

KISS ATTILA ATILLA

## Dráma és posztszemiotika

(A *Cloud 9* és a posztkolonializmus szemiotikája)

„Hogyan tolerálhatna valaki egy idegent, ha nincs tisztában azzal, hogy ő maga is idegen önmaga számára?”<sup>1</sup>

### Drámaoktatás és posztszemiotika

Írásom első részét rövid kitérővel kezdem, hogy számot adhassak azokról a tapasztalatokról, melyekre az irodalom- és drámaelmélet egyetemi oktatása során tettem szert az utóbbi tíz év során. Hat évvel ezelőtt a University of Sussex angol tanszékén kellemes meglepetésként tapasztaltam, hogy az elsőéves hallgatók *Introduction to English Studies* című kurzusa több előadást is tartalmazott a szubjektum elméleteiről és a szubjektum szemiotikájának fontosságáról a kulturális tanulmányokban. Magyarországon abban az időben a Szegedi Egyetem Angol Tanszékén éppen azon dolgoztunk, hogy kialakítsuk a *Brit kulturális tanulmányok* programunkat és a kapcsolódó kurzusleírásokat. Ezekben az első évtől kezdődően szerepelnek azok a kritikai terminusok, amelyekkel a magyar egyetemen tanuló anglista korábban csak graduális vagy posztgraduális képzéseken szembesült: multikulturalizmus, posztkolonialitás, kánonformálás, dekanonizáció, interdiszciplinaritás, szubjektivitás. A szegedi deKON Csoport nagyjából ugyanebben az időben beindította a deKON-Könyvek sorozatot és kiszélesítette azoknak a kurzusoknak a spektrumát, amelyek hasonlóképpen az irodalom és a tágabb értelemben vett kulturális gyakorlatok és formációk fenti kulcsszavaira és megfontolására összpontosítottak. A csoport módszeres kísérletet tett arra, hogy a posztstrukturalista kritikai gondolkolás, a dekonstrukció, a feminizmus, a posztszemiotika eljárásait a magyar kritikai közéletben megismertesse.

Mára az értelmezői és az általános egyetemi oktatói eljárásokban egyaránt általános belátássá vált, hogy nem lehetséges a kulturális képződmények

és gyakorlatok tanulmányozásába belekezdeni úgy, hogy ne tisztáztuk volna a beszélő szubjektum státuszát a társadalom szemiotikai folyamatában. A szubjektumelméletek posztszemiotikai meglátásai beépültek az irodalom oktatásának és értelmezésének újabb gyakorlataiba. Sem a bevezető kurzusok, sem a speciális szemináriumok nem kerülhetik ki annak belátását, hogy az irodalom mint diszkurzív társadalmi gyakorlat részt vesz azoknak az identitásmintáknak az egyidejű áramoltatásában és szubverziójában, amelyeket a társadalom szubjektumai ideológiai működések hatására internalizálnak.<sup>2</sup>

A szubjektum posztszemiotikájának alkalmazása az irodalmi műfajok oktatásában rávilágít arra, hogy szubjektum megképződésének és a történelmileg sajátos berendezkedések kulturális képzésének kérdései a legnagyobb intenzitással a drámairodalomban és a színházi hagyományok vizsgálatában kerülnek felszínre. Ha a drámai szövegeket előadás-központú szemiotikai megközelítésben értelmezzük, ahhoz a meglátáshoz jutunk, hogy a dráma műfaji sajátosságai és célkitűzései miatt elsődlegesen a szubjektivitás és reprezentáció alapvető problémáit szólítja meg. A színházi befogadás aktuális kontextusában, vagy az olvasó által megképzett hipotetikus térben színpadra állítva a dráma egy feloldhatatlan reprezentációs dilemmát szólít meg, amelyet típusától függően az adott szöveg és a színpadi működés vagy tematizál, vagy megpróbál elkendőzni. A színpad elsődleges erőfeszítése arra irányul, hogy jelenvalóvá tegyen nem jelenvaló dolgokat. Ez jelelméleti szempontból természetesen lehetetlen, a reprezentáció soha nem hoz létre teljes lezáródást, nem oldja fel az ábrázoló és az ábrázolt között lévő távolságot, amely a jelölő és a jelölt között lévő szakadékra rimel. Még-

<sup>1</sup>„How could one tolerate a foreigner if one did not know one was a foreigner to oneself?” Julia Kristeva: *Strangers to Ourselves*. New York, Columbia University Press, 1992. 182.

A szubjektum posztszemiotikájához lsd. Kiss Attila Atilla: *Ki olvas? Posztszemiotika*. *Helikon*, 1995/1–2. 5–13.

is, a jelenlétnék ez az igénye és problémája áll a drámai és a színházi figyelem középpontjában, függetlenül attól, hogy mimetikus valóságábrázoló, vagy a jelenlet metafizikáját dekonstruáló kísérleti előadásról van szó. A szerep és a színész, a valóság és az ábrázolás között feszülő áthidalhatatlan szakadékot a kísérleti vagy metadráma tematizálja, míg a polgári színház fotografikus hagyománya igyekszik elfojtani.<sup>3</sup> Ennek megfelelően a drámai szöveg felépülhet úgy, hogy a színházi kontextusban a befogadót a valóság „autentikus ábrázolásának” passzív fogyasztójává változtatja, de – ezzel ellenkezőleg – meg is foszthatja a nézőt az elvárt, hagyományos és kényelmes identitás-pozíciótól, annak érdekében, hogy a befogadó metaperspektívára tegyen szert a kulturális képrendszerben elfoglalt saját helyére. Következésképpen minden kulturális periódus aktuális színháza vagy drámamodellje szoros kapcsolatban van a kor szemiotikai „világmodelljével”, mivel a reprezentációs tudatosság, a színházi tér magas fokú szemioticitása olyan laboratóriumként szolgál, amelyben az illető kultúra legegésőbb ismeretelméleti dilemmái állnak a színházi tér és megjelenítés középpontjában.

#### A szubjektum poszt szemiotikája

A jelen dolgozatban azt kívánom szemléltetni Caryl Churchill *Cloud 9* című drámájának példáján, hogy a dráma miképpen szólítja meg metadramai technikákon keresztül a kortárs kultúra és a kulturális identitások központi kérdéseit. Vizsgálódásomban a beszélő szubjektum poszt szemiotikájának kritikai apparátusát fogom alkalmazni.

A posztstrukturalista kritikai gondolkodás egyik lényeges belátása, hogy az identitás és a szubjektivitás elméleteinek a beszélő szubjektum megképződéséről kialakított összetett képre kell épülnie. A beszélő szubjektum megképződését törté-

nelmileg sajátos hatalmi technológiák határozzák meg, amelyek kialakítják a diszkurzusok intézményesített helyeit, ahol a lehetséges társadalmi jelentések áramlása irányítás alá kerül. A diszkurzív gyakorlatok ideológiailag meghatározott pozíciókat alakítanak ki, melyeket a szubjektumnak el kell foglalnia ahhoz, hogy önmaga identitását és annak kontextusát kijelenthesse. A szubjektivitás következképpen a diszkurzus funkciója és terméke: a szubjektumok jelölő gyakorlatokban jelentik ki identitásukat, de mindig már az ideológiai igazságrézsimék által szétoztott szabályok keretein belül.

Az ideológiakritikának ebből az elméleti meglátásából következik, hogy a szubjektumnak az elméletben elfoglalt státusa legfőképpen a jelölés és a beszélő szubjektum közötti hierarchia kérdése. A kritikai elmélet utóbbi húsz évben elért eredményei hasonlóságot mutatnak abban, hogy mind igyekeznek alapul venni a szubjektum elméletét, és arra törekednek, hogy lefektessék a társadalmi-történelmi kontextusban elhelyezett beszélő szubjektum materiális és pszichológiai megképződésének összetett elméletét. A beszélő szubjektum poszt szemiotikája arra törekszik, hogy decentralizálja a liberális humanizmus egységes, önazonos szubjektumát, azaz a nyugati metafizika kartéziánus egofogalmát. Az egységes, homogén szubjektumnak ez a koncepciója szolgáltatta az alapot a modernizmus projektumához, és a modernizmusnak az egyetemes, intézményesített semleges tudásba, igazságba vetett hitéhez. Ez a vélekedés vezetett ugyanakkor a gyarmatosító politikának a *Cloud 9*-ban tematizált kulturális imperializmusához.

A szubjektum poszt szemiotikájának elméletében az önazonos, transzhistorikusan emberi szubjektum kartéziánus gondolatát felváltja a diszkurzív gyakorlatok funkciójaként felfogott szubjektum. Ez az elméleti projektum egyszerre teszi szükségessé a szubjektum társadalmi-történelmi

<sup>3</sup> „...lehetségesnek gondolom egy olyan színháztipológia felállítását, amely a metaperspektíva jelenletét és a reprezentációs technikák szemiotikai jellegét értelmezve különítene el egymástól két alapvető színháztypust. Julia Kristeva szövegtypológiája alapján az első, metaelemekkel működő színházat genoszínháznak, míg a második, fotografikus megjelenítésre törekvő színházat fenoszínháznak nevezem. (Vö.: Julia Kristeva: *Revolution in Poetic Language*. New York, Columbia University Press, 1984. 12., Genotext and phenotext. 86–89.) A genoszínház, akárcsak a genoszöveg, megtöri a jelölés bezáródásának, a mimetikus ábrázolás sikerének látszatát, és önreflexív elemek működtetésével folyamatosan kizökkenti a befogadót a reprezentálható valóságot birtokló kényelmes, passzív, „fogyasztói” befogadó-pozícióból. A fenoszínház ugyanakkor pontosan ezt a reflektálatlan, problémamentes pozíciót kínálja a befogadó számára a valóság teljes megjeleníthetőségének, kezelhetőségének ideológiáját közvetítve. A színház történetében megfigyelhetjük, hogy a reprezentáció ismeretelméleti, ideológiai vonatkozásaira reflektáló genoszínház azokban a periódusokban nyer teret, melyeket Lotmar világmodellek ütközésekor kialakuló, felfokozott szemiotikai aktivitású átmenetekként ír le.” Kiss Attila Atilla: A szemio-gráfiáról. Egy kutatási terv vázlat. *Literatura*, 2000/4. (megj. előtt).

makrodinamikájának összetett vizsgálatát, valamint a szubjektum pszichoanalitikai értelemben vett mikrodinamikáját, amely megkísérli végigkövetni, hogyan alakul ki az emberi szubjektivitás a szimbólum, a jel tudati felbukkanásán és működésén keresztül.

A szubjektum társadalmi-történelmi elméletei feltérképezik a társadalomban azokat a hatalmi technológiákat, melyek az egyéneket a kirekesztés rendszerének vetik alá, meghatározva, hogy a valóság bizonyos területei hogyan válhatnak strukturálttá és a kultúra részeként jelöltté. A szubjektumokat a jelentésalkotás meghatározott helyein rögzítik, így a hatalom és a tudás elválaszthatatlanná válik, és az információáramlás módozatai a személyiség kialakulásának irányítói lesznek. Minden társadalom a hatalom egyfajta ökonómiájára épül, amelynek kulturális képrendszere áramoltatja azokat az identitásmintákat, melyeket a szubjektumok internalizálnak.

A szubjektum makrodinamikájának történeti megközelítése megvilágítja a diszkurzív társadalmi gyakorlatok logikáját, de nem képes a szubjektum szerkezetébe hatolni, annak a mechanizmusnak a belsejébe, amely a nyelvet használja arra, hogy ideológiailag meghatározott módozatokon keresztül önzonosságát predikálja. Az elméletben ugyanakkor azzal is el kell számolnunk, ahogy a szubjektum képessé válik a nyelvhasználatra, és fel kell tárunk, hogyan hoz létre sajátos szubjektivitásokat a szimbolikus társadalmi rend behatolása az egyén tudatába.

A szubjektum mikrodinamikájának nyelvészeti és szemiotikai elméletei kétféleképpen, a kimondottnak [enunciated] és a kimondás aktusának enunciation] az elméleteiként osztályozhatók. A korábbi orientáció, amely még a kartézianus hagyományban áll, a jelölő és a jelölt közötti mechanikus kapcsolatokat tanulmányozza, és a szubjektumot a jelentésalkotás irányítójának tekinti. A szubjektum ebben az elméletben nyelvi szabályok és kompetenciák birtokosa, olyan zárt egység, amely hierarchikusan a jelentésalkotás elemei (jelölő, jelölt, grammatika, stb.) felett áll: a szubjektum a jelentés és az identitás origója, garanciája.

A kimondás folyamatának elméletei túllépnek a strukturalista szemiotika mechanikus modelljein. A szubjektum poszt szemiotikája a szemiózis fenti elemeinek keletkezési folyamatát vizsgálja, melyeket már nem felbontatlan egységekként, monádokként kezel, hanem a heterogén jelöl(őd)ési folyamat instabil képződményeiként. A freudi forradalom döntő inverziót hajtott végre a jelölő és a szubjektum között lévő hierarchiában. Világossá vált, hogy a beszélő szubjektum nem homogén egység, hanem olyan rendszer, amelyben különböző, tudatos és tudattalan modalitások egyszerre működnek. A szubjektivitás a külvilágtól való különbség érzetének élménye, és ezt az élményt a jelölő tudati felbukkanása alakítja ki, amely közvetítővé válik a szubjektum és a vágy elvesztett tárgyai (anyaméh, az anya teste, az étel közvetlensége) között. A veszteség élményét elsődleges és másodlagos pszichés folyamatok fojtják el a tudattalanba, és ebből fakad, hogy a szubjektum legpriméribb élménye a hiány. Az elvesztett valóság, a vágytárgyak helyén felbukkanó jelölő lesz az egyetlen garancia a valóság visszaszerzésére, és a hiány kompenzálására készítő vágy válik a jelölés motorjává. A jelölés rendjébe beillesztődött szubjektum számára a visszaszerzhetetlen valóság, a szimbolizálatlan Másik válik a tudattalan modalitás meghajtó energiaforrássá, amellyel a tudatos modalitás soha nem tud végérvényesen számot vetni. Ez szubjektivitásunk sötét, soha le nem igazható kolóniája.

#### A gyarmatosított Másik

Nem lehetetlen a szubjektum szemiotikájának fent előszámlált megfontolásait a kultúrák és a kulturális identitások tipológiájára alkalmazni. Amikor Julia Kristeva 1978-ban meghirdette a szemanalízis programját, írásában emellett érvelt, hogy lehetséges megalkotni a civilizáció tipológiáját és a történelem új szakaszolását azon az alapon, hogy milyen helyet foglal el a szubjektum a kultúra szemiotikai mechanizmusában.<sup>4</sup> Ha ezt az érvelést összekapcsoljuk a világmodellek szemiotikai tipológiájával, ahogyan azt Jurij Lotman kidolgozta, arra a meglátásra jutunk, hogy a szubjektum megképződésének szempontjából a nyugati civilizáció a középkori szimbolikus világmodellől

Julia Kristeva: The System and the Speaking Subject. Times Literary Supplement, 1973. október 12. 1249–1252. Magyarul: A rendszer és a beszélő szubjektum. In: Kiss A. A. – Kovács S. s.k. – Odorics F. (szerk.) *Testes könyv II.* Szeged, Ictus & JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997. 255–265.

a modernizmus felvilágosodás típusú, szintagmatikus világmodelljén keresztül halad a posztmodern berendezkedésig, amelynek kezdetei sok szempontból egybeesnek a posztkolonializmus kezdeteivel.<sup>5</sup> Megítélésem szerint a posztmodern szubjektum körül kialakult elméleti viták erős párhuzamot mutatnak a posztkoloniális szubjektum kérdéseivel: annak a szubjektumnak a problémáival, aki nem határozhatja már meg magát a kirekesztett, abjektált Másikkal, a kolóniával szemben.

Idézzük most fel a korábban bevezetett metaforát: a tudattalan a szubjektum pszichikai apparátusának titokzatos, feltérképezhetetlen gyarmata. Hogyan fordíthatjuk le ezt a pszichoanalitikus formulát a posztkolonializmus és a posztmodernizmus szemiotikájára, amelynek szubjektuma egyedül találja magát, a Másik nélkül, amely mindig kényelmes alapot szolgáltatott arra, hogy vele szemben a nyugati identitást meghatározzuk?

Ha a kultúrát olyan szemiotikai mechanizmusként értelmezzük, amely a nem-kultúrával, a jelölletlennel vagy a jelölhetetlennel szemben határozza meg magát, azt találjuk, hogy a Szimbolikus Rend logikája mindig kijelöl egy területet, amelyet tabuk kódolnak le, és amelyet érinthetetlennek, áthatolhatatlannak, abjektnek tekint a társadalom. Az *abjekt* a radikálisan másik, az ellentettje annak a szimbolizációnak, amelynek szerkezeti keretei között a szubjektum látszólagosan szilárd és homogén, rögzült identitást predikál magának.<sup>6</sup> Ugyanakkor az abjekt az, aminek nagyon is köze van a szubjektum és a jelölés tudattalan modalitásához, hiszen a szubjektum tudattalan rétege, diszpozíciója tartalmazza azokat az energiaáramlásokat, mobilitásokat, ösztönkésztetéseket, amelyek a jelölésre irányuló vágy pszichoszomatikus energiáját szolgáltatják. A szubjektum elhatárolja magát az abjektól, ugyanakkor titokban, tudattalanul táplálkozik is belőle. A strukturális antropológia jó ideje feltérképezte már, miként használja fel a kultúra az abjektet (legyen az szent vagy megvetett) saját határainak kijelölésére. A politikai berendezkedéseket vizsgálva ez a totalitáriánus rendszerekben, például a fasizmusban vagy a kommunizmus-

ban válik a legnyilvánvalóbbá, hiszen ezek a rendszerek igen erősen az abjektrel szembeni önmeghatározásra alapulnak, függetlenül attól, hogy ez az abjektált, uniformizált Másik a nő, a homoszexuális, a zsidó vagy a kapitalista.

Ahogy a posztmodern szubjektum szembesül azzal, hogy ő maga olyan heterogén rendszer, amelynek nincsen önazonos belső magja, talán megtanulja tisztelni a másságot, hiszen maga a szubjektum is más, nem-azonos magával, és nem képes identitásra szert tenni, csak interperszonális és interkulturális, történelmileg sajátos társadalmi viszonyrendszerekben. Ugyanígy a posztkoloniális társadalomnak is új önmeghatározásra van szüksége, amely már nem támaszkodik az abjektált kolóniára, amellyel szemben a Birodalom bátor misszionárius munkát végzett, hogy az egyetlen helyes, homogén nyugati kultúra határait kiterjessze. Mindez természetesen nem ilyen egyszerű. Mi történik a társadalommal, ha elveszti tudattalanját, misztikus kolóniáját? Hol lesznek azok a határok, melyeken belül kijelöli majd saját identitását? Ezek a kérdések egyelőre válasz nélkül állnak, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a posztkolonializmus távolról sem jelenti a gyarmatosító tevékenység végét. Elég csak a multinacionális médiumok tudatmanipuláló hatására, vagy az új piacok kapitalista gyarmatosítására gondolnunk.

#### Gyarmatosított szubjektivitások

A továbbiakban Caryl Churchill *Cloud 9* című drámáján kívánom szemléltetni, hogyan reflektál a posztmodern dráma a szubjektivitásra, a posztkolonializmus és a posztmodern fent vizsgált kérdéseire. Churchill az angol posztmodern dráma egyik legfontosabb képviselője, számos írásában dolgozta fel a szubjektum és a hatalom dialektikájának és a nemek antagonizmusának kérdéseit. *Cloud 9* című drámáját különleges technikával, a Join! Stock Company nevű társulat workshopjában folytatott közös munka és tréning során, a színészekre kiépített közvetlen kapcsolatot felhasználva írta.

<sup>5</sup> Vö.: J. M. Lotman: Problems in the Typology of Cultures. In: D. P. Lucid (szerk.) *Soviet Semiotics*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1977. 214–220. Lotman alkalmazásának szemléltetéséhez lsd. Alessandro Serpieri & Keir Elam: A jelek olvasása: a Shakespeare-szöveg szemiotikája. In: Demcsák Katalin & Kiss Attila (szerk.): *Az angol és az olasz reneszánsz dráma és a színház szemiotikája és ikonográfiája*. Ikonológia és műértelmezés VIII. Szeged, JATE, 1999. 246–290.

<sup>6</sup> Az abjektthez lsd. Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York, Columbia University Press, 1982.; Bevezető a megalázottsághoz. *Café Babel*, 1996/2. 169–191.

A felszínen a dráma első része csaknem didaktikus szemléltetése annak a folyamatnak, ahogy az identitás a gyarmatosító misszió logikájának megfelelően megképződik. Egy viktoriánus családot találunk a XIX. század utolsó éveiben az afrikai gyarmaton, ahol a kulturális binaritások szabályainak megfelelően élnek. Ezek a szabályok a bennszülött afrikaiakat abjekt Másikként, a nagy fehér Apa ellentettjeként kódolják, amelyekhez képest a binaritás privilegizált pólusa, a fehér gyarmatosító elnyeri hősiesség, civilizált minőségét. „Apja vagyok az itteni bennszülötteknek.” (I am father to the natives here.) mondja Clive, a viktoriánus pátriárka, aki a brit lobogót elhossa a dzsungelbe, hogy a bennszülötteket megmentse a pogány tudatlanság sötétjétől (4).<sup>7</sup> Ugyanakkor, ahogy Churchill is figyelmeztet a bevezetőben, nem csupán a kirekesztés imperialista politikája működik itt. A kolonizáló / kolonizált szubjektum makrodinamikájának szocio-politikai összetevői mellett működésben van egy talán még fontosabb hatalmi technológia, a *szexualitás politikája*. Ez a stratégia a gyarmatosító berendezkedést olyan patriarchális rendszerként alakítja ki, amelyben a fallikus hatalmi pozíció a férfié, aki az értelem, az őszinteség és az egészség megtestesítője. A férfinak ez a kulturális képe definíciós alapját, abjektált Másikját a nő alakjában találja meg, aki a betegség, a kéjvágy, a korrupció és a fenyegetés megjelenítője. Churchill a sötétség, a fluídítás, a misztérium aprólékosan megépített képrendszerén keresztül gondoskodik arról, hogy összekapcsolódjon a kolónia és a nőiség képzete. Ebben a berendezkedésben a bennszülöttek, a gyarmatok úgy viszonyulnak a fehér civilizációhoz, mint a nő a férfihoz. A szubjektum mikrodinamikájának szintjén mindennek az a következménye, hogy a modernista, gyarmatosító küldetés kulturális képrendszere arra készíti a szubjektumot, hogy a feminin, a heterogén Másik gyarmatosítása, elfojtása árán határozza meg önmagát. „Sötét vagy, mint ez a kontinens. Titokzatos. Álnok.” (You are dark like this continent. Mysterious. Treacherous.) mondja Clive Mrs. Saunders-nek (23). „Álnokok és gonoszok tudnak lenni a nők. Sötétebbek és veszélyesebbek a férfiaknál. A család megvédelmez bennünket ettől...ellen kell állnunk ennek a sötét női buja vágnak, Betty, mert különben felfal bennünket.” (Women can be treacherous and

evil...They are darker and more dangerous than men. The family protects us from that...we must resist this dark female lust, Betty, or it will swallow us up.) mondja feleségének, Betty-nek (45). A család megóvja a szubjektumot a feminintől, ahogyan a Birodalom védelmezi a nemzetet a kolóniával szemben. Vagy ami még ennél is jobb, a fehér nemzet arra törekszik, hogy felfalja, bekebelezze a sötét területet, hogy ezáltal vegye elejét bármiféle veszélyes támadásnak.

Azt gondolom ugyanakkor, hogy a dráma első felének igazi lényegét egy még finomabb, nyelvi szinten tapinthatjuk ki. A *Cloud 9* megmutatja, ahogy ennek a kulturális paradigmának az identitás mintái diszkurzív gyakorlatokban, nyelvi normákban és klisékben áramolnak és szilárdulnak meg. Az első felvonás nyelve teljes egészében patriarchális. „Jertek, Anglia fiai!” (Come gather, sons of England!) éneklő az egész család a darab legelső jelenetében, bevezetve bennünket a nemiség diszkurzív technológiájába, amely arra törekszik, hogy deszexualizálja az egyént, és a férfi szubjektum nemiségét ruhazza rá. Minden kulturális érték a férfihoz képest nyer meghatározást: „Soha nem szabad, hogy a fiúk az iskolában megtudják, hogy szereted a babákat. Soha de soha. Senki nem fog szóba állni veled, nem vesznek be a krikett csapatba, és ha megnősz, nem lesz belőled férfi, mint amilyen az apád.” (You must never let the boys at school know you like dolls. Never, never. No one will talk to you, you won't be on the cricket team, you won't grow up to be a man like your papa.) oktatja fiát Betty (40).

Egyedül a homoszexualitást tekinti ez a rendszer még a nőiességnél vagy a kislányoskodásnál is nagyobb perverziónak. „Úgy érzem magam, mint akit megfertőztek! A diftériánál is veszélyesebb betegség ez.” (I feel contaminated! A disease more dangerous than diphtheria.) mondja Clive, mikor egy félreértett szituációban Harry közeledése után tudomást szerez arról, hogy Harry homoszexuális. A megnevezhetetlen, kimondhatatlan szörnyűséget a betegség, a deviáció képvilágába burkolja. Harry eltér a normálistól, a heteroszexuális férfi kötelező szerepe által előírt normától, és Clive-nak nincsen megfelelő szókészlete ahhoz, hogy ezt leírja. Hasonló esetet találunk abban a jelenetben, amelyben Clive arra kéri Betty-t, mesélje el, hogyan viccelődött ve-

<sup>7</sup> A hivatkozások a következő kiadásra vonatkoznak: Caryl Churchill: *Cloud 9*. Revised American Edition, New York, Routledge, 1988.

le durva szavakkal a fekete szolga, Joshua. Az asszony képtelen verbalizálni az eseményt, mert akkor újra kellene mondania a történetet, és ezzel megsértené azokat a nyelvi normákat, amelyeknek alá van rendelve. Joshua jól tudja ezt, ezért lehet biztos abban, hogy parancsolója nem fog részletesen értesülni a történekről.<sup>8</sup> A dráma világában, akár csak a modernizmus kulturális berendezkedésében, a szexualitás olyasvalami, amiről gondoskodni kell, figyelni kell rá, és a legfontosabb elemét alkotja annak a folyamatos önhermeneutikának, amely Foucault szerint a „gyónás hagyományának nyugati társadalmait” jellemzi.<sup>9</sup>

Az identitások itt a felügyelet és az ön-felügyelet szüntelen környezetében konstituálódnak, és ez különösen az első jelenet bábszínházat idéző hangulatában válik szembetűnővé, ha megpróbáljuk nem csupán olvasni, hanem képzeletünkben színpadra is állítani a drámát. Clive, a pátriárka úgy „számlálja elő” a szereplőket, mintha egy színházi előadás rendezője vagy prologusa lenne. A darab metadrámái, metaszínházi elemei ugyanakkor még ennél is erőteljesebben irányítják figyelmünket a kulturális, ideológiai produktumként értelmezett szubjektivitás kérdéseire. Betty-t és Edwardot a szerzői utasítás értelmében ellenkező nemű színésznek kell játszania: a meghunyászkodó feleséget férfi színész jeleníti meg, a babázó fiúgyermeket pedig nő játssza.<sup>10</sup> A nemek cseréjénél talán még látványosabban működik a fajok cseréje: a feketebőrű szolga, Joshua szerepe fehérbőrű színészé.<sup>11</sup> Ez az

inverzió megtöri a drámai illúziót a színpadon, és a néző egyértelműen tudatába kerül annak, hogy a színházi reprezentáció nem pusztán a jelen nem lévő valóság másolata, duplikátuma akar lenni. A dráma figyelme kezdettől fogva az identitás kérdéseire koncentrálódik, és a *Cloud 9* annak szemléltetésévé válik, ahogy a szubjektumok alárendelik magukat az uralkodó kulturális képvilág szabályainak és identitásmintáinak. Betty, Edward, Joshua nincsenek tudatában annak, hogy már rég átalakultak olyan szubjektummá, amilyenek lenni szeretnének, ugyanis önazonosságuk a felkínált (vagy eltiltott) mintáktól függ. Churchill darabja így drámaszemiográfiai nézőpontból olyan genoszínházként működik, amely kizökkenti a befogadót a konvencionális szubjektumpozíciókból, hogy nagyobb rálátást szerezhessen saját ideológiai beágyazottságára.<sup>12</sup>

A második felvonás a hetvenes évek végének posztmodern Angliájában játszódik, a szereplők ugyanakkor csak huszonöt évvel idősebbek. Ennek a felvonásnak a világát, az elsőével éles ellentétben, már a szexuális szabadság, az identitások pluralitása, a választási lehetőségek nagyobb tere jellemzi, és a felszínen úgy tűnhet, a dráma a posztkoloniális, posztmodern berendezkedés szubjektumainak nagyobb szabadságát ünnepli. Szorosabb olvasat, illetve a felvonás színpadra képzelése után azonban azt találjuk, hogy a társadalomban áramoltatott identitásminták ugyanúgy felügyelet alá vonják az egyéneket, mint a századfordulón.<sup>13</sup>

<sup>8</sup> Betty sérelmezi Clive-nál, hogy Joshua durván beszél vele, a feketebőrű szolga ugyanis nem teljesítette az úrnő kérését, amikor az valamiért szalasztotta, és csak annyit vetett oda: „Magának is lábak vannak a szoknyája alatt, nem?” (You've got legs under that skirt.) (45)

<sup>9</sup> Vö.: Jane Thomas: *The Plays of Caryl Churchill: Essays in Refusal*. In: Adrian Page (szerk.) *The Death of the Playwright? Modern British Drama and Literary Theory*. London, MacMillan, 1992. 160–185. „Seen from a Foucauldian point of view, Act I becomes a series of confessions couched in both monologic and duologic form which interweave to form the network of power relations which constitute Victorian colonial society.” (172) A gyónás társadalmának fogalmához és a szubjektum/hatalom reciprocitáshoz lsd. Michel Foucault: *A szubjektum és a hatalom*. In: Kiss A. A. – Kovács S. s.k. – Odorics F. (szerk.): *Testes könyv II*. Szeged. Ictus & JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997. 267–292

<sup>10</sup> Vö.: Frances Gray: *Mirrors of Utopia: Caryl Churchill and Joint stock*. In: James Acheson (szerk.): *British and Irish Drama since 1960*. New York, St. Martin's Press, 1993. 47–59. „Churchill refuses to permit the 'male gaze' which renders man the subject and woman the (sexual) object. Betty is played by a man. He makes no attempt to disguise his maleness, nor does he make any parodic gestures of femininity; rather he incarnates the idea that »Betty« does not exist in her own right. She is a male construct defined by male need.” (53)

<sup>11</sup> Vö.: Joseph Marohl: *De-realized Women: Performance and Identity in Churchill's Top Girls*. In: Hersh Zeifman & Cythia Zimmerman (szerk.): *Contemporary British Drama 1970–90*. London, MacMillan, 1993. 307–322. „Multiple casting and transvestite role-playing...reflect the many possibilities inherent in the real world and conventional ideas about the individuality or integrity of character. The theatrical inventiveness of Churchill's comedies suggests, in particular, that the individual self, as the audience recognizes it, is an ideological construct.” (308)

<sup>12</sup> A genoszínház fogalmához lásd a 3. sz. jegyzetet.

<sup>13</sup> „These characters do not function as manifestos for the liberation of the individual through the articulation of his or her sexual truth as much as reminders of the ubiquitous nature of power.” James Thomas, i.m. 176.

A metadramai perspektíva végigvonul az egész drámán. A második felvonásban csak Cathy-t játssza férfi színész, a mimetikus illúziót azonban más eszközökkel is folyamatosan megtöri a dráma. Lin így reagál, amikor Cathy felpróbálja a gyöngy-sorát: „Ez a nyaklánc az első felvonásból.” (This is the necklace from Act I.) (72) Később belép az első felvonás Edwardja. (Edward from Act I comes on.) (99) Ezek a technikák arra ösztönzik a nézőt, hogy a darabot metaperspektívából szemlélje, és ne elégedjen meg azzal a konvencionális látszattal, hogy az előtte játszódó események a valóság lenyomatai. Természetesen a dráma olvasásakor folyamatos erőfeszítést kell tennünk arra, hogy a potenciális színpadraállítást reprezentációs logikáját létrehoz- zuk képzeletünkben, hiszen csak a színpadi meg- jelenítés tölti ki azokat a jelentésbizonytalanságo- kat illetve kifejtetlen jelentéseket, amelyekben mű- faji sajátosságai folytán a dráma bővelkedik a leg- jobban.<sup>14</sup>

A *Cloud 9* korai feminista recepciója a női sze- xualitás felszabadításának allegóriájaként ünne- pelte a darabot. A második felvonás azonban csak látszólag számol le az elfojtott szexualitás tabui- val és kódjaival.<sup>15</sup> A homoszexualitás és a bi- szexualitás elfogadott vagy tolerált gyakorlattá vá- lik a hetvenes évek végére Angliában, de csak a felszínen. A homoszexuálisok még mindig attól félnek, hogy elvesztik állásukat, a biszexuálisok politikai programként gyakorolják szexualitásuk- at, és a dráma vége felé Betty monológjában a maszturbáció tételeződik az önfelfedezés és az önállóvá válás egyetlen autentikus stratégiájaként. „...és ott nőtt bennem ez a hatalmas érzés és tel- jesen beborított és nem állíthattak meg és senki sem állíthatott meg és ott voltam a csúcson és új- ból és újból. Utána azt hittem, most megcsaltam Clive-ot. Az anyám megölne. De győztesnek is éreztem magam, mert tőlük független emberré vál- tam. Aztán meg sírtam, mert nem akartam az len- ni.” (...and there was this vast feeling growing in

me and all round me and they could not stop me and no one could stop me and I was there and co- ming and coming. Afterwards I thought I had bet- rayed Clive. My mother would kill me. But I felt triumphant because I was a separate person from them. And I cried because I did not want to be.) (105) Ezeket a módszereket azonban a liberalizá- lódás álcája alatt továbbra is letakarja az az álta- lános diszkurzív hatalmi technológia, amely a sze- xualitást szubjektivitásunk legfontosabb eleme- ként, képzeteként definiálja, és így a a szubjek- tivitást a szexualitás kulturálisan kialakított mintáihoz köti. Úgy tűnik, a metafizikus binari- tások eltűnnek, változatos szexuális szerepek és identitástípusok váltják fel a fehér kultúra és a ko- loniális Másik korábban ábrázolt antagonizmusát. Ugyanakkor arra is rálátást kínál a dráma, hogy ezek az új identitások inkább instabilak, mint au- tentikusak, inkább töredékesek, mint ön-megha- tározottak. A Gyarmat, az abjekt Másik képe már nincs jelen, hogy ahhoz képest működhessen az önmeghatározás mechanizmusa, viszont a Másik ellenpólusa nélkül a posztmodern identitások üressé válnak, vagy félnek valóban önállóvá vál- ni. A szereplők abban a hiszemben vannak, hogy szabadabbak, mint az első felvonásban, de egy fi- nomabb kulturális képrendszer még a korábbinál is jobban átítatja őket. „Fessél autóbalesetet, le- gyen minden tiszta vér.” (Paint a car crash and blood everywhere.) mondja Lin a kislánynak, Cathy-nak. (64) Az erőszak, a mozgásképtelenség, a mentális megrekedtség képei uralkodnak a má- sodik felvonásban. A darab nem ajándékoz meg bennünket a boldog, felszabadult posztkoloniális szubjektum víziójával. A dráma végén, a záróje- lenetben belép az első felvonásban szereplő Cathy, és összeölelkezik a második felvonás Cathy-jével, metadramatikus allegóriát alkotva így a szubjek- tumról, aki már nem pusztán a férfi Másikja, de nem válik ön-azonossá sem.

<sup>14</sup> A metaperspektívához lásd még: Kiss Attila Atilla: A tanúság posztsemiotikája az emblematikus színházban. In: K.A.A.: *Betűrés. Posztsemiotikai trások*. Szeged, Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999. 31–86, különösen 67–70, valamint Marie Lovrod: The Rise of Metadrama and the Fall of the Omniscient Observer. *Modern Drama*, 37. 3. (1994) 497–508. Az előadásközpontú drámaértelmezéshez ld. Allan Dessen: *Elizabethan Drama and the Viewer's Eye*. University of North Carolina Press, 1977.; A.D.: *Elizabethan stage Conventions and Modern Interpreters*. University of North Carolina Press, 1982., illetve Demcsák Katalin & Kiss Attila Atilla: *Az angol és az olasz reneszánsz dráma és a színház szemiotikája és iko- nográfiája*. Ikonológia és műértelmezés VIII. Szeged, JATE, 1999.

<sup>15</sup> „Churchill's stage practice strongly resists the reading 'one woman triumphs', and she rejected alterations in the first Ame- rican production which put Betty's monologue at the end precisely because it encouraged this.” Frances Gray, i.m. 52.

A fenti elemzéssel a posztmodern dráma szemiotikai és szubjektumelméleti megfontolásainak tanítása során szerzett tapasztalataim tanulságát igyekeztem szemléltetni és kontextualizálni. Az interpretáció során azokat a posztszemiotikai meglátásokat alkalmaztam, amelyek meggyőződésem szerint elengedhetetlenek ahhoz, hogy a poszt-

modern drámában és színházban központi szerepet játsszó identitásproblémákat, kulturális képrendszereket és metatechnikákat értelmezhessek. A drámák előadás-központú, az (imaginatív) színpadraállításra koncentrálnó szemiotikai megközelítését a szubjektum posztszemiotikájának elméleteivel együttesen alkalmazva nem csupán a szubjektivitás dilemmáját, hanem a metadráma és a metaszínház jellegzetesen posztmodern technikáit is az értelmezés figyelmének középpontjába állíthatjuk.