

HELGA FINTER

# Antonin Artaud

## és a Lehetetlen Színház

### A Kegyetlenség Színházának öröksége

#### A Kegyetlenség Színházának utópiája

A mikor 1946 augusztusában Antonin Artaud – kilencévi pszichiátriai intézetben való raboskodás után – visszatért Párizsba, *Előszót* írt a Gallimard-nál megjelenés előtt álló összegyűjtött műveihez.<sup>1</sup> Artaud az alkalmat arra használta, hogy arról beszéljen, miként kezdett írni. A nyelvvel folytatott egyedülálló kísérletének kiinduló pontját – mely kísérlet később a színház nyelveihez vezetett – így jellemzi: „Számomra a kérdés nem az volt, mit sikerül az írott nyelv keretei közé beilleszteni, hanem hogy mi férközhet be az eleven lelkem szövevényébe” (OC I: 8, 1961, I: 18). Továbbá részletesen vázolta kutatását, melynek tárgya „szavak, melyek képessé tennének rá, hogy eljussak a sanda hús porcikáihoz (azt mondom sanda [Torvel], de a görögben *tavaturi*-nak mondják, ami zajt stb. jelent)” (OC: 8; 1961, I\*: 18).

Artaud azt kérdi, a szavak ereje, feszültsége, nyomása – és az írott nyelvben való elfojtásuk – miként tehető tapinthatóvá az írásban anélkül, hogy a befogadás során a társadalmilag kondicionált gondolat megsemmisítené azt. Ezért volt olyan fontos számára hogy a szó a testhez is szóljon, azaz hogy a testet mint hangot vagy zajt hallhatóvá tegye: *tavaturi*. Ez a kutatás vezette Artaud-t az 1920-as és 1930-as években a Kegyetlenség Színházának koncepciójához, melyet legteljesebb formában *A színház és Hasonmása* (1938) című írásában fejtett ki.

Amikor Artaud 1946-ban az *Előszót* írta, minden eddiginél fontosabb volt számára hogy hangsúlyozza: a kegyetlenség [*cruauté*] nem egyszerűen a kegyetlenség illő reprezentációját implikálja:

A szabadság csak egy *klisé* és még elviselhetőlenebb, mint a szolgaság.

És a kegyetlenség egy idea gyakorlása.

Hűsszín, kemény akarakterőben testet öltve, az elfojtott akarterő inain,

hangjaimat nem hívják úgy: Titania, Ophelia, Beatrice, Ulysses, Morella és Ligea,

Aiszkhülosz, Hamlet vagy Pentheszileia,

Ellenséges szarkofágok zúzták szét őket, a megégett hús bugyogása,

nemdebár, Sonia Mossé. (OC: I\*: 11; 1961 I: 20)

Sonia Mossé színész nő a náci gázkamrákban halt meg; az ő neve révén az Auschwitzhoz kötődő fel-foghatatlanság és reprezentálhatatlanság válik a „kegyetlenség” elgondolásának horizontjává:

Egy alábukás a húsba, megfosztva a kegyetlenség állandó kiáltásától

vagy kegyetlenség vagy szabadság.

A színház a *vesztőhely*, a bitófa, az árkok, a krematórium vagy az örültek háza.

Kegyetlenség, *lemészárolt* testek. (OC I\*: 11; 1961 I: 21)

<sup>1</sup> Lásd *Préambule* in Oeuvres complètes (OC) Vol. I\* (1976: 7–12) Az összegyűjtött művek francia kiadására a továbbiakban OC rövidítéssel és római számmal utalok, melyet az oldalszám követ. Az első kötetnek az utolsó kiadásban két része van, I\* és I\*\*. Ez az egyetlen, amely tiszteletben tartja Artaud kívánságait. „A pápához” (OC I\*: 13–15, 1961, I: 180) és „A dalai lámához” (OC I\*: 16–19, 1961, I: 180–81) című írásokkal együtt az *Előszó* szándéka szerint a művek első kötetéhez szolgált bevezetéként.

Artaud a Kegyetlenség Színházát a Valós (Lacan) rendjébe helyezi.<sup>2</sup> A kegyetlenség halál, „a heterogén” (Bataille 1970),<sup>3</sup> a Másik, amit másokra projektálunk és másokban fixálunk, és amit a nácik egy technológiailag szervezett „acting out”-ban próbáltak megsemmisíteni. Vajon lehetséges-e ezután a kegyetlenségnek színteret adni (a freudi *Schauplatz* értelmében)? Vagy egy ilyen színpadot elképzelni?

Artaud ragaszkodott a színház szükségességéhez. Utolsó fennmaradt levelében, melyet 1948. február 24-én *Istenítélettel végezni* című rádiójátékának betiltását követően írt, azon szándékát fejezi ki, hogy ettől fogva „kizárólag a színháznak” szenteli magát:

egy véres színház  
egy színház ahol minden előadás tesz valamit  
testileg azzal, aki előadja és azzal is, aki eljön  
megnézni mások előadását  
de valójában  
a színészek nem előadnak,  
hanem cselekszenek.  
A színház valójában a teremtés *genézise*. (OC  
XIII: 146–47; 1976: 585)

Ezt egy fejtegetés követi, melyben Artaud történelmi példák (például a középkor misztériumjátékai: *Le retour de la France aux principes sacrés* (OC XV: 13) és a katolikus mise: *Avis de messe* (OC XIII: 258) révén a színház azon rituális funkcióját elemzi, hogy a performatív cselekvés révén formát ad a heterogénnek. Mindazonáltal a mexikói Tarahumara rituálékról (OC VIII: 227; 1976: 370) és a pestisről (OC IV: 27; 1958: 15–32) szóló 1936-os szövegek álláspontja szerint nem szabad hogy a szexuális ösztöntörékvések lényegként értett heterogén társadalmivá vagy rögzítetté váljon (OC XIII: 259). Artaud-t inkább az izgatta, hogy olyan színházi formát találjon, mely a performansz révén képes lenne a tudattalan érzelmi affektusokat a Szimbolikusba integrálni az Imaginárius révén úgy, hogy az affektusok ereje ne törlődjön el a szimbólumban.

E performatív aktuussal nem kell új közösséget létrehozni. Artaud 1946. május 16-i levelében a zsidók deportálása kapcsán azt írja, hogy Hitler a

hatalom mitikus színházként való színrevitelével teremtette meg azt a közösséget, mely termékeny táptalaját adta a „deportálás, internálás, bebörtönzés, leigázás és nemzeti identitás vírusának” – mivel a közösség próbálja kizárni a heterogént (OC XI: 268–77). Az új mítoszokat nem a közösség létrehozása miatt kell színpadra állítani, hanem inkább a közösséget és a társadalmat lehetővé tevő kegyetlenséget kell tapasztalattá alakítani, minden egyén számára és minden egyénben.

Ez az oka annak, hogy Artaud egy Rodezból Jean Paulhan-nak 1946. április 19-én írt levelében Kegyetlenség Színházának új olvasatára ösztökél. Csofalkozik, hogy az „ördög és söpredéke” elleni gondolatai nem tolerálhatók, de a „háborút, éhínséget és koncentrációs tábortokat eltűrik, hiszen léteznek”, majd visszatér színházának ideájához (OC XI: 252–3). Itt, mint később az összegyűjtött műveire írt előszóban is, a nyelv kérdése áll az előtérben: meglátása szerint a nyelv forrásai roham alatt állnak, noha a nyelv teszi egyáltalán lehetővé az emberi lények számára a kommunikációt. Artaud a háborút követő nyilvános megjelenései során (három rádiójáték és egy est a párizsi Vieux Colombier-ban) azt kutatta, miként artikulálható a nyelvben az, ami a szubjektum és a társadalom számára heterogén, miközben ennek az egyénre tett hatását is tesztelte. Ettől a pillanattól fogva Artaud szövegekben és színházi formában próbálja mondani és írni – beírni [inscribe] – a nyelvvel folytatott kísérletét. Ez a kísérlet, melyet 1947 januárjában próbált bemutatni a párizsi közönségnek, az 1920-as múmia léttől (mVmie, ahogy költeményeiben áll „*La Mvmie attachée*” és „*invocation à la Mvmie*”) egy nyelvből és szavakból álló létig vezette őt; *Artaud le mVmo*, ahogy az est címe mondja. Ez a nyelvvel és a színház nyelveivel való páratlan kísérlet nem fordítható le, nem redukálható egy színházesztétikára.

### A szubjektum performanszának kegyetlensége

**A** Vieux Colombier-ban 1947. január 13-án tartott est a szerző bizalmas közelségét ígérte. Ahogy a plakátok hirdették: *Histoire vécue d'Artaud-MVmo* (Artaud-MVmo igaz története) (lásd

<sup>2</sup> Jacques Lacan a Valóst a Szimbolikustól és Imagináriustól megkülönböztetve a „lehetetlen”-ként definiálja, melynek nincsen jelölője, mégis szakadatlanul írja magát (lásd Chemana 1993:237).

<sup>3</sup> Georges Bataille-nál a heterogén (hétérogène) az, amit a szocializáció folyamata kizár az egyéni és a társadalmi szinten is. A ráfordítás pólusa, ami szemben áll a homogénnel, a hasznosság és termelés pólusával. Ez a fogalom Bataille minden művében megjelenik, és nagyban befolyásolta a lacani „Valós” és a kristevai „szemiotikus” és „abjekt” fogalma.

OC XXVI: címlap). A szerző három verset készült felolvasni „*Le retour d'Artaud le mVmo*” [Artaud, a Mvmo visszatérése], „*Centre-mère et patron-minet*” [Közép-anya és főnök-pina] és „*La culture Indienne*” [Indán kultúra], melyeket később még ebben az évben, könyv formájában publikált (OC XII: 11–25, 69–74, 1995: 91–239). A szemtanúk beszámolóí szerint az est a terv szerint haladt, mígnem Artaud, a versek felolvasása után – melyek mély benyomást tettek mindenkire –, egy kéziratból az élettörténetét kezdte felolvasni, majd hamarosan kötetlen beszédbe váltott. Végül, miután nem tudta hol tart a kéziratban s kezdte összekeverni a színpadon szétszórt lapokat, hirtelen elhallgatott, majd André Gide óvatosan elvezette a három órás performansz után (Virmaux 1976: 79–84; lásd Finter 1990: 131 és OC XXVI: 162–93).

Amit néhányan – köztük André Breton – egy elmebeteg túrhetetlen közszemlére állításának láttak, az Artaud számára a színházi esemény határainak felrobbantására tett, addig példátlan kísérlet volt (vö. Artaud [1947] 1968: 3–31). Költői szövegeinek recitációját, mely a szöveg hangjainak reprezentálásával hozott létre színházi formát *in nuce*, egy új formának kellett követnie, amit ma performansznak nevezhetnénk, vagyis egy szubjektum jelenlétének a cselekvés révén való manifesztációja [the manifestation of a subject's presence by his doing] (vö. Finter 1994: 153–67) – így próbálva hallhatóvá tenni a szenvedés okait a szenvedés valósága révén. Artaud Vieux Colombier-beli performanszának estéjén a Valós e manifesztációja – melynek nagy hatást keltő kegyetlenségét minden jelenlévő tanúsította – lehetetlenné tette, hogy meghallják, amit Artaud-nak szenvedése okairól kellett mondania. A színpadi felolvasás műfaji szerződésének implicit kontextusában a Valós betegség, szenvedés, örület formájában való betörését mint szenzációhajhász exhibicionizmust és tettetést érzékelték. Artaud a „performansz” során tudatára ébredt, hogy a Valós színházában lehetetlen hallhatóvá tennie magát; később azt mondta, csak bombákkal érhető el a kívánt hatás (Artaud [1947] 1968: 3, 21). Bombák helyett Artaud új formát keresett a Valós hangokkal és szavakkal való artikulálására. Úgy hitte, az 1947 végén rögzített *Istenítéttel* végezni rádió-performanszában a hangok színházán keresztül közelebb került a Kegyetlenség Színházához. A Radio France vezetősége is ezt gondolta. A mű nem kerülhetett adásba egészen 1972. március 5-ig, mikor is huszonöt év elteltével a nem-

zeti rádiótársaság részét képező France-Culture leadta (a nyomtatott változatot és Artaud reakcióját a betiltásra lásd OC XIII: 320).

Artaud kései színházi kísérlete kiemeli, milyen nehéz a kortárs színház számára való jelentőségéről beszélnünk, hiszen végül bebizonyosodott hogy egy „lehetetlen” színházat kutat: a „lehetetlen” színházat kutatja. Ez a tekintetben utópikus, hogy egy olyan színházra vonatkozik, mely nem lokalizálható pontosan, mivel e helyek csak a nézők és olvasók individuális tudatában lehet és kell, hogy realizálódjanak. De Artaud színházi kísérlete azért is „lehetetlen” színházat implikál, mivel a szubjektumnak a nyelvvel és társadalommal való határtapasztalatóból ered, ami – ha komolyan vesszük – esztétikai értelemben aligha nevezhető hagyományépítőnek. A II. világháborút követő időszakban Artaud újra és újra rámutat a közösségépítő, terápiás és kartikus funkcióval bíró színház lehetetlenségére. A rádiójátékok színháziságába való visszavonulásnak lényege, hogy a hangok közvetlenül az individuális szubjektumnak a testhez való imaginárius viszonyára hatnak, és így a kegyetlenséget olyan fizikai rohammal helyettesíti, mely az egyénnek a nyelvhez való viszonyát teszi próbára.

Vajon a színház ilyen analízise kapcsán beszélhetünk-e követőkről vagy utáncókról? Látszólag igen, hiszen több évtized színházi kísérleteit társítják Artaud nevével (lásd Virmaux 1979, 1980). Mégis, ahogy e példák különbözősége is bizonyítaná, inkább az Artaud által felvetett kérdések mintsem az általa kínált sajátos válaszok járultak hozzá a színházi ideáira épülő tradíció fejlődéséhez.

Melyek ezek a kérdések? Artaud kísérlete a test, nyelv és színház közötti viszonyt járja körbe. Hogyan lehet felülkerekedni a test poklán, melyet betegsége, az örökletes szifilisz (lásd Maeder 1978) miatt kézzelfoghatóan átértett, és mint a nyelv krízisét élte meg? És milyen szerepet kaphat ebben a színház? Miként alakítható nyelvvé a szenvedés Valósa úgy, hogy ne veszítsen erejéből? Hogyan artikulálható és adható át a nyelvben a prezencia? Hogyan lehet a valós kegyetlenséget bemutatni a színházban a Valós kegyetlenségként?

Ezek a kérdések látszólag messze vannak napjaink kísérleti színházának vizsgálódásaitól. Ám elég egy pillantást vetnünk néhány bemutatóra a közelmúltból, hogy lássuk, a jelölőkkel folytatott csaknem két évtizedes posztmodern játék után a színház ma a reprezentáció és prezencia közti viszonyt ismét a Valósnak a Szimbolikus és Imagi-

nárius formáihoz való viszonya szempontjából vizsgálja. Először néhány, az 1970 és 1980 közötti performansz-művészetből kinövő kortárs színházi kísérletet vizsgálók: milyen, a Szimbolikushoz és Imagináriushoz való viszonyt illusztrálnak, és mi a Valós vitathatatlan jelenlétének szerepe? A kortárs kísérletek és Artaud kései kegyetlen színházának összevetésével azt kutatom, vajon ezen egyedülálló kísérlet a ma színháza számára is fontos kérdéseket vet-e fel, és vajon találhatók-e, kereshetők-e válaszok azokra a kérdésekre.

### *A Valós fitorai, avagy Artaud „jelentősége”*

Az elmúlt években egyre több jel mutat arra, hogy a színpadon új teret kap a Valós, hogy a Valós egyre inkább jogait követeli a „mintha” színházával vagy az önkényes jelölővel szemben. Ez látható például veszélyes élőlények színpadon való megjelenésében: élő tarantulák Jan Fabre *Elle était et elle est, mème* (1993) című előadásában, mérges kígyók Jan Lauwer Antonius és Kleopátrájában (1992); legutóbb pedig egy egész seregnyi akváriumba zárt patkány Marina Abramovic és Charles Atlas *Delusional* című performanszában (1994). A diderot-i színészparadoxonból mit sem értő lények efféle használata azt a tendenciát illusztrálja, amely nem csupán az élő jelen megtapasztalását próbálja elérhetővé tenni, hanem a Valós veszélyét és vonzását is. A színész, amikor állatokkal konfrontálódik a színpadon, veszéllyel (talán végtelen veszéllyel) néz szembe; performanszát úgy érzékeljük, hogy valódi kockázatot hordoz. A néző így részben felbonthatja a „mintha” szerződést, de csakis az önnön abjektumának (Kristeva 1980) – a kizárt Másiknak és a heterogénnek, az ezekhez társított tudattalan érzelmeknek – való kiszolgáltatottsága kockázatával. Ám a színész színpadon való elcsigázását a fájdalom és a halál Valósa kíséri. Például Jan Fabre *Who Shall Speak My Thought...-jában* (1993) a színész Marc van Overmeier testére elektromos elektrodákat illesztettek, melyet a Ku Klux Klan öltözetet viselő rendező működtetett az előadás során, hogy elektrosokkal irányítsa a színész beszédének sebességét az önnön diszkurzusának sügött (meg-

fűjt)<sup>4</sup> természetével foglalkozó monológ során. Valós fizikális kifárasztást és fájdalmat a táncszínház is használ, a valódivá tétel formájaként.<sup>5</sup> Olykor pedig, mint Ron Vawter utolsó performanszában, a színész halálos betegségére vonatkozó bejelentés az immanens Valóst idézi meg, amely a színház hasonmásává lesz. A nézőkre irányuló konkrét fizikális fenyegetés nem csupán fizikai inzultus formáját öltheti (mint a katalán La Fura des Baus estében), hanem megnyilvánulhat a felhasznált zene decibeljeiben is, melytől megfájdul a dobhártya és rezonálnak a zsigerek (Reza Abdoh színháza).<sup>6</sup>

Ez a színház nem a jelölők játékán keresztül idézi meg a halált – mint a színházban általában – hanem a halált állítja színpadra valós előjeleivel, a halandóság tünetei révén, mintha az emberi sérülékenység és halandóság csak így hatolhatna be a tudatba.

E tendenciákat a hatvanas évek színházának visszatéréseként értékelték – egy trendként, mellyel már a divat világa is élt. Mindazonáltal a reprezentáció határainak felnyitása eltérő feltételekkel kap teret: a támadás nem a reprezentációt megelőző, a *hihetőséget* [verosimile] meghatározó törvényre irányul, és nem foglalkozunk egy (esetleg politikailag motivált) új valóság-diszkurzussal sem. Ehelyett az egyesítő szimbolikus törvény – a nagy elbeszélések (Lyotard) – hiánya ráirányítja figyelmünket minden szimbólum heterogénjére – mint például a halál aktusa –, amire a fájdalom, kifárasztás, veszély emlékeztet. Manapság néhány rendező úgy véli, a nézőt csak a Valós diszkurzusa érintheti meg igazán. Úgy tűnik, a szimuláció és szimulakrum korában a „megérintve lenni” csak mint fizikai érintés gondolható el; úgy tűnik, csak a konkrét veszély és a konkrét testi fájdalom alkalmas rá, hogy értelmet, jelentést adjon a létezésnek – olyan értelem ez, melynek csak akkor van értelme, ha fizikálisan megérinti a nézőt.

A Valós e betörése kérdésessé teszi a színház mint reprezentáció – performansz, színrevitel, prezentáció – képzetét, továbbá mélységes kételyeket ébreszt a színházi színrevitel hatékonyságát illetően. Bár a fent említett produkciók mindegyike kimunkált teatralitással élt, úgy tűnik, már nem akarnak csupán erre támaszkodni. A darab haté-

<sup>4</sup> A szöveg a derridai „soufflé” fordításaként – mivel elsősorban ehhez a jelentéshez kötődik gondolatmenete – a „sügött” (prompted) kifejezést használja. Minthogy a Simon Vanda fordításában szereplő „megfűjt” szó ezt a jelentést is érzékelteti, zárójelben felüntettem, hogy a szöveg derridai intertextusára emlékezzesek. (A fordító megjegyzése.)

<sup>5</sup> Mint például Pina Bausch 1980 című műve vagy a kanadai Lala Human Steps előadásai.

<sup>6</sup> Mint például az 1993-as *Law of Remains*.

konyságába vetett hit hiánya miatt a színházat a circuszi mutatóanyagok és veszélyes sportesemények látványossága váltja fel. Ami a színházba járókkal kötött szerződést illeti, a reprezentáció elszabadult: a minden élő és jelenvaló reprezentálhatatlansága – amit már Artaud keresett a színházában – jogos helyét nyeri el a színpadon.

A kísérleti színház jelenlegi helyzete nagyban különbözik a hetvenes évek végi – nyolcvanas évekbeli performanszoktól és performansz színházaktól. Utóbbiak a színházi jelrendszereken végzett munka révén nyitották fel a reprezentáció határait, hogy az egyes néző személyes és kulturális emlékezetét megszólítsák. Robert Wilson vagy Richard Foreman munkássága e kontextusban értelmezhető (Finter 1983). Sokak számára azonban a kulturális emlékezet lehetősége ma ismét gyanússá vált, ha nem egyenesen tarthatatlanná. Ahhoz, hogy a nézők ne csak lássák vagy hallják, de meg is tapasztalják az előadást, a nézők képzeletének, Imagináriusának, kulturális emlékezetének aktív részvétele szükséges. Ezt egy olyan részvétel teszi lehetségessé, amely megelőzi az affektusok jelölőhöz (amit valaki lát vagy hall) való rögzítést – de éppen az efféle érzelmi bevonódásba vetett hit párologt el. Csak a Valósnak tulajdonítanak az affektus felszabadítására való képességet, ennek eredményeként nagyobb hangsúlyt kap a színházban a testi affektus; mindenféle szimbolizáció imaginárius és érzékszervi dimenziója meg van tagadva. Egy megtisztíthatatlan *phobos* [félelem] válik a jelölők hiányának jelölőjévé; úgy vélik, csak a félelem vagy fájdalom fizikai nyomai révén lehet eljutni a néző affektív emlékezetéhez.

A performansz-művészetből idézett példák az 1980-as évek végén megjelenő kísérleti színház reprezentánsai. Minthogy a színház mindig az a hely volt, ahol a létezés feltételétül szolgáló imaginárius viszonyokat artikuláló diszkurzusok krízise és heterogenitása ki lett játszva, fontos rákérdeznünk, vajon mit jelölhet a Valós színpadra való befurakodása. Elsősorban olyan krízissel állunk szemben, mely a modern társadalomnak a spektakulum posztmodern társadalmává való átalakulásával függ össze: a kiinduló pontot nem lehet többé egyetlen alany nyelvi kríziseként minősíteni, mint Artaud esetében; sokkal inkább a szubjektum általános váltságával van dolgunk. Az Imaginárius konstrukciója és az individuális szubjektum nyelvben való projekciója képtessé válik, mihelyt a nagy elbeszélések nem érvényesek többé, és minden szubjektumnak

mint egy állandó folyamatba helyezett szubjektumot kell konstituálnia magát, létrehozva önnön individuális kis elbeszéléseit. A fizikai test vallása, amit az idézett színházi kísérletek egyetlen bizonyossággként vallanak, nem szükségszerűen alkalmazható itt. Úgy tűnik, a sebezhetetlen testet, amit a hatvanas évek színháza még ünnepelhetett, ma a halál fenyegeti. A Valós formájában ez a fenyegetés válik a színház egyetlen bizonyosságává; ami egyszerre bővöletes és félelmetes.

E ponton indokolt visszatérnünk Artaud színházi kísérletére. A nyelv és test közötti kötelek szakadásának kríziséből kiindulva Artaud – a költészeti, festészeti, filmes kutatásait követve (Finter 1990) – színházában a megkínzott test színrevitelének módját kereste és azt, hogy hallhatóvá tegye sebei eredetét. Ez vezette el a fizikai test által uralt közösségi színház eszméjétől a színész hangjával és a szöveggel folytatott kísérletekhez a háború utáni években. A hangban Artaud olyan elemet talált, amely jelenlétet ad a test valóságának és lehetővé teszi a szöveg reprezentációját; mely valóban hat a nézőre, de figyelésre is készíti. Artaud útja a közösség-építő színház utópiájától egy olyan színházhoz vezet, mely szubjektív tér az egyén számára, melyben a szubjektum a nyelv következményeként jelenik meg, a test pedig a hang funkciójaként.

Artaud lehetővé tette, hogy a hallás révén legyen megtapasztalható az emberi lét mint beszélő és beszélt lét konstitúciója; ezzel felfedte a korabeli színház gyenge pontját: az Imaginárius és Szimbolikus heterogén rendjének a színész alakjában való integrációját. A színész hangja és teste a szöveget *hihetővé* [verosimile] teszi; pontosan ez annak a szubjektumnak a társadalmi modellje, amelyet Artaud a nyelvvel folytatott egyedülálló kísérletével megzavart. A feladat egy hang megtalálása lett – a szerep sügött (megfűjt) retorikáján túl –, mely éppúgy fenntartaná Artaud korporális valóságának nyomait mint az e realitást hangoztató, erre a realitásra reflektálni képes szöveget. Az 1960-as évek színháza folytatta Artaud művét, főként a test és hang közötti szakadásra vonatkozó, általa az 1930-as években megkezdett kísérleteket. Ám Artaud után egy másik lehetséges út is volt a színház számára, amely azt kutatta, ami a hangban a testből és szövegből áramlik, és így a reprezentált szubjektummal mint egy audiovizuális jelrendszer eredményével kísérletezett. Ez a másik út elsősorban a hetvenes és nyolcvanas évek performansz színházában jelentkezett (amire később még visszatérek). A szín-

házi kísérletekben, melyek ma a Valós színrevitelét kutatják, a kétségbeesés – amit egy végzetes és gyógyíthatatlan pestis és egy mindenütt jelenlévő halálagadó szimuláció okoz – elfojtja azt, amit a színház az utóbbi néhány évtizedben Artaud-t követve kutatott: a hang [voice] és a zöreje [sound] szerepét, ami nem csak jelenléteket ad a testnek, de lehetővé teszi az affektusok fixálását a nézőben. Talán ezen okból lehet fontos az Artaud-hoz való visszatérés; legfőképpen pontosan azonosította hogy mi az, ami a színházat élővé teszi az egyén és a társadalom számára. Artaud kísérlete megmutatja, hogy a színházi tapasztalat, a színházi „mintha” miként áll a szubjektum létrejövésének kezdeténél, továbbá azt, hogy a hangon keresztül a színház hogyan kínálhat díszletet egy szubjektum létrejöttéhez.

### Szubjektumok a színpadon

A színházban a reprezentáció a befogadás szempontjából az egyes nézők és hallgatók audio-víziójának eredménye (lásd Chion 1990). A tradicionális színrevitelben a *dramatis persona* egy mintaképet kínál ehhez az audio-vízióhoz: a hang és a test használata révén a színész valószínűvé [verosimile] teszi a hallás és látás heterogén rendjeinek integrációját. A színészi reprezentáció a szöveget artikuláló módszer egyik funkciója, amit a mimika és gesztus támaszt alá. A testi jelenlét és a szöveg artikulálásának módja így a színészt mint egy szubjektum képviselőjét determinálja. A test performansa és a beszédmodor határozza meg, hogy a szubjektum mely modelljéről van szó, például a nyelv mestere vagy a test szolgálja-e, az akcentus egyénített szubjektumot jelöl-e vagy valakit, akinek beszédstílusa és diszkurzusa a többiektől függ, a szubjektum ingatagként vagy győztesként van-e bemutatva.

A klasszikus, naturalista és lélektani színház olyan szubjektumokkal szolgált, melyek – ha gyakran hasadtak is, mint Phaedra vagy Ophelia – olyan szövegek hordozói és közvetítői, amely a színész szájából tör fel, és lehetővé teszi számunkra, hogy a színész vagy színésznő hangján keresztül egy típusal színpadon szereplővel azonosuljunk.

Ilyen esetekben a hang a *persona* szerepét játssza; a *persona* a görög nyelvben egyrészt a nyelvtani „én”-re, a névmásra utal, de maszkot is jelent. A hang a közszemlére állított testet a vokalizált hang-képek és a retorika nemzeti tárházaiból származó intonációk révén teszi jelenvalóvá. De a színész hangjának hangszíne azt is jelöli, ami túllépi a tiszta reprezentációt és a pillanatnyi jelenlétre utal: a hang magva – a barthes-i *grain de la voix* (Barthes 1972: 1436–42) – egy a jel vagy reprezentáció valóságához képest más realitásról szól. Ez a színész mint vágyakozó lény, és a színész önnön testéhez való viszonyának valósága. Amikor e valóság jelenléte diadalmaskodik (például a hang „csodálatos” árnyalata, melyben a színész reflektálódik, vagy a rossz kiejtés, mint a kezdeti orális túlzó örömet felfedő selypítés), a szereplőt jó színészként vagy inkompetens, rossz színészként azonosítják, és így a reprezentáció megzavarodik. Másfelől egy élvezetes [pleasurable] test jelenlétének ilyen vokális jele a néző figyelmét a hangra irányítja, és lehetővé teszi a látott és hallott összekapcsolását. Ahogy Lacan rámutatott a Hamlet-szemináriumban (1982: 16): a színész performansa, a hanggal végzett munkája éppen azért kelti fel a néző kíváncsiságát, mert a testhez és a test tudattalan képéhez való viszonyt mutatja be, így alkotva meg egy teret a néző imagináriusa, a tudattalanhoz való viszonya számára.

### A hang teste Egy kegyetlen színház

Artaud hangra irányuló színházi kutatásai és mindenek előtt kései rádiókísérlete a színészi játék eme többletét (surplus) fedik fel. Hangjátékaival (1946-tól) és az *Istenítéttel végezni*-vel (1947) Artaud-nak sikerült felvázolnia olyan egyéni hangteret, amely minden korábbi modellel szakított. Így képes volt megmutatni, hogy „a színész nem csupán kölcsönadja jelenlétét, tagjait, mint marionett a perszonázsznak”, hanem „igazi tudattalanjával, azaz testének saját történetéhez való viszonyával” létrehozta a perszonázst (Lacan 1982: 18). Artaud hangjátékaiban<sup>7</sup> fizikai testének – tagjainak

<sup>7</sup> A második világháború után Artaud három rádiójátékot készített. 1946-ban két darabot rögzített a Club d'Essai, egy párizsi adó számára: június 8-án vette fel *Les malades et les médecins* [A betegek és az orvosok] című művét, melyet július 16-án egy felolvasás követett az *Alienation et magie noire*-ből [Elidegenítés és feketemágia]. Mindkét adás, melyet a felvételük utáni napon sugároztak, 1995-ig hozzáférhető volt a Radio France archívumában. Ezek a darabok az *Istenítéttel végezni* előzményeinek tekinthetők, melyet Artaud Marie Casarès, Roger Blin, Paule Thévenin közreműködésével rögzített a Radio France-nak egy ütőhangszerekből álló „bruitage”-zal együtt, melyből 1986-ban Virmaux egy felvételt szerkesztett. Jelenleg

– saját történetéhez való viszonya hallható egy új test szonorikus projekciójában (lásd Finter 1990: 130–31, 133–38): *corps sans organes*, egy szervek nélküli test. Az artaud-i sokrétű és polifon hangokhoz nem tudunk hozzárendelni meghatározott nemet, kort, vagy társadalmi hátteret. A polylog szubjektum olyan hangteret vázol, melybe egy decentrált szubjektum szemiotikus és polimorf *jouissance*-a sügött (megfűjt) hangok több mint két oktávós terjedelmével íródik be. A maga idejében elviselhetetlen volt: a hangjátékot talán azért tiltották be, mivel a szubjektum, amelyről beszél – a magát *itélet*-ként [jugement] állító nyelv eltörlése és elutasítása – hallhatóvá válik, fizikálisan fenyegeti a hallgatót; nem reflektálja, hanem darabokra zúzza a hallgató saját, hang-közvetítette imaginárius testképét. Még manapság is figyelemreméltó, ahogy Artaud akusztikusan dekonstruálta a nyelvhez és a hang által közvetített első test képéhez való viszonyt, hogy azokat mint sügöttakat (megfűjtakat) utasítsa el, lehetlenné téve a szubjektum azonosulását a francia nyelvvel.

Noha a polifónia megfigyelhető néhány korabeli színésznagyság szavalatában is – például Goethe *Erlkönigje* Alexander Moissi előadásban (1927), mely másfél oktávós terjedelmet jegyez –, Artaud hangjátéka cezúrát jelöl. A hangok multiplicitása és az extrém hangterjedelem immáron nem a vokális perszónák vagy maszkok megvalósításának elsődleges funkcióját szolgálja – még ha Moissiról is elmondható, hogy elérte a prezencia egy elemét a hangszín révén. Az Artaud által hallott hangok inkább egy egyedi székszerűség eredményei, egy egyedülálló történet produktumai, amit a szöveg a hangoztatás szintjén artikulál. A hangszín révén a hang [voice] mint zörej [sound] a testet mint sügött (megfűjt) jelent manifesztálja; ezzel egy időben megkettőzi és dezinformálja a kiejtett hang intonációját, mely utóbbi feladata az értelem kihangsúlyozása és hogy a diszkurzív aktus alanyának identitását jelezze. A hang egy tudattalan testet projektál: mikor az első identitáshoz, a szelf első képéhez való viszony sügöttként (megfűjt) visszahangzik, az imaginárius testhez, az apa és az anya vágya formálta a *jouissance*-hoz való viszony válik

hallhatóvá. Tehát, ahogy erre Derrida rámutatott, nem csupán a beszéd, hanem maga a hang is „sügött” („megfűjt”); így az első testkép dekonstruálódik, mint ami másoktól, a Másiktól függ.<sup>8</sup> Artaud megmutatja, hogy a testkép a hang egy funkciója. A fizikai jelenlét válik a vokalizáció egyetlen funkciójává; a címzett egy hallgató, aki számára a beleélés során tudatosul, milyen szerepet játszik az imaginárius a vokális jelenségek percepciójában.

Hogyan érkezett el Artaud a hangok e színházához? Mint korábban említettem, 1947-es hangjátéka két korábbi kísérletet és a Théâtre de Vieux Colombier-beli estét követően keletkezett, mikor is a beteg és legyengült Artaud fizikális jelenléte túlságosan valóssá vált a nézők számára ahhoz, hogy nézzék és hallgassák őt. Másfelől a rádió-performansz lehetővé tett egy kegyetlen testi jelenléte a hangban, valósként jelölve kinyilatkoztatásait [enunciations] anélkül, hogy ezzel egy időben a percepció egy másik rendjében oldotta volna fel azokat.

Artaud színházi működésének kontextusában a hang testével és a szöveggel való foglalatosság logikus folyomány. Csak azok csodálkoznak ezen a fordulaton, akik Artaud nevéhez még mindig a szöveg nélküli, tisztán fizikális színház mítoszáat kötik. Artaud utolsó rádiójátékát ő maga úgy értelmezte, mint „*un modèle en réduction de ce que je veux faire dans le Théâtre de la cruauté*” [„redukált modellje annak, amit a Kegyetlenség Színházában akarok csinálni”] (OC XIII: 127) vagy az első „*mouture du théâtre de la cruauté*” [„a Kegyetlenség Színházának őrleménye”] (OC XIII: 139). Kezdetül fogva azt kutatta, hogy a színházat olyan helyre tegye „ahol a gondolat megtalálhatja testét” (Sollers 1968: 137). Artaud kiindulópontja, ahogy az 1930-as évek elején megjegyezte, a kiejtett szavak [parole] továbbá „[színházában a nyelv] inkább a kiejtett szó szükségességéből indul ki, mint a már megformált szavak nyelvéből.” Így folytatja: „De aztán rájön, hogy a szó zsákutca, és önmagától visszatér a gesztushoz” (OC IV: 105–109; 1958: 110, KSZ 170).<sup>9</sup> A nyelvről szóló második levelének (1932) e részlete, mely a *Színház és Hasonmásában* jelent meg (OC IV: 105–109; 1958: 109–13, KSZ 169–173), már a fizikális test, a gesztus metafizikájának

mindhárom rádiójáték hozzáférhető a négy darabból álló CD-n, melyet az INA jelentetett meg *Antonin Artaud* címmel, André Dimanche szerkesztésében (Paris, 1995).

<sup>8</sup> Ez Derrida tézisének kiterjesztése (1967; lásd Finter 1982).

<sup>9</sup> A vonatkozó részt Betlen János fordításban idézem. In. Antonin Artaud: *A könyörtelen színház*. Budapest, Gondolat, 1985. (a továbbiakban: KSZ). (*A fordító megjegyzése*.)

kimerülése után következő kísérleteire utal: ez az a „zsákutca”, amit Artaud internálása után szövegeivel és rádiójátékaival át akart törni.

Mi ez a zsákutca? Dupla fal barikádozza el: nem csupán a sügött (megfúj) kiejtett szó, de a sügött (megfúj) hang is. A nyelv, mely a diszkurzusok sokaságának tesz ki minket, nem csupán a megfelelő tónus – intonáció – monopóliumát birtokolja, de determinálja a hang [voice] zörejeit [sound] is: a test és szó közötti teret a vers foglalja el; az 1920-as évek Franciaországában ez még az alexandrinus, a költészet retorikája. Ám az anya és az apa hangja, melyek nyomán az alany saját hangszínét alakítja, a test és szó közötti teret is betöltik. Így az emberi létező mint beszélő létező mindenekelőtt sügött (megfúj) beszéd és sügött (megfúj) hangok produktuma. Mindaz, amit a pszicholingvisztika és a pszichoanalízis az utóbbi évtizedekben a nyelvvel való találkozásról és az első testkép illetve az első identitás kialakításáról elmond,<sup>10</sup> Artaud számára már évekkel korábban fájdalmas személyes tapasztalat volt: Artaud visszautasította az anyai hang közvetítette hang-test képet, elhessegette mint sügöttat (mint amit megfújnak), mint ahogyan az anyanyelv, az intonáció, és a vers, a szubjektum nemzeti vokális modelljének lerombolását is kutatta. Az anyanyelv és a vers ellen intézett ilyen támadás kegyetlenséget von maga után mindazok számára, akik lehorgonyozott identitásra – tudatlan testképre – vágnak egy nemzeti nyelvben. Artaud nagyon konkrétan keresztülvág az anya- és apanyelv *jouissance*-án és individuális és nemzeti testükön. Mint a kezdetektől fogva minden nagy színház, bemutatja a transzgresszió elkövetésének *jouissance*-át: hangot ad a Törvény Másikjának, legyen az az anya vagy apa által determinált.

A színház mindig ezt a Másikat tette hallhatóvá, ám egy olyan transzendencia védelme alatt, mely végső soron egy Istent garantált. Artaud számára viszont ez az Isten többé nem az, aki biztosítja a szót, hanem ördögi szellem, aki testét gondolatokkal, szavakkal, hangokkal sarkallja, így bitorolva a teret test és nyelv között. Artaud Istent az ekrementumokkal társítja; a tény, hogy Isten elgondolható, számára a korcs teremtés bizonyítéka. Artaud a mélyére hatolt e gondolatnak, és próbálta hallhatóvá tenni a hangokat, amelyek már nem tartoznak a gondolat vilá-

gához – a költői ihletet vagy a költői szót, a prózodiát, ami Artaud számára „embrió” vagy „ganéjröptetés”, melyet a tudattalan automatikusan versbe szed (OC I\*: 9, 1961, I: 19). Mindazonáltal (mint már jeleztem) Artaud-t érdekelték a sikolyok, a hangok, melyeket hangzásuk alapján „Ellenséges szarkofágok zúztak szét (...), a megégett hús bugyogása” (OC I\*: 11, 1961, I: 20). Artaud összegyűjtött műveihez írt bevezetőjében, melyet Auschwitz után, 1946-ban írt, a Kegyetlenség Színháza értelmezése kapcsán helyteleníti színháza olyan felfogását, mely elsősorban mítoszépítő, társadalmi-terápiás tömeglátványosságként interpretálja. Épp ellenkezőleg, Artaud próbálta láthatóvá és hallhatóvá tenni azt, amit a náci politikai színház által gyakorolt csábítás elsőként lehetővé tett – a Másik, a heterogén megtagadását, és másokra való projektálását.

„A kegyetlenség” – írta Artaud – „lemészárolt testek”. Artaud elsősorban saját testét tapasztalta meg lemeszároltként, megnyüzottként, fertőzöttként. Hangot akart adni annak, amitől a teste szenvedett: az őt ostromló hangokon keresztül érzékelhetővé kell válnia a Másik tapasztalatának, mely megakadályozza egy egységes test elnyerését. Artaud számára ez a Másik a nyelv mint Törvény volt, a sügött (megfúj) hang és sügött (megfúj) beszéd, valamint a család és társadalom. Mégis hallhatóvá tett egy Másikat, a nyelvbe beírva és a glosszáliákban modulálva a szemiotikus energiákat és *jouissance*-ukat. Élete végén Artaud önmaga teremtőjeként ábrázolta magát a *Ci-gít* [Itt nyugszik] című szövegében: „Én, Antonin Artaud, vagyok a fiam, apám, anyám, és önmagam” (OC XII: 78; 1976: 540).

Ez a sokféle „Én” csak az írás folyamatában jöhet létre, mint hangok diszpozitívja egy színházi szövegben, vagy mint egy folyamatba helyezett soknyelvű szubjektum aktualizált hangja, mely átírja és artikulálja Artaud nyelvhez és imaginárius testképéhez való egyetülálló viszonyát.

### Kortársunk Artaud?

**A**lakíthatja-e egy ilyen kísérlet a színházi hagyományt? Még az Artaud-hoz való vonzódásukat kifejező rendezők és szerzők is tagadják ezt. Pierre Boulez hanggal végzett kísérletei (1966: 57–62), mint ahogyan John Cage-é is (Bru-

<sup>10</sup>Lásd Fónagy István (1983), Françoise Dolto (1984), Denis Vasse (1974), Didier Anzieu (1985) és Julia Kristeva (1977) műveit.



nel 1982: 71) – mindketten hangsúlyozták Artaud hatását (vö. Boulez 1991) – nem annyira Artaud megoldásainak utánzásából erednek, hanem a szövegek zörej-potenciáljára irányuló kérdés artaud-i eszméjének elsajátításából adódnak.<sup>11</sup> Robert Wilson, akinek *Levél Viktória királynőhöz* (1975) című rendezését az *Istenítéltel végezni* rádiós közvetítése után három évvel Párizsban mutatták be, sikolyáriákat és sikoly-duetteket használ, melyek Artaud rádiójátékának glosszolóliáit idézik. Az előadásban a nyelv és test közötti viszonyt – ami egyben az opera témája is – Wilson és főleg Christopher Knowles nyelvhez való specifikus viszonya jellemzi. Szövegeik és színházuk egy sajátos és egyben kegyetlen esztétikát hoz létre. Még Frederico Tiezzi is, aki az 1987-es kasseli Documentán Sandro Lombardival együttműködve mutatta be *Artaud* című művét, az olasz Group I Magazzini Artaud-hoz mint mitikus figurához való viszonyát hangsúlyozta: az egyik jelenetben Sandro Lombardi Artaud felvett hangját ismétli, olyan akkurátusan utánozva hangtechnikáját, hogy ezzel demonstrálja: bármely más színházi retorikához hasonlóan ez is megtanulható.

Azok, akik számára a színház szükségszerűség, fel kell, hogy fedezzék a maguk számára a hanghoz és ezzel az első imaginárius hang-test képükhöz [Klangkörperbild], azaz a test és nyelv közötti viszonyt megalapozó hang-képhez [Klangbild] való saját viszonyukat. Ez az aspektus a fenti példákban elsikkad vagy háttérbe szorul; ami talán fel-fedi számunkra, hogy e színházi kísérletek horizontját még mindig a test metafizikája alkotja, amin Artaud kései színházi kísérleteiben a nyelv-tesztel, a hangok projektálta test révén lépett túl.

A Valós kortárs színháza, melyről fentebb írtam, az 1960-as, 70-es és korai 80-as évek kísérleti színházának jelölőkkel folytatott játékára adott reakció. Ezen időszak alatt egyes művészek a színházi jelenlét konstituáló elemeivel kísérleteztek és a reprezentáció alkotóelemeinek dekonstruálásával a test metafizikáját analízálták (lásd Finter 1983 és 1996). Az egyén verbális nyelvhez és a heterogénhez való viszonyának elemzése e művészeket Artaud-hoz

kapcsolja, mint ahogyan a nyelv és hang szubjektumot konstruáló voltára irányuló kutatás is. A szenvedés feszültségének hiánya műveikben viszont elkülöníti őket Artaud-tól; esetükben a testhez való kevésbé radikális viszonyra lelünk, mely nem megy el extrém határokig, játékosabb, kompromisszumképes attitűdöt képvisel, tágabb multikulturális kontextusba helyeződik. Artaud jelentőségének kérdését egy a színházi hang 1960-as évek utáni esztétikáját vizsgáló áttekintésbe foglalom; Artaud kísérleteinek fényében elemzem a színházi szubjektum modelljében végbement változást. Úgy tűnik, az Artaud írásaiban és performanszaiban fellelhető tanulságokat azok a művészek ültették át a gyakorlatba, akiknek a hanggal a színházban folytatott kísérleteit mindeddig ritkán társították Artaud-val.

### *Totális szubjektum vagy folyamatba helyezett szubjektum? A nyelv előtti vokális test*

Az 1960-as években, *A színház és Hasonmása* angolra fordítása után az Artaud-ra jogot formáló mind több művész a hangot mint zörejt [sound] és zajt alkalmazta az individuális hang háttérbevitelére irányuló kísérletekben. Artaud egy szervek nélküli testre és egy decentrált szubjektum terének megalkotására irányuló elsődleges célja fényében tekintve ez a származtatás problematikus, mivel egy totális szubjektum koncepciójára alapoztak. A megsokszorozott hangok kutatása, mint ahogy a sok oktávós hang keresése is, valóban hasonlít valamelyest Artaud kutatásaira. Például az utolsó rádiójátékban Artaud deklamációi egyetlen mondaton belül extrém hangszínváltozásokat tartalmaznak (a szonogram szerint e sikolyok és morgások 200 és 1200 Hertz között változnak) (Kristeva 1977: 437–66; Finter 1982: 45–51 és Cerha 1996).<sup>12</sup> Csakhogy az e színház ideológiájában megidézett, kötöttségeitől megszabadult szubjektum nem mint holisztikus vagy egységes szubjektum jelenik meg. Épp ellenkezőleg, az első hangkép dekonstruálásával a test imaginárius tükörképe szétoszlik és egy polylog hang-test képpé transzformálódik. Ezekben a kísérletekben a szubjektum

<sup>11</sup> E kontextusban meg kell említenünk Wolfgang Rihmet, a német zeneszerzőt, aki artaud-i anyagból készített egy operát és balettet.

<sup>12</sup> Artaud vokális esztétikája és Schönberg *Sprechgesang* fogalmának párhuzamáról lásd Finter (1982: 45–51). Friedrich Cerha – a salzburgi Mozarteumban 1996. augusztus 14-én tartott, „Sprechstimme im Pierrot Lunaire” című előadásában – felhívta a figyelmet, hogy Schönberg monodrámája két és fél oktávós terjedelmet követelt, míg a mai német színházban a négy vagy öt oktávós maximum átlagos.

egy hiánnyá válik (Lacan kifejezésével szólva), melybe a sokféle hang és sokféle testkép beíródik.

Jacqueline Martin bemutatta, hogy elsőként Alfred Wolfson, majd az őt követő a Roy Hart Theatre kutatásai miként kapcsolódnak ehhez a típusú vokális teatralizációhoz. Munkájuk hatását Jerzy Grotowski és Peter Brook esetében is fellelte (1991: 63ff). Meredith Monk a nyelv előtti hanggal folytatott kísérlete, például a *Quarryban* (1975) és a *Recent Ruinsban* (1980) szintén tekinthetők a hang zöreje és zaj minőségét kutató trend részének (lásd Finter 1981: 101–09). De Monk művében különösen világossá válik, hogy a hang megmunkálása nem csupán retorikai kérdés, ahogy azt Martin sugallja. Inkább, ahogy fentebb céloztam rá, a hanggal végzett kísérlet a szubjektum kérdését hozza játékba. Saját hangján keresztül Monk a kezdeti hang-test képhez való viszonyt teszi hallhatóvá, mivel középpontba állítja azt, ami megelőzi a szavak és a hang összepárosítását: a glosszológiákat, a mimikus intonációk hajlítását és hanghordozását. Így a hangot átmeneti tárgyként szituálja (vö. Winnicott 1971) és lehetővé teszi, hogy a gyermek beszédre irányuló első kísérleteit – az echoláliákat – mint az anyai hang fort/da-ját tapasztaljuk meg, mellyel az e hang nemzeti és nemi ismertetőjegyeit tartalmazó tonális együttes szövődik egybe (vö. Castarède 1987: 125ff). Ez a sügött (megfúj) anyai és apai hangok – a nemzeti intonáció és a szülők vágya által formált hangszín – kutatásához kapcsolódik, röviden a hang diszpozitívjára, mely a vágy szubjektumát projektálja.

A hanggal, suttogással, hangszínnel végzett ilyen munka egy „tisza” hang *jouissance*-ára irányuló kutatást idéz, minthogy ez a hangnak mint a nyelvet megelőző átmeneti tárgynak a nyelvvelajátításban betöltött szerepére emlékeztet minket. A hang élvezetes [pleasurable] felhasználása tehát egy tudatalan szubjektumot projektál, mely közelebb van a testhez, mint a szóhoz vagy szöveghez. Ugyanakkor a hang teatralizációja a színházi jelenletre és reprezentációra reflektál, így megmutatja, hogy a hang az, ami elsőként a jelenlét hatását kiváltja és a test jelenlétének képzetét megalapozza a néző elméjében. E vokális kísérletek világossá teszik, hogy az anyai és apai hanghoz való viszonyon alapuló hang az első testkép hordozója, és hogy ezek az első képek hang-test képek (Anzieu 1985: 159ff). Szétoszlásuk és kiterjesztésük azon pontig, ahol már zajjává vagy sikollyá válnak, a színházi jelenlét konstruáltságát domborítja ki. A vokalizáció révén e hangot a Szimbolikus is átszövi. Ez a sikolyban

válk nyilvánvalóvá, mely mint a szükséglet vagy fájdalom sikolya az anya jelenlétéért való kiáltás, de egyben jelzi az anya-gyermek diádban az első hat hét után jelenlévő mimézist: a szükséglet vagy igény reprezentánsaként a sikoly fatikus jelölővé válik, hogy ráirányítsa a figyelmet a kommunikáció vágójára (vö. Wolff 1969).

### A sügött vagy lopott hang teste

Egy második tendencia, mely inkább az 1970-es évek színházára jellemző, a szöveghez kapcsolt hangot a zöreje [sound] hangsúlyozásával vagy a jelentést hordozó intonáció eliminálásával vizsgálja, a hang funkcióját a testi markerek növekedésével vagy csökkentésével hallatják. Ezek a kísérletek gyakran fordulnak az „élő” artikulált hang manipulációját lehetővé tevő elektronikus rögzítési és hangerősítő technológiához.

Robert Wilson például, főként korai műveiben, a jelentést teremtő intonáció eliminálásával illetve a test és hang mikroportok segítségével történő szétválasztása révén enigmatikus jelenlétet teremt performereinek számára. 1978 óta Wilson hangdesignerekkel dolgozik, elsősorban Hans Peter Kuhnnal, akivel együttműködésük 1979-ben a *Death, Destruction & Detroitban* kezdődött (lásd Shyer 1989: 203–40). A színészek hangját ellopják, és hagyják, hogy hangjuk bejárja a színházi teret, auditív közeliket és nagyotállokat hozva létre. Ezek olykor összekeverednek a hangoszlopok zajaival és zörejeivel [sound], felidézve a performer közelségét vagy távolságát; auratikus, olykor egyenesen pszichotikus-autisztikus távolságban izolálva őt, mint az *I Was Sitting on my Patio* című előadás esetében (1977). Az érzelmi töltetet nélkülöző hangok, a tiszta, motiválatlan indulatkitörések, a moraj és társasági fecsegés dominál, a légkör zizegő hangjára emlékeztető hangtájképet teremtve.

Wilsonnal ellentétben Richard Foreman a hisztérikus testet vizsgálja. Az a mód, ahogyan a szöveget a színpadon mondják, a színész és a rendező közötti kapcsolatot a hisztériás és az analitikus közötti viszonyhoz teszi hasonlóvá, melyben a hisztériás uralni akarja az analitikus-mestert (Wajemann 1982). A hisztériás/színész harcol a szöveg ellen, melyet a mester/rendező szövegeként interpretál. Amire Michel Chion a rendező akuzmatikus hangjaként hivatkozik, olyan hajtóerőként szolgál, mely uralni vagy irányítani akarja a színészek hangját azáltal, hogy szavukba vágva vagy megismételve sügja

válaszaikat. A saját hangja ilyen ellopása ellen tiltakozó színész fizikai akcióját felerősítik, a gesztus és mozgás a hiszterikus test diszkurzusává válik, mely a mester diszkurzusának antitézise. A hang vagy diszkurzus révén egy nyelvi dráma bomlik ki a színpadon, melyben a jelenlét önmagát játssza (ki) a megvalósíthatatlan inkarnáció tragédiájában.

### *A nyelv előtti testen túl: a test a szövegben*

**N**oha a hang teatralizációja a hang zöreijeit [sound] átalakítani és kiemelni képes technikai médiumok segítségével lehetővé tette a test sügottként (megfűjt)ként való megtapasztalását, egy sor rendező hasonló eredményeket ért el a hang színházi retorikájának kutatásával. Ebben az esetben a *dramatis personae* dekonstrukciója a hanggal mint maszkkal végzett explicit foglalatosság révén valósul meg; a színész jelenlétét a beszélt/kiejtett szöveghez való viszonyának kidomborításával artikulálja, szavait mint sügottakat (megfűjtakat) hallatva. Luca Ronconi (*Orlando Furioso* rendezésétől fogva),<sup>13</sup> és később Klaus Michael Grüber<sup>14</sup> is elhagyta a színpadi szereplőktől elvárt retorikai vokális markereket és vokális retorikai gesztusok sokaságával helyettesítették azokat. A zeneiség és a szöveg zenei szerkezete egyidejűleg válnak hallhatóvá, a színrevitel gerincévé válva egyaránt irányítják az előadást: a kiejtett partitúra a gesztusok és mozgások pontos koreográfiájának kontrapunktja. E kontextusban megemlíthetjük Jean-Marie Straub és Danièle Huillet filmes illetve színházi rendezőket is, akik a szöveggel végzett akkurátus munka során a dramatikusan végzett vokális testként tekintik, egy Másik testként – egy Másik, aki kérdésessé válik. A színész testének decentralálása tehát a szöveg poétikai struktúrájával való konfrontációban valósul meg.<sup>15</sup>

A vokális gesztus, bár a brechti *Gestus*-ból ered, nem redukálható olyan bináris modellre, melyben a csak társadalmilag definiált perszonázs szemben áll a színésszel, akinek önnön szubjektivitása nin-

csen problematizálva a vágy szerkezete mentén. A milliárdnyi társadalmilag konstruált vokális gesztus montázsa, mely inkább sokféle performansz kódján alapul – színház, mozi, televízió, és a mindennapi élet – mintsem egy szerepet játszó alak egységén, ezt az egységet mint sügott (megfűjt) szakvagnak, sügott (megfűjt) hangoknak való alárendelés végeredményét mutatja meg. A hangfestés és ritmus révén a színész hangszíne egységiséget jelöl a hangban lévő társadalmi nyomatékkal szemben, és egy tünekeny valóságot hív elő. A fizikális test súlya zenei könnyedséggé oszlik, melynek vokális szemiotizációja új olvasatokat tár fel, kezdve a plurális, soha nem rögzített vagy statikus test vokális színezésével.

### *A vokális test ma, avagy Artaud öröksége*

**A**fenti példák a szöveg és hang közötti viszonyt vonják játékba, mely az individuális tudattalhoz való viszonyként jelenik meg. Az egyedi hang-test képek a társadalmilag kodifikált intonációkkal és az Imaginárius hangsúlyaival konfrontálódnak. A várt vokális markerek kihagyásának folyamata lehetővé teszi az egyedi hang-kép és a társadalmi retorika közti szakadék megtapasztalását. A szubjektum sügott (megfűjt) hatóerők projektált diszpozitívjaként válik érzékelhetővé, melynek egységisége ezek montázsának és ütközésének pontjánál íródik. A színházban a test jelenléte már nem stabil entitás, mely az audio-vízió során automatikusan dekodolódik. Inkább egy mindig mozgásban lévő *re-prezentáció* hatása, mely a fizikális test képelt egységét dialektikába fordítja át és a vokális artikuláció révén sokféle testképet mutat be. Így a néző audio-víziója önnön hittételeivel, a nyelvhez és a testképhez való viszonyával konfrontálódik. Az osztatlan szubjektum valószínűsége [*verosimile*] egy *in-dividuum*, mely megosztásnak lett kitéve mindazonáltal egyesíthető marad – e ponton gyanússá válik.

<sup>13</sup> Ronconi rendezte Alfieri *Mirra* (1988) és Karl Kraus *Gli ultimi giorni dell'umanità* vokális esztétikájáról részletesebben lásd Finter 1991: 53–69. Ez főleg kamara rendezéseire jellemző, legutóbb P. P. Pasolini *Affabulazione* és *Calderon* című műveinek színrevitele.

<sup>14</sup> Mint például Jean Genet *Splendid's* című művének 1994-es produkciója, mely Racine: *Bérénice* (1984) és Büchner: *Danton halála* (1990) rendezéseire hasonlóan precízen megkoreografált, alvájórókra jellemző mozdulatokkal kísért *Sprechoper*-ként bontakozik ki.

<sup>15</sup> Színházi munkájuk az *Antigonéra* szorítózik, melyet 1991-ben a Schaubühne Berlinben vittek színre a hasonló című filmjük előkészületeként. Megközelítésük egyes elemei szembeszökők voltak az *Othon* (1996) és *Der Tod des Empedokles* (1985/86) című filmjeikben és a giesseni Színházi Tanulmányok Intézetében 1996-ban tartott vendégelőadásaikban.

A kísérleti színház nyilvánvaló visszatérése a szöveghez 1980-as évek óta a hanggal folytatott fenti kísérletek háttérrel szemben valósul meg. A hanggal végzett innovatív kísérletek eredményei által inspirálva e visszatérés arra irányul, hogy a szubjektum feloszlása miatti félelmet új bizonyosságok konstrukciójával ellensúlyozzák. A társadalomkritikai diszkurzus szintjén mindkét attitűd az emberi lét kétféle koncepciójának felel meg. Egyfelől az eufórikus optimizmus, mely üdvözli az emberi szubjektum eltűnését – egy eltűnését, melyet most az újfajta médiák is segítenek.<sup>16</sup> Másfelől viszont egy mélyen gyökerező pesszimizmus az identitás elgondolását „a valahova tartozás” szimbolikus diszkurzusaiban akarja lehorgonyozni, mely az identitás nemzeti, etnikai, vagy nemi jegyeit hangsúlyozza, gyakran fundamentalista felhanggal.

Mindkét tendenciában négyféle vokális artikuláció, négyféle vokális dikció jelenik meg, melyek a színházi test manapság uralkodó koncepcióinak felelnek meg. A továbbiakban szeretném megvizsgálni e koncepciókat és Artaud-hoz való közelségüket vagy tőle való távolságukat.

### A sikoly teste

A kortárs előadások nagy számban épülnek a sikoly illetve a szöveg hangos deklamációjával jellemezhető vokális esztétikára. Itt a fizikális test olyan koncepciójára lelünk, mely a testet egy a verbális nyelvtől független diszkurzus hordozójának tekinti, a vokális artikuláció alapjaként a test és nyelv közötti megosztottságot előfeltételezi. A sikoltás vagy szövegek ütemes deklamálása a fizikális test és a szöveg egyesítésére irányuló vágyat fedi fel. Ugyanakkor mindaz, ami nem szimbolizálható a hangban, zenei és ütőshangszerek segítségével artikulálódik. Az effajta vokális esztétikát gyakran alkalmazzák egyedi heroikus figurák illetve közösségi alakok bemutatásakor is, így az individuális és kollektív szubjektumok modelljeit kínálja.

Ariane Mnouchkine *Oreszteia*-verziójában, a *Les Atrides*-ban (1991) a sikolyokat kísérő vokális deklamáció a hang efféle kezelését példázza. Csak a hang-erőt és a tempót variálják, a hangot [sound] és ritmust viszont nem; továbbá a hanghatást különböző kultúrákból eredő ütőshangszerek támogatják: az egy zenészből és asszisztensből álló zenekar a hang-

szerek ritmusa és hangszíne révén érzelmileg színezi illetve szemiotikailag gazdagítja a színészi deklamációt. Ahogy a moziban is, a néző audiovizuálisan hozza létre az alak egységét a hang és kép egyesítésével. Minthogy a hang lokalizálása a szöveg elsődleges értelmének felbukkanásával párhuzamos, a látott és hallott között nem marad hely a néző számára, hogy saját Imagináriusát mozgósítsa – a barthes-i punctum (Barthes, 1980: 484) értelmében –; így nem marad hely, ahol emlékezete kibontakozhat.

A német drámaíró és színházi rendező Einar Schleef rendezéseire szintén jellemző a szöveg sikolyokkal és skandálva történő előadása. A főszereplőket, mint például Faust, gyakran kollektív kórusná sokszorosítja, ami lehetővé teszi egy alak szövegének több hang uniszónójaként való előadását. A menetelő csizmák hangjával kísért, skandált szöveg egy kollektív szubjektumból tör fel, melyben az egyéni hangok örömeinek [pleasure] indexei egygyé olvadnak és egymáshoz kapcsolódnak. Az így létrejövő tudatlan nemzeti test egyszerre félelmet keltő és ambivalens: miközben a színészetet arra készíti, hogy magukban azonosuljanak jouissance-uk kollektív fixációjának ösztökéjével, a nézőket arra sarkallja, hogy felismerjék magukban azt, ami egy olyan típusú közösség felé hajtja őket, melynek történeti konnotációit nagyon nehéz lenne letagadni.

Reza Abdoh rendezéseiben, mint például *A maradvány törvényében* (1992), mint említettem, a szöveget sikolyokkal adják elő, ám az elkeseredett kiáltás kezdettől fogva egy túlerőben lévő hangosbemondó rendszerrel harcol, mely a nézőnek fizikai kényelmetlenséget okozó hangerővel rockzenét játszik.

Mindhárom példa a fizikális testnek a szöveggel való, sikolyok és deklamáció révén történő egyesítésére irányuló szándékot demonstrálja, ugyanakkor akaratlanul is hallhatóvá teszik az effajta vállalkozás reménytelen hiábavalóságát. A vágy szemiotikája többé nem képes rá, hogy a vokális kifejezésbe legyen integrálva, mivel ez a mozdulatokat és gesztusokat diktáló ütőshang és egyéb zenei hangszerek használata nélkül történik. A sikoly esztétikája ellenére e művek még meglehetősen távolságban állnak Artaud kései munkásságától.

A költészetben, mint a főbb dramatikus szövegekben is, a vágy szemiotikája már a nyelv része,

<sup>16</sup> E diszkurzust a német nyelvű közegben olyan teoretikusok képviselik, mint Norbert Bolz és Peter Weibel.

hallható a színész és a szöveg hangjainak test test elleni harcából eredő vokális artikulációban. A fenti példákban ez a fajta vokalizáció el van fojtva, inkább a zörej [sound] és zaj [noise] rétegeiből ered, mely a performert egy első *chora* (Kristeva 1974: 22–30) keserédes magzatvizében fürdeti. A sikoltott és hangosan skandált szöveg olyan szubjektumot mutat, mely kétségbeesett kiáltásaival a nyelv és a vágyakozó test egységének képzetét kelti. Ugyanakkor ezt a szubjektumot fizikálisan elragadják a hangok, zajok és zenei ritmusok, melyek próbálják kompenzálni a fizikális jelenlét hiányát a hangban. A kortárs színházban gyakran hasonló hatása van a zene és dalok használatának. Olyan rendezők például, mint Frank Castorf, Leander Haussmann, és Jürgen Kruse, ironikusan próbálják kidomborítani a szöveg és fizikális hang egyesítését (Finter 1995). Később ezekkel is foglalkozom, mint a dalok és zene „kritikai” applikációjával.

### Az anyanyelv hangsúlyozása: az etnikai test

Az alak egységének hang által történő jelzésére másik stratégiát javasolt Peter Brook, aki multinacionális társulatának etnikai akcentusait egyfajta „autentikusság” jeleként használja, ennek garantálását már nem bízza a darabra. Peter Sellars hasonlóképpen jár el, például Aiszkhüosz *Perzsák* – előadásában (1994). Ám itt az autentikusság ígérete csak egy politikai korrekt figyelem mátrixában működhet. Jean-Marie Straub *Othon*-jával szemben (1969), melyben olasz színészek Corneille súlyos francia versezetét a francia intonációt követve recitálták, a színpadra állított idegen nyelv intonációja nincsen Másikként elismerve.<sup>17</sup> A színészek, akik a Brook-féle *Viharban* a francia szövegeket afrikai akcentussal és intonációval deklamálják, nem hagyják, hogy elfeledjük: a színpadra vitt olasz reneszánsz alakok egy másik Másiknak adósak. Ez a Másik az afrikai anyanyelv hatásos beszédmelódiája révén válik hallhatóvá, egy első hang-test képben. Egy szöveg idegen nyelvű recitációját megkettőzi a saját érzelmi és társadalmi gyökerekhez való viszony, és az amúgy nagyszerű produkciót parazitizáló módon az amatőrség mázával vonja be, hiszen a recitált szövegnek egy másik nyelv intonációjá-

val való „lefedése” semmilyen módon nem urallható vagy szándékos.<sup>18</sup> Míg Artaud kritikusan rávilágít és hallhatóvá teszi az anyanyelvhez való viszonyt, itt ez hangsúlyosan egy idegen nyelvnek mellérendelt, és az első imaginárius hang-test kép – mint „eredeti” és „autentikus” – a dramatikus szöveg idegen nyelvének vokális testével van szembe állítva.

### A test a szövegben és a test a hangban

Ez a kétféle vokalizáció egy önmagáért beszélni képes fizikális vagy imaginárius realitás formájában a nyelvbe helyezi a színész testi jelenlétét. Az 1970-es évek kísérleti színházában zajló vokális kísérletekben a beszéddel való olyan konfrontációra lelünk, mely a szöveg ritmikus és vokális minőségeinek analizálására irányult, lehetővé téve a szöveg Másikként való elismerését. A szöveg muzikalitásával az előtérben a szöveg csaknem sügött (megfűjt) státust vehet fel. Ez volt a helyzet Marguerite Duras színházi produkcióiban, mint például a *Savannah Boy* (1982) és a *La musica deuzième* (1985) (lásd Finter 1988: 235–48), amikor is nem hagyták, hogy a színészek hang- és zörejtetei megsemmisítsék a szöveg hang-testét. Bizonyos fokig hasonló a helyzet Straub / Huilliet-vel, Ronconival, Grüberrel, akikre korábban utaltam. A taglejtést olyan test-képként koreografálták meg, mellyel a színésznek interakcionálnia kell. Robert Wilson produkcióiban pedig, mint például az *Orlando* (1988), a *The Meek Girl* (1994), és a *Hamlet* (1995), a színész hang-test képe és a szöveg hangjai ritmikus intonáció és hangfestés révén vannak egybeszóve; a szöveg hang-testként mint Másik inkorporálódik, viszonyuk közszemlére van állítva. A szöveg zörej-teste [sound-body] és a színész hang-test képe [voice-body image] kapcsolatba kerül egymással és megsokszorozódnak. Ugyanakkor a koreografált mozdulatok, melyek szintén egy test-képet mutatnak be, ezt a testet kapcsolatba hozzák a színész testképével, a beszélt zene táncát egy kinetikus táncal kettőzik meg. A montázsolt színpadi alak effajta dialektikussága nyilvánvalóvá teszi, hogy ebben az esetben ugyanannak a produkciónak az eltérő diszpozitívjai fölöttébb eltérőek lehetnek, a színészekről függően – mint Jutta Lampe

<sup>17</sup> *Othon* című filmjükben, erős olasz akcentusuk ellenére minden szó érthető volt és tragédia versezete, mint a zörej-test egyfajta fűzője, a testre irányuló erőszakot hallhatóvá tette a nyelvben.

<sup>18</sup> Brook Shakespeare *Hamletje* nyomán készített, *Qui est là?* (1995) című előadásában. Ezt a benyomást tovább erősíti a kontraszt, hogy egyes szövegrészeket a színészek anyanyelvükön játszanak.

(1988) és Isabelle Huppert (1993) *Orlando*-ja (lásd Finter 1996: 15–32). Akár egy kaleidoszkóp, a szöveg teste és a hang teste a fizikális test jelenlétének sokféle perspektíváját hozzák létre.

Az utolsó példa a kortárs színháznak a zene- és táncszínházhoz való közeledését illusztrálja: a szöveg hang- és zöreje-testei, a színész hang- és zöreje-test képe, és végül a zene zöreje-teste megsokszorozzák a színész testét, nem csupán soknyelvűvé, de a fizikális test prezenciájánál fogva folyamatba helyezett szubjektummá is téve őt. Ez a szubjektum a színészt – akárcsak a nézőt, aki önnön tükörképét keresi a színészen – önnön testképének alkotóelemeihez vezeti. A színház e szigorú formája, a megkoreografált beszélt operaként való színrevitel a barokk és klasszikus színházhoz hasonlít és felfedi azok kortárs relevanciáját.<sup>19</sup>

A színpadra vitt folyamatba-helyezett-szubjektum Artaud megnyúzott testének vídám ellentéte. A kegyetlenség szétozódik a Másik elidegenített szépségében, egy fenség ürességében. A fény- és hangdesign által létrehozott auralis és vizuális tér, akár egy chora, a szubjektum végső feloszlását és decentralizációját fogja körbe, mint a művészet vállalásának utolsó megkérdőjelezhetetlen metafizikai határvonalát. A nézőre marad, hogy e szépség műletének mélyére hatoljon.

### A Másik etikája a zenés színházban

A zenéhez mint a *jouissance* szemiotikus struktúrába való asszimilációját lehetővé tevő instrumentumhoz való visszatérést korábban tárgyaltam. A kortárs zenei színház taglalása helyett – mivel ezt máshol már megtettem (lásd Finter 1995 Reich-ről és Ashley-ről) – a *Hörspiel*-ből [hangjáték] kiemelkedő színházi formát szeretném röviden érinteni. A forma, ami Artaud-t saját szavaival szólva „a Kegyetlenség Színházának redukált modellje”-hez vezette, kortárs fejleményeket is meg-

világíthat. Heiner Goebbels színpadi zenés darabjai éppúgy emlithetők ebben a kontextusban, mint Andreas Ammer<sup>20</sup> szcenikus „rádió játéka”. Goebbels és Ammer mindketten a szövegek ritmikus és fonetikus struktúrájából merítik zenei nyersanyagukat és a textuális elemeket konkrét strukturáló elvként használják. Ezúttal Goebbels-ről beszélnek csak. Állítása szerint ő „az opera és színháztársaság alternatíváját [keresi], mely a kiejtett szót zenei, ritmikus módon integrálja a kompozícióba” (1996: 18–21). Sikeresen hozta felszínre a ritmikus világosságot és fluiditást Heiner Müller szövegeiben, például a *Prometheus*-ban (1968), és a *Herakles 2 oder Hydra*-ban (1974), ezzel egy időben a ritmikus és poétikai ismétlés révén a halálöszön elemeit is hangsúlyozta. De ebben a folyamatban a szemiotikus beírások [inscriptions] a szövegben nincsenek megtagadva, szemben az olyan színházi produkciókkal, amelyek fő jellemzője Müller szövegének hangos skandalása vagy expresszív sikoltozása. Például az *Ou bien le débarquement désastreux*-ben [Avagy a szerencsétlen partraszállás] (1993), a jazz énekesi tapasztalatokkal rendelkező André Wilms szerepeltetése akusztikusan előtérbe tolja a szöveg és beszéd viszonyának utópiáját. Ez az utópia egy diszpozíció keretén belül beírja magát, amelyben az afro-zene hagyományos formái (például a Griot énekesé) afrikai, amerikai és európai zenészek által játszott jazz- és európai ritmusokkal kerülnek egybe. Wilms előre rögzített időbeli paramétereket követve lép be az improvizációba, hangja a ritmikus beszéd és a Sprechgesang (recitativo) között változik. Ez demonstrálja, hogy a szöveg érzelmi potenciálja miként működik a különféle zenei formák érzelmi potenciáljával párhuzamosan – egymás tudomásul vételével és kölcsönös tiszteletével – összetett színpadi teret teremtve.

Goebbels művét kiemelkedővé teszi a Másik efféle etikája, mely verbálisan,<sup>21</sup> szövegesen, és zeneileg közvetített, és ami a díszletezésben is megjelenik.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> A francia rendező, Jean Marie Villégier Jean Baptist Lullyvel (*Atys*, 1987) és Marc Antoine Charpentier-vel (*Médée*, 1993) nem csupán zenés tragédiaként támasztotta fel a francia operát, de Racine és Corneille előadásaival arra is képes volt, hogy nyelvvél való konfrontációjukat mint a Szemiotikusnak a testnyelvbe való integrációját hallhatóvá tegye: a *dramatis personae* nyelvében a verszet logikája diktálja replikáikat, például a ritmus nyomása sügja Corneille *Hazugjának* hamis válaszait.

<sup>20</sup> Például Ammer 1995-ös előadása az *Apocalypse live*. Marsstall, München.

<sup>21</sup> Az említett példákban a német és francia nyelvet használják, a szövegek szerzői többek között Francis Ponge, Joseph Conrad, Heiner Müller. Goebbels más produkcióira szintén jellemző a nyelvek multiplikálása és a szövegek heterogenitása.

<sup>22</sup> Az *Ou bien le débarquement désastreux* [Avagy a szerencsétlen partraszállás] díszlete Magdalena Jetelova díszletéből és installációjából állt. Más produkciókban Goebbels olyan művészekkel dolgozott, mint például Michel Simon, Jean Kalman, Erich Wonder.

Itt a zene nem egy tudattalan nemzeti test utópikus határvonala – melyet Christopher Marthaler kritikusan faggat, Frank Castorf pedig kétértelműen összejátszik vele. Marthaler és Castorf művében a kollektív ének az egyetlen, egyszerre vonzó és ijesztő kollektív határnak tűnik.<sup>23</sup> Goebbels nem választja el a beszélt szöveget a zenei hang-testképtől.<sup>24</sup> Inkább a zene és szöveg ilyen használatának funkciója a Másik másikká tétele: egy szemiotikusan „ejtett” *jouissance* különféle zenei formái a verbális Máság formáival konfrontálódnak, melyek így kiemelkednek vagy perspektívába helyeződnek. Az összes látszólagos különbség ellenére a fent említett színházi produkciók hasonlítanak egymásra: a Másikhoz mint a heterogénhez való viszony elemzését a beszédben és zenében különféle integratív formák montázsával próbálják hallhatóvá tenni. Az előadott szöveg soknyelvűsége megsokszorozza a performer testét, a beszédet és dalt váltogató vokalizáció hozzájárul a gravitációtól megszabadított test képzetéhez.

Életrajzuk Artaud-tól való távolsága ellenére e rendezők művei analógok az artaud-i projekttel: a közösség érzetének vágya – amit Marthaler és Castorf esetében a zene mint közös ének implikál – itt el van utasítva. A heterogén különféle formáinak, azaz a nyelv előtti, a tónus és a zöre [sound] különféle formáinak összefüggése lehetségesnek tűnik. A hangok támasztéka hallhatóvá válik az ösztöntörekvések beírásának különféle szonorikus formái közti kontrasztban.

Hogy vajon ez a közösségellenes színház az-e, amit a kései Artaud vizionált, még eldöntésre vár. A fent leírt színház lehetőséget ad számunkra a heterogén manifesztációjának meghallására a különböző kultúrák legkülönfélébb textuális, zenei, beszélt és énekelt formájú ösztöntörekvéseinek szubsztrátumaként egy közös térben, anélkül, hogy e formákat mint heterogéneket kelljen megérteni minden egyes kultúra alapvető homogenitása nyomán. A jövő fogja eldönteni, hogy a Másik etikája, amit itt felvázoltam, milyen mértékben járható és tartós. Mint az interkulturalizmus kérdésre adott specifikusan európai válasz ez az etika a művészet-re és színházra osztja ki a kölcsönös elismerés és a

színpadi egymás mellett létezés utópiájának megvalósítását.

A hang és szubjektivitás ilyen vizsgálatai még nem érték el azt a határt, melynek áthágását Artaud kötelezőnek tartotta. Az idegen kultúrák rítusairól és vallásairól szóló kései írásaiiban Artaud azt a tisztánlátást követelte, amely valójában őt vezette extrém tapasztalataihoz. Goebbels zenés színházában azonban ezek a határok megvizsgálatlanok maradnak.

### Artaud öröksége

A kísérletek és tapasztalatok, melyek a színházban az 1960-as évek végétől a hang esztétikáját kínálják számunkra, a performer és a néző ön-tapasztalását új határokig taszítják – néhány esetben egyenesen a szubjektum létesülésének elemi szintjére. A Másiknak a szelfben való kutatása esetükben ritkán (ha egyáltalán) éri el azt a pontot, ahol az agresszió mozgatórugója – az erőszak *jouissance*-a – megtapasztalható. Mindazonáltal ez a tapasztalat az, ami a színházat az egyén nyelvhez és testéhez való viszonyához kapcsolja. Tehát ez a tapasztalat az első lépés ahhoz, hogy valaki önnön kizárt Másikján keresztül saját lehetséges agresszióját tudatosítsa.

Artaud azonban többet akart. A „Színház és pestis”-ben azt követeli, hogy a színházi előadás „feltárja az emberi lélek előtt konfliktusainak forrását” (1958: 30). Artaud szelleme szenvedett, és ez a szenvedés fizikálisan befolyásolta őt. Korábban erre a szenvedésre úgy utaltak, mint „a lélek szenvedése”. Sok kortársunk azt hiszi, hogy felülkerekedett a lélek ódivatú képzetén, még akkor is, ha a psziché gondozóintézete a fizikai szenvedés miatt jött létre (lásd Kristeva 1993). Néhányan, akiknek a szubjektumnak a színházhoz való viszonyáról szóló elképzeléseit itt tárgyaltam, ezt a lelket a szubjektivitás vokális és zenei manifesztációja révén vizsgálták. Mások azt hiszik, hogy a testet közvetlenül meggyógyíthatják, közvetítő nélkül, még a színházban is – a Valóson keresztül. Mindazonáltal a testet megbénító *phobos*, a szavak nélkül feltörő érzelem, mely rövid enyhülést hoz, eltűnik,

<sup>23</sup> A következő rendezésekre gondolok: Christoph Marthaler: *Murx den Europäer* (1993) és *Faust, Wurzel aus 1 und 2* (1993), valamint Frank Castorf: *Pension Schöller/Die Schlacht* (1993)

<sup>24</sup> Amikor Marthaler a szöveget használja, hogy szonorikus testképeket alkosson, ezek a képek egy társadalmi és történelmi diemniót adnak a figurának, amit nem feltétlenül kodifikál a szöveg – például Gustav Gründgens hangszíne és beszédmódja a prologusban vagy Hitler hanghordozása egy *Faust* monológban a *Faust, Wurzel aus 1 und 2*-ban.

kiszabadul egy néma fizikális emlékezet bolyongásában; és ugyanannyira értelmetlen a néző öntapasztalata számára, mint a befejezett cselekedet egy konkrét gyilkos öntapasztalata számára. Artaud összehasonlította a gyilkost és a gyilkost játszó színészt:

Ha a színészt egyszer elragadja színészi dühe, sokkal nagyobb erkölcsi erőre van szüksége, hogy ne kövesse el a bűnt, mint amennyi bátorság a gyilkosnak kell ahhoz, hogy a magát elkövesse. Más szóval a színházban működő érzélem éppen öncélúságánál fogva összehasonlíthatatlanul érvényesebb valami a valóságban működőnél. (OC IV: 24–25; 1958: 25; KSz 83–84)

A színész, a gyilkossal szemben, tudatában van lehetséges *Mordlust*-jának (a gyilkolás kéje), ezért van az, hogy Artaud számára ez az érzélem a színházban sokkal többet számított, mint egy „acting out” megvalósult öröme.

A néző a színház révén fizikálisan tudatára jusszon önnön, például a *Mordlust*ra irányuló hajlamának, nem elutasítva ezt az érzést, hanem hagyva, hogy tudatába hatoljon, és hogy tudatára ébredjen eme elidegenített Másiknak *saját magában* – ez az az utópikus és talán lehetetlen feladat, amit Artaud tapasztalata örökül hagyott nekünk. Amikor Artaud megemeli a Valós poklának fedelét, rá is igaz Kafka Gustav Janouch (1951) által közvetített mottója: megszökni a gyilkosok sorából ... az írott nyelv, a performansz, és *Sprechgesang* révén, amelyek mindegyike adós a nyelvnek valamint a nyelv és test, a nyelv és a zene közötti tér hallható testének.

(Helga Finter: Antonin Artaud and the Impossible Theatre: The Legacy of the Theatre of Cruelty. *TDR*. Vol. 41, No. 4 (Winter, 1997), pp. 15–40. Ford. Martin Griffith)

*Fordította: Schuller Gabriella*

## Bibliográfia

- Anzieu, Didier (1985) *Le moi-peau*. Paris, Dunod
- Artaud, Antonin (1976) (1956) *Oeuvres complètes*. (OC) 1–26. k. Gallimard, Paris
- Artaud, Antonin (1958) (1938) *The Theater and its Double*. New York, Grove Press
- Artaud, Antonin (1961) *Collected Works*. (CW) 1–4. k. London, Calder & Boyers
- Artaud, Antonin (1968) (1947) Letters to André Breton. *L'Ephémère*. 8 (Winter) 3–31.
- Artaud, Antonin (1976) *Selected Writings*. Edited by and with an introduction by Susan Sontag. New York, Farrar, Straus and Giroux
- Artaud, Antonin (1995) *Watchfiends & Rack Screams: Works from the Final Period*. Boston, Exact Change
- Barthes, Roland (1980) *Le chambre claire: Note sur la photographique*. Paris, Seuil
- Barthes, Roland (1994) *Oeuvres complètes: 1966–1973*. 2. k. Paris, Seuil
- Bataille, Georges (1970) *Oeuvres complètes: Écrites posthumes 1922–1940*. 2. k. Paris, Gallimard
- Boulez, Pierre (1966) *Relevé d'apprenti*. Paris, Seuil
- Boulez, Pierre and John Cage (1991) *Correspondence*. Paris, Bourgois
- Brunel, Lise (1982) Avec John Cage Aavant-Scène. *Ballet/Danse*. 10: 66–73.
- Castarède, Marie-France (1987) *La voix et ses sortilèges*. Paris, Les Belles Lettres
- Cerha, Friedrich (1996) „Sprechstimme im Pierrot Lunaire.” Lecture delivered 16 August 1996 at the Mozarteum, Salzburg
- Chemana, Roland (1993) *Dictionnaire de la Psychanalyse*. Paris, Larousse
- Chion, Michel (1990) *L'Audio-Vision*. Paris, Nathan
- Derrida, Jacques (1967) *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil
- Dolto, Françoise (1984) *L'image inconsciente du corps*. Paris, Seuil
- Finter, Helga (1981) 'Autour de la voix au théâtre: Voie de texte ou texte de voix?' In: H. F.: *Performance, Texts & Documents*. Montréal, Éditions Parachute. 101–109.
- Finter, Helga (1982) Die Soufflierte Stimme. Klangtheatralik bei Schoenberg, Artaud, Jandl, Wilson und anderen. *Theater Heute*. 1. 45–51.



- Finter, Helga (1988) Vom Theater des Wortes, das fehlt. In: F. H.: *Marguerite Duras*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 235–248.
- Finter, Helga (1990) *Der subjektive Raum*. Vol. 2. Tübingen, Narr
- Finter, Helga (1991) Zum 'Teatro di Parola' des neuen Theaters in Italien. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. 81. 53–69.
- Finter, Helga (1992) Heterologie und Repräsentation: Strategien des Lachens; Zu Georges Batailles 'Le Bleu du Ciel! In: H. H.: *Bataille Lesen: die Schrift und das Unmögliche*. Munich, Fink, 13–31.
- Finter, Helga (1994) Disclosure(s) of Re-Presentation: Performance hic et nunc. In: *REAL: Yearbook of Research in English and American Literature*. (10) Tübingen, Aesthetics and Contemporary Discourse, 154–167.
- Finter, Helga (1995) Utopies de corps: Voix proférées, voix chantée. In: Josette Féral and Jean Marc Larrue (ed.): *Theatre Research International Proceedings from the Colloquium 'L'Acteur: le jeu, la voix'*, Montreal
- Finter, Helga (1996) *Der Körper und sein Doubles: Zur Dekonstruktion von Weiblichkeit auf der Bühne*. In: *Forum Modernes Theater* (1), 15–31
- Fónagy, Istvan (1983) *La vive voix: Essais de psycho-phonétique*. Paris, Payot
- Goebbels, Heiner (1993) *Les nouvelles maladies de l'âme*. Paris
- Hilfflosigkeit, Langeweile. Interview by Thomas Delektat. *Die Deutsche Bühne*. 3. 18–21.
- Janouch, Gustav (1951) *Gespräche mit Kafka*. Frankfurt a. M., Fischer
- Kristeva, Julia (1974) *La révolution du langage poétique*. Paris, Seuil
- Kristeva, Julia (1977) *Polylogue*. Paris, Seuil
- Kristeva, Julia (1980) *Pouvoirs de l'horreur: Essais sur l'abjection*. Paris, Seuil
- Lacan, Jacques (1982) Hamlet 'Le désir de la Mère!' Le Séminaire livre VI *Ornicar* 25. Angoulême: (1977) Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*. In: Shoshana Felman (ed.): *Literature and Psychoanalysis, the Question of Reading: Otherwise*. New Haven, CT: Yale French Studies, 55–56.
- Maeder, Thomas (1978) *Antonin Artaud*. Paris, Plon
- Martin, Jacqueline (1991) *Voice in Modern Theatre*. London, Routledge
- Moissi, Alexander (1927) „Der Erbkönig“ (Sound recording No. 60 U 24/528584) Frankfurt/Main: Deutsches Rundfunkarchiv.
- Shyer, Laurence (1989) *Robert Wilson and his Collaborators*. New York, Theatre Communications Group
- Sollers, Philippe (1968) *Logiques*. Paris, Seuil
- Vasse, Denis (1974) *L'ombilic et la voix*. Paris, Seuil
- Virmaux, Alain and Odette Virmaux (1976) *Obliques*. Paris, HAR/PO, 79–88.
- Virmaux, Alain and Odette Virmaux (1979) *Artaud: un bilan critique*. Paris, Belfond
- Virmaux, Alain and Odette Virmaux (1980) *Artaud vivant*. Paris, Nouvelles Éditions Oswald
- Wajeman, Gérard (1982) *Le maître et l'hystérique*. Paris, Navarin
- Winnicott, Donald H. (1971) *Playing and Reality*. London, Tavistock Publications
- Wolff, Peter H. (1969) The Natural History of Crying and Other Vocalizations in early Infancy. In: B. M. Foxx (ed.): *Determinants of Infant Behaviour*. IV. London, Methuen. 81–109.