

DORIS KOLESCH

„Listen to the Radio” Artaud rádióhangja(i)¹

Christel Weilernek és az ő hangjainak

A színházi hang, amelynek nyomai talán még ma is hallhatóak, sohasem a kortárs, hanem az előző generációk színházának hangja: a hangot nem a hang jelenkori, hanem a múltbeli környezete alakítja ki.
(Jean-Loup Rivière)

A hang iránt két olyan szituáció keltette fel tudományos érdeklődésemet, amelyben saját döbbenetemmel és szótlansággal kellett szembesülnöm. A „hangot” nem metaforikus értelemben használok: arra az időben és térben terjedő hangra gondolok, amelyik ténylegesen, vagyis színpadon, telefonbeszélgetések során, a rádióban, egy előadáson vagy éppen magánbeszélgetés közben hallható. Az említett két helyzetet „tudományos ősjelenet” címmel illetem, és mintegy keretét alkotják annak a gondolatmenetnek, amely „a színházi esemény paradigmájának” tekinti a konkrétan felcsendülő hangokat. A „Hangzóság *kontra* szövegszerűség” című alfejezetben azt az elméleti álláspontot re-konstruálom, amely a hangzóságot a nyelv egyik megtestesülési formájaként fogja fel, majd a végkövetkeztetések birtokában elemzem „hangzóság és testiség viszonyát” Artaud *Istenítélettel végezn*i című rádiójátékában.

Tudományos ősjelenet I.

Egyik barátom készülő hangjátékáról mesélt. Gisela von Wysocki története egy fanatikus *Képgyűjtőről* szól, aki rabjává válik szélsőségesen túlhajtott szenvedélyének, míg egyszer csak az menti meg a fagyhaláltól, ha eltüzeli évtizedek munkáit: a festményeket. Röviddel a felvétel előtt a rádió szerkesztője Ulrich Matthes-t javasolta az – egyet-

len – főszerep felolvasására. Önkéntelenül megálapítottam, hogy Matthes ideális választás, mire az író ezt felelte: „Látod, a szerkesztő is pontosan ugyanezt mondta. Mondd már, milyen ennek a Matthes-nek a hangja, én sajnos csak a nevét ismerem!” Akkoriban, a beszélgetés előtti hetekben, hónapokban számtalanszor láttam és hallottam Ulrich Matthes-t, többek között a berlini Schaubühnén bemutatott Andrea Breth rendezte *Sirály* Treppljovaként, illetve a *Geschichte meiner Seele* [Lelkem története] című szólóestjén, ahol legkedvesebb Kleist-írásából és -leveleiből adott elő részleteket. Amikor megpróbáltam beszélgetőpartneremmel megosztani azt a hatást, amit Matthes hangja gyakorol rám, amikor megpróbáltam leírni a hang jellegzetességeit, minduntalan nyelvi sztereotípiák és ügyetlen, nem jól eltalált jelzők tolokodtak a nyelvemre. Megvalósíthatatlan feladatnak tűnt, hogy beszéljek erről a hangról, hogy szóvá (nyelvvé) tegyem.

A hang mint a színházi történések paradigmája

Nem hagyott nyugodni a kudarc, mert színházi szakemberként rendelkeznem kellett volna a hang fenoménjának leírására alkalmas fogalmakkal és nyelvi eszközökkel. Hiszen a színházat végső soron a játékosok testisége – vagyis hangzósága – határozza meg. A könyvtári kutatás is arról győzött meg, hogy a hang a (színház)tudo-

¹ A tanulmány a Gesellschaft für Theaterwissenschaft [Német Színházstudományi Társaság] által 1998-ban kiírt „Hangok a színpadon” című pályázat díjnyertes alkotása.

mány egyik marginális témája: a hang- és beszédképzéssel kapcsolatos gyakorlati jellegű írásoktól, valamint az opera kutatásától, illetve – ehhez szorosan kapcsolódva – az énekhangról szóló zenetudományi tanulmányoktól² eltekintve megdöbbentően kevés olyan írást lehet találni, amelyek az előadás konkrét alkotóelemeiként foglalkoznának a hanggal, illetve a hangokkal.³

A színháztudomány részéről tapasztalható érdeklenség azért is meglepő, mert a hanggal kapcsolatos reflexiók az elmúlt évtizedekben erőteljes és inspiráló hatást gyakoroltak a bölcsészettudományi kutatásokra. A filozófiában Jacques Derrida felfedezte a nyugati gondolkodás és különösen a metafizika fonocentrizmusát.⁴ Az irodalomtudományban Mihail Bahtyin a szövegek polifóniájára irányította a figyelmet,⁵ Paul Zumthor pedig a középkori irodalmak szóbeliségét hangsúlyozva megalkotta a performansz fogalmát, amelyet beszéd és hang heterogén együttese határoz meg:

Miközben a test (a szó szcenikai értelmében) csupán reprezentálja a beszédet, valójában azt a beszédet hozza tudomásomra, amelyet a mű-

vészi szöveg tartalmaz. Ez a helyzet egyfajta kettős rendszert eredményez. A beszéd egyrészt elbeszélésként jelenik meg, másrészt az őt kifejező hang felcsendülése és a test mozgása során az elbeszélés kommentárjává is válik. Elbeszélés és magyarázat – a műben együtt élnek, és mégis saját és sajátágos játékaikat játsszák.⁶

A hang Zumthor számára egyrészt az értelmes elbeszélés szükségszerű előfeltétele, másrészt azonban elrejtetheti, kommentálhatja, kifordíthatja vagy megzavarhatja az elbeszélte történet értelmét, és érzékelhetővé teheti a test nyomait a nyelvben. Hasonlóképpen válhat pszichoanalitikai vizsgálatok tárgyává is.⁷ A szóbeli elbeszélést az antropológiai és szociológiai kutatások éppúgy a kultúra tradícióképző aktusának keretei között dolgozzák fel, mint a hétköznapi történésekkel foglalkozó történelmi tanulmányok. A biológiai és társadalmi nemek kutatása pedig az irodalomban, a történelemben vagy a morális-etikai viselkedésformákban keresi a nő másik hangját.⁸ Feltűnő, hogy az említettekhez hasonló kutatások zöme – bár a színháztudomány számára ez bírna különös relevanciával –

² A hang- és beszédképzéssel kapcsolatos tanulmányok főként a képzéssel, a gyakorlatokkal és a hangzó kifejezőkészség funkcionális elemeivel foglalkoznak, mint intonáció, moduláció stb. A hangok által gyakorolt *hatás*, a hang (jelölő) és a mondott szöveg (jelölt), a hangbeli és a testi kifejezés, valamint a hang és a jelenlét viszonya viszont – érthető módon – nem vagy alig kerül szóba. Az opera- vagy zenetudományi elemzések énekhangokkal kapcsolatos megállapításai pedig mindaddig nem alkalmazhatók a színész beszédére, amíg nem tisztázzuk a beszédhang státuszát – és ezzel egyidejűleg zene és szöveg kapcsolatát.

³ A tudományos élet egyik nagy adósságából csak nemrégiben, Karl-Heinz Göttert retorikaprofesszor *Geschichte der Stimme* [A hang története] című munkájával sikerült végre törleszteni. Göttert eredeti forrásokat használ fel, és az antikvitástól az 1930-as évekig kíséri nyomon a hanggal kapcsolatos értékeléseket, a hangtechnikai változásokat, és a hang és a színház kapcsolatának a görög és római korban, a vallási színhátékok idején, illetve a polgári színházban központi szerepet juttat. Karl-Heinz Göttert: *Geschichte der Stimme*. München, 1998.

⁴ Vö.: Jacques Derrida: *Grammatológia*. Szombathely, Párizs, Bécs, Budapest, Életünk, Magyar Műhely, 1991. Ford. Molnár Miklós.; J. D.: *La voix et le phénomène*. Paris, 1967.

⁵ Vö. Mihail Bahtyin: *Literatur und Karneval. zur Romantheorie und Lachkultur*. München, 1985.; M. B.: *A szó esztétikája*. Budapest, Gondolat, 1976.; M. B.: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Budapest, Osiris, 2001.; Julia Kristeva: *A szó, a párbeszéd és a regény. Helikon*, 1968/1. 115–125.; Renate Lachmann (szerk.): *Dialogizität*. München, 1982.

⁶ Paul Zumthor: *Körper und Performanz*. In: Hans Ulrich Gumbrecht – K. Ludwig Pfeiffer (szerk.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a. M., 1988. 709/711. Zumthor a hangot a poétikai játék „legfontosabb eszközeként” illetve „alapjának” nevezi. Vö.: Paul Zumthor: *Introduction à la poésie orale*. Paris, 1983.; *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*. Paris, 1984.; *La lettre et la voix*, Paris, 1987. A hangok iránti fokozott érdeklődés irodalomelméleti szempontból az „új historizmus”-nak nevezett iskolához kötődik, amelynek legfontosabb képviselője Stephen Greenblatt a „halottak hangját” próbálta meg hallhatóvá tenni. Stephen Greenblatt: *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. University of California Press, 1988.

⁷ Vö.: Didier Anzieu: *L'enveloppe sonore du soi*. Nouvelle. *Revue de Psychanalyse*, 1976. 161–179.; Marie-France Castarède: *La voix et ses sortilèges*. Paris, 1989.; Renata Salecl, Slavoj Žizek (szerk.): *Gaze and Voice as Love Objects*. Durham, 1996.; Kaja Silverman: *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, 1988. Silverman könyve pszichoanalitikus és filmtudományi megközelítéseket felhasználva vizsgálja a (filmen hallható) hangot. A filmtudományban nemcsak a kép és a hang technikai elválaszthatósága erősítette az a véleményt, hogy a hangot önálló filmes elemként kell kezelnünk, hanem az a történelmi út is, ami a némafilmtől a hangosfilmig vezetett. Vö.: Michel Chion: *La voix au cinéma*. Paris, 1982.

⁸ Vö.: Carol Gilligan: *In a Different Voice*. Cambridge, 1982.

a hangokat nem konkrét beszédként, hangzó folyamatként vizsgálja, hanem metaforikus-képletes értelemben tematizálja. Ráadásul a szóbeliség kortárs kutatási irányaira való tekintettel el kell kerülnünk azt a hibát, hogy a szóbeliséget és a hangzóságot a kommunikáció egy, az újkori könyvnyomtatással oppozícióban álló „természetes” vagy „autentikus” formájaként dicsőítsük.

A „hangról” kialakított metaforikus, virtuális és absztrakt elképzelések előtérbe helyezése magyarázatot ad arra, hogy a hang – bár más diszciplínák nagyra értékelik – a színháztudomány számára miért maradt továbbra is nehezen megközelíthető jelenség. A színházban ugyanis olyan időben és térben konkrétan megvalósuló hangokkal van dolgunk, amelyek sikítanak, beszélnek, suttoznak, selypítenek, tájszólásban beszélnek, mérgesek, szerelmeseek, férfiasak, nőiesek stb. És ez véleményem szerint éppen azért okoz nehézséget a színháztudomány számára, mert hangon egy – mindig anyagságánál fogva meghatározott – eseményt kell értenünk. Azt is mondhatjuk, hogy a színpadi hang a színházi esemény paradigmájaként is felfogható, hiszen ugyanaz az egyszerűség és megismételhetetlenség jellemzi, mint amivel a Max Herrmann által szorgalmazott színháztudomány küzd kezdetektől fogva. A hang *par excellence* performatív fenoménje tehát a színház *par excellence* performatív művészetének (artaudi értelemben vett) hasonmás fogalma. A hang és a színházi esemény közötti hasonlóság szembeszökő: a meghallott hang éppoly megismételhetetlen és ideiglenes, mint egy színházi előadás, mindkettő a szó legszorosabb értelmében a testet hozza játékba, és mindkettő az észlelésre, a recepcióra irányul – a hangot meghallják, válaszolnak rá, a színházi előadást megnézik, bemutatják a közönségnek. A performatív jelleg, a megismételhetetlenség, a testiség és az észleléshez való kötöttség mellett a hang és a színház egyéb lényeges vonásaikban is összehasonlíthatók: mindkettő szituációfüggő jelenség. Ahogy a hang a beszélő személytől, annak nemétől, életkorától, hangulatától függ, úgy az előadás a hely, az idő, különböző kulturális és intézményi feltételek határozzák meg.⁹ Ezek a feltételek nemcsak egy levele ideiglenes cselekvé-

si teret korlátoznak, hanem éppen ellenkezőleg: ók teszik lehetővé a hang, illetve a színház eseményét. Mindkét jelenség csak egyfajta folyamatos újra-játzásként ismételtető meg (így dekontextualizálható), és ez a módosított ismétlés egyben re-citálást is jelent, azaz a történetileg meghatározott formák újra felhasználását és aktualizálását. A hangokat és a színházat továbbá olyan speciális folyamat-jelleg jellemzi, amit én folyékonyáságnak, fluiditásnak neveznék. A születő hang és a folyamatban lévő előadás olyan időben meghatározott, ritmikusan hömpölygő folyam, amely – anyagságát tekintve – szituációtól függően akusztikai, vizuális, testi, térbeli vagy más természetet ölt. Ennélfogva mindkét jelenséget alapvetően több dimenziósnek nevezhetjük. Ahogy a színház is többfajta, egymással összefüggésbe kerülő anyaggal és jelrendszerrel dolgozik, úgy a hang használata és hatása is olyan heterogén faktorok összjátékának köszönhető, mint például a hangerő, a hangszín, az intonáció, a beszédmód, a beszédtempó és -ritmus, illetve az artikuláció érthetősége vagy érthetelensége. A következőkben Artaud rádióhangja(i)nak példáján elsősorban azt próbálom bebizonyítani, hogy a hangot vagy a színházi eseményt jellemző fluidum többdimenzionalitásánál fogva csak meghatározott keretek között érthető meg a leírt vagy kinyomtatott szöveggel analóg – az elmúlt évtizedek színházszemiotikai kutatásait és módszereit jellemző – módon. Ez természetesen nem jelenti a színháztudomány egyik leginnovatívabb és legproduktívabb kutatási irányának diszkreditálását. Azoknak a lehetőségeknek és határoknak a rögzítéséről van szó, amelyeket „az előadás mint színházi szöveg” koncepciója módszertani előfeltételként jelöl ki.

Ha elfogadjuk a fenti állítást, mely szerint a hang a színházi történések paradigmájaként is felfogható, akkor a hanggal mint konkrét akusztikai eseménnyel foglalkozó kutatások a színháztudomány (azon belül is az előadáselemzés) fontos részévé válhatnak. A hang használatával és hatásával kapcsolatos vizsgálatok hozzájárulhatnak ahhoz, hogy választ kapjunk a színházzal foglalkozó tudományos vizsgáldások központi kérdéseire (például a színház esemény-jellegére, a jelentésalkotás- és képzés folya-

⁹ A színházban azonban – például Robert Wilson rendezéseiben – gyakran játszanak azzal, hogy a hang technikai eszközök segítségével elválasztható a testtől, és akár kintről is felcsendülhet az a hang, amely eredetileg a színen lévő színészhez „tartozik” (és a színész szája eközben akár mozog is, mintha ő mondaná a hallható szöveget). Az e jelenetek által kiváltott ellenkezés azonban mégis jelzi, hogy a befogadás megszokott folyamatában milyen erősen igényeljük azt, hogy egy hangot egy konkrét testhez kössünk.

matára, a teatralitás természetére, a színész és néző / beszélő és hallgató viszonyára). Továbbá a hang problémájának tematizálása arra is alkalmas lenne, hogy rámutasson a tudományos módszerek és elméletek „néma” előfeltevéseire és homályos pontjaira. Ily módon az a bizonytalanság és ügyetlenség, amiről Ulrich Matthes hangjának leírásakor tettem tanúbizonyságot, úgy is interpretálható, mint a színháztudomány általános, módszertani önmegértésére irányuló igényének szubjektív hangsúlyozása.

Tudományos ősjelenet II.

Függetlenül attól a megdöbbentő tapasztalattól, hogy milyen nehéz egy hallott hang által keltett benyomásra visszaemlékezni, azt verbalizálni és másokkal közölni, egy másik élménynek része van abban, hogy érdeklődésem a hangok felé fordult. Ez pedig nem más, mint egy leginkább néma és az esetek többségében magányosan végzett tevékenység: az olvasás. Roland Barthes írásai között bukkantam az alábbi szöveghelyre, mely a hangok által keltett benyomásokkal kapcsolatos és eleddig ismeretlen perspektívákat nyitott meg előttem:

Nincs olyan emberi hang a világon, amely ne lenne a vágy – vagy az iszony – tárgya. Nincs semleges hang, és ha olykor mégis ezzel a semleges „fehér hanggal” találkozunk, megdöbbenünk: mintha rémülettel fedoznánk el egy megkövült világot, amelyben a vágy már halott. A hanghoz mindig is szükségszerűen szerelmi viszony fűz minket, és éppen ezért nyilvánul meg a zene különbözősége, értékelés és megállapítás iránti igénye a hangban.¹⁰

Úgy tűnt, hogy Roland Barthes kinyilatkoztatásszerű megállapítása a maga döbbenetes egyszerűségével világított rá a hang észlelésének egyik legfontosabb jellemzőjére. Barthes ugyanis – osztva a hang mint ösztöntárgy [Triebobjekt] lacani felfogását – arra emlékeztet, hogy a hangok észlelése mindig érzelmi folyamat, amelynek maga az észlelő is aktív résztvevője. Amikor hallgatunk valamit [Zuhören], akkor az alany nemcsak a többiek hangját hallja, illetve testét érzékeli, hanem felfigyel az észlelt jelenségek által létrejövő képekre és asszociációkra – s ennél fogva saját testére és képzetére van utal-

va. Egy hang hallgatása tehát nem csak interszubjektív, dialógusszerű folyamat, hiszen a szubjektum mint aktív észlelő is szerepet játszik benne: miközben a másikat hallgatom, magamat is hallom.

Hallgatni, amit egy másik ember mond – mindennapos tapasztalat mind az életben, mind a színházban. Ám e látszólag egyszerű megfogalmazás halatlan nehézségeket rejt magában, hiszen semmiképpen sem magától értetődő, hogyan határozzuk meg közelebről azt, amit egy másik ember mond: a hang ugyanis a testet és a nyelvet összekötő, nehezen meghatározható helyet tölti ki. Amit egy hang kimond, számos nem a kijelentés tartalmára vonatkozó, ám a beszélőkkel kapcsolatos információt hordoz: jelezheti a beszélő hangulatát (például izgatottságát), társadalmi illetve földrajzi hovatarozását, nemét, életkorát, stb. – mindezt csupán a hang közli a hallgatóval. *Ahogy* kimondanak valamit, *ahogy* egy hangot használnak, nem csupán annak a folyamatnak az egyik alkotóeleme, *hogy* egyáltalán mondanak valamit. A kijelentés *hogyanja* gyakran fontosabb annál, mint *amit* mondanak: felülírja, módosítja, megkérdőjelezi vagy éppen alátámasztja azt. Nézőként például egyszer csak azon kapom magam, mennyire a hatalmába kerít Marianne Hoppe törékeny, sötét és számomra érzéki hangja a Berliner Ensemble *Kvartett*-rendezésben. Mondanivalójának szemantikai árnyalatai, a finom utalások és a többjelentésű gazdagsága elvész ebben a más típusú hall(gat)ásban. Mégis „nyereségként” könyvelem el az ehhez hasonló színházi estéket.

Azokat a társadalmi, interperszonális, expresszív és érzéki aspektusokat, amelyek a hang révén befolyásolhatják a kimondott szöveg értelmét (azaz a kommunikált tartalmat), a hallás nyugati történetében mindeddig túlnyomórészt figyelmen kívül hagyták. Vagy – ha mégis tárgyalták – inkább negatív tényezőként értékelték, amely mintegy kéretlenül eltereli a figyelmet a „ténylegesen” fontos dologról: a közölni kívánt információról vagy a jelentésről. Minél inkább előtérbe került és domináns szerephez jutott a látás az újkori Európa történetében, a hallást annál inkább pusztán passzív tevékenységnek tekintették.

A hallás passzív voltáról tanúskodó fiziológiai anekdoták egyikét a szem találta ki: Mit lát a szem a fülön? Hogy nem mozdul. Mire következtet ebből pengeéles logikával? Hogy nincs is

¹⁰ Roland Barthes: La musique, la voix, la langue. In. Roland Barthes: *L'obvie et l'obtus. Essai critiques III*. Paris, 1992. 247.

ott semmi. Éppen ennyit lát a (férfi) szem is a nő nemi szervéből. Holott kell ott lennie valaminek! És a szem tudja is, hogy van ott valami. Ezért kell újra meg újra odanéznie. Mégsem látni semmit. Illetve semmi olyat, amiről tud. És ez bosszantó. Nos, valahogy így állunk a füllel is.¹¹

A hallás (és ezzel együtt az engedelmesség és a függőség) illetve a szexualitás, amelyeket Karl Jozef Pazzini a fenti idézetben közvetlenül egymás mellé helyez, egyaránt tabu, de egyébként is összefüggenek egymással: mindkettő rációfól az egyén autonómiájáról vallott felvilágosult nézeteinkre. Azt, hogy mit hallunk, sokkal kevésbé tudjuk befolyásolni, mint amit látunk, vagy amit tapintunk. A szemünket képesek vagyunk kinyitni és becsukni, részletekre irányítani és fókuszálni, kezünkkel célirányosan meg tudunk fogni, illetve el tudunk engedni valamit. A füllel történő észlelés összetettebb és sokkal kevésbé irányítható jelenség, sokkal kiszolgáltatottabbak lehetünk neki. Hiszen a fül még alvás közben, becsukott szemmel is összeköti a testet a külvilággal, és felfigyel az akusztikai ingerekre. A hallást – akár csak a szexualitást – azzal szokás vádolni, hogy elcsábít és függővé tesz. Már Odüsszeusz is viasszal tömte be evező társai fülét, önmagát pedig Kirké tanácsára az árbochoz köttette, hogy meghallhassa a szirének igazító énekét, de ne essen áldozatául:

Így szóltak, gyönyörűszip hangon zengve, s a szívem
Vágyott hallani: kértem a társakat, oldjanak el már,
Intve szemöldömmel, de azok nekidölve eveztek.
És föl is állt nyomban Perimédész Eurülokhosszal,

és még több kötelékkel fűzött még szorosabbra.
És eleveztek a földjük mellett, majd miután már
Nem hallottuk a két szirén dalolását,
Kedves társaim ott a viaszt szedték ki fülükből.¹²

Ily módon pontosíthatjuk Barthes a fejezet elején említett gondolatát, mely szerint nem létezik semleges, „fehér” hang.¹³ A beszélők hangja (gyakran teljesen tudtukon kívül és csak korlátozottan kontrollálható módon) különféle testi, érzelmi, társadalmi, nemi illetve szituációfüggő vonással ruhazza fel azt, amit kimondanak.¹⁴ Ezek a hanghoz kötött tényezők egyediségük és befolyásolhatatlanságuk révén képesek arra, hogy elfedjék, felülírják vagy éppen megkérdőjelezzék a kommunikált tartalmat. Ezzel analóg módon a hang észlelése nemcsak a beszélő(k), hanem a hallgató testét, rokon- vagy ellen-szenvét, ennél fogva egyéniségét és egyéni élettörténetét is játékba hozza. Abból, hogy nincs „fehér” hang, az – az előadáselemzés szempontjából is relevánsnak tűnő – tény következik, hogy beszélő és hallgató igen kifinomult kapcsolatban áll egymással: kölcsönösen hivatkoznak egymásra és mindketten a folyamat érzéki résztvevői. A távolságot tartó, kívülálló megfigyelőről alkotott elképzelés csak abban az esetben tartható, ha hajlandóak vagyunk lemondani a hangzóság lényegi vonásairól.¹⁵

Antonin Artaud 1947 végén a rádió számára rögzítette azt a hang-, kiáltás-, glosszológia-, láрма- és ütős performanszt (*Istenítélettel végezni*), amely úgy tűnik, kiválóan alkalmas Barthes azon tételének igazolására, mely szerint nincs fehér hang. Még az adás többszöri meghallgatása után is heves, ugyanakkor paradox reakciókat észleltem magamon: egyszerre éreztem izgalmat és elutasítást. A – Paule Thévenin, Maria Casarès és Roger Blin segítségével – Artaud

¹¹ Karl Jozef Pazzini: „Wer nicht hören will, muss fühlen”. Einige Diskussionsbeiträge zum Hören in der Psychoanalyse und der Pädagogik. *Paragrana*. 1993/1–2. 20.

¹² *Az Odüsszeia* 12. énekének szövegét az alábbi kiadásból idézzük: Homérosz: *Odüsszeia*. Budapest, Magyar Helikon, 1971. 158. Ford. Devecseri Gábor.

¹³ Az is a hallóérzék már említett, újkorra jellemző elhanyagolását mutatja, hogy az akusztikai benyomásokat legtöbbször vizuális-térbeli metaforákkal ragadjuk meg: világos vagy sötét hangról, magas vagy mély hangfekvésről beszélünk. A hallóérzék nem rendelkezik saját nyelvvél. Vö.: R. Murray Schafer: *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*. Frankfurt, 1988. 167. Ezzel semmiképpen sem szeretném azt állítani, hogy a hang kifejezés jelenti a személy „autentikus” megnyilatkozását. Sokkal inkább arról van itt szó, hogy a hang a szubjektivitás, az identitás és a Judith Butler szellemében értett *gender* megnyilvánulásának alapvető eleme.

¹⁵ Ez a jelenség is *ex negativo* nyilvánul meg a legerőteljesebben előtűnk: Gérard Corbiau 1994-es filmjében Farinelli, a kasztrált énekes hangját számítógépes technika segítségével állították elő, Ewa Mallas-Godlewka szopránjának és Derek Lee Ragin kontratenorjának egymásra montírozásával és egyesítésével. *Ennek* a Farinellinek a hangja a lehetetlenség, a hallhatatlanság érzésével tölt el, és ez a történeti személy (a kasztrált) nemét tekintve meghatározhatatlan és egyszersmind túl-meghatározott testével rokon elgondolásnak tűnik: egy testetlen hangot hallunk, pontosabban olyan hangot, amely több különböző nemű testből származik.

által létrehozott szélsőséges hang-hatásokat nem lehetett a hagyományos keretek között értelmezni, mivel váltakozva hallunk beszédet, énekbeszédet, recitativót, artikulálatlan üvöltést, állatinak tűnő ordítást, madárcsicsergést, glosszológiát, illetve Artaud hangjának furcsa, polifonikus változatát. Ezek a hangok inkább a hallás testi, érzéki aspektusát tárják eléink, magát a hallást pedig fájdalmas, szenvedéssel járó, kellemes, illetve – túlnyomórészt – kellemetlen tapasztalatként tematizálják. Az *Istenítélettel* végezni-re vonatkozó kutatásaim kiinduló tézisének értelmében e rádióközvetítés (Wladimir Porché-nek, a „Radiodiffusion française” vezetőjének köszönhető és közvetlenül adás előtt történő) betiltását¹⁶ nem annyira az Artaud-szövegben található blaszfém kijelentések és a bélműködéssel illetve fekáliával kapcsolatos gazdag szóhasználat magyarázza. Sokkal inkább az, hogy Artaud nyíltan és gátlástalanul eléink tárta azokat a hangokban rejlő lehetőségeket, amelyek meghaladják a társadalmi és kulturálisan elfogadott (illetve a „művészet” szabadabb szelleme által szentesített) mértéket, továbbá szétfeszítik az illendőség (akkori és mostani) kereteit. Mielőtt azonban közelebbről megvizsgálám az *Istenítélettel* végezni hangjait, pontosítani szeretném a hangzóság és a (szemantikai fogalomként használt) textualitás közötti különbség mibenlétét.

Hangzóság kontra szövegszerűség

A színházstudományon belül a színházzemiotika az elmúlt évek legizgalmasabb és legproduktívabb kutatási területévé vált.¹⁷ A szemiotika lehetővé teszi azt, hogy egy előadást jelrendszerként olvassunk, melynek során abból indulunk ki, hogy a színházi jel mindig „jelek jele”.¹⁸ A szemiotika olvasási technikái segítségével nem-

csak a szemiózis formai szerveződése, hanem a jelentésképződés struktúrája, összetettsége és dinamikája is vizsgálhatóvá válik. Erika Fischer-Lichte a következőképp foglalta össze a színházzemiotika és az előadáselemzés kiinduló téziséit:

Az előadást színházi jelekből álló szöveggként definiálhatjuk, mivel rendelkezik azzal a három jeggyel, amelyek Lotman szerint a szövegfogalom konstituáló tényezői: a kifejtettség, az elhatároltsággal, a strukturáltsággal.¹⁹

Ezzel az egyszeri és megismételhetetlen színházi előadás is a tudományos érdeklődés homlokterébe került. A megértést segítő metaforának (az „előadásszöveg” fogalmának) köszönhetően a többdimenziós és heterogén színházi előadás végre a szisztematikus tudományos kutatás számára is megközelíthetővé vált. Az előadást ettől kezdve az irodalmi szöveg analógiájára többretegű, kulturális létrehozott szövekként foghatjuk fel. Ez a szöveg különféle, egymástól független elemekből áll, amelyek meghatározott szabályok és eljárások szerint rendeződnek egymás mellé és tesznek lehetővé számos szemiotikai folyamatot. Ily (és paradox) módon éppen azok a kutatócsoportok kezdtek implicit módon ismét az irodalmi szöveg felé fordulni, akik a színházstudományon belül azért küzdöttek, hogy a dramatikus szöveg dominanciáját megtörjék és a konkrét előadásra, illetve a dráma és előadás kapcsolatára irányítsák a figyelmet.

A színházzemiotika kialakulása annak az általános és a kultúratudományok egészében tendencia részének tekinthető, mely számára a „kultúra mint szöveg” metaforája döbbenetesen produktívnak bizonyult.²⁰ Ezek a kutatási irányok a hatvanas évek óta a kultúra egészét, illetve az egyedi kulturális je-

¹⁶ Ennek az adásnak a szövege és a vele illetve betiltásával kapcsolatos dokumentumok megjelentek: Antonin Artaud: *Oeuvres complètes. Tome XIII*. Paris, 1974. A darabot először 1973-ban sugározta a *France-Culture*; 1948-ban két előadást adtak szűk körben, néhány meghívott vendég (többségében értelmiségiek és művészek) számára, azzal a szándékkal, hogy néhányan lobbizni kezdjenek az előadás érdekében a cenzúra ellen. Habár a betiltást több újság is élesen bírálta, Porché nem változtatott döntésén. 1986 óta az *Istenítélettel* végezni-hez kezettán lehet hozzáférni, amit Alain és Odette Virmaux *Antonin Artaud. Qui êtes-vous?* című kötetéhez (Lyon, 1986.) adtak ki mellékletként.

¹⁷ Néhány reprezentatív mű: Patrice Pavis: *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Montreal, 1976.; André Helbo (szerk.): *Sémiologie de la représentation*. Brüsszel, 1979.; Keir Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*. London, 1980.; Marco de Marinis: *Sémiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milánó, 1982.; Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. Tübingen, 1983. Patrice Pavis: *Előadáselemzés*. Budapest, 2003.

¹⁸ Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. I. k. i. m. 16.

¹⁹ Erika Fischer-Lichte: A színház nyelve. *PRO PHILosophia*, 1995/1. 34. Ford. Kiss Gabriella.

²⁰ Vö.: Clifford Geertz: Sűrű leírás. In. C. G.: *Az értelmezés hatalma*. Budapest, Osiris, 2000. 170–200.; Doris Bachmann-Medick (szerk.): *Kultur als Text*. Frankfurt a. M., 1996.

lenségeket is szöveggént kezelik, vonzerejüket és hatékonyságukat pedig az magyarázza, hogy olyan már kidolgozott eszköztárhoz, valamint kifinomult elemzési módszerekhez tudtak visszanyúlni, amelyeket eddig főként az irodalomtudomány területén hasznosítottak. (Nem véletlen, hogy az idézett szövegben Erika Fischer-Lichte is Lotman *Die Struktur literarischer Texte*²¹ [Az irodalmi szöveg struktúrája] című írására tett utalást.) Másfelől ez a megközelítésmód olyan jelenségeket tett „olvashatóvá”, amelyek – és a színháztudomány tárgyaival, az előadással egyértelműen ez volt a helyzet – eddig kivonták magukat a tudományos leírás és elemzés igénye alól

Ezek a kutatások azonban azt implikálták, hogy (a posztstrukturalizmusban kitágított, határaitól megfosztott, dinamikusabbá tett szöveg-fogalom ellenére) egy speciális szövegmodell – az irodalmi, írott vagy másképpen: nyomtatott szöveg – vált irányadóvá. E szöveg-fogalom abszolutizálása és általánossá tétele azt eredményezte, hogy teljesen figyelmen kívül hagyták az ily módon modellált szövegek speciális anyagiságát és medialitását, illetve elhanyagolták ezeket az előzetesen létezőnek gondolt és absztrakt nyelv pusztá realizációjának tekintett tényezőket.²²

A színházzsemiotikában ennek a szemléletnek lett az eredménye, hogy a nyelv és a hang kommunikatív funkciója került előtérbe, és a hangot csupán mint a színpadi alak testére és / vagy jellemére utaló jegyet vizsgálták. A hang alárendelt szerepét nem utolsósorban az is jól szemlélteti, hogy például az Erika Fischer-Lichte-féle szekvencia-protokollokban (mint paralingvisztikai jelek) a nyelvi jelek után zárójelben állnak, ami azt a benyomást kelti, mintha a hangzóság nem lenne több a szöveg tűnékeny kísérőjénél.

A fent vázolt szöveg-fogalomtól elhatárolódva szeretnék amellet érvelni, hogy a nyelv mindig tér-

ben és időben meghatározott folyamat, függetlenül attól, hogy szóban, írásban vagy gesztusokban valósul meg. A nyelvet ezáltal „megtestesített nyelvként”²³ lehetne rekonstruálni, amelynek mindenkorai materiális és mediális feltételei nemcsak hogy eltérő megjelenési formákhoz vezetnek, de különböző nyelvi- és kommunikációs folyamatokat tesznek lehetővé. Különség van a szóbeli vagy az írásbeli önkifejezés között, és az is más, ha technikai-lag változik meg a közvetítő közeg. Egy felkiáltás hangig artikulációja aligha hasonlítható össze azzal, hogy egy mondat végére felkiáltójelet teszünk. A szóbeli közlés anyaga mindig többdimenziós: a hang térben és időben valósul meg, egyszeri jelenség és olyan jellemzők határozzák meg, mint például a beszédsebesség, intonáció, hangfekvés, az artikuláció érthetősége vagy érthetlensége. Ráadásul az emberi hangok (az írott szövegtől eltérően) már megjelenésükkor nemi különbségekkel bírnak. A nyomtatott szöveg kétdimenziós, tér- és időbeli kiterjedése van, és gyakran az a benyomásunk, hogy minden más körülmény elhanyagolható. Ennélfogva a hangzóság a nyelv megtestesülésének egyik formája,²⁴ mely a többi forma (leírás, gesztusok stb.) mellett létezik, és a kommunikáció sajátos feltételeit hozza létre. Míg a szemiotika csak mint az írás után következő hatást ismeri el a hangzóságot, addig én a hangzóság önállósága mellett érvelnék, ami nem egyeztethető össze azzal az állásponttal sem, amely a hangzóságot kizárólag egy absztrakt, univerzális nyelv illetve (implicit mindig irodalminak értett) szöveg hálójába tartozónak gondolja. A hangzóság önállóságát nem utolsósorban az is bizonyítja, hogy nem – vagy csak nagy veszteségek árán – elemezhetjük az írással analóg módon: a hangzóság ugyanis hangokból álló, akusztikai folyam, amelyet folyékonyság, tűnékenység és egy általános fluid állapot jellemez. Az írásban rögzített szöveg viszont mint különböző elemek egyenrangú

²¹ Vö.: Jurij Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. München, 1982.

²² Az absztrakt, virtuális nyelvnek ez az előtérbe helyezése a konkrét, manifeszt beszéddel szemben a *linguistic turn* egyik alapvető bűne, amelyről eddig kevés szójtettek. A *langue* már Ferdinand de Saussure-nél is stilizált formában jelenik meg, mint zárt, univerzális időtől és mindenfajta médiumtól független rendszer, amelyben a jelentésképző játékot az elkülönböződés hozza létre.

²³ Vö.: Sybille Krämer: *Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Thesen über Performativität als Medialität*. In: Erika Fischer-Lichte-Doris Kolesch (szerk.): *Kulturen des Performativen*. Akademie Verlag, 1998. 33–57.

²⁴ Habár a „megtestesítés” – különösen a színháztudományban – igencsak túlterhelt fogalom, mégis ragaszkodom az angol *embodiment* illetlen fordításához, mert problémafelvetésem szempontjából két releváns elemet tartalmaz. Egyfelől egyszerre utal a folyamatosságra és a testi-materiális meghatározottságra. A megtestesítés e formájánál nem feltételezhetünk apriori testet, sőt: a hangzóság elsőként hozza létre a testiség speciális formáját, amely a vizuális testképektől és hasonlóktól teljesen különbözik. Ily módon megtestesítésnek azt a pontot nevezhetjük, ahol egy nem-értelmes jelenségből értelem születik.

lejegyzése jelenik meg előttünk. Egy beszéd-folyamban sokkal nehezebb egyes elemeket vagy egységeket elkülöníteni, mint egy írott szövegben (a szavak, a grammatikai tagolás segítségével). És közben a kézírásos szöveg grafikai képe még őriz valamit az író test gesztikus mozgásából, valamint az adott kultúrában szokásos írástechnikákból, a nyomtatott szöveg már mentes mindezen aspektusoktól. Éppen ezért tudjuk a nyomtatott szöveget könnyebben megfosztani a megnyilatkozás körülményeitől és forrásaitól, és ezért lehet – nagyobb értelemvesztés nélkül – dekontextualizálni. Egy, a szóbeliség jegyeit magán viselő beszédet viszont sokkal inkább emberhez kötődő és a személyes jelenléthez kapcsolódó jelenségnek tekintünk.

A szóbeli és írásbeli közlés, a nyelv énekelt és nyomtatott artikulálásának különbségét többértelmű-ironikus módon használja fel Christoph Marthaler rendezése, az 1998-as Berlini Színházi Találkozóra meghívott *The Unanswered Question* [A megválaszolatlan kérdés]. A többször megismételt üdvözlődal egyfelől a kórus a legszebb svájci-német kiejtéssel („Grüß Euch Gott mitanand”) harogta a nézők fülébe, másfelől és ezzel egyidejűleg a színpad felső részén elhelyezett digitális kijelzőn angol, norvég és kínai nyelven feliratozták. A kulturális rendezvényeken immár kötelezővé vált feliratozás ironikus-elidegenítő módon mutatta meg, hogy ebben a befogadói helyzetben semmi sem múlik a hangzó szöveg azon az értelmén vagy jelentésén, amit néhány szó- vagy mondattöredék tud csak közölni. Rádásul egy olyan városban, mint Berlin, ahol ezt az előadást láttam és hallottam, a svájci-német kiejtés amúgy is egzotikus bájja csak annak a groteszk hatásnak köszönhetően volt képes megnevetetni a közönséget, amit a hallott szöveg és a kivetített fordítás összevetése kellett a nézőkben.

A színházi gyakorlat már régóta ismeri a beszélt, recitált, suttogott, énekelt, ordított, írt vagy nyomtatott kijelentések közötti különbséget, és alkalomadtán el is játszik vele, illetve olykor kijátssza

ezeket a hatásokat egymás ellen. De a „hangzóság” fogalmán nemcsak a beszélt és írott szövegek közti különbséget értem. A hangzóság fogalma ugyanis véleményem szerint lehetővé teszi az észlelő nézőpontjának és a felismerés síkjának eltolását: mivel a hangot gyakran a test és a nyelv közötti dologként fogják fel,²⁵ a hangzóság mintegy egyesíti a testi és szellemi, a materiális és immateriális, a konkrét és atmoszferikus mozzanatokot. A hangzóság fogalmának végre rá kell mutatnia arra, hogy a hangi artikulációt nem csupán egy test vagy egy nyelv előzi meg, hanem benne és általa jön létre a testiség és a nyelviség speciális formája, amelyet ugyanúgy meg kell különböztetnünk a testiség és nyelviség néma formáitól, mint a gesztikus, mimetikus vagy más vizuális kifejezési formáktól. Következésképp a hangzóság az észlelés eseményeinek produkcióját és azzal egyidejű recepcióját meghatározó – mindig hangzó, energiával teli – helyzetre tereli a figyelmet. Ily módon a hangzóságot az „atmoszféra-észétikájának” egyik elemeként lehetne kezelni. Ezt az esztétikát Gernot Böhme olyan kísérletnek tekinti, amely arra irányul, hogy „önmagunk megmutatásának és megértésének”²⁶ sokoldalú és kommunikatív kölcsönhatását helyezzük a figyelem középpontjába:

Az atmoszféra egyidejűleg az új esztétika alapfogalma és központi megismerési tárgya. Az atmoszféra az észlelő és az észlelet közös valósága. A észleleté mint jelenlétének szférájáé és az észlelőké, amennyiben azok meghatározott módon testileg jelen vannak az atmoszféra észlelésekor. Az atmoszféra ez a szintetikus funkciója legitimálja azt a sajátos beszédmódot, amelyet használva valaki egy estét melankolikusnak, egy kertet kellemesnek nevez.²⁷

Ebből kiindulva nagy kísértést érzünk arra, hogy a hangzóságot olyan atmoszféra-ként megragadható dimenzióknak fogjuk fel, amelyben a logika bináris oppozíciói (értelem kontra érzékiség, materiális

²⁵ Például Helga Finter: *Der subjektive Raum*. 2. „... der Ort, wo das Denken seinen Körper finden soll. Antonin Artaud und die Utopie des Theaters. Tübingen, 1990. Ez a megfogalmazás azért problematikus, mert azt sugallja, hogy hang, test és beszéd egymástól könnyen elhatárolható entitások, miközben azt a benyomást kelti, hogy mindig világos, mit kell „testen” illetve „nyelven” értenünk. Színházi szempontból és Turner liminalitás-elméletének horizontjából különösen érdekes az az elképzelés, amely a hangot egyfajta „közöttes” elemnek fogja fel. A fogalommal való visszaélés miatt viszont elutasítom Petra Maria Meyer elképzelését, aki a hangot „zsanérmak” tartja. Vö.: Petra Maria Meyer: *Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker*. Düsseldorf, 1997. 92.

²⁶ Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a. M., 1995. 39. és 42.

²⁷ 1. m. 34.

kontra immateriális, szubjektív kontra objektív) folyamatosan érvényüket veszítik. Ennélfogva a hangzóságot akkor lehet a megismerés tárgyává tenni, ha a kommunikációs összefüggések vizsgálata során nem lesz meghatározó alany és tárgy megszkott dichotómiája.

A „hangzóság kontra szövegszerűség” kérdéskörét lezárva még csupán annyit szeretnék megjegyezni, hogy a nyelv különböző artikulációs formái közötti összehasonlítások olyan alapvető kérdéseket vetnek fel, amelyek csak nagyszabású, kollektív és interdiszciplináris kutatás eredményeképpen válaszolhatók meg, ha megválaszolhatóak egyáltalán. Mindenképpen fontosnak tartom azonban, hogy az alábbi két kérdéssel jelzett problémaköröket ne rekesszük ki a vizsgálat köréből és ne kezeljük tabuként: Létre tudunk-e hozni olyan szövegmodelleket, amelyek az eddigiektől eltérően nem válnak egyféle immanens írásbeliség foglyaivá? Milyen jelenségek maradnak *per definitionem* vizsgálódásunkon kívül, ha mindent szövegeként olvasunk?

A továbbiakban pedig a hangzóság – *ex negativo*, azaz az előadásszöveg fogalmától való elhatárolódás eszközeként vázolt – fogalmának segítségével szeretném kipróbálni, hogy a hangzóság által kijelölt (kerülő)út milyen Artaud-hoz vezető ösvényeket jelöl ki.

Hangzóság és test Artaud Istenítélettel végezni című rádiójátékában

A hogy azt fentebb is hangsúlyoztam, a hangot nem lehet csupán a kommunikáció és a közlés semleges eszközeként felfogni, hanem a nyelv materiálisan és mediálisan egyedi megtestesülésének kell tekinteni. Ugyanez vonatkozik a rádióhangra is, és ez bizonyul Artaud *Istenítélettel végezni* című rádiójátéka esetében is a legizgalmasabbnak. A rádióhangot nem a „normális” hang technikai redukciójának, de nem is azok kiterjesztésének tekintetem (egyébként is kérdéses, hogy létezhet-e egyáltalán „nullpont”, lehet-e egy hangnak – és ami még nehezebb: lehet-e, mint Artaud

esetében, egy színész hangjának – „normálállapota”), hanem a hang *speciális formájának*.²⁸ Ehhez a speciális formához nem csak az tartozik, hogy például technikai eszközök segítségével a magas és a mély hangok könnyen elúszhatnak, érthetetlené válhatnak, hanem az is, hogy a hangzóságnak ez a formája a befogadó számára minden vizualitást nélkülöz, vagy pontosabban: a vizualitás speciális formáját használja, amely teljes egészében a hallgató képzeletében teremődik meg. A jelenlévő hangok – akusztikailag – egy jelenlévő testre utalnak, amely szemünk, bőrünk és orrunk számára még sincs jelen. Nem tehetünk azonban egyenlőségjelet a hangzóság ezen, a rádió és a telefon miatt ma már teljesen magától értetődő és a hangzóság többi formája közé. A színpadon általában azokat az embereket látom, akiket beszélni hallok, a rejtett vagy takarásból hallatszó beszéd pedig másságával is éppen azt emeli ki, hogy a színházi kommunikáció helyzetét a hallás és látás egyidejűsége jellemzi.²⁹ (A készletet, hogy egyidejűleg lássuk is, amit vagy akit hallunk, abban a neveléségesnek tűnő mozdulatban is felismerhetjük, amikor – legtöbbször akaratlanul – fülünkkel, fejünkkel, sőt: egész testünkkel a lemezjátszó, a rádió, a hangszóró vagy a mindenkori hangforrás felé fordulunk – mintha a készülékkel kezdeményeznénk párbeszédet.)

Ezzel azt is kimondjuk, hogy a most következő fejtegetés nem tarthat és nem is tart igényt arra, hogy Artaud hangjairól valami érvényeset mondjon: a hangzóság előbb vázolt koncepciója szerint ugyanis merész vállalkozás különbséget tenni a rádióhangok, színházi hangok, filmhangok, előadás-hangok stb. alapján, ami Artaud esetében ráadásul csak töredékesen valósítható meg, hiszen színházban vagy előadás során hallatott hangjait már nem hallgathatjuk meg. A hangnak az a színpada, amelyet az *Istenítélettel végezni* virtuóz módon példáz, semmiképpen sem azonosítható egy színház színpadával, és Artaud rádióhangja(i) Artaud hangjainak csupán egy speciális részét képviselik.

Annak azonban, hogy dacára a vizsgálati tárgy behatárolásának mégis a „színpadon hallatott hang”

²⁸ Miközben a tudomány tökéletesen figyelmen kívül hagyta a hang anyagságát és mediális jellegét, az irodalmi szövegek nagy érzékenységgel jelenítik meg ezeket a dimenziókat. A telefonhangok széleskörű tematizálása jó példa erre, különösen a huszadik század első évtizedeiben, például Proustnál, Kafkánál vagy Benjaminnál.

²⁹ Azokat a hangokat, amelyeket hallunk, de forrásukat nem látjuk, Michel Chion „akusztatikus” [acousmatique] hangoknak nevezi. A filmes hangokról írott tanulmányában nagy szerep jut nekik, hiszen szerinte ezek a hangok nemcsak hétköznapi életünkben dominánsak, hanem a filmekben is előszeretettel alkalmazzák. Vö.: Michel Chion: *La voix au cinéma*. Paris, Livres, 1984. 26.

problemátikus kontextusánál maradok, több oka is van. Az egyik ok, hogy Antonin Artaud újítóként és forradalmárként vonult be az európai színháztörténetbe. Avantgárd gesztussal félreérthetetlenül hirdette: „Elég a remekművekből!”³⁰ és megpróbálta a század első felében uralkodóvá vált, nézete szerint pusztán a szórakoztatásra berendezkedett polgári színházat radikálisan megtisztítani. A színházi avantgárd jegyében a külön Artaud jelszavai is ezek voltak: a színház megtisztítása az irodalomtól és a lélektantól, valamint az illúziókeltő hatástól és a színház eredeti eszközeinek átgondolása. Eszközökön Artaud mindenekelőtt két jelenséget értett: egyrészt a színész testi jelenlétét, amit elválaszthatatlannak tartott a légzés-, hang- és kiáltástechnikáktól; másrészt a rendelkezésre álló elemek sokféleségét és heterogenitását. 1938-ban megjelent *A Színház és Hasonmása* című esszégyűjteményében pontosan körvonalazta utópiáját, és az alábbi programot hirdette meg: „Aki színházat akar létrehozni, aki fel akarja támasztani a színházat, annak át kell törnie a nyelvet, hogy megérinthesse az életet.”³¹ Ez a „feltámasztás” azzal kezdődik, hogy újragondoljuk és újradefiniáljuk a színházat.³² Artaud színházon a csak és kizárólag létrejöttének pillanatában és anyagságában létező nyelv térbeli színrevitelét értette. Egy ennyire kitágított és a mindenkori megtestesítésre és artikulációra kihegyezett színházfogalom az *Istenítélettel végezni* című hangjátékot is a színházi érdeklődés homlokterébe helyezi. Míg a kutatás intenzíven foglalkozott *A Színház és Hasonmásával*, addig a kései Artaud és a Kegyetlenség Színházának radikalizálódása – véleményem szerint az *Istenítélettel* is ide tartozik – mindeddig fehér folt maradt.³³ És bár már *A Színház és Hasonmása* is hangsúlyozza, hogy a Kegyetlenség Színházának utópiája szempontjából mekkora jelentőséggel bír a hang, a kiáltás és a legkülönbözőbb légzéstechnikák, a kutatás eddig nem igazán vette hasznát Artaud (néhány) létező hangelődésének.³⁴

Másrészről (hogy a második okot se feledjük) a rádióhang speciális – és a „hagyományos” színház felől nézve minden bizonnyal egyoldalúnak és marginálisnak tűnő – technikai megformáltsága is más megvilágításba kerül, ha felidézzük, hogyan hozta az utóbbi évtizedekben a színház- és performanszművészet játékba a hangokat. Mivel a hangzósság az antikvitas óta a színház meghatározó összetevője, aligha lehet csodálkozni azon, hogy a hangok feldolgozása, (technikai értelemben is vett) kutatása és a hangban rejlő lehetőségekkel folytatott folyamatos kísérletezés végigkísérte a színháztörténetet.³⁵ Az utóbbi évtizedekben, nem utolsósorban a történelmi avantgárd mozgalmak keltette impulzusoknak köszönhetően, a hangokkal folytatott játék újabb minőségi szintet ért el: felfedezték ugyanis, hogy a technikailag átalakított, feldolgozott és megváltoztatott hang öntörvényű és teljesen önálló jelentésképző erővel bíró elem lehet. Sőt, a mozgások koreográfiájához hasonlóan a színészek és színésznők hangját is elkezdtek koreografálni: a Gertrude Stein *Saints and Singing* című darabjából készült Wilson-rendezésben például egy, a ritmus és kompozíció szempontjából zeneműhöz hasonlóan összetett előadás jött létre. Marthalernek a zenés és színház közötti határokon tett lépései, a Castorf-rendezéseket mondatokká tagoló színdalomból és átoktírásból, a Schleeff-féle (beszéd)kórusok és a – mikrofon által testétől megfosztott és egyszersmind átköltött – hangok kiemelt szerepe a Needcompany Shakespeare-átdolgozásaiban csak néhány példa, melyek alapján el lehetne készíteni a színpadi hang átfogó tanulmányát.

Laurie Anderson, Karen Finley, Diamanda Galás, Shelley Hirsch, Hilde Kappes, David Moss vagy Sainkho Namtchylak hangokkal és technikákkal folytatott kísérletei, amelyek a zenés és a színházi performansz egymást átfedő határterületén kalandoznak, szintén a hang és a hallás egészen másfajta kultúrájának hordozói. Ebből kiindulva Antonin

³⁰ In. Antonin Artaud: *A színház és az istenek*. Budapest, Orpheusz, 1999. 170. Ford. Betlen János.

³¹ I. m. 114.

³² Vö.: Doris Kolesch: *Der magische Atem des Theaters. Ritual und Revolte bei Antonin Artaud*. In. Franz Robert Menne-meier, Erika Fisher-Lichte (szerk.): *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*. Tübingen, 1994. 231–253.

³³ Kivételt jelent Helga Finter vizsgálata (*Der subjektive Raum*. i. m.).

³⁴ Az a néhány általam ismert kutatás, amely Artaud rádiójátékával foglalkozik, sajnos a már fentebb említett írás- és szövegközpontúság jegyében született. Egyes munkák esetében az embernek az a benyomása, hogy nem is hallották a rádióadást. Petra Maria Meyer például – nyilvánvalóan egy nyomdahiba miatt – Paule Thévenin hangját a női hangtól eltérő férfihangként vizsgálja, mivel tévedésből Paul (sic) Thévenin-nek tulajdonítja azt. Vö.: Petra Maria Meyer: *Gedächtniskultur des Hörens*. i. m. 103., 108., 110.

³⁵ Vö.: Karl-Heinz Göttert: *Geschichte der Stimme*. i. m.

Artaud mediálisan és technikailag létrehozott rádióhangjainak vizsgálata tökéletesen alkalmas arra is, hogy rekonstruáljuk a fent megnevezett színházi és performansz-jellegű események előtörténetének egyik központi mozzanatát.

Végül megjegyezném, hogy az *Istenítélettel végezni* kezettán állt rendelkezésemre: az elhallgató hangok és zajok így minden egyes alkalommal megismételhetők és újra meghallgathatóak voltak, ami a kutatás szempontjából óriási segítséget jelentett. Így e technikailag sokszorosítható hangok vizsgálata – legyen az bármennyire is paradigmaticus mind az említett, mind pedig más kortárs színházi tendencia szempontjából – annak a ténynek a beismeréseként is értékelhető, hogy fületem és leíróképességemet először ilyen gyakorlatokon szeretném edzeni. És majd csak ez után leszek képeses Kathrin Angerer és Sophie Rois, Bibiana Beglau és Ursina Lardi Schleaf *Salomé*jában hallható színpadi hangjainak leírására, vagy Ulrich Matthes, Martin Wuttke illetve annak a Bernhard Minettinek a jellemzésére, aki a Berliner Ensemble-ben látható Wilson-féle *Óceánrepülés*ben a ködben hörgött.

Mivel beszédhangok esetében (ellentétben a zenei és énekhangokkal és eltekintve a hang- illetve beszédtechnikai terminusoktól) nem áll rendelkezésünkre olyan bevett és kidolgozott szaknyelv, amellyel leírhatnánk az artikulációs technikákat és az előadásmódot, elemzésemben az *Istenítélettel végezni* hangzóságának jellemzése során a hétköznapi nyelv alakíthatóságát, rugalmasságát és képszerűségét hívom segítségül. Az olyan megjegyzések ugyanis, mint „csipogó gyermekhang”, „öreges mormogás”, „erotikus női hang” egy nyelvi közönség implicit közös kulturális tudásához tartoznak, és eltérő jellegük illetve pontatlanságuk ellenére is mindenki számára érthetőek. A hangjelenségek színházelméleti leírásához természetesen hasznosnak bizonyult azt is, hogy zeneelméleti fogalmakhoz és ismeretekhez nyúljak vissza. Így például kipróbáltam, milyen eredményhez vezet az, amikor egy előadást illetve annak hangzó artikulációját egy zenés előadáshoz hasonlóan elemzünk, és a ritmusképleteket, dallámívetket, zenei vezérmotívumokat stb. állítjuk a középpontba. Egy másik, elismert tudományból (esetünkben a zenetudományból) való kiindulás csak egy a lehetséges megoldások közül. A spektrum másik végéről is lehet kiindulópontot választani, s ez esetben (ahogy én is teszem) hétköznapi szavakkal és szófordulatokkal próbálok majd meg Artaud hangjátékához közelíteni. Abból

indulok ki, hogy különböző eljárások különböző jelenségekre vetnek fényt és adnak nekik hangot. Tekintettel arra, hogy a konkrét hanggal kapcsolatos színháztudományi kutatások még kezdeti stádiumban vannak, ez a sokszínűség különösen produktív lehet abból a szempontból, hogy belőle kiindulva a hangokkal kapcsolatos színháztudományi módszerek, leírási módok és elméletek fejlődhetnek ki. Lehetséges, hogy a hétköznapi nyelvhasználatra építő leírások a színházelméletben hamarosan hasonló eredményhez vezetnek majd, mint a borászatban, ahol az apró, alig megragadható ízbeli különbségek leírására éppen a hétköznapi szófordulatok képszerűségét és hatalmas asszociációs bázisát használják fel. A következőkben csak saját hallgatói élményeimre összpontosítok, miközben segítségül hívom ugyan a rendelkezésemre álló szöveganyagot és a szövegben rögzített szemantikai tartalmakat, de semmiképpen sem juttatok nekik domináns szerepet. Figyelmem középpontjában az a hangzóság áll, amely nem más, mint az észlelt hangok tulajdonságaiból valamint az aktuális hallgató – azaz esetünkben személyem – tulajdonságaiból, hangoltságából és képességeiből összeálló konglomerátum.

Az *Istenítélettel végezni* Artaud hangjával: egy nagyon magas, hosszan kitarított hanggal kezdődik, amelynek fekvése egy idő után mélyebb lesz, és kezdettől fogva olyan hatást kelt, mintha két különböző hangot – és ennél fogva két különböző embert – hallanánk. Bár a beszéd nem-lingvisztikai ritmusának köszönhetően megérték néhány szót és mondatfoszlányt, vagyis hallom, hogy szöveget (és nem csupán értelmetlen hangokat) mondanak, ám *amit* mondanak, illetve maga a gondolatmenet a hallgató számára érthetetlen. Csak egy-egy hívószó nyit meg előttünk olyan szemantikai mezőt, amely alapján kijelenthetjük, hogy a szöveg olyan amerikai iskolákról szól, ahol a gyerekeket sperma leadására kényszerítik, hogy a jövőben mesterségesen gyárthassanak a közelgő bolygóközi háborúba bevethető katonákat. Bár két évvel a második világháború befejezése után botrányos lehetett, hogy egy francia a háborúéhes nemzet torz képét festi az Amerikai Egyesült Államokról, a darabot hallgatva az is nyilvánvaló, hogy a szavak mindenekelőtt egy zenei-ritmikus építmény talpköveiként funkcionálnak, és esztétikai célokat illetve a stilizálást szolgálják. Emellett hallható, hogy a nyelvi anyagon kívül egy másik anyag is játékba, illetve színre kerül: az a beszélő, hangokat és zajokat létre-

hozó test, amit én nem egy testként (például Artaud testeként), hanem olyan testként érzékelek, amely több szólamban, egyidejűleg más és más testi dimenzióban jelenik meg, és amely a mély, hasi légzésből induló beszédétől a magas fejhangig mindenre képes. A kezdő ritmus, illetve a nagyon magas és nagyon mély hangok között szélsőségesen oscilláló hangzás (eltekintve kisebb ritmusváltásoktól, hangsúlyoktól és a beszédsebesség megváltozásától) az első rész végéig jellemző. Ezen a ponton viszont érzékelhetően megnő a hangterjedelem: a mély hangok egyfajta egyre mélyebb korgásra kezdenek hasonlítani, míg érzékelhetővé nem válik a hangszalagok és a gégefő nyers működése. Egy kipróbált, mély hang nyers (és az „r” hang kiemelt szerepe miatt fokozott) korgása csaknem hörögéssé változik, míg hallhatóvá nem válik a hangképzésben valamennyi szerve: a szájüreg, a gégefő, az ajkak. Sőt, az ember még azt is hallani véli, ahogy a még hangokká nem formálódó levegő a torokból a szájüregben át az ajkakig áramlik, mintha a beszélő meg akarna fulladni a terhessé vált szótagok tömegétől.

A hang-variációk gazdag tárháza a hangulatok és minősítések hihetetlen mértékű egyvelegét hívja elő. Az „új” hangok mindegyike saját teret és atmoszférát teremt, amelyben – ahogy fentebb ismertettük – nem különíthető el egymástól egyértelműen az észlelet és az észlelő. Mert amikor egy politikai hangja minden átmenet nélkül vált át egy messiáséra, majd egy örültére, egy gyalázkodó mosónőre, egy prédikátoréra, egy szent szitkokat szóró átkozódóra, egy gyermekelőadás gonosz varázslójára s végül egy nagyon öreg, fogatlan, érthetetlenül motyogó vénemberére, akkor minden egyes hangváltás hozzá illő atmoszférát hoz létre. Én például egy politikust képzelek magam elé, aki a második világháború alatt „Beszéd”-et intéz „a nemzethez”, majd egy papot, aki egy hatalmas templom félhomályában prédikál, és így tovább. Ezek az asszociációk egyrészt teljesen szubjektívek, másrészt rendelkeznek egy interszjektív, más hallgatók számára is megismerhető dimenzióval is, ami a hangoknak és a képzés speciális tulajdonságainak (modulációnak, hangszínnek, hangfekvésnek illetve ritmusnak) köszönhető, hiszen ezek a képzetársítást kiváltó tényezők a kulturális emlékezet mindig újra kezdődő folyamatának és aktualizálásának integráns részei.

Néha az az érzésünk, mintha transzban vagy valami misztikus révületben mondanák a sorokat, más szövegrészek panaszosan és fájdalmasan csengetnek, mintha a beszéd okozna fájdalmat a beszélőnek, megint más részek pedig azt a benyomást keltik, mintha egy kétségbeesésében dühöngő ember mintegy undorodva lökné ki testéből a szavakat és a legmegdöbbentőbb hangokat. Elsősorban az állandóan és váratlanul változó hangszín, hangmagasság, artikuláció és beszédsebesség segít abban, hogy megtaláljuk a polifon hangzavar kontúrjait. A végtelennek tűnő hang- és zajfolyamban az tűnik az egyetlen megfogható jellemzőnek, hogy a hangok újra meg újra egymás fölé kerekednek, szélsőségessé válnak, aztán eltűnnek, elérve (sőt, talán túl is lépve) azt a határt, amelyen belül kultúránkban valamit emberi hangnak nevezünk.

Ez az aspektus a hangjáték második részében, egy kiáltásokból és dobolásból szerveződő artaud-i hangzavarban még erősebben jelentkezik. Éles, velőig hatoló, állandóan ismétlődő és majdhogynem kotkodácsolásig fajuló kiáltások hangzanak fel, amelyeket bizonyos dobolt ritmusok kísérnek. Ez a kotkodácsolás (az artaud-i „cricri”) akár a „tutuguri” szó kiáltott variációja és átdolgozása is lehetne, összekötve az *Istenítélettel végezni* első és harmadik részét. Ugyanakkor és ugyanezzel az erővel tekinthető néhány egymásután vitott és értelmetlen hang- illetve szótag sorozatának („gagaarii”, „aahaa-iiih”) vagy az ötödik részben, *A fekália nyomában* előforduló „tau-dari”). Az abszurd és majdhogynem nevetséges hatást keltő kotkodácsolás során egyszer csak minden átmenet nélkül felhangzik egy magasról induló és lassan mélyülő kiáltás – mintha valakit a lét kínjai gyötörnének.

Még tart a kiáltások és dobütések hangorkánja, amikor hirtelen felcsendül egy színésznő, Maria Casarès hangja, aki titokzatosan és naivan előadja a *Tutuguri*. *A fekete nap rítusa* című verset.³⁶ Casarès úgy szaval, mintha csodálkozna vagy transzban lenne, hanglejtése és különösen a jól érthető szöveg minden egyes szótagjának stilizált megnyújtása miatt panasz és reménytelenség csendül ki a sorokból, elragadtatottság és szent félelem elegyét hallhatjuk. A hang olyan, mintha varázsigét mondana, nem leírásról vagy reprezentációról van szó, hanem ráolvasásról, ígézésről, amely teljes egészében egy rítus bűvkörébe tartozik és annak szerves részének tűnik.

³⁶ Antonin Artaud: *Oeuvres complètes*. XIII. Paris, Gallimard, 1980. 75.

A beszéd ritmusa annál gyorsabb lesz, minél közelebb kerül a beszélő a rítus csúcspontjához, azaz a „hetedik Nap” feltűnéséhez. Most gyorsabb, szinte lélegzetvétel nélküli beszédet lehet hallani: a *Tutu-guri* rituális „hetedik Napjához” intézett fohászt, s ezt a fohászokodó-igéző beszédet a színésznő egyre hallhatóbbá váló levegővétele ritmizálja. A rész vége felé, röviddel Casarès magyarázata előtt (mely szerint ez a rítus a kereszt eltörléséről szólt) minden második vagy harmadik szótag után nyögésszerű belelegzést lehet hallani, ami csak erősíti az események fel-fokozottságának és kulminációjának a benyomását.

Mielőtt Roger Blin jellegzetesen férfi-orgánuma megszólaltatná az „Ahol szaglik a szar, ott szaglik az élet...”³⁷ sorokat, rövid xilofonjáték csendül fel. Az egyszerű, dallamos, egyszólamú ritmust – és ez egyedülálló az *Istenítélettel*ben – nem kíséri más hang. Lélegzetvételnél szünet füleinknek, mielőtt Roger Blin hangjára és az általa mondott szövegre kellene összpontosítaniuk.

Miközben a harmóniát árasztó xilofonzene hangjai elhalnak, felcsendül Roger Blin „mezitelen”, jelenvaló hangja, amely higgadt hanglejtéssel és durva szavakkal arról beszél, hogy az ürülék szaga egyben az élet szaga. Habár az eltérés csak lehetetlen, mégis jól felismerhető, hogy ez a hang (az ötödik rész férfihangja) különbözik az *Istenítélettel* első részében hallható hangtól: Blin hangja egy árnyalatnyival magasabbnak és vékonyabbnak tűnik, mint Artaud-é. Hangsúlyosabb eltérés figyelhető meg azonban a beszéd spektrumában: noha Blin artikulációja ugyanolyan kidolgozott és stilizált, és beszédén érződik a tapasztalt felolvasó illetve színész képzettsége, az előadott variációk gazdagsága sem a polifónia, sem a szélsőséges hangfekvések használatának, sem a beszéd ritmusának és sebességének tekintetében nem hasonlítható össze az első – illetve a kilencedik – részben hallható artaud-i előadásmóddal. Ez a különbség nemcsak a Roger Blin, hanem a Maria Casarès és a Paule Thévenin által előadott részekben is megfigyelhető. Annak ellenére, hogy ez a három beszélő is erőteljesen elváltoztatja, árnyalja és modulálja hangját, szövegeiket személyek által elmondott szövegeknek ér-

zékeljük. Ugyanakkor Roger Blin hangja két esetben megdöbbenően hasonlít az első szekvenciában hallható Artaud-hangra: először, amikor Blin egy rövid részlet erejéig glosszolóliával dolgozik („o reche modo / to edire / di za / tau dari / do padera / coco”³⁸); másodszer pedig, amikor előadása végén egy mind gyorsabb és rekedtebb beszédbe hergeli magát, míg végül – a „Vous êtes fou, monsieur Artaud”³⁹ felkiáltástól kezdve – teljesen magáévá teszi azt a nem-lingvisztikai ritmust, illetve a magas és mély hangok szélsőséges változtatását, amely az artaud-i nyitányt jellemezte.

Különösebb átmenet nélkül, éles vágással: egy Artaud és Blin kiáltásaiból, xilofon- és dobhangokból szerveződő „zörejjel” kezdődik a hatodik rész. A hangok egy része úgy hangzik, mintha az előadók a szájuk elé tartott kezük vagy egy tölcsér segítségével idegenítenék el őket. A glosszológia és az értelmetlen szótagok, amelyeket Artaud és Blin a szó szoros értelmében a torkából ordít ki, két gyereket juttat az eszünkbe, akik szórakoztató kísérletezgetésként saját hangjukat tornáztatják. Kurrogást, jödlizást és kiáltást hallok, ami hamarosan gépzakatlásszerű hanggá változik át, majd ismét hosszú, megnyújtott szótagok következnek, amíg látszólag össze nem gabalyodik a nyelvük. Ez a hangzás folyamatosan fordul át nyávogásba és ugatásba, majd ismét hangos, tátott szájjal végrehajtott belelegzésbe vagy egyfajta nedves lihegésbe, amely csaknem szabályosan ritmizálja a többi hang képzését. Az *Istenítélettel* hatodik részét az eddigi hang-, beszéd- és kiáltásfolyam csúcspontjának is tekinthetjük. A hangok teljes egészében megszabadulnak a verbális kifejezés artikulációjától, felderítik, átjárják és mozgósítják a testiség azon határterületeit, amelyeket az ember a beszéd számára domesztikált és civilizált.

A következő, hetedik részben Paule Thévenin veszi át a szót, akinek női hangja nemcsak a legfiatalabbnak tűnik, hanem Artaud, Blin és Casarès szélsőségesen stilizált és ritmizált beszédéhez képest csaknem visszafogottan hat. Panaszosan, titokzatosan beszél, mintha rejtett tudás birtokosa lenne, amelyet azonban most először idéz fel beszéddel. A Roger Blin által előadott részhez hasonlóan Théve-

³⁷ Antonin Artaud: *Oeuvres complètes* XIII. i. m. 83.

³⁸ Ezt a Blin-részen belüli váltást gyakran Artaud-nak tulajdonítja a szakirodalom, valószínűleg azért, mert ezek az egzaltált hangfekvések és kiáltások határozottan emlékeztetnek az *Istenítélettel* végezni első illetve második részére. Ha azonban jobban odafigyelünk, egyértelműen Blint azonosíthatjuk beszélőként. (Helga Finter például „Artaud csikorgóan magas glosszolóliá”-járól beszél (136), Petra Maria Meyer pedig megismétli ezt a tévedést.)

³⁹ „Maga bolond, Artaud úr!”

nin hangjának hangzósága is jelentős mértékben erősödik a részlet alatt. Az a tény, hogy a hangok állandó mozgásban vannak és olyan speciális fluidum-jelleggel bírnak, amely – ahogy dolgozatom „Hangzóság kontra szövegszerűség” című bevezetőjében jeleztem – szigorúan megkülönbözteti őket a nyomtatott szövegek megjelenési formáitól, az *Istenítélet*ben a hang további feldolgozásának kiindulópontjává válik. Thévenin beszéde, amely egy szöveg egyszerű – színészileg képzett, ám csak finoman inszenzált – elmondásaként hat, töredezett sóhajokba fullad, illetve rekedt kiáltássá alakul át, mely recsegésre készíti a hangszórót. Ennek a hang-*testi* kitörésnek a csúcspontja egybeesik a „*testem jelenléte*” verbális megidézésével. Ez az erőltetett hangzóság nyomatékosan és egyértelműen utal a testiségre, olyan *testi* jelenlétre, mely a hangok határokat és korlátokat átlépő alkalmazásának köszönheti létrejöttét. Ily módon a szöveg záró (újabb, kicsit magasabb és nyugodtabb hangon megszólaló) sorai arról szólnak, hogy az ember nem érintheti meg az éppen meghallott hangok *testét*.

A hetedik rész végére megismertük az *Istenítélet*ben résztvevő mind a négy hangot. A többszólamúság tekintetében az egyes részek, illetve a részek összessége is különös hallgatói tapasztalatot nyújtanak. A hangok fluiduma, a hangmagasság, a hangfekvés, a beszédtempó stb. állandó változása, s e folyam visszahozhatatlanul elsuhanó, megragadhatatlan anyaga a ciklikusság benyomását kelti: a fülek ugyanis nemcsak azért nem mehetnek Artaud hangjátéka közben szabadságra, az első és második hangot a csend – összességében nézve igencsak kurta – pillanatai tudják elhatárolni egymástól. Azért sem lehet nyugtjuk, mert állandóan észben kell tartaniuk a hallás éppen megtörténő folyamatát. Minden egyes új hangmoduláció, a beszédmód vagy beszédtempó legkisebb változása, egy új hörgés vagy éles kiáltás a korábban hallottakra emlékeztet, és arra készíti, hogy a most hallottat összehasonlítsuk vele, illetve segítségével meghatározzuk és besoroljuk – ez az a próbálkozás, mely a hangjáték vége felé haladva egyre inkább kudarccra van ítélve. Sikerül ugyan felismernünk ritmusokat és struktúrákat, azonosítani tudunk hangspecifikus tulajdonságokat és képességeket, összességében azonban a hallottak egy önmagába szétfolyó, diffúz hangkavalkád fásasztó benyomását keltik, ami sem-

milyen módon sem vezethető vissza konkrét, egyedi és lélektanilag kidolgozott személyekre. Rájöhetünk bizonyos a beszélő, artikuláló, illetve kiáltó személy pozíciójával kapcsolatos összefüggésekre, ám ezek az információk távol állnak a szubjektum pszichológiai meghatározásától. Ily módon a hangok fluiditása az *Istenítélet*ben azért kerül játékba, hogy különböző, egymásnak koncepcionálisan elentmondó időélmények kerülhessenek színre. Ezen felül ez a fluidum, a materiális és egyszerre immateriálisnak tűnő momentumoknak ez a paradox összefogottsága a hangjáték döntő fontosságú alkotórésze, amely transzcendens dimenzióba tudja helyezni az identitás és a szubjektum pszichológiai és életvilágbeli felfogásait.

A nyolcadik (Artaud által csak „kiáltásom a lépcsőn” címmel illetett) rész, az előzőeknél még egyértelműbben feszegeti a technikai rögzíthetőség és sokszorosíthatóság határait. Úgy tűnik, mintha a mikrofon és a hangszóró megadná magát Artaud kiáltásának. Artaud kalitkába zárt madarakra emlékeztető kotkodácsolásának hatására ugyanis a technika recsegni kezd, és ez a recsegés a hangjáték teljes időtartama alatt egy pillanatra sem marad abba, s így – szerencsére – egy mai hallgató is észleli a felvétel régiségét. Ám ebben a részben a technika egy minőségileg teljesen új szint határaitra jut el: a korlátaitól a hang szempontjából megszabaduló – és ily módon csak most létrejövő – „*test*” mind a mediális közvetítést, mind a technikával meg nem valósuló összhangot tematizálja, és még a „*tisztátalan*” recsegő hangot is integrálja az *Istenítélet*tel végezni hangspektrumába. Dob- és gongütések hallatszanak újra meg újra, Artaud üvöltését kísérve, mely a vadállatok ordítására vagy egy nagy papagáj kurrogására és kárálására emlékeztetően tűnik embertelennek illetve nem-emberinek. Amikor Maria Casarès-t az *Istenítélet*tel felvételeinek hangulatáról és személyes benyomásairól kérdezték, így emlékezett vissza:

Artaud azzal kezdte, hogy különféle hangokat adott ki. Úgy beszélt, mint egy kutya vagy mint egy kakas, Blin pedig rezzenéstelen arccal válaszolt ugyanazon a nyelven. Ennek meg kellett volna nevetetnie a jelenlevőket. De egyik technikus sem nevetett. Mindannyian megkövülten hallgattak. Az egyik sarokban egy nő sírt.⁴⁰

⁴⁰ Alain és Odette Virmaux: *Antonin Artaud. Qui êtes-vous?* i. m. 133.

Mindaz, ami Artaud hangjátékának nyolcadik részéből felfogható, az nem egyszerűen nem-emberi hatást gyakorol a hallgatóra, hanem úgy tűnik, mintha egy másik, nem-emberi, iszonytatóan jelenvaló és mégis megragadhatatlan, végtelen és medúzaszerű testből eredne. Ezt a benyomást csak megerősítik azok az előcsarnokban és a teremben létrejövő effektusok, melyeknek köszönhetően a kiáltás úgy tűnik, mintha egy lépcsőházban visszahangozna.

Ahogy a hatodik résztől kezdve minden részlet felülmúlta az őt megelőzőt, ezeket (az ismét csúcspontnak tekinthető) kiáltás-variációkat is olyan zárórész követi, amelyben Artaud dialógusba, illetve polilógusba lép önmagával. Önironikus, illetve önreflektív vonásokat is felfedezhetünk – például amikor az egyik artaud-i hang megkérdezi: „Et à quoi vous a servi, Monsieur Artaud, cette radiodiffusion”,⁴¹ vagy amikor egy másik hang a kegyetlenség fogalmának pontosabb meghatározását követeli, amiről egy másik, neki válaszoló hang beismeri, hogy lehetetlen, majd ezt követően egy újabb hang minden további nélkül definiálja a fogalmat, ami szerinte nem más, mint Isten vér által és utolsó vérig történő elpusztítása. Ugyanakkor a *Conclusion*-ban sem azok a „jelentésez szigetek” dominálnak, amelyek egyébként (ahogy Helga Finter szövegelemzése bebizonyította) lehetővé teszik az *Istenítélettel* koherens és megalapozott olvasatát. Sokkal meghatározóbb az az érzés, hogy ez esetben nem pszichológiailag meghatározott hangokról, nem belső hangok kifejezéséről és nem egyes hangok által reprezentált személyiségvonásokról van szó. A különböző hangok mindig új és másként létrejövő testet, azzal összefüggő artikulációs formákat és atmoszférát próbálnak ki, illetve teremtenek. Miközben a mondott szöveg könnyen felismerhető és érthető marad, a zárlat minden egyes sorát más hang, más hangfekvésben és hangmagasságon, nem egyformán egyértelműen és nem egyaránt értelmetlenül artikulálja, illetve az adott hang (általunk észlelt) életkora szerint differenciálja. Artaud magas, gyermeki, majdhogynem éneklő és fülsértő hangja egyik percről a másikra változik át egy morgó öregember fojtott és rekedtes hangjává. Ezek a szélsőséges hangfekvések egyrészt a hang életkorával kapcsolatos becslésekre, másrészt az artikulációs módok tág le-

hetőségeire reflektálnak, amelyeknek köre a kulturált és visszafogott beszédétől a teátrális deklamálásig terjed.

Annak, aki (hozzám hasonlóan) a beszéd, a kiáltás és a láрма különböző módjait állítja a középpontba, egyértelművé válik, hogy mi a rádiójáték legizgalmasabb aspektusa (megvalósult víziója): amit hallunk, az nem más, mint egy atopikus, meghatározhatatlan test testi manifesztációja. Az „atopikus” fogalmáról, amely véleményem szerint az artaud-i esztétika egyik legproduktívabb terminusa lehetne, Roland Barthes ezt írja:

(...) az atópia ellenáll a leírásnak, a meghatározásnak, a nyelvnek, amely maya, a Nevek (a Hibák) osztályozása. Atopikus lévén a másik megingatja, elbizonytalanítja a nyelvet: se jót, se rosszat nem mondhatunk róla; minden jelző hamis, fájdalmas, suta és zavaró: a Másik *jellemezhetetlen* (talán ez lehet az *atoposz* igazi jelentése).⁴²

Az *Istenítélettel*ben olyan (test)részeit vesztett, felzabadt és radikálisan új testet hallunk, amely *A Színház és Hasonmása* után megjelent Artaud-íráásokban elérendő célként jelenik meg. Ez a – szó szoros értelmében hallatlan – test nemcsak az anatómiai korlátokat törte át, hanem egyfelől ténylegesen társadalmi test lett, amely több személyből és azok hangjából táplálkozik, másfelől az adott technikai lehetőségeket és feltételeket is kihasználó, azokat ki- és azokra rá-játszó testként jelent meg.

Ki vagyok?
honnan jövök?
Antonin Artaud vagyok
és megmondom
ahogy meg tudom mondani
azonnal
látják jelenlegi testemet
szilánkokra hullni
és összeállni
tízezer
ismert alakban
egy új testet
amelyben soha többé
nem tudnak
elfelejteni.⁴³

⁴¹ „És mire volt jó Önnek, Artaud úr, az a rádióadás?”

⁴² Roland Barthes: *Beszédötredékek a szerelemről*. Budapest, Atlantisz, 1997. 54. Ford. Albert Sándor.

⁴³ Antonin Artaud: *Istenítélettel* végezni. *Theatron*, 2007. ősz-tél, 71. Ford. Jákfalvi Magdolna

Az *Istenítélettel*ben hallható utolsó hang az ily módon felszabadult, új testért vívandó csatára készülő doboké, amelyek bátorítják és lelkesítik a menetelő harcosokat. Ritmikus dobütések kíséretében búcsúzik hallgatójától Artaud beszéd- és hangjátéka. A rádiójáték az utolsó pillanatig játszik a hangok és hangzások lehetőségeivel, hogy olyan atmoszférát teremtsen, amelyben – mint egy sűrű szövésű, elemeit elfedő hálózatban – az észlelés alanya és tárgy egyvé válik. A hang keletkezése pillanatában elmúló fluiditása és nem-textualitása az *Istenítélettel*ben mindenekelőtt áltálal válik hangsúlyossá, hogy a rádiójáték tíz egymásba montírozott része egyenrangúként áll egymás mellett, és a glosszológia, a zörejek, a kiáltások, a xilofon- és dobütések nem rendelhetők a beszédhang alá. Éppen ellenkezőleg: úgy tűnik, mintha – az előbbieken leírt – beszédhangok sokkal inkább az átalakulás állapotában lennének, és a beszéd nélküli, a beszéd-től megszabadított hangot keresnék.⁴⁴

Artaud egy 1948. február 10-én kelt és Jean Paulhan-hoz írott levelében a rádiójátékot a Kegyetlenség Színházával hozza összefüggésbe, mi több: e színház első próbájának nevezi:

Ez a rádióadással kapcsolatos ügy nagyon sajátlatraméltó.

A szöveg hiába jelenhetett volna meg a *Combat*-ban vagy külön broszúráként,

az egész csengését,

a xilofon dallamát,

a kiáltásokat, a torokzörejeket és a hangokat nem lehetett volna hallani, pedig ez lett volna a

Kegyetlenség Színházának első próbája.

Számomra a betiltás kész KATASZTRÓFA.⁴⁵

Egy ilyen kijelentést minden bizonnyal óvatosan kell kezelnünk, hiszen lehetséges, hogy Artaud csupán a rádiójátékát sújtó cenzúra miatt igyekszik maga mellé állítani a vele rokonszenvező és a párizsi értelmiségiek körében igen befolyásos Paulhan-t.⁴⁶ Az a tény viszont, hogy Artaud – többek között a Paule Thévenin-hez írott, 1948. február 24-i leveléhez hasonlóan – kerek perec kegyetlen színháznak nevezi az *Istenítélettel*, mindenképpen figyelemre méltó. Ezért (és végezetül) röviden (és a teljesség igénye nélkül) jelzem, hogy az általam választott és a hangzó dimenziókra összpontosító módszer milyen mértékben járulhat hozzá a hangjáték és a Kegyetlenség Színháza közötti viszony artaud-i elképzeléseinek pontosításához. A továbbiakban csupán a kérdéskör három aspektusára koncentrálok: a hangok és a Kegyetlenség Színháza utópisztikus mozzanatára, a testnek a Kegyetlenség Színházában alapvető transzformációira, valamint a művészet és a test kivágása között fennálló, Artaud munkáiban megfigyelhető összefüggésre.

A Kegyetlenség Színháza nemcsak azért utópia, mert Artaud elsősorban kiáltványokban és szövegekben hirdette meg, a gyakorlatban viszont alig próbálhatta ki.⁴⁷ Sokkal fontosabb az a tény, hogy a Kegyetlenség Színháza csak állandóan születésben lévő koncepcióként létezett, amelynek minden egyes megjelenése az azt követő kísérletek destruktívját is megkövetelte. A *théâtre de la cruauté* utópisztikus jellege tehát három szempontból is pontosításra szorul: egyrészt alakot ad a jövőnek és realizálja azt; másrészt az avantgárd szellemében igényli a művészi tevékenység kezdeményezte és az európai kultúrában, illetve az egész nyugati civilizációban bekövetkező társadalmi-politikai változást; har-

⁴⁴ A kutatás a hangjátékot eddig öt (a nyomtatott verzióban is elkülönülő) szövegrészre osztotta, és a 2., 4., 6., 8. és 10. rész kiáltás-, zaj- és hangelődásait csak a szövegrészek függelékének és végkicsengésének tekintették. Ezzel szemben én konkrét hangnyomásaim alapján azt javaslom, hogy a hangjátékot tíz részre osztva vizsgáljuk. Ez a felosztás egyébként annak is megfelelő, amit maga Artaud javasolt Fernand Pouey-hez, a rádióadás felelős szerkesztőjéhez írott levelében: „A felvétel a következőképpen alakul: 1. Nyitószóveg 2. Zörej, mely beleolvad a Maria Casarès által mondottakba, a 3. Tutuguri táncba, 4. Zörej (xylophonia), 4. A fekália nyomában (Roger Blin előadásában), 6. Zörej és dobok Roger Blin és köztem, 7. Ez a kérdés (Paule Thévenin szövege), 8. Zörej és kiáltás a lépcsőházban, 9. Konklúzió, szöveg, 10. Utolsó zörej”. (Antonin Artaud: i. m. 126–127.)

⁴⁵ I. m. 139.

⁴⁶ Úgy érzem, hogy Artaud számtalan stratégiai célú csalafintasága és ravaszsága, amelyeket az emberi kapcsolataiban előszeretettel alkalmazott, a kutatás számára – amely őt kissé egyoldalúan meggyötört, szenvedő és meg nem értett művésznek szereti beállítani – rejtve maradt, kivéve ha Artaud művészi önmegértésének szempontjából vizsgálták ezek jelentését és funkcióját. Már korai publikációi, valamint Jacques Rivière-rel folytatott levélváltása is tele van stratégiai játszmákkal, kokettériával és szójátékokkal, amivel a becsvágyó Artaud azt akarta elérni, hogy a *Nouvelle Revue Française*-be írhasson – ami végül is nem sikerült neki.

⁴⁷ Az *Istenítélettel* hangjaiban fentebb hangsúlyozott atópia ellenére ragaszkodom ahhoz, hogy a Kegyetlenség Színházát utópiának nevezzem, mivel Artaud ezt mindig összekapcsolja egy jövőbeni, tökéletesen más és forradalmasított társadalmi

madrészt hangsúlyozza a formák széttörésének (a művészi formák artikulációját és manifesztációját követő) potenciálisan végtelen folyamatát. Ebből a szempontból válik érthetővé, miért tekintette és tematizálta Artaud *par excellence* színházi elemként a hangot. Egy hang soha sincs csak úgy egyszerűen kéznél, mindig csak az artikuláció révén és a hangzás – keletkezése pillanatában elmúló – folyamatában nyeri el formáját. A Kegyetlenség Színházát és a hangot egyaránt jellemzi az az alapvetően utópisztikus vonás, amelyet elemzésünk akkor igazolt, amikor rámutattuk, hogy az *Istenítélet*ben észlelhető hangok csak a reális és képzeletbeli hangok ismétlésére és felülírására épülő folyamatban nyelik el lényegüket.

A hang fluditiása és folyamathoz kötöttsége véleményem szerint annak is köszönhető, hogy az *Istenítélet*ben kiemelt szerepet játszik a test transzformációjának megvalósítása, pontosabban az állandó átalakulásban lévő test jelzése szempontjából. Artaud művészi munkájának középpontjában a test megújítása és folyamatos létrehozása, illetve a színház mint az emberi test és az emberi anatómia élettani és pszichológiai megváltoztatásának terepe állt. Jacques Derrida e titkos középpontra figyel, amikor az artaud-i életműről mint „a hús metafizikájáról”⁴⁸ beszél, amely megkísérli újra létrehozni a különbségek által szétszakított hús egységét. Az új (és az *Istenítélet*ben otthonra találó) test artaud-i teremtéséhez szükséges „mitikus cselekmény” számára a hang anyagiságánál fogva bírhat különös jelentőséggel.

A művész-lét Artaud számára azt jelenti, hogy a fennálló formáknak – legyenek azok esztétikai, társadalmi, politikai, szociális vagy morális természetűek – le kell rombolni a kontúrjait, szét kell robbantani vagy cseppfolyóssá kell tenni őket. Európa – írja a *Le théâtre et la culture* [A színház és a kultúra] című szövegében, illetve más, a Kegyetlenség Színházával kapcsolatos írásában – azért agonizál, mert minden területen a megmerevedett, megfagyott és halott formákban bízik. Artaud viszont olyan dinamikus hozzáállást helyez az elevenség elvesztésével szembe, amely (mintegy olvasztógelyként) új formákat, alakzatokat és eszméket teremt, majd olvaszt egybe megint, hogy ismét újakat emeljen ki és megint cseppfolyósítsa azokat.

Artaud avantgárd művészetfelfogásának egyik fontos aspektusa is összefügg ezzel a viselkedéssel, mégpedig az, ahogy elutasítja a művet mint (le)zárt egészet. A (mű)alkotástól való elfordulását Artaud mindig azzal a véleményével állítja párhuzamba, mely szerint a hagyományos műalkotás olyan, mint a halott test kivágott része: exkrementum. Derrida így ír erről:

A mű mint ürülék (...) nem több élettelen, erőtlen és formátlan anyagnál. Mindig rajtam kívül esik, s azonnal összeomlik. Ezért nem fog soha felállítani semmilyen – költői vagy más – műalkotás. Sosem emelkedhetem fel benne. Csak a mű nélküli művészet hozhat üdvösséget, státuszt, felállást. Mivel a műalkotás mindig a halál műve, a mű nélküli művészet, mint a tánc vagy a Kegyetlen Színház, maga lesz az élet művészete.⁴⁹

Ezen a ponton viszont Artaud egy dilemmával szembesül: elutasítja a létező, megmerevedett formákat, ugyanakkor tudja, hogy a művészetnek – ahogy a gondolkodásnak és minden kulturális cselekvésnek – mindig találnia kell egy formát, amelyben testet ölthet, materializálódhat. Ennélfogva a hangot mint folyékony és a folyóssá válás állapotában lévő testet használja. Ily módon a hangzósság olyan határterületnek bizonyul, ahol a materiális és immateriális elemek (például a hangokat létrehozó száj- és torokszervek, illetve a kultúránkban inkább immateriálisként számونا tartott levegő, lélegzet, csengés stb.) összjátéka zajlik. Ebből az új perspektívából újszerűen – a „testnedvek” speciális (a könnyel és a vérrel párhuzamba állítható) fajtájaként – beszélhetünk a hangzósságról, melynek köszönhetően a vele szorosan összefüggő testiséghez is másként közelíthetünk.

Itt kell megemlíteni a hangzósság másik fontos összetevőjét. A száj, az ajkak, a fogak, az íny és a garat – azaz a hangképzés szervei és helyszínei – nemcsak a beszéd folyamán vannak jelen: velük eszünk, velük csókolunk. Ezáltal a hang egy érzéki-leg túldeterminált helyről származik és így paradigmátikus lehetőséget kínál az új test létrehozására. Ez a hangzó test már nem úgy áll össze részekből, ahogy egy szöveg – sokkal inkább az átfedés, az át-

⁴⁸ Jacques Derrida: „La parole soufflée”. In. J. D.: *L'écriture et la différence*. Paris, Gallimard, 1979.) Magyarul: Megfújt beszéd. *Theatron*. 2007. ősz-tél, 10.

⁴⁹ I. m. 13.

hatás és átalakítás dinamikus és energikus jelenségével van dolgunk. Ez a test már nem ismételhető meg, hiszen (Artaud szavaival élve) „a színház az egyetlen hely a világon, ahol ugyanazt a gesztust nem lehet másodszor is elkezdni”.⁵⁰ Ami a hangzóság e túldeterminált határterületén lehetséges, az egyfajta „pensée affective”:⁵¹ érzelmi gondolkodás, amelyben a szellemi és a testi, a materiális és az im-materiális, a szubjektív és az objektív nem válik el élesen egymástól.

Az előbbieken a hangzóság és a textualitás különbségeiből származó fogalmak (atmoszféra, fluidum, nem-textuális tagolás) segítségével és a hangzó artikulációra összpontosítva elemeztem Artaud *Istenítélettel végezni* című rádiójátékát. A konkrétan észlelhető jelenségek vizsgálatát a hangzóság csupán vázlatos teoretizálása segítette, és ez tette lehetővé azoknak az ideiglenes nyelvi fogalmaknak a használatát, amelyek már az *Istenítélettel végezni* első és még minden előkészületet nélkülöző meghallgatása során szükségesnek bizonyultak. Akkor a hallott hangok és zajok oly nagy kihívásnak bizonyultak, hogy megzavarodva kikapcsoltam a magnót és azonnal elzárkóztam ettől az irritáló és tökéletesen megközelíthetetlen élménytől. A hangjáték keltette zavar azonban egyidejűleg arra is felhívta a figyel-

memet, hogy a rendelkezésre álló elméleti nézőpontokat finomításra és továbbgondolásra szorultak. A továbbiakban olyan koncepción lehetne dolgozni, amelyben a hangzóságot átfogóbb összefüggérendszer részévé tesszük, és felfedezzük benne az „is-is” logikáját. Azt a logikát, amely a bináris opozíciókra (például alany és tárgy különbségére) épülő nyelv határvidékén nyer jogosultságot, és megköveteli, hogy eljussunk a nyelv határáig. A jelenlét (még csak ezt követően kialakítandó) esztétikájának keretei között ugyanis – ami a jelenlét derridai értelemben vett nyugati metafizikájának alvariánsa lenne – elképzelhető lenne, hogy a hangot (a színháztudomány szűkebb területéből kiindulva) kulturális és esztétikai kategóriának tekintsük. Ezzel összefüggésben pedig ismét reflektálhatnánk a testiségre is, amely ugyan a testrészekhez köthető, aiszthétikus tapasztalatokból indul ki, mégsem korlátozódik csupán a testi vagy szomatikus folyamatokra.

(Doris Kolesch: „Listen to the Radio”: Artauds Radio-Stimme(n). *Forum Modernes Theater*. 1999/2. 115–143.)

Fordította: Dedinszky Zsófia

⁵⁰ Antonin Artaud: A Színház és Hasonmása. In. A. A.: *A színház és az istenek*. i. m. 134. Ford. Betlen János.

⁵¹ U. o.