



Kérchy Vera

Terror, trauma, teatralitás az *Eufóriában*

Színház a filmben, „valóság” a színpadon

Arisztotelész szűkszavúan meghatározott, de annál többféleképpen értelmezett katarziszfogalma kapcsán egyfelől egy esztétikai, másfelől egy orvosi jelentésréteget emleget a recepció. Az előbbi a műalkotásban lelt élvezethez köthető, a tragédia „utánozmányai” a fájdalmas tartalom ellenére – félelmet és részvétet keltve – örömet okoznak. Még akkor is, ha az ember nem látott korábban „olyat”, ebben az esetben ugyanis „a gyönyörűséget a képmás nem utánzat voltában okozza, hanem kidolgozása, színe vagy más efféle ok folytán” (Arisztotelész [i. e. 335], 1997, 27.). A katarzisz mint a szenvedélyektől való megszabadulás másfelől a lélek megtisztulásának egészségügyi folyamatát írja le, a rendezett együttéléshez szükséges harmonikus állapot kialakítását az állam tagjaiban. A 19. század pszichológiai érdeklődésű értelmezései az utóbbi olvasat nyomvonalán a nézőről a színészre helyezték át a katartikus élmény vizsgálatát, a pszichodráma résztvevői maguk játsszák újra, beszélnek ki a feszültséget okozó problémás élethelyzeteket, hogy a tudattalan előfeltételeinek tudatosá tételével megszűnjenek a neurotikus tünetek. (Kellerman, 1984; Végh, 2009)

Míntha a két jelentéssíkot kombinálnák azok a fiktív szituációk, amikor az ember közvetlenül – metaforikus áttétel nélkül – önmagát, a saját életét látja visszaköszönni egy színházi előadásban. Vagyis amikor az önfeltárulkozásra az esztétikai értelemben vett színház (nem pedig egy terápiás szituáció) keretei között kerül sor. Egyre gyakoribb, hogy az identitás stabilitását problematizáló posztmodern film arra használja e képtelen szituáció feszültségeit, hogy a főhős katartikus önmagára találását önelvesztésként mutassa fel. A kerettörténet valóságának és a színház-a-filmben fikciónak az egymásra íródásával járó reprezentációs határsértés olyan lehetetlen teret hoz létre, mely megtöri a perspektivikus illúziót, s ezzel ismeretelméleti válságba juttatja az egységes értelmezésre törekvő befogadót. Charlie Kaufman *A befejezésen gondolkodom* (I'm Thinking of Ending Things, 2020) című filmjének csúcspillanata, amikor a főszereplő volt iskolája színpadán állva, életének fontos résztvevői előtt „dalban mondja el” kudarcba fulladó vágyainak történetét. Nemcsak a valóság és a fikció síkjai keverednek össze, de a reális időszerkezet is megbomlik a múltat, jelent és

jövőt keresztező jelenetben. Az olvashatóságot biztosító illúziórealizmus összeomlásában, a néző által megtapasztalt referenciális krízisben a főszereplő pszichés dezintegrációja tükröződik, az önmagára találás, a valóság megértése egyet jelent a Valóssal való találkozással, Jake-nek fel kell ismernie, hogy partnernője – aki a filmbeli utazás során végigkísérte – képzeletének szüleménye.

Hasonlóan traumatikus a színházi kibeszéléssel történő „traumaoldás” David Cronenberg *Pillangó úrfijának* (M. Butterfly, 1993) zárójelenetében. Miután ráébredt, hogy idealizált nőként misztifikált szerelme valójában férfi, René Gallimard egy színházi performansz keretei között újraalkotja fantáziájának elvesztett tárgyát. Immáron belátva, hogy a Másik (szeretete) nem más, mint önmaga (szeretete), maga ölti fel Song Liling, az egzotikus primadonna szerepét. A (saját) fantázia e kitergetése itt is pusztulással kell hogy járjon, Gallimard számára elviselhetetlen „a Másik én vagyok” ödipuszi felismerése.

A tudattalan előfeltételeinek tudatosítása, az eredetileg traumaoldást célzó színházi kibeszélés azért traumatikus az említett példákban, mert olyan belső lényeket tár fel, melynek az egységes énkép érdekében rejtve kellett volna maradnia. „Sohasem lehetséges, hogy [a szimbolikus integráció értelmében] teljesen felvállaljam létem fantazmatikus magvát. Amikor túlságosan megközelítem, amikor túl közel megyek hozzá, szubjektivitásom *aphanise* következik be: elveszítem szimbolikus konzisztenciámat; dezintegrálódik.” (Žižek, 2006) Hasonló önpusztító önfelismeréshez vezet a szerepjáték a *Fekete hattyúban* (Black Swan. Darren Aronofsky, 2010) és a *Premierben* (Opening Night. John Cassavetes, 1977). Az előbbiben a fekete és fehér „hattyú” együttes eljátszása a táncos Nina belső énhasadására, az utóbbiban az öregedésről szóló szerep a színésznő Myrtle (női) identitásának elvesztésére ébreszt rá.

Ez utóbbi két példában, melyekben a véletlen (az előadás menetének kiszámíthatatlan fordulata) is szerepet játszik, különösen hangsúlyos a szituáció intermediális jellege. Már az „önmagaság” eljátszása, a „valóság” színrevitele sem képzelhető el tisztán a színházi reprezentáció keretei között, ahol a fikció megtörése szükségképp visszavarródik a fikció terébe.¹ Az említett filmes példákban a színész „igazi” halálának, összeomlásának története, jóllehet „meg van írva”, az ehhez tartozó szándék kívül áll a színházi reprezentáció terén, a film nyújtotta „keretvalósághoz” tartozik. Az előadás rendezői intenciótól való eltérése a *Fekete hattyúban* és a *Premierben* tovább erősíti a mediális váltás szükségességét, hisz épp azt a véletlent viszi (filmalkotói intenció szerint) színre, ami a színházban csak az alkotói (rendezői, színészi) szándéktól való elhajlásban nyilvánulhat meg.² Ezekben a filmekben a színházi előadás nem fonódik össze kezdettől fogva az önmagaság pszichodramai feltárásának szándékával, erre a szerepformálás közben, az előadót is meglepve, váratlanul kerül sor. Nina és Myrtle fokozatosan ébrednek rá, hogy a fiktív szerep,

¹ Nem feledkeztünk el azokról az avantgárd törekvésekről, melyek épp a valóságot, a jelenlétet, az önmagaságot igyekeztek színre vinni a performansz keretei között. Számolunk azonban ennek posztmodern kritikájával is, melynek egyik hivatkozása épp az itt tárgyalt performativitás-elmélet azt illető belátása, hogy a véletlen szándék szerinti színrevitele paradoxon.

² Ezért ütközik feloldhatatlannak tűnő nehézségekbe az ilyen típusú filmek színházi adaptációja, hiszen a szerepéből váratlanul kilépő Myrtle ugyancsak szereppé változik Eszenyi Enikő alakításában (a Vígszínház 2019-es előadásában), a valóság (Myrtle világa) és a fikció (Virginia, a Myrtle által játszott szerep világa) ugyanabba a reprezentációs térbe záródik bele.

amit játszanak, egybeesik saját életbeli „szerepükkel”. A szubjektumot (szándékot) megelőző performativitás ráíródik a szubjektum által (szándékosan) formált performanszra, „megfertőzi” azt; ami kontrollvesztéshez vezet a színházi szituációt (és persze az önazonos én konstrukcióját) illetően.³ Míg Gallimard performansza feltehetően eleve az öngyilkosság színreviteleként inszcenírozódik, addig Nina előadás közben jut el az önpusztítás szükségességének (a hasadt én, a belső különbözőség elviselhetetlenségének) felismeréséhez.

A performansz váratlan eltérése még egy jellegzetes teatralitás-tapasztalatot fókuszba emel: a szándékolatlan színpadra kerülés élményét, melynek traumatikus helyzetét a terrorista fenyegetettség állítja párhuzamba a szakirodalom. Itt a színházi kibeszélés semmilyen traumaoldó funkcióval nem bír, épp ellenkezőleg, a puszta teátrális keretezettség okoz sokkhatást. A terror színháza „a tér váratlan szegmenseit változtatja a legváratlanabb pillanatokban színpaddá vagy még inkább pódiummá, melyre azonban a színész-áldozatok nem akaratauk szerint lépnek fel, hanem sokkal inkább az »csusszan« alájuk, függetlenül attól, hogy szándékukban áll-e szerepelni ebben a kitervelt scenárióban”. (Fogarasi, 2015, 178.)

Luis Buñuel rémálomként ábrázolja azt a helyzetet, amikor *A burzsoázia diszkrét bája* (Le charme discret de la bourgeoisie, 1972) szereplői hirtelen a színpadon találják magukat, a korábbi jelenetekből ismert, szokásos vacsorapartijukat közönség nézi, az étel gumicsirke, és a „spontán” beszélgetést sugó sugja a vendégség résztvevőinek. Egyenesen a szereplő halálát okozza a rendőrök elől menekülő gyilkos színpadra sodródása a *Rémület a színpadon* (Stage Fright. Alfred Hitchcock, 1950) végén, amikor a hirtelen lezúgó vasfüggöny lenyakazza. A *Tenet* (Tenet. Christopher Nolan, 2020) nyitó jelenetében egy színházat ér terrortámadás, a „terror színháza” fölülírja a megrendezett színházi eseményt. Ahogy a karmesteri pálca a levegőbe emelkedik, a szimfonikus zenekar első taktusai helyett robbanást hallunk, és a fegyveres támadók becsörtetnek a színpadra, majd onnan a nézőtérre. A karmesteri pálca a rendezői intenció tárgyi szimbóluma, így hatástalansága az ehhez tartozó kontroll elvesztésének jele. A jelenet látványos kombinációja a performativitás-elméleti és a terror-retorikai perspektívának, ami összecseng a nyelvben rejlő instabilitás, a reprezentációs összeomlás permanens lehetőségének dekonstrukciós elgondolásával: amikor valaki nyelvi kifejezésbe fog (amit ez esetben az intencionált színházrendezés allegorizál), mindig annak sikertelenségét is, a félreértés, a jelentés önmaga ellen fordulását (a színház esetében a performansz eltérését, „önálló életre kelését”) is kockáztatja.

Az HBO 2019-ban indult, eddig két évadot megélt sorozata, az *Eufória* (Euphoria. Sam Levinson, 2019-) változatos módon idézi fel a teatralitás említett aspektusait. A film a *coming of age*-történetet szimbolikusan a 2001. szeptember 11-i terrortámadáshoz köti, borítékolva a kötelező alapotívum, az identitáskeresés, a

³ A szubjektumot megelőző performativitás gondolata Austin beszédaktus-elméletének (Austin, 1962) dekonstrukciós olvasatára vezethető vissza. Derrida a performatívum általános idézhetőségére hivatkozva, szándék és megnyilatkozás mindenkori széttartására, s így minden performatívum „fertőzőttségére”, potenciális sikertelenségére (megcélzott hatástól való eltérésére, önálló jelentéstermelő „géppé” válására) mutat rá. (Derrida, 1971) A kérdést szubjektumelméleti keretek között, elsősorban a társadalmi nemek viszonylatában átgondoló Judith Butler így ír a szubjektumot egyszerre megelőző és formáló performativitásról: „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.” (Butler, 2015, 163-164.)

társadalmi szerepformálás radikális akadályoztatottságát: a 9/11 generáció (szó szerinti és szimbolikus) születésénél egy Ground Zero, egy üres helyet, egy feldolgozatlan veszteséget találunk. Mindaz a defektus, amit később a baráti, szerelmi, szülőkhöz és általában a társadalomhoz fűződő kapcsolatokat illetően látunk, a permanens fenyegetettségnek jövőt nyitó „nagy esemény” (Derrida, 2001) kollektív létélményét tükrözi – nem annyira ok-okozati, mint inkább allegorikus kapcsolatot tételezve a trauma e makroszintű, „virtuális” és egyéni életeket átható, személyes megjelenései között. Az *Eufória* 2001-ben született tinédzserei úgy próbálják színre vinni önmagukat, megalkotni egységes identitásukat, biztonságos világméretűt, hogy már eleve egy nem kívánt színpadon állnak, amely nem kínálja számukra a biztos tájékozódáshoz szükséges rendezői kontroll lehetőségét. (Ennek a színjáték feletti kontrollvesztésnek a szemléletes példája a telefonokkal rögzített szexvideók folytonos „kiszivárgása”, a vizuális „szerelmi üzenetek” publikussá válása, amely mindig a megszégyenülés, az avatatlan tekinteteknek való kitettség megsemmisítő élményét hozza magával.) A teatralitás – mint az identitásképzés formája – az élet minden szegmensét átjárja az öltözködéstől és sminkviseléstől kezdve a nemiszerep-keresésen és egyéb társadalmi rituálékon át a vizuális technológiák meghatározó szerepéig; ami egyfelől teret ad a kontroll visszaszerzésére irányuló törekvéseknek, másfelől újra és újra kockáztatja annak elvesztését.

Nem meglepő hát, hogy a sorozat végén, a dramaturgiai csúcsponton a konkrét, esztétikai értelemben vett színházzal találkozunk (az iskolai bemutató szituációja két teljes részen átível), amely – a fent ismertetett példákhoz hasonlóan – az önmagunkra találás pszichodramai műfaját is keresztezi. A szereplők színpadra kerülése keretezi a történetet, Lexi darabja (a szereplők váratlan színpadra kerülése) a sorozatot nyitó terrorista esemény groteszk tükörképe, ugyanakkor – s ez az, ami a filmet az előző példáktól megkülönbözteti – a generációs problémaként jelentkező szorongás karneváli feloldásának lehetséges eszköze is egyben, performatív performansz, a traumaoldó traumaszínház kivételes példája. A valóság és a fikció szintjeinek összekeveredése ez esetben nem az identitás összeomlását okozza és allegorizálja. Egy olyan világban, melyet már mindig is a kontrollvesztés, az avatatlan tekinteteknek való kitettség határozott meg, a „valódi” és „színpadi” szerepek tükörlabirintusának intermedialis kibeszélése képes felszabadító erővel hatni. Színész és szerep, modell és kép karneváli forgatagában felsejlik valami a totalitás hiányának, a performatív megelőzöttségnek a szubverzív potencialitásából. Az a társadalmi szerepek színházat kitergető *drag* performansz, amely a kizárólag önazonos identitásban gondolkodni tudó Gallimard összeomlását okozta, változtatásra készítő eseményként, jövőre nyitó esélyként tűnik fel az *Eufória* iskolai színpadán.

Generation 9/11

„Valaha boldog voltam. Lebegtem a saját privát magzatvizes medencémben. Aztán egy nap, rajtam kívül álló okok miatt, elkezdett összezúzni anyám, Leslie kegyetlen méhnyaka, újra meg újra. Felvettem a harcot, de vesztettem. Először, de nem

utoljára.”⁴ Ezek a sorozat nyitó sorai, melyek alatt a születés méhen belüli képeit látjuk, majd amikor a kisbaba megindul a szülőcsatorna felé, az egyre erősödő zúgó hang átvezet a repülőgépek World Trade Centerbe csapódásának tévéből ismert képeihez. „Három nappal a támadás után születtem” – folytatja a kommentár, melybe belefoglalódik Bush elnök emlékeztető szövege: „Hallak titeket! Az egész világ hall titeket, és akik ledöntötték a tornyokat, azok is hallani fognak minket! USA! USA!” Közben váltakozva látjuk a tévét és a képernyőre meredő kisbabát, aki az „USA!” skandalusnál ordítani kezd. Majd látjuk, ahogy szoptatás közben elcsitul, és a narrátor a következőképp zárja a nyitójelenetet: „Szüleim két napig voltak kórházban. A tévé meleg fénye alatt tartottak. Újra meg újra megnézték a tornyok összeomlását, míg a gázt végül felváltotta a zsidóság.”

Ami a születési és a kulturális trauma e látványos egymásra íródásában különösen érdekes, hogy az utóbbi, melynek diskurzusa, mint ismeretes, átvette a pszichoanalízis egyénre vonatkozó traumakoncepcióját, visszavetítődik a születés leírására, mely így kifejezetten egy terrorista támadás elszennvedőjeként pozicionálja az újszülöttet. A „rajtam kívül álló okok” említése még az eredeti freudi kontextust idézi⁵ (amellett, hogy az elsöprő erejű esemény váratlansága a terrorizmus elméleti diskurzusában is hangsúlyos szerepet kap), a test „összezúzásának” végtelen ismétlődése (az „újra meg újra” egyenesen refrénként cseng vissza a tornyok leomlásának „újra meg újra” való visszanézésében) és az élmény jövő felé való megnyitása („nem utoljára”) kifejezetten annak gondolatát visszhangozza, hogy ami valóban félelmetes a terrorista támadásban, az annak kísérteties természete, az a sajátosság, hogy a fenyegetés a jövőből érkezik (bármikor, bárhol újra megtörténhet). Nem beszélve arról, hogy a „harc” és a „küzdelem” már a szeptember 11-i események körül gyorsan kialakuló (a „terror elleni háborút” legitimáló) nacionalista narratívát is beemeli az analógiába, melyet megerősít az amerikai elnök virtuális jelenléte a szülőszobában.

Ha nyomon követjük az *Eufória* nyitójelenetében az önmeghatározás e korai dinamikáját, azt látjuk, hogy a gyermek Rue számára az anya arca helyett az összeomló tornyok képe kínálkozik olyan „színpadként”, melyen „éjélt eljátszhatja”. Ahogy Andrzej Warminski írja, Paul de Man elemzését (de Man, 2000) továbbgondolva a Wordsworth *Prelude*-jének áldott újszülötthöz szóló himnuszában ábrázolt énmegformáló tekintetváltás, arcrombolás árán történő arcalkotás kapcsán: „midőn anyját színpadnak, azaz hogy inkább színpadi kelléknek [...] tekinti – olyan színtérnek, amelyen »én«-jét eljátszhatja –, a gyerek megöli őt azáltal, hogy márhalottnak olvassa”. (Warminski, 2000, 133.) A Másiknak az én kialakítása érdekében történő megalkotása az *Eufória* esetében már eleve a destrukció képét ölti, az arcrombolással járó arcadást megelőzi az arcrombolás, vagy úgy is fogalmazhatnánk, az arcadás gesztusa kitergetve, arcromboló vonatkozását leleplezve jelenik meg. Az eredmény így is, úgy is az egységes én megalkotásának defektusa, hiszen a nárcisztikus ökonómiában a tükör szerepét játszó „tekintet” – lévén maga a

⁴ A fordításoknál az HBO hivatalos feliratát használom.

⁵ Freud azt írja a traumás neurózisról, hogy „előidézésében a főszerep, úgy látszik, a meglepetés mozzanatának, a rémületnek jut” (Freud, 1991, 19.), majd tovább magyarázza a rémület fogalmát: „az az állapot, melybe oly veszedelem támadásának esetében jutunk, amelyre előkészülve nem voltunk, ez a meglepetés mozzanatát hangsúlyozza”. (Uo., 19-20.) Erre a váratlanságra, felkészületlenségre utalhat az okok „kívül állósága” az idézetben.

megtettesült széthullás – ellenáll a totalizáló erőnek. Bár az értelmezhetőségen ütött lyukat a Bush-narratíva látszólag azonnal bevarrja (háborúként interpretálva az eseményeket, melynek keretei között fel lehet venni a kesztyűt egy kézzelfogható ellenséggel szemben), a kisbaba azt sírásával elutasítja, megidézve e narratív bevarrás sikerességét firtató kritikai felhangokat.

Rue és az általa képviselt generáció tehát közvetlenül a terror színpadára születik (vagy egy másik színházi képpel, egyenesen a süllyesztőbe). A háborús híradásokat a biztonságos távolságból szemlélő nyugati tévénező hirtelen a történések színpadán találja magát.⁶ Az esemény „becsapódásának” e váratlansága, „a szorongásra való [...] felkészültség hiánya” (Freud, 1991, 54.) ellehetetleníti az értelmezést, az ismeretek hálójába való narratív beillesztést. A megrázkódtatás pillanatában esemény és ennek tapasztalata (reflexiója) elválik egymástól, a trauma mindent elsöprő ereje, értelmet szétfeszítő nagysága miatt nem hozzáférhető a tudatos észlelés számára, ami neurozishoz, ismétlési kényszerhez vezet. Gondoljunk az összeomló tornyok képének loopszerű ismétlődésére vagy 9/11 „kényszeresen ismétlődő szlogenjére” (Redfield, 2019, 21.), mely – a számszerű megjelölés üressége folytán – egyben a megnevezés lehetetlenségét is elárulja. Az, amit nem birtokolsz, de ami téged birtokol,⁷ kísérteni fog, egy megakadt, melankolikus állapotot eredményezve.

Ugyanakkor szeptember 11-et nemcsak traumatikus jellege és a jövő felé való nyitottsága (bármikor újra megtörténhet) teszi kísértetiessé, de virtualitása is. Az eleve a kamerák dzsungelébe célzott terrortámadás „radikálisan mediatizált”: „a világtörténelem legtöbbet fotózott és kamerázott napja” (Junod, 2003, idézi Redfield, 2019, 34.); „Mi is lenne szeptember 11. televízió nélkül?” (Derrida, 2001, 108.) Az „intellektuális bizonytalanság” – ahogy Freud a kísérteties élményét meghatározza (Freud, 1998, 66.) – ez esetben a valóság és a fikció közti különbségtevés nehézségéből fakad. Az „esemény a jelenvalóvá válás határán ingadozik: nem teljesen vagy nem igazán »tényleges«. A virtuális fenyegetés ebben az értelemben olyan fenyegetés, mely úgy érkezik el, hogy (még) nem érkezik el egészen” (Redfield, 2019, 2.).

A nyitójelenetben a kisbaba nem egyszerűen a pusztulás képeit, de a pusztulás virtuális képeit szemléli, úgy szendereg a „tévé meleg fénye alatt”, mint csibe a keltetőben. Nem véletlen, hogy a trauma és terror mellett ez a virtuális és reális közti tévelygés lesz az, ami a 9/11 generáció világát alapvetően meghatározza. Idetartozik a drogok kínálta bódulat hajszolása, az internetes ismerkedőoldalak minduntalan félrevezető kommunikációs csatornája⁸ és a már említett, privát térből kikerülő

⁶ „... the United States, which, till now, perceived itself as an island exempted from this kind of violence, witnessing this kind of thing only from the safe distance of the TV screen, is now directly involved.” (Žižek, 2003, 135.)

⁷ A trauma kényszeresen visszatérő képeiről írja Cathy Caruth, hogy „this scene or thought is not a possessed knowledge, but itself possesses...” (Caruth, 1995, 6.)

⁸ Amikor Julest megkéri az apja, hogy tegye el a telefont, amíg vacsoráznak, a lány azt válaszolja: „Azt hiszem, a való életre nem tudok már figyelni”. A gúnyos mosoly azonban öniróniáról árulkodik (amit apja csipkelődő reakciója is megerősít: „Fogd be, okoska”), arról, hogy a szöveg idézetszerű, hogy Jules az előző, „boomer” generáció szokásos, reális–virtuális oppozícióra épülő vádját vette komolytalanul magára (misperint a „fiatalok” az internet, a videójátékok csábításának áldozataként „nem élnek az életet”), miközben a „komoly” helyzet az, hogy saját generációja nem hisz már a virtuálison túli valóság idilljében, a virtuális húsbavágó effektusait viszont a bőrén tapasztalja.

szexvideók történetbeli burjánzása. Redfield (David Levi Strausst idézve) megjegyzi, hogy „az internet történetében először (és mindmáig egyszer) fordult elő, hogy többembar kattintott sajtófotókra, mint pornográfiára” (Redfield, 2019, 29.), s ezzel összekapcsolja, összetartozónak láttatja a terrortámadás és a pornóoldalak nézegetésének élményét, felvetve a gondolatot, hogy az utóbbi is értelmezhető „virtuális traumaként”.⁹ Ezt támasztja alá a sorozat második részének nyitójelenete, mely az első párjának tekinthető, amennyiben itt is egy gyerek énfőmálódásának kezdeteit láthatjuk egy mediatizált valóság függvényében. Jóllehet Nate már 6-7 éves, amikor megtalálja apja titkos pornóvideóit, a film meghatározóként értelmezi ezt az élményt a kisfiú pszichés fejlődése szempontjából, és minden bizonnyal traumatikusként is, hiszen miközben apa és fia a toxikus maszkulinitás öntudatos képviselői a történetben, a videók az apa homoszexuális kalandjairól tanúskodnak. Szintén ez az összekapcsolódás terror- és pornónézés között fejeződik ki a visszatérő kérdés kétértelműségében: „Mi a számod?” Miközben a kérdés a kontextus szerint az átélt szexuális aktusok számára vonatkozik, a nyitójelenet fényében gondolhatunk a generáció számszerű megjelölésére (és a kérdés folyamatos ismétlődése által a megnevezhetetlen megnevezésének állandó kényszerére) is: „A számom 9/11”.

Trauma, terror és virtualitás összefonódva, számos variációs formában van jelen a Ground Zero generáció életében. Azonban a születési jelenet hangsúlyos helyzete ellenére szeptember 11-et nem úgy kell elképzelni, mint e létélmény kiváltó okát, hanem inkább mint annak szimbólumát, amely talán már maga is kifejeződése egy sajátosan 21. századi világműködésnek, a „posztmodern állapot” eszkalálódásának, az emberi létezést meghatározó, világértelmezést lehetővé tevő tájékozódási pontok végérvényes felszívódásának. A „nem érzem magam biztonságban” alapvető létélménnyé válik, generációs szlogené, amely még egy olyan ártatlannak tűnő szituációban is elhangozhat, mint a rögbicsapat hirtelen beáramlása az iskolai menzára. Amikor egy diák új padtársat kap, az első kérdése, hogy „ugye nem vagy sorozatgyilkos?” Az iskolai csapatkapitány a barátnője mindennemű megtámadásáról és megerőszakolásáról fantáziál. A kábítószerfüggő Rue, aki a történetet meséli (s így a „megbízható” narrátor szerepét kellene, hogy betöltse), a különböző drogokkal kísérletezve folyamatosan a halál küszöbére sodorja magát. E mindent átjáró bizalmatlanság és bizonytalanság olyan lépésekre, menekülőutakra és kezelési stratégiákra készíti a szereplőket, melyek megpróbálják pótolni vagy reparálni az én eljátszásához szükséges, kontrollt biztosító, stabil talajt jelentő színpadot. Ezek a világot jelentő deszkák azonban továbbra is telis-tele vannak süllyesztőkkel és csapóajtókkal.

⁹ Az összekapcsolás persze ellenkező irányban is felveti a tulajdonságok egymásra íródásának lehetőségét, a leomló tornyok látványában lelt örömről ír például Baudrillard 9/11-re adott reflexiójában: „A morális elítélés, a terrorizmus elleni szövevény mellett ott van a világ e szuperhatalmának lerombolása fölötti hallatlan ujjongás is, mi több, az afölötti ujjongás, hogy ez a hatalom valamiképp önmagát semmisíti meg, önnön szépségébe hal bele.” (Baudrillard, 2011, 313.) A 9/11 kapcsán oly sok szerzőnél felbukkanó katasztrófafilm-hasonlaton keresztül pedig közvetlenül is összekapcsolja a terror és a pornó nézésének örömet: „a katasztrófafilmek által gyakorolt egyetemes vonzerő [...] a pornográfiával vetekszik”. (314.)

Társadalmi nemi szerepjátékok

Ahogy az elemzők szerint az ikertornyok összeomlása is elsősorban szimbolikus ereje miatt okozott sokkhatást, úgy a szülők is szimbolikus szerepük által meghatározóak az *Eufória* fiataljainak valóságtapasztalatában. Ahogy „a World Trade Center két tornya [...] a végleges rendet testesítette meg” (Baudrillard, 2011, 314.), úgy az apa és az anya szerepe is az, hogy stabil támasz legyen a gyerek életében. E támasztékok megingása a „valóság sivatagába” veti az embert, tájékozódási pontok nélküli ingatag talajra.

Az anya szimbolikus szerepéről és ennek defektusáról már volt szó a nyitójelenet kapcsán,¹⁰ a történet kibontakozásában az apák szimbolikus hiányára helyeződik a hangsúly. Bár Rue melankóliájának fő oka apja halálának feldolgozatlansága, a visszaemlékezések szerint legalább ilyen megrázó élményt jelentett számára a betegség diagnosztizálása, hiszen ehhez a pillanathoz kapcsolódik az első pánikroham és a kábítószerfüggőség kezdete. Cassie és Lexi apja maga lett kábítószerfüggő, miután elvált a feleségétől, ennek következtében egyre megbízhatatlanabbul jelent meg az „apás” hétvégeken, majd végleg eltűnt. Nate apja pedig a film jelen idejében hagyja ott a családját homoszexualitásának lelepleződése után. A családfők (mint „tartóoszlopok”) eltűnése nem fordítottan arányos szimbolikus megjelenésükkel (a freudi recept szerint), ellenkezőleg, mindegyik esetben az erő látványos elvesztéséről, a tekintély leomlásáról van szó.

„A terror elleni hadüzenetet a szuverén hatalom példaszerű beszédaktusaként olvasom” (Redfield, 2019, 5.) – írja Redfield, mely olvasat tökéletesen helyénvalónak látszik Nate létbizonytalanságot illető kezelési stratégiáit illetően is. Az apja meleg pornóvideóit megtaláló fiúnak megfelelő tükörkép hiányában önmagától kell helyreállítani stabil identitását és a világ rendezettségét. Minden tevékenysége, a csapatkapitányságtól a buliszervezésen keresztül a párkapcsolati szerepjátékokig az irányítás megszerzését célozza. Ennek leglátványosabb kifejeződése, ahogy barátnőjét, Maddyt igyekszik megóvni mindenféle elképzelt támadástól. Lelki szemével látjuk, ahogy a lány különböző helyzetekben az erőszak áldozatává válik, mely fantáziák felgerjesztik Nate védelmező erejét. Freud a *fort-da* játékot elemezve (amikor a gyerek játékát elhajtva újra és újra eljátssza az anya eltűnését) „hatalomba kerítési ösztönről” (Freud, 1991, 25.) beszél, melynek alapja, hogy a szorongásra való felkészüléssel (a „gyakorlással”) elkerülhető legyen a bekövetkező esemény traumatikus váratlansága. De hamarosan valóságos helyzet is kínálkozik, ahol a fiú rátermetségét bizonyíthatja. Miután Maddy egy alkalmi szexet követően letagadja a kölcsönösséget, Nate betör az ismeretlen fiú lakására, és közel halálra veri az „erőszaktevőt”. Nem más ez, mint az ellenség kézzelfoghatóságának élvezete, a Másik dehumanizálása a domináns pozíció

¹⁰ A gondolat, hogy a nevet és a nyelvet adó apa mellett az anya is szimbolikus – nem pedig közvetlen, érzéki – kapcsolatot jelent a gyerek számára, szakít a freudi szembeállításal, miszerint az apa-gyerek vérkapcsolat bizonyíthatóságának és láthatóságának hiánya olyan misztikus, szimbolikus erővel ruházza fel a paternális köteléket, amilyennel az anya nem bírhat. Lásd erről Derrida „Ki az anya?” című írását, melyben Derrida Freud apaságfelfogását („az apa akár halott is lehet a születés pillanatában, strukturális értelemben tehát apaként eleve halott apa” [Derrida 1997, 19.]) a béranyaság példájára hivatkozva kiterjeszti a másik szülőre is: „az anya is lehet távollevő, ismeretlen vagy halott a születés pillanatában”. (44.)

visszaszerzése érdekében, a Bush-féle „[t]error a terror ellen” (Baudrillard, 2011, 315.), „a paranoia modern politikája” (Redfield, 2019, 7.).

Az én stabilitását bizonyító erőszak azonban nemcsak a külső ellenséget, de a befogadott vendéget, a barátnő Maddyt is utoléri. Ahogy Derrida írja „Vendégszeretetgyűlölet” című szövegében, „a hatalom önmagában nem gondolható el olyasmi nélkül, mint a vendégszeretet gyakorlása és lehetősége” (Derrida, 1997, 73.), a gondoskodás ugyanarra az úr-szolga dinamikára épül, mint a nyílt ellenségeskedés. Az önmagáság – melyet mindig a másikkal való viszony határoz meg – minden esetben összefüggésben van a hatalommal („A képesség, hogy »magam«-at mondjunk annyi, mint hatalommal bírni a másik felett” [82.]). Hogy igazolja önazonosságát, Nate fojtogatja barátnőjét, kimutatja fizikai erőfölényét, erőszakot gyakorol – mert megteheti („az én leszármaztat[ható] a képes vagyok-ból” [80]).

Nate olyanná válik, mint azok az ikertornyok, melyeknek támaszt kellett volna nyújtaniuk, és amelyek elpusztítása kapcsán Baudrillard azt írja, „lehetetlen nem gondolni bármely, ily mértékben egyeduralkodóvá vált hatalom lerombolására”. (Baudrillard, 2011, 314.) A fiú karakterére egyre érzékenyebb néző gyakran éli át ezt az érzést, reménykedve abban, hogy minél inkább megközelíti egy hatalmi rendszer a tökéletességet, annál sebezhetőbbé válik, s hogy „a minden végleges rendre, végleges hatalomra való allergia szerencsére egyetemes” (Uo.). Nate erőszakra épített stabil világát egy olyan váratlan vendég érkezése rendíti meg, aki „újonnan érkezőként azonosíthatatlan és előre nem látható, röviden, aki más. [...] És aki végső soron az egyetlen esemény, ami méltó a névre.” (Derrida, 2001, 129.) A transznemű Jules – aki valóban hívatlanul bukkan fel Nate házibulijában, új a városban, senki nem ismeri – úgy zúzza szét (szándékolatlanul) a heteroszexuális macsó önmagáról alkotott képzetét, mint Song Liling René Guallimard-ét, mert nem a megfelelő tükröt tartja elé a nárcisztikus ökonómiában. A lány iránti elsőprő gyűlöletéről hamar kiderül, hogy a szexuális (szerelmi?) vonzódás miatt érzett düh a motorja, Nate Jules iránti vonzalma „a győzedelmes világméretűvé válás önmagával való birkózását jelzi” (Baudrillard, 2011, 316.) Az, hogy az apja ugyancsak szexuális kapcsolatba került Juleszal (az internetes partnerkereső oldalon keresztül), tovább ront a helyzeten, hiszen Nate kifejezetten homoszexuális apjával szemben igyekszik meghatározni önmagát.

A Jules keltette düh nem pusztán az elfojtott homoszexualitásra vezethető vissza, hiszen nem egy fiúról van szó, aki vágyat ébreszt a heteroszexuális Nate-ben, hanem a belső különbözőség megtestesüléséről, aki – akárcsak Balzac Zambinellája (lásd Barthes, 1970; Johnson, 1978) – semmilyen totális identifikációt, esszencialista szubjektumképet nem képes visszatükrözni. A női ruhába öltözött fiú (és itt „ruha” alatt már a test bizonyos fokú átalakulását is értem) azért kavart fel (Butler szerint a transzvesztita „a buszon, a mellettünk lévő ülésen félelmet, dühöt, talán még erőszakot is kiválthat”; Butler, 2015, 165.), mert leleplezi a társadalmi nemi szerep performatív jellegét, azt, hogy az nem valamiféle belső lényegiség kifejeződése, hanem az adott normarendszer előírta viselkedési forma, melyet mindig már azelőtt játszunk, hogy színpadra lépünk. A Nate típusú maszkulin identitás érdeke fenntartani a szubsztancia látszatát, mert az biztosítja hatalmi pozíciójának megkérdőjelezhetetlenségét, míg a társadalmi nemi identitás „performatív jellege hordozza annak lehetőségét, hogy vitathassuk objektív státuszát” (Butler, 2015, 155.). A fiú agresszív kirohanásai Jules

ellen azt a társadalmi szabályozó-fegyelmező mechanizmust ismétlik, mely büntetéssel sújtja mindazokat, „akik nem tudják és/vagy akarják a társadalmi nem lényegszerűségének illúzióját eljátszani” (Butler, 2015, 168.), miközben dühe le is leplezi a társadalmi nemek binaritását illető „ontológiai szükségszerűség” (Uo.) fenntarthatatlansága, a szabályozás tökéletlensége miatt érzett kétségbeesését.

Mintegy véletlenül talál rá az uralkodói elnyomás stratégiájára az alkata miatt bullyingolt Kat, amikor pornóvideója kiszivárogtatása után ráébred, mekkora népszerűsége tett szert akaratlanul is az interneten. Miután titokban lefilmezték szüzességének elvesztését, és megosztották a közösségi hálón, a lány átéli a színpadra kerülés terrorisztikus élményét. Látjuk megszégyenülten az iskola folyosóján lapulva osonni, attól az érzéstől szorongva, hogy „minden szem rá szegeződik”. Amikor viszont ellenőrizni akarja, hogy törölte-e a fiú a videót, miután a lány megfenyegette, hogy ezt tegye (láttuk, hogy szívják az anyatejjel magukba a fenyegetés, a mások terrorizálásának „nyelvét”), elképed a megtekintések számától és az elismerő kommentek özönétől. A sikert meglovagolva regisztrál, és *cam girl* karierrbe kezd, ami azzal az érzéssel kecsegtet, hogy a néző-nézett pozíciókhoz tartozó hatalmi dinamika megfordítható, hogy a színpad, amire eredetileg véletlenül került fel, az uralma alá vonható (ő válogatja ki a jelmezeket, a nézőket és határozza meg az „előadás” idejét, vagyis rendezővé válik). Nem beszélve a tekintélyes bitcoin vagyronról, ami anyagi stabilitást is biztosít neki az életben (és amit természetesen újabb jelmezekre és sminkeszközökre költ). A szituációt jól jellemzi, hogy Kat első „kuncsaftja” a megaláztatás perverz örömeinek hódol, könyörög a lánynak, hogy nevesse ki, utasítsa vissza verbálisan, miközben arról áradozik, hogy „Kitty Kween” milyen „nagy és erős”. A „sikertörténet” makulátlanságán azonban foltot hagy, hogy hatalmi mámorában Kat kis híján elszalasztja a felkínálkozó öszinte, kölcsönös érzésekre épülő párkapcsolat, intim együttlét lehetőségét.

Ezek a kudarcok mintha azt mutatnák, hogy a sorozat kritikusan viszonyul „az isteni szuverenitás álmához” (Redfield, 2019, 54.), amit alátámaszt az is, hogy a különbséget magában hordozó Jules tűnik a legharmonikusabb figurának a történetben. Apjához is csak őt fűzi kiegyensúlyozott kapcsolat, akivel egyedül maradt, miután anyja, nem tudván kibékülni gyereke transzneműségével elhagyta a családot (miután megkísérelte egy pszichiátriai intézetben meggyógyíttatni a fiát). A saját erős, védelmező, adott esetben heteroszexuális identitásukban meghasonlott többi apaszereplő szemszögéből nézve queerségre való nyitottsága feminizálja Jules apját (akiből nemcsak a buszon, de a vacsoraasztalnál mellette ülve sem vált ki félelmet, dühöt, erőszakot a performativitás *crossgender* kitergetése); a kettejük közti szeretetteljes harmónia azonban felveti egy ettől eltérő perspektíva s egy új típusú, nem autoriter apa- és szubjektumpozíció lehetőségét is. Ezt az elfogadó nyitottságot gyakorolja a film dramaturgiai szerkezete is azzal, hogy nem teszi témává Jules nemiségét. A sorozat elején a néző talán még gondolkozik azon, hogy a szereplők vajon tudják-e, amit (egy szinte véletlen pillantásnak köszönhetően) ő tud, majd hozzászokik egy olyan világ lehetőségéhez, ahol nem a transz szereplő nemisége a legizgalmasabb beszédtema. A sorozat zárzata egy ilyen radikálisan nyitott attitűd, „tisztá vagy feltétel nélküli vendégszeretet” (Derrida, 2001, 128.) karneváli ünneplése a „terror” méregfogát vesztett színpadán.

A performatív performansz lehetőségei

Mint láttuk, a színpad motívuma kezdettől fogva meghatározó a narrátor Rue történet-szálán is. A „terror színpadára” való születés felidézését követően többször látjuk olyan helyzetben, mely a színházi előadói pozícióhoz hasonlatos. Ezek leginkább ahhoz az Amerikában népszerű kulturális gyakorlathoz köthetők, melyek a *sharing* (megosztani valamit másokkal, részesíteni valamiben) módszerével igyekeznek szorosabbra fűzni közösség és egyén viszonyát. (Nem teljesen idegen ettől a „megosztástól” az a groteszk internetes verzió, melyet Kat esete is példáz.) Először egy iskolai szituációban kell Rue-nak reflektorfénybe állnia, ahol az a feladat, hogy elmesélje egy emlékezetes nyári élményét. Majd látjuk a közönség elé állni az NA (Narcotics Anonymous) gyűlésen, ahol függőségéről és meghatározott ideje tartó „tisztaságáról” kellene beszámolnia. De szintén előadói szituációt idéz fel az az emlékkép is, melyben Rue apja halálakor mond gyászbeszédet intim családi körben.

Míg a legelső esetben egy alapvetően pozitív élményt kellene megosztania másokkal, részesítve a közösséget az egyén örömeiben, az utóbbi két szituációban a megosztás hangsúlyosabb tétje a beszélő megtisztulása a katarzisz orvosi értelmében. Mivel azonban Rue legintenzívebb nyári élménye a túladagolás, amikor kis híján meghalt, az első szituáció is felveszi a terápiás jelleget. A pszichés folyamatok gátoltságáról, elakadt állapotáról árulkodik, hogy a lány többnyire felsül az említett helyzetekben, eltérítve a színpadi előadást rendeltetett irányától. Az iskolai beszámoló közben a túladagolás emlékei kísértik. Jóllehet egy ártatlannak tűnő helyzetet választ, azt igyekszik felidézni, amikor anyjával és húgával együtt énekeltek az autóban, mivel ez az emlék a kórházból való kiengedéshez kötődik, a rémület (a sajátján kívül a szeretteié is), a halál dermedt sokkja elakasztja a beszédet, Rue nem kész még a feldolgozásra, zavartan botorkál le a színpadról. A kábítószerfüggők csoportjában történő *sharing* első esete nyilvánvalóan a hazugságra épül, tudjuk, hogy a lány nem „tisztá” tíz napja, így vallomása austini értelemben parazita, sikertelen performatívum, a „normális” nyelvhasználatot kilúgozó, üres színházi idézés.¹¹ A gyászbeszéd sikertelenségéről pedig maga a jelen szituáció, a kísértő képek, a veszteség látható feldolgozatlansága tanúskodik.

Rue nem képes visszaszerezni a rendezői jogokat, az irányítói kontrollt saját élet-előadása fölött, számára az „isten szuverenitás álma” még addig sem tart, mint Nate-nek vagy Kat-nek. Amikor viszont egy olyan színházban találja magát, mely nem tart fenn „antik cinkosságot [...] a királyokkal és a fejedelmekkel” (Deleuze, 1994, 75.), mely nem „emberfelmutatás” az ember logocentrikus értelemben, mely nem a társadalmi beillesztődést, a „betagozódást” (Gennep, 1969) célozza, hanem magának a

¹¹ „Másképp performatívumaink mint megnyilatkozások másfajta kórokat is örökölhettek, melyek minden megnyilatkozást megméltelyeznek. [...] Olyasmikre gondolok, hogy egy performatív megnyilatkozás sajátos módon lesz üres vagy érvénytelen, ha például egy színész mondja ki a színpadon, ha versben jelenik meg, vagy ha magunkban motyogjuk el. [...] Ilyen esetekben a nyelvet, érthető módon, egyfajta komolytalansággal használják, mint ami élőködik a normális használaton – oly módon, ami már kimeríti a nyelv kilúgozásának fogalmát.” (Austin, 1990, 45, kiemelés az eredetiben.)

liminalitásnak, a különbözőségnek a tere, gátoltsága oldódni kezd, gyászmunkája beindul ennek a furcsa, kegyetlenségében is kegyelmes színháznak a jóvoltából.

Még a záró két rész előtt megtudjuk, hogy Lexi színházi előadásra készül, olyan darabot ír és rendez, amely az őt körülvevő valóságos emberekről szól. A Fezccoval való beszélgetésekből kiderül, hogy aggódik, a darab majd esetleg felzaklatja azokat, akik magukra ismernek, mire a fiú azt reagálja, hogy az „a szándéktól függ”. Erre Lexi azt válaszolja, hogy „jók a szándékaim”, majd azon töpreng, hogy mi van, ha azt hiszik, hogy nem jók a szándékai, pedig valójában azok. Fezco így zárja le röviden a kérdést: „Nos, ezt nevezem én dilemmának [*quandary*]”, ami jól megragadja azt a nyelvhasználatot illető alapvető sajátosságot, hogy a szándék szerinti értelmezés garanciájának hiánya zavarba hozza a szöveg helyes működése, a jelentés célba érkezése fölött örködni vágyó szerzőt (a *quandary* zavart, bizonytalanságot is jelent). Minden, ami következik, a kontroll elvesztésének, a szándék szerinti performatívum kisiklásának ékes bizonyítéka, mondhatnánk, hogy nem meglepő módon, hiszen, ahogy láttuk, a színházi beszéd Austin beszédaktus-elméletében a sikertelenségük miatt kizárt performatívumok kiemelt példája. (Lásd a 11. lábjegyzetet.) Rámutatva a jelölő ritualitására, a nyelvhasználatot átjáró idézettségre Derrida a strukturális élőszködés általános elméletévé avatja a nyelvi cselekvés teóriáját. (Derrida, 1971) Lexi darabja a címet (*Our Life* [A mi életünk]) alkotó R betű elejtésétől kezdve az előadás megszakításain, a burleszkyszerű színpadi verekedéseken és színpadon kívüli (darab hatására elkövetett) végzetes tetteken keresztül a bemutatót övező szerelmi kaland tragikus romba dőléséig ezt a performatív elszabadulást példázza.

De nem lenne hiteles a szövegben munkáló dekonstrukció demonstrációja, ha a performatív kisiklás csupán a filmen belüli színházi előadásra korlátozódna. A performanszal szabadjára engedett szubverzív erő magát a filmes reprezentációt is utoléri, a keretvalóság és a színházi fikció folyamatos keveredése, a köztük húzott epiztemológiai határ áthágása aláassa a filmes történet realitásának, a megbízható történetmondásnak a hitelességét. A Lexi darabjában látható alteregók, a színész Ruek, Nate-ek és Maddyk az eredeti, modellül szolgáló „valóságos” alakokkal felváltva szerepelnek egy-egy újrarendezett és az ezzel párhuzamosan a film nyelvén is felidézett, vagyis eredeti környezetében is látható jelenetben, teljesen következtlenül azt illetően, melyiknek hova kellene tartoznia (alteregónak a színpadhoz, modellnek a keretvalósághoz). A kamera vágás nélkül köti össze a színpadi és a filmes díszlet fiktív és reális tereit, egy „valóságos” szobából távolodó kamera elfahrtol a „színpad” széléig, buñueli módon feltárva a közönség jelenlétét. Ugyanazon a dialóguson belül az egyik beállítás még a színész Rue-t mutatja, de mire körbejárja a kamera a beszélgető párt, az eredeti karakter arcát látjuk.

A színház-a-filmben kicsinyített tükre nemcsak az elbeszélte jeleneteket, de magát az elbeszélőt is visszatükrözi (a narrátori szerepet a saját magát alakító Lexi veszi át), az események a közvetítésükkel együtt kapnak teatrális keretet. Ebben a megvilágításban a film valóságát teremtő mesélői helyzet maga is a *sharing* egy formájaként jelenik meg, a filmet magát is traumaoldó kísérletként pozicionálva, mintha a színház, melynek „belül” kellene elhelyezkednie a fikciós rétegek hagymahéj-szerkezetében, beelőzné az *Eufória* című film teljes világát. Nem csoda, hogy olyan jelenetek is megjelennek a színpadon, melyek a film reprezentációs

logikája szerint az előadással közel egy időben vagy éppen utána, a színpadon kívül történnek, tehát amelyeket Lexi biztosan nem rendezhetett meg. Ilyen például az elejtett virágcsokor, amely Fezco kezéből esik ki, amikor a rendőrök váratlan ostroma meghiúsítja a fiú színházlátogatását vagy az előadást követő, Rue és Lexi között zajló beszélgetés színpadi megjelenítése.

Így a néző a filmbeli közönséggel együtt éli át valóság és színház különbségének feloldódását. Maddy felkiáltása – „Várjunk, ez a rohadt darab rólunk szól?” – nem egyszerűen arra vonatkozik, hogy Lexinek „volt képe” életük legintimebb jeleneteit kitergetni, a művészi ábrázolás eszközeivel (színészek által eljátszva, díszletek közé rendezve) re-prezentálni (újra-megjeleníteni, vagyis megismételni). Nem az ábrázoltak tartalma kelt felháborodást (jóllehet ilyen is szép számmal láthatunk, például amikor a darab visszaidézi a bedrogozott Cassie kínos vásári lovacskázását), hanem a valóságos élet szerepként való felmutatása – nem abban az értelemben, hogy viselkedési formáink tetszés szerint le- és felvehető ruhák volnának, hanem abban, hogy az én diszkurzív megalapozottságú, az önazonosság „*aktusok stilizált ismétlése* révén intézményesül” (Butler, 2015, 154, kiemelés az eredetiben). Így a kérdés tartalmazza az „Ez a film rólunk szól?”, sőt, az „Ez az élet rólunk szól?” jelentésrétegeket is. Hasonló szembesülés ez, mint amit Nate élt át Jules társadalmi nemének „eljátszottságát” látva, és amit a *drag show*-k kínálnak, szerepet faragva hétköznapi megnyilvánulásainkból (az „iskoláslány”, a „bevásárló nő”, a „sportoló fiú” tematika köré szervezve egy-egy *catwalk*ot). Csakhogy a szubjektum performatív megelőzöttségének felismerése ez esetben megmutatja felszabadító erejét is. Míg a szuverén hatalom szemszögéből nézve az identitás konstitúciós természetének kitakarása továbbra is vállalhatatlan, a többség számára – s ezzel a film kifejezi saját állásfoglalását – örömteli élmény, hiszen ebben a felismerésben, „az aktusok közötti önkényes kapcsolat” (Butler, 2015, 155.) reflexiójában rejlik a változtatás, s ezzel a traumatikusan blokkolt helyzetből való kilépés lehetősége. „Abban a lehetőségben, hogy másképp is ismételhettek: a stílus megtörhető vagy felforgatható.” (Butler, 2015, 155.)

Lexi „zseniálisan” fúr a társadalmi nemi szerepek mélyszerkezetébe („Lexi, you are a fucking G!” – ordít be Maddy a nézőtérrel), feltárva a heteroszexuális rezsím melankolikus struktúráját, melynek lényege, hogy a bináris modell önazonos identitáspozíciónak alapja a normatív tiltás, ami kizárja az azonos nemű embertársakat a szexuális kapcsolatokból, és amely a heteroszexuális vonzódást „természetesnek”, magától értetődőnek mutatva, vagyis a társadalmi szabályozás tényét elrejtve meggyászolatlanul hagyja az azonos nemű partner elvesztését. Lexi azzal, hogy a toxikus maszkulinitás bölcsőjét, a férfiöltözöt homoszexuális paradicsomként ábrázolja, felfedi, hogy „a »legigazibb« meleg férfi melankolikus a szigorúan heteroszexuális férfi”. (Butler, 2003, 93.) Nate, aki, mint láttuk, az önazonos szuverén hatalmi pozíció, s ezzel a „természetes”, megkérdőjelezhetetlen, esszenciális meghatározottság ideológiájának érdekeltje, feldúlva hagyja el a nézőteret. Apját hibáztatva leleplezett homoszexuális hajlamaiért fegyverrel tör a queer „bűnbarlangban” rejtőzködő Calra, majd végül megelégszik azzal, hogy (a kiskorúakkal folytatott együttléteket rögzítő titkos videókat nyilvánosságra hozva) rendőrkézre adja nemzőjét.

Rue ellenben, aki sosem volt fogékony a szándék szerinti rendezések világára (amilyenek a *sharing* célorientált, önmegmutatást és önteremtést feltételező teatralis helyzete is tekinthető), otthonra talál Lexi kontrollálhatatlan, irányítás alól kikerülő, önálló életet élő színházában. Az előadás része a lány gyászbeszéde, melynek, úgy tűnik, szüksége van erre az iterábilis áthelyeződésre, hogy végre működésbe lépjen. Azzal, hogy Lexi instabil színpada a szándék szerinti beszédaktusok alá csúszik, hogy a bizonytalanság, sérülékenység vallomása bizonytalan, sérülékeny formát kap, hogy a talajvesztettségről szóló beszéd talajt veszít, Rue képessé válik megérezni helyzetét, s kimozdulni a blokkoltság fojtogató, bénult állapotából. A Rilke-vers, melyet Lexi olvas fel Rue-nak apja temetése után, ugyancsak felveti egy olyan gyázmunka lehetőségét, mely nem sürgeti az érvessztés utáni gyors énalakítást, a fájdalomon való túllépést – ahogy a *sharing* színpada teszi kilökve a szenvedőt a sötétségből a (reflektor)fénybe, hogy ki-beszélje magából a problémát, s mint szálkát távolítsa el azt a testéből. Az Euridiké elvesztése miatti fájdalommal átítatott *Szonettek Orpheuszhoz* utolsó (II. 29.) darabja kifejezetten a sötétségbe való beleállást, a fájdalom magunkhoz ölelését javasolja.

Quiet friend who has come so far,
feel how your breathing makes more space around you.
Let this darkness be a bell tower
and you the bell. As you ring,

what batters you becomes your strength.
Move back and forth into the change.
What is it like, such intensity of pain?
If the drink is bitter, turn yourself to wine.

In this uncontainable night,
be the mystery at the crossroads of your senses,
the meaning discovered there.

And if the world has ceased to hear you,
say to the silent earth: I flow.
To the rushing water, speak: I am.¹²

¹² Egyik magyar fordítás, de talán még a német eredeti sem áll olyan közel a film traumával kapcsolatos mondandójához, mint Joanna Macy és Anita Barrows angol verziója, amely kifejezetten a szenvedő szenvedéssel való azonosulására, az alanyi pozíció felszámolására helyezi a hangsúlyt. Az eredeti vers németül: *Stiller Freund der vielen Fernen, fühle, / wie dein Atem noch den Raum vermehrt. / Im Gebälk der finstern Glockenstühle / laß dich läuten. Das, was an dir zehrt, // wird ein Starkes über dieser Nahrung. / Geh in der Verwandlung aus und ein. / Was ist deine leidendste Erfahrung? / Ist dir Trinken bitter, werde Wein. // Sei in dieser Nacht aus Übermaß / Zauberkraft am Kreuzweg deiner Sinne, / ihrer seltsamen Begegnung Sinn. // Und wenn dich das Irdische vergaß, / zu der stillen Erde sag: Ich rinne. / Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin. (Rilke, 1922b/2012, 121.)*

Szabó Ede fordítása: *Messzeségek halk barátja, érzed? / lélegzetedre tágul a Tér. / Haranglábak homályán az ércet: / kongasd magad. Mind erőre kél, // ami emészt, ha te vagy az éték. / Változz azzá, mit a lét akar. / Mit számít a legfőbb szenvedésed? / Légy borrá, ha italod fanyar. // Légy varázs, e bőség éjjelét/ hasd ma át, s mi kúsza, testet ölthet, / egymásra lel s értelme ragyog. // S ha elfeled majd e földi lét, / „Eliramlok” – mondd a néma földnek. / S szólj a fürge vízhez így: „Vagyok.” (Rilke, 1922a/1983, 324.)*

Már Rou gyászbeszédében visszatér 9/11 szimbolikussá vált retorikája, mely a jelen kontextusban az apa halála miatti gyász analógiájává válik: az „olyan volt, mint egy film”, amivel a lány saját élményét idézi fel a halál pillanatát követően, a WTC kapcsán is visszatérő fordulat. Rilke verse pedig kifejezetten toronyról, a gyász tornyáról beszél. Az a „beszédkúra”, amit a szonett kínál, azonban más, mint a *sharing* kibeszélő show-ja. Harangnyelvként mozogva zúgni a sötétség templomában szintén hangadást, „erőre” találást és „változást” hozó beszédet jelent, de már nem az intellektuális jelentésközvetítés értelmében, mely egy beszéde tárgyától elkülönült, öntudatos nyelvhasználót feltételez. A misztériumra és az érzéki tapasztalásra való nyitottság a nem-értésnek is helyet ad a gyászfeldolgozásban. Ennek köszönhetően egy olyan „én” születik meg („*I am*”), pótolva a nyitójelenetben megfogalmazott hiányt, aki nem határolja el magát én-te viszonyok mentén a környezetétől.

Ezt az én-te viszony szervezte elhatároltságot számolja fel a film is azzal, hogy átlépi a reprezentációs határokat keretvalóság és színházi fikció között. A szabadjára engedett performatív erő azonban a felszabadító szembesülés mellett kevésbé örömteli következményekkel is együtt jár. Az időközben Lexi udvarlójává nemesedett drogdíler (a sok erőszakos párkapcsolat közepette ez a film legromantikusabb történetszála) nem jut el az előadásra, mert egy váratlan esemény megakadályozza ebben: Fezco fogadott öccse nyakon szúrja az őket feljelentő „váratlan vendéget”. A színházi előadással párhuzamosan futó cselekményszál nemcsak abban az értelemben „olyan, mint egy film”, hogy az akciófilmek stílusában van szerkesztve, hanem abban is, hogy újabb traumák színpadává válik: Fezconak végig kell néznie, hogy „bro”-t szitává lövik a rendőrök, miközben a helyzet Lexi veszteségét is előrevetíti (Fezcot minden bizonnyal lecsukják, így nemcsak a nézőtétről, hanem a lány egész életéből hiányozni fog). Mintha a traumaoldó traumatikus színpad traumája áthelyeződne egy másik szintérre, melynek feloldásához majd újabb teatralis keretezésre lesz szükség. S így a végtelenségig. A következő évad – amennyiben lesz ilyen – minden bizonnyal Lexi *sharingje* lesz.

Rue-t illetően a zárlat azonban örömteli, a narrátor arról vall, hogy „tisztá” maradt a tanév végéig (amit persze beárnyékol az időhatár megjelölése, felvetve a szorongató kérdést, hogy vajon mi történt a tanév után), és végül is a film már megadta a kezelési stratégiát az életet átjáró bizonytalanságot illetően, ami a „terror elleni háború”, az erőszak elleni erőszak helyett a szuverén identitás határainak feladását, a másoktól való függés, kölcsönös egymásra utaltság belátását javasolja. „A végső kontroll nem, nem lehet alapvető érték.” (Butler, 2004, xiii.) Egyfelől, mert nem lehet: a szubjektum sebezhető, a belső elkülönböződéstől való teljes (katartikus) megtisztulás nem elérhető. Másfelől, mert nem érdemes, hiszen éppen ez, a hatalom diskurzusának kritikai olvasata teremti meg egy nagyobb szabadság, teret tágító légzés lehetőségét. „A megsebzettség azt jelenti, hogy az ember reflektálhat a sebezhetőségre” (Butler,

Báthori Csaba fordítása: Tenger távoloknak halk barátja, / lásd, lélegzetedtől nő a tér. / Éjsötét harangláb szálfája / közt kondulj. A kudarc, ami csak ér, // erejét húsodból sokszorozza. / Ne változz el, miközben változol. / Belevástál a tapasztalt rosszba? / Ha innod keserű, legyél a bor. // Légy e túlzó éjjelen betelt / varázslat, hol egy furcsa találkozson / keresztezi egymást érzék és értelem. // S ha téged az, mi földi, elfelejt, / mondj a néma földnek: hömpölyögni vágyom. / Szólj a fürge víznek: „létezem”. (Rilke, 1922b/2012, 122.)

2004, xii.), az ember ráébredhet természetesnek beállított korlátai önkényességére, helyzetének alakíthatóságára, az énben rejlő sokféleség szubverzív erejére. Ebben rejlik a „bizonytalan élet” (*precarious life*) magunkhoz ölelésének eufóriája.

Felhasznált irodalom

- Arisztotelész** (Kr.e. 335). *Poétika*. Ford. Ritoók Zsigmond. Budapest: PannonKlett, Matúra sorozat, 1997.
- Austin, J. L.** (1962). *Tetten ért szavak*. Ford. Pléh Csaba. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.
- Barthes, R.** (1970). *S/Z*. Ford. Mahler Zoltán. Budapest: Osiris, 1997.
- Baudrillard, J.** (2002). A terrorizmus szelleme. Ford. Szabó László. In: Gulyás Gábor, Széplaky Gerda (szerk.), *Az árnyék helye. Tanulmányok a hatalom, a morál és az erőszak kérdéseiről* (313-326.). Pozsony: Kalligram, 2011.
- Butler, J.** (1988). Performatív aktusok és a társadalmi nem konstitúciója: fenomenológiai és feministaelméleti kísérlet. Ford. Reichmann Angelika. In: Antal Éva, Kicsák Lóránt, Széplaky Gerda (szerk.), *Performatív fordulatok* (153-171). Eger: Líceum, 2015.
- Butler, J.** (1993). Kritikus queerség. Ford. Sándor Bea. *Theatron*, 2003, 4(2): 84-97.
- Butler, J.** (2004). *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London and New York: Verso.
- Caruth, C.** (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- de Man, P.** (1984). Wordsworth és a viktoriánusok. Ford. Fogarasi György. *Helikon*, 2000, 66(1-2): 123.
- Deleuze, G.** (1979). Egy kiáltvánnyal kevesebb. Ford. Joó Vera és Ivacs Ágnes. *Gondolat-Jel*, 1994, (1-2): 73-87.
- Derrida, J.** (1971). Aláírás esemény kontextus. Ford. Kicsák Lóránt. In: Antal Éva, Kicsák Lóránt, Széplaky Gerda (szerk.), *Performatív fordulatok* (43-69). Eger: Líceum, 2015.
- Derrida, J.** (1993a). Ki az anya? Születés, természet, nemzet. In: Uő: *Ki az anya?* (7-58). Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1997.
- Derrida, J.** (1993b). Vendégszeretetgyűlölet. In: Uő: *Ki az anya?* (59-91). Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1997.
- Derrida, J.** (2001). Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides. Dialogue with Jacques Derrida. In: Giovanna Borradori: *Philosophy in a Time of Terror. Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida by Giovanna Borradori* (85-135). Chicago, London: University of Chicago.

- Fogarasi Gy.** (2015). Lámpaláz: terrorizmus, partizánharc, teatralitás. In: Antal Éva, Kicsák Lóránt, Széplaky Gerda (szerk.), *Performatív fordulatok* (173-198). Eger, Líceum.
- Freud, S.** (1919). A kísérteties. Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. In: Bókay Antal, Erős Ferenc (szerk.), *Pszichoanalízis és irodalomtudomány* (65-81). Budapest: Filum, 1998.
- Freud, S.** (1920). *A halálöszön és az életöszönök*. Ford. Kovács Vilma. Budapest: Múzsák, 1991.
- Johnson, B.** (1978). A kritikai különbözőség: BartheS/BalZac. Ford. Hegyi Pál. *Helikon*, 1994, 40(1-2): 140-148.
- Junod, T.** (2003). The Falling Man. *Esquire*, 3. <https://www.esquire.com/news-politics/a48031/the-falling-man-tom-junod/>
- Kellermann, P. F.** (1984). The Place of Catharsis in Psychodrama. *Journal of Group Psychotherapy, Psychodrama and Sociometry*, 37(1): 1-13.
- Redfield, M.** (2009). *A terror retorikája: töprengések 9/11 és a terror elleni háború kapcsán*. Ford. Fogarasi György. Szeged: AMERICANA eBooks, 2019.
- Rilke, R. M.** (1922a). *Rainer Maria Rilke versei*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983.
- Rilke, R. M.** (1922b). *Szonettek Orpheuszhoz*. Kétnyelvű kiadás. Ford. Báthori Csaba. Budapest: Scolar Kiadó, 2012.
- van Genneep, A.** (1969). *Átmeneti rítusok*. Ford. Vargyas Zoltán. Budapest: L'Harmattan, 2007.
- Végh A.** (2009). Út a gyötrelém szívébe, avagy a katarzisz születése. *Kortárs*, 53(9): 42-51. <http://epa.oszk.hu/00300/00381/00140/vegh.htm>
- Warminski, A.** (1987). Szemközt a nyelvvel: Wordsworth első költői szellemei. Ford. Fogarasi György. *Helikon*, 2000, 66(1-2): 125-145.
- Žižek, S.** (1998). Szeressem felebarátomat? Köszönöm, nem! *Apertúra. Film – Vizualitás – Elmélet*, 2006, 2(1). <http://apertura.hu/2006/osz/zizek>
- Žižek, S.** (2003). Welcome to the Desert of the Real. In: Uő: *Dissent from the Homeland. Essays after September 11*. Ed. Stanley Hauerwas, Frank Lentricchia. Durham – London: Duke University Press.