

SZÉKELYHIDI E. JOHANNA

A felismerhetőségig eltorzulva

De- és rehumanizáció Sarah Kane Szétbombázva című drámájában

Sarah Kane-t a kilencvenes évek brit színházának fenegyerekeként tartják számon. Alkotásai amennyire innovatívak, annyira notóriusak. A *Szétbombázva* – eredeti címén: *Blasted* – az első drámája volt. Tizenöt vázlat készült belőle, mire végleges formáját elérte.¹ Bár a brit sajtó öncélú szennynek látta (a színházkritikus Tinker szalagcímében „this disgusting feast of filth”, „a mocskos eme undorító fesztiválja”-ként hivatkozott rá),² egy fiatal, mindössze huszonhárom éves szerző nagyon is tudatosan megszerkesztett művéről beszélünk, melynek népszerűsége 1995-ös bemutatója óta töretlen.

Kane-t általában az *in-yer-face* avagy a *bele-a-pofádba* színházi mozgalomhoz szokták kapcsolni. A név sokatmondó: a bele-a-pofádba drámák sokkolóak, kéréllhetetlenek, könyörtelenül szélsőségesek. Sierz, az irányzat egyik kiemelkedő kutatójának megfogalmazásában ezekben a darabokban „[a] stílus mocskos, a szereplők tabukról tereferélnek, leveszik a ruháikat, szexelnek, megalázzák egymást, hirtelen várnak erőszakossá”.³

A jól megírt bele-a-pofádba darab célja viszont nem a pusztá polgárpukkasztás. Prichard nyomán a bele-a-pofádba színház eszköz: szike, amellyel felboncolhatjuk a társadalmat, feltárhatjuk mindazt, amit nem akarunk látni.⁴ Sierz szerint a sok kizökkenti a nézőt és a színészt megszokott attitűdjeikből,⁵ újradefiniálja, mit illik és nem illik színpadra vinni.⁶ A nyilvánosan megszegett tabuk cinkossá teszik a közönséget. Ezek a darabok kényelmetlenek, felkavaróak, nem engednek intellektuális távolságot tartani. A *Szétbombázva* esetében a cselekmény pusztá összefoglalása is felkavaró lehet. Ennek bemutatása mentén rögtön feltárhatóak a drámában alkalmazott dehumanizációs eszközök.

Két alak érkezik egy luxushotelszobába az angliai Leeds-ben. Az egyikük Cate, egy huszonegy éves lány, aki naiv és gyerekes: az ujját szopja, és dadogni kezd, ha ideges. Hajlamos az eszméletvesztésre és a görcsös, hisztérikus nevetésre.

¹ Aleks SIERZ, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (London: Faber & Faber, 2000), 92.

² Jack TINKER, „This Disgusting Feast of Filth”, *Daily Mail*, 1995. jan. 19., [n. p].

³ SIERZ, *In-Yer-Face Theatre...*, 13. Itt és alább az idegennyelvű idézetek a szerző fordításában olvashatók, ahol a fordító neve nem szerepel.

⁴ Rebecca PRICHARD, idézi: Ruth LITTLE and Emily McLAUGHLIN, *The Royal Court Theatre Inside-Out* (London: Oberon Books, 2007), 309.

⁵ SIERZ, *In-Yer-Face Theatre...*, 4–5.

⁶ Uo., 5.

Vegetáriánus, mert nem bírja elviselni a szenvedést: Ianét sem, akin annyira meg-esik a szíve, hogy elkíséri a hotelbe.

Ian negyvenöt éves újságíró, aki bár tüdőrákban haldoklik, kitartóan dohányzik és iszik. Rasszista, homofób, igazi szexista macsó. Cate tinédzserkorában még szeretők voltak, most csak barátok, de Ian továbbra is kihasználja hatalmi fölényét. Amikor először Cate elé áll csupaszon, hogy lefeküdjön vele, a lány kineveti. Később azonban sikerül kizsarolnia belőle, hogy kézzel kielégítse, bár Cate már mással jár, és szeretne hú lenni partneréhez. Amikor Cate elájul egy roham közben, Ian rámászik és önkielégít; végül az éjszaka során véresre erőszakolja, másnap reggel pedig csak nevet rajta.

Kapcsolatuk igazi érzelmi hullámvasút: bár van köztük valami játékos kapcsolódás és kölcsönös törődés, Ian végül mindig talál rá módot, hogy manipulálja, megalázza vagy szexuálisan kihasználja Cate-et, aki meggyűlöli ezért. Cate boszszúból az erőszakért orális szexet kezdeményez, de beleharap, amikor Ian bevallja, hogy ölt már embert.

Amíg Cate a fürdőszobába vonul és titkon kimenekül az ablakon, beállít egy névtelen katona. Aston szavaival élve „a hálószobában dülő nemek közti háború [ezen a ponton] epikus hadszíntérré válik”.⁷ Megtudjuk, hogy a hotelszoba falain túl háború dúl. A katona ételt követel, hecceli Iant, majd nőszagot fogva szexet akar, de Cate-nek ekkor már hűlt helye.

Bomba robban: a hotelszoba szétesik, a két férfi eszméletlenül fekszik. Felocsúdva a Katona gyötörni kezdi Iant: először csak szavakkal – a férfi tiltakozása ellenére részletesen leírja neki a büntetteket, amiket a háborúban elkövetett, kislányok megerőszakolásától gyerekek kínzásán keresztül a csonkításig. Érdemes tudni, hogy amiket itt részletez, mind megtörtént esetek, melyeket az 1992–1995 között tartó boszniai háború megrázó leírásaiból vett át a szerző. Ian nem akar hallani a szörnyűségekről, és tagadja, hogy bármiféle hasonlóság lenne közte és a katona között: ő „csak” egy nőt erőszakolt meg. A katona nem ért vele egyet: megerőszakolja Iant, miközben elmeséli neki, az ő kedvesét hogyan becstelenítette meg az ellenség. Az aktus végén megessi Ian szemeit, és öngyilkos lesz. A megvakított, ronccsá tett Ian a romok között marad, amíg Cate vissza nem tér egy utcán talált csecsemővel, aki a lány karjaiban hal meg. Cate megeteti és megitatja Iant a hulló esőben, és a színpad elsötétül.

A darab eseményeinek meghökkentő kegyetlensége könnyen elterelheti a figyelmet szerkezetének szerepéről. Ez ugyanis az, ami igazán zsigerivé teszi a drámát, és amely a könnyen öncélúnak vagy didaktikusnak tűnő erőszakot tovább árnyalja. A rendező, James Macdonald szerint „Sarah Kane bombát helyez el a *well-made-play* alá”.⁸ Szabotálja a hagyományos forma biztonságát és kirántja a közönséget a néző védett pozíciójából. A közönség átélheti egy olyan háború borzal-

⁷ Elaine ASTON, „Feeling the Loss of Feminism: Sarah Kane’s *Blasted* and an Experiential Genealogy of Contemporary Women’s Playwriting”, *Theatre Journal* 62, 4. sz. (2010): 575–591, 580.

⁸ James MACDONALD, idézi: LITTLE–McLAUGHLIN, *The Royal Court Theatre Inside-Out...*, 304.

mait, melynek során a tömeges nemi erőszakot fegyverként használták.⁹ Erre is utal a tanulmányom címe azzal, hogy a *Szétbombázva* világa a felismerhetőségig eltorzult. Ezen a szerkezeti torzuláson keresztül válik fájdalmasan ismerőssé. Aston szerint a darab „eléri, hogy a néző megtapasztalja [amin Cate épp csak átessett], s ezáltal felismerje a darab által bemutatott dehumanizáló erőszakot.”¹⁰

Magától értetődő, hogy a nemi erőszak miként funkcionál dehumanizációs eszközként; könnyű meglátni azt is, hogyan kapcsolódik össze a lokális a globálissal, Cate személyes tragédiája hogyan válik politikai eseménnyé. Érdemes viszont megvizsgálni, hogy a befogadók milyen dehumanizációs stratégiákat alkalmaznak arra, hogy elviselhetőbbé tegyék a maguk számára a színházi élményt. A darab célja ugyanis, hogy szemtanúvá és így bűnrészesé tegye az egyszerű megfigyelőt. A robbanás utáni jelenetek viszont gyakran álomszerűek lesznek a színpadon, bár Kane szerint ez az esztétikai technika csorbít a darabon.¹¹ Nézőként tehát nagy a kísértés, hogy a víziószerű látványt felhasználjuk arra, hogy növeljük az érzelmi távolságot a darabtól és visszameneküljünk a néző védett pozíciójába, letagadva a szemtanú-szerepet: hiszen nem valós, amit látunk, nem velünk történik; sőt, a szereplőkkel sem történik, mert csak színészek – a színész pedig Stoppard szavaival élve „az ember ellentéte”.¹² A karakterektől megtagadhatjuk az emberségüket azáltal, ha emlékeztetjük magunkat fiktív mivoltukra, és igyekszünk visszahelyezkedni az *ártatlan* néző pozíciójába. Nem jár részvét annak, aki nem létezik, bárhogy problematizálja is ezt a hús-vér színész jelenléte.

Különösen nehéz dolga van a nézőnek egy olyan karakter esetében, mint Ian, aki egyszerre elkövető és áldozat, egy esendően gusztustalan alak. A néző kontrollja viszont csak addig terjed, megtagadja-e tőle a részvétet. Ha nevetünk a rasszista poénjain, az máris cinkossá tesz minket. Ian pedig olyasvalaki, aki a végletekig elmegy, hogy reakciót provokáljon. Ian olyan típuskarakter, akit a színpadon talán ritkábban látunk, az életben viszont talán túlságosan is gyakran. Ha teljes karikatúra lenne, könnyű lenne tartani tőle a távolságot; akkor is, ha szörnyeteg volna. A kopaszodó, rákbeteg, kiöregedett macsó alakja viszont már azelőtt szálnalmat kelt, hogy megbűnhődik Cate megerőszkolásáért, a darab végére pedig „Ian [erőszakos] maskulinitása gyerekes függőséggé zsugorodik, ahogy áldozata túlélővé válik”.¹³

Fontos, hogy Ian nem tér jobb útra vagy jobb belátásra. Végig tagadja a hasonlóságot közte és a boszniai katona között; nem hangzik el bocsánatkérés, beismerés, nincs egy önreflexív pillanat. Megbánás nélkül vezekel. Megbocsátani ezért

⁹ ASTON, „Feeling the Loss of Feminism...”, 582.

¹⁰ Uo.

¹¹ „A rendezők gyakran hiszik azt, hogy a *Szétbombázva* második felvonása metafora, álom vagy lidércnyomás [...] és hogy valami módon így ez a rész absztraktabb az elsónél [...] szerintem az első résznek valósnak kéne lennie, a másodiknak pedig még inkább valóságúnak [...] hogy a végén eltűnődjünk, álom volt-e csak az első rész.” SARAH KANE, idézi SIERZ, *In-Yer-Face Theatre...*, 106.

¹² TOM STOPPARD, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (London: Faber & Faber, 2000), 55.

¹³ SIERZ, *In-Yer-Face Theatre...*, 100.

nem lehet neki, de az irgalom kérdésével szembesít a darab. Miután a katona megerőszkolta és megvakította, Ian magára marad a színpadon, a nézők figyelmének egyetlen alanyaként, és önnön emberségével szembesül: elsötétülő jele netsorokban villan fel, ahogy Ian dühödten önkielégít, fojtogatja magát, a szükségét végzi, majd megpróbálja feltakarítani a széket egy újságpapírral, rémálmot lát, zokog és a katona holttestébe kapaszkodik vigaszért. Ian úgy kényszerül erre a gyámoltalan vezeklésre, hogy nem adatik meg neki az az intim szféra, ami az ilyen kiszolgáltatott pillanatokban megillet minket a hétköznapi életben: közönség előtt, színpadon állva, reflektorfényben tapasztalja meg az emberi lét végtelen esendőségét.

Pontosan ennek az esendőségnek az explicit, túlzó bemutatása az, ami elemberteleníti. Emberi méltóságától fosztja meg. A tablók hangsúlyosan művészi eszköze viszont egyúttal esztétizálja és felmagasztalja ezt a dehumanizációs folyamatot, egy színdarabon belüli meta-performanszá teszi azt. Carney szerint „Ian szenvedése [...] valahol a tragédia és a szatíra között van[;] [...] lealacsonyodik [...] elembertelenedik addig a pontig, hogy végül a kannibalizmushoz fordul”.¹⁴ Ian ugyanis kikaparja egy csecsemő hulláját a friss sírból, majd megeszi, hogy csillapítsa gyötrő éhségét. A jelenet egyszerre áll félúton szürreális, szimbolikus fikció és valóság, illetve szatíra és tragédia között: a kannibalizmus, ez a felfoghatatlan dehumanizációs gesztus gyakori velejárója a háborúk utáni éhínségnek. A kannibalizmus elembertelenítő mechanizmusa kétirányú: az elfogyasztott áldozat táplálékként szolgál, és nem élőlény többé; de az az ember, aki embert eszik, már nem számít embernek. Ez a társadalmi tabu (elviékben) megszeghetően, most viszont a színpadon a szemtanúi lehetünk.

A tabuk megszegése, a bemutathatatlan bemutatása ugyanakkor olyan tragikus/rituális gesztus is, mely utat nyit a katarzisz megtisztulására. Katarzist viszont csak akkor remélhetünk, ha engedjük a darabnak, hogy elmozdítsa minket a biztonságos nézői pozícióból.

Ha azonban a *Szétbombázva* tragédia,¹⁵ akkor Ian tragikus alak. Kényelmetlen kérdés, hajlandóak vagyunk-e tragikus hősként tekinteni rá mindazok után, amit tett. Bár határozottan lehetne emellett érvelni, én inkább Carney-val értenék egyet, aki az áldozati bárányt, a *pharmakost* látja benne: „az áldozati bárány pont annyira különbözik tőlünk, hogy féljük és megvessük, de ahhoz épp eléggé felismerjük benne magunkat, hogy rá tudjuk hárítani a bűneinket.”¹⁶ Itt tehát Ian a néző helyett szenved: azért bűnhődik, hogy nekünk ne kelljen, és a feloldozás csak akkor lehetséges, ha nem zárjuk ki teljesen az azonosulás lehetőségét. Ez esetben a tra-

¹⁴ Sean CARNEY, „The Tragedy of History in Sarah Kane’s *Blasted*”, *Theatre Survey* 46, 2. sz. (2005): 275–296, 288.

¹⁵ A felsoroltakon túl Carney fő érve, hogy „a *Szétbombázva* felfogható tragédiaként, annak leg-
elemibb mozzanatait nézve: főhősünk szembenéz sorsával, melyet saját halandósága testesít meg,
küzd ellene, és végül azonosul vele, a szabad akarat és a végzet ellentétét egyesítve” (279).

¹⁶ CARNEY, „The Tragedy of History...”, 283.

gédia rehumanizációs funkciót tölthet be: „ne felejtsük el, hogy a tragédia a hiába-való gesztus színrevitele, az elkerülhetetlen bukásé, a lehetetlen tettkísérletéé”, és ez tehet minket „végső soron emberivé”.¹⁷

Ian tragédiájának fontos szereplője a Katona. A Katonát jelen tanulmány nem kezeli külön karakterként, mert Ian lelkiismeretének és görbe tükrének értelmezem. Erre a tükrözésre a színpadképek is ráerősítenek: a drámaszövegben is vannak erre utalások, és különböző előadások gyakran helyezik őket olyan testhelyzetekbe, melyek tükrözik egymást. Ha a Katona Ian lelkiismerete, akkor nem a kisangyal a vállán, hanem az ördög. Szembesíti önmaga tagadott sötét oldalával, s a színpadon kívüli háborús erőszak kontextusába helyezi Cate megerőszkolását. Amikor Iant megerőszkolja, halott kedvesét képzei a helyére, ezzel demonstrálva az erőszak ciklikusságát.

Ian újságíróként a brit média reprezentációja, a Katona pedig a délszláv háború traumáját testesíti meg. A Katona története a sztori, amit senki sem akar megírni. Ian megvakítása ugyanakkor szimbolikus gesztus is: idáig vak volt mind a háború borzalmaira, mind személyes tetteinek jelentőségére. Véres szemgödre egyszerre a Káin-pecsét bűnei jeleként, valamint a tragédia jelképe. A színházi asszociáció Oedipusra vagy a *Lear király* Gloucester-ére nagyon is szembeötlő. Eszünkbe juthat még Ham Beckett *Végtétek*éből, amikor a darab végén már csak Ian feje kandikál ki egy sírgödörből.

Nagyon ambivalens befejezés ez. A pusztulás képei (a szétrombolt hotelszoba romjai, a vér) keverednek az élet jeleivel, mint a víz és a virágok. Mielőtt Cate visszatér, Ian a drámaszöveg szerint „megkönnyebbülten meghal”.¹⁸ A színész előadja az előadhatatlant, a testtelen fej oldalra csuklik, ám ahogy az eső rácsorog, Ian beszélni kezd: limbuszba kerül. Carney értelmezésében „Ian, [aki egyszerre] élő és holt, a megtisztult, és így megváltott ember képe, aki mindeközben abszolút elkárhozott”.¹⁹ Aston kevésbé optimista: „Ian [...] meghal, csak hogy tovább éljen a maga által teremtett maskulin pokolban.”²⁰

A testtelen fej már nem ember. Élet és halál között Ian seb és hiány, de még felismerjük Ianként. Elkeseredetten próbál kapcsolódni Cate-hez, aki az egyetlen esélye a túlélésre. Próbálja őt figyelmeztetni környezetük veszélyeire, valóban törődik vele, de tehetetlen: nem tudja meggátolni, hogy Cate odaadja magát egy katonának élelemért cserébe. Az ázott, ujját szopó, pokrócba burkolt, vérző Cate nem a diadalmas túlélő képe. Bár áldozatból túlélővé lesz, de már csak a kísértete az ártatlan lánynak a darab elejéről. Az átélt trauma örökre megváltoztatta. Az az irgalmas gyöngédség viszont, amit Ian felé mutat, mindkettejük emberségét megmentheti abban a posztapokaliptikus pokolban, ahová jutottak.

¹⁷ Uo., 296.

¹⁸ „He dies with relief.” Sarah KANE, „Blasted”, in Sarah KANE, *Blasted & Phaedra's Love*, 3–58 (London: Methuen Drama, 1996), 57.

¹⁹ CARNEY, „The Tragedy of History...”, 293.

²⁰ ASTON, „Feeling the Loss of Feminism...”, 584.

Cate megeteti Iant kolbásszal, megitatja ginnel, és Ian hálás szavai („köszönöm”) zárják a darabot.

Kane szerint „létrehozni valami gyönyörűt a kétségbeesésről számomra a legreménytelibb, legéletigenlőbb dolog, amit valaki tehet.”²¹ Bár Cate és Ian még nem nyerték vissza emberségüket, küzdenek érte, mely meglepően optimista befejezést ad a darabnak.

²¹ KANE, idézi SIERZ, *In-Yer-Face Theatre...*, 92.