

# JACQUES DERRIDA

## A megfújt beszéd<sup>1</sup>

*Amikor írok, nincs más, csak amit írok. Némelyik gondolatot vagy lopott ígét másnak éreztem, mint ahogy el tudtam mondani, nem tudtam megragadni, s meg fogom semmisíteni, hogy mással helyettesítem.*  
(Rodez, 1946 április)

(...) Bármilyen irányba is fordulsz, még csak el sem kezdtl gondolkodni.  
(A Művészet és a Halál)

Az itt megkezdett diskurzus naivitása, hogy Antonin Artaud felé beszélünk. Sokáig kellett várni, hogy kevésbé tűnjön annak: hogy valóban párbeszéd kezdődjön – vágjunk bele gyorsan – a *kritikai* és a *klinikai* diskurzus között. Úgy, hogy túlmutasson mindkettő menetén, közös eredetük és horizontjuk felé. Szerencsénkre, ez az eredet és ez a horizont ma jobban látszik. Nemrégiben Blanchot, Foucault és Laplanche is eltűnődött a két diskurzus problematikus egységén, és megpróbált felismerni egy olyan beszédrészt, mely megkettőződés, sőt kettéosztódás nélkül, egy szuszra szól az örületről és a műről, miközben elsősorban titokzatos együttállásuk felé tör utat.

Számos és nemcsak materiális természetű okból most nem fejthetjük ki azokat a kérdéseket, melyeket az említett tanulmányok megoldatlanul hagyának, noha elismerjük elsőbbségüket. Bár a két kommentár – az orvosi és a másik – közös helyét távolról jelezték, legalábbis a legjobb esetben, érzésünk szerint a kettő *ténylegesen* soha semmilyen szövegben nem keveredett egymással. (Talán, mert mindenekelőtt kommentárokról van szó? De mi az a kommentár? Egyelőre hagyjuk a levegőben ezeket a kérdéseket, így később majd látni fogjuk, hol kell Artaudnak szükségszerűen ismét ejtenie őket.)

Azt mondtuk, *ténylegesen*. Miután Foucault leírja azokat a „rendkívül gyors váltásokat”, melyek Laplanche *Hölderlin et la question du père* című könyvé-

ben az egység illúzióját keltik, mivel „lehetővé tesz az analóg alakzatok észrevehetetlen átvitelét egymásra” és „a poétikai formák és a pszichológiai struktúrák között húzódó terület”<sup>2</sup> bejárását, arra a következtetésre jut, hogy az egység lényegileg és *joggal* lehetetlen. Mégpedig a végtelen közelségből fakadóan, mely távolról sem zárja ki a lehetetlenséget: „Nem kétséges, hogy e két diskurzus mélységesen összeegyeztethetetlen, dacára mindig egymásba visszafordítható tartalmuk azonosságának, mely mindkettőre nézve sokat elárul. A poétikai és a pszichológiai struktúrák együttes megfejtése sosem szüntetheti meg a köztük lévő távolságot. Mégis végtelenül közel állnak egymáshoz, ahogy a lehetségeshez is közel áll a lehetőség, amelyen alapul. Ugyanis a műalkotás és az örület közötti *értelmi folytonosság* csak az *azonosság rejtélyéből* kiindulva lehetséges, mely így látni engedi a *szakadás abszolút* voltát.” Kicsit később azonban Foucault hozzáteszi: „Egyáltalán nem valamilyen elvont alakzatról, hanem történeti kapcsolatról van szó, amelyben a kultúránknak önmagát kell vizsgálnia.” E vizsgálat teljesen *történeti* mezeje, ahol az átfedés talán nemcsak helyreállítandó, hanem legalább annyira létre is hozandó, talán megmutathatná, hogyan adhatja ki magát a *de facto* lehetetlen *de jure* lehetetlennek. Ráadásul elsődleges feladat, hogy a történetiséget és a két lehetetlen közötti különbséget ezáltal ne a szokásos módon gondoljuk el, s ez nem könnyű.

<sup>1</sup> Derrida szövege egyes szavak különböző jelentéseivel játszik. Első kulcsfogalma a „*souffler*”, melynek alapjelentése „fújni”, de jelentheti még „súgni” („*souffleur*” annyi, mint „súgó”), sőt „megfújni” (mint „ellopni”). A címbe „*parole soufflée*” így mint a későbbiekből kiderül, részint súgott, részint megfújt, ellopott beszéd. Tovább árnyalja a képet, hogy főnévi alakban („*le souffle*”) a szó egyebek között jelentheti, hogy „lehelet, szusz”, „lelegzet” és „ihlet”. (A *fordító megjegyzése*.)

<sup>2</sup> Michel Foucault: „Le 'non' du père”. *Critique*, 1962/3. 207–208.

A történetiség, melyet régóta függetlenítettek a gondolkodástól, akkor vált a leginkább függetlené, amikor a kommentárnak, azaz pontosabban a „struktúrák megfejtésének” az uralma elkezdődött, és meghatározta a kérdésfeltevés pozícióját. Már csak azért sem emlékezhetünk erre a pillanatra, mert nincs benne a történelemben.

Márpedig nagyon jól érzékeljük, hogy ha, ténylegesen, a klinikai kommentár és a kritikai kommentár mindennél az autonómiájáért küzd is, ha meg is próbálja az egyik a másik által elismertetni és tiszteletben tartatni magát, ettől még nem kevésbé cinkos ugyanabban az absztrahálásban, ugyanazon tévhitekben és erőszakosságban, mégpedig egy olyan egység által, amely az elgondolhatatlan elmélekdedések által arra utal, amit az imént kerestünk.

Mihelyt az (esztétikai, irodalmi, filozófiai stb.) kritika megpróbálja megvédeni egy gondolat értelmét vagy egy mű értékét a pszicho-medikális leegyszerűsítésektől, ellentétes úton, de ugyanarra az eredményre jut: *példát statuál*. Más szóval, esetet csinál belőle. A mű vagy a gondolkodás kalandja egy olyan struktúráról tanúskodik, példaként, mártírként, melynek mindenekelőtt a lényegi állandóságát kívánja megfejteni. Ha a kritika komolyan veszi az értelmet vagy az értéket, s esetet csinál belőle, azzal nem egyebet tesz, mint a lényegét olvassa ki a példából, ami viszont fenomenológiai zárójelbe kerül. Éppen a témájuk vad egységét leginkább tiszteletben tartó kommentárok tudják a legkevésbé elfojtani ezt a gesztust. A *pszichológiai redukció* és az *eidetikus redukció* ugyanúgy működik és tudtán kívül ugyanazt a célt szolgálja, annak ellenére, hogy a műalkotás és az örültség problémáját illetően, mint tudjuk jó okból, homlokegyenest ellentétes állásponton vannak. A pszicho patológia bármelyik irányzatára igaz, hogy azok az ismeretek, melyeket Artaud esetéből leszárhathat, feltéve, hogy elemzése olyan mélyenszántó, mint Blanchot írása, alapjában véve ugyanúgy a „szegény Antonin Artaud úrban” összefoglalható *semlegesítéshez* vezetnek. Akinek totális kalandja a *Le Livre à venir* lapjain példaértékűvé tartozó (Blanchot) „képtelenség” (*Artaud parlant d’Artaud*) – egyébként csodálatos – olvasatáról van szó. „Mintha akarata ellenére, mintegy a kiáltásaiban megnyilvánuló patetikus tévedésből érintette volna

azt a pontot, ahol gondolkodni már mindig annyi, mint még nem tudni gondolkodni: „képtelenség”, ahogy ő fogalmaz, ami mintegy lényegénél fogva hozzátartozik a gondolkodáshoz...”. (48) „Patetikus tévedés” – ennyiben példaértékű Artaud, s ez nem fér össze a lényegi igazság kutatásával. A „patetikus tévedés”, mely a példából Artaud-t illeti, nem fogadható el a lényegi igazság megfejtésében. A tévedés Artaud története, nyoma kitörölődött az igazság megfejtéséből. Az igazság, a tévedés és a történelem viszonyának pre-hegelianus felfogása. „A költészet a gondolkodás e lehetetlenségével függ össze, ami maga a gondolkodás – íme az igazság, ami nem tárulhat fel, mert mindig kitér előle, s arra készíti, hogy az alatt a pont alatt tegye próbára, ahol valóban próbára is teszi” (48). Artaud patetikus tévedése: a példa és a lét nehézsége, ami távol tartja a kétségbeesetten kijelölt igazságtól: a beszéd mélyén lappangó semmi, a „léthiány”, az „élettől botránnyosan elválasztott gondolkodás”, stb. Az elemző megtehetné, hogy sajnálkozás nélkül a pszichológusokra vagy az orvosokra hagyja azt, ami kétségbevonhatatlanul Artaud-hoz tartozik, magát a kísérletét. De „nekünk a magunk érdekében nem szabad abba a tévedésbe esnünk, hogy egy pszichológiai állapot elemzéseként olvassuk azokat a pontos, megbízható és aprólékos leírásokat, amelyeket ő ad nekünk” (51). Artaud csupán tanú, a gondolkodás egyetemes lényegének a tanúja, ami már nem tartozik hozzá, mihelyt képesek vagyunk rajta keresztül olvasni, közölni, ismételni és kötelezettséget vállalni. Artaud totális kalandja eszerint nem több egy transzcendentális struktúra jegyzékénél: „Mert Artaud soha nem fogadná el az élettől elválasztott gondolkodás botránnyát, még akkor sem, amikor átadja magát annak a kísérletnek, aminek közvetlenebb és vadabb kísérletet még sosem folytattak a gondolkodás, mint elszakadás lényegével, azzal a lehetetlenséggel, amit a gondolkodás önmagával szemben állít, mint végtelen hatalma határát” (51). Az élettől elválasztott gondolkodásban, mint tudjuk, a szellem egyik nagy alakzatára ismerhetünk, amelyre Hegel hozott már fel néhány példát. Artaud újabbal szolgál.

Ám Blanchot eszmefuttatása itt megszakad: anélkül, hogy önmagáért vizsgálná azt, ami elvitathatatlanul Artaud-hoz tartozik, anélkül, hogy önmagáért vizsgálná azt a sajátos állítást,<sup>3</sup> amire támaszkodva

<sup>3</sup> Artaud állítása „Kegyetlenség Színháza” névre hallgat, és a J. Rivière-nek szóló Levelek és az első művei után hirdeti meg, de már ezeken is érződik a hatása. „A Kegyetlenség Színháza / nem valami hiányzó üresség, / nem a férfi / létben való rémes

elutasítja a fent említett boitrányt, anélkül, hogy önmagáért vizsgálná kísérletének „vadságát”. Az eszmefuttatás itt megszakad, legalábbis majdnem: épp csak arra szakít időt, hogy figyelmeztessen egy kísértésre, amit el kellene kerülni, noha ez ténylegesen még sosem sikerült. „Nagy a kísértés, hogy Artaud szavait Hölderlin, Mallarmé szavaival vessük össze, miszerint az ihlet mindenekelőtt az a tiszta pont, ahonnan hiányzik. De nem szabad engednünk a túlon túl általános kijelentések kísértésének. Minden költő ugyanazt mondja, ám ez mégsem ugyanaz, hanem érezhetően valami egyedülálló. Artaud osztályrésze csak a sajátja. Mondandójának intenzitása alig elviselhető” (52). Az ezt követő befejező sorokban viszont semmit sem mond az egyediségről. Visszatér a lényegiség kérdéséhez: „Ezeket az oldalakat olvasva kiderül, amit olyan nehezünkre esik megérteni: hogy a gondolkodás a természeténél fogva megrendítő; hogy az, amiről gondolkodunk, a gondolkodásban rejlik, ami kitér önmaga elől és fáradhatatlanul emésztí fel magát; hogy a szenvedés és a gondolkodás között titokzatos kötelék feszül” (52). De mi szükség visszatérni a lényegiséghez? Talán, mert meghatározásánál fogva az egyediségről nincs mit mondani? Ez túlon túl nyilvánvaló ahhoz, hogy itt elhamarkodjunk.

Blanchot valóban erős kísértést érezhetett, hogy Artaud-t Hölderlinnel vesse össze, mivel az utóbbinak szentelt „*La folie par excellence*”<sup>4</sup> című írása ugyanezt a sémát követi. Egyfelől itt is kijelenti, hogy feltétlenül ki kell térni a két diskurzus közötti választás elől („hiszen a misztérium abból is fakad, hogy egy olyan eseményről adunk egyidejűleg kettős olvasatot, amely eközben nincs jelen sem az egyik, sem a másik változatban”, mindenekelőtt az esemény démonisága következtében, ami „kívül esik a betegség-egészség oppozíción”). Másfelől leszűkíti az orvosi tudás mezejét, mondván, hogy figyelmen kívül hagyja az esemény egyediségét, s előre élet veszi minden meglepetésnek. „Az orvosi tudás számára teljesen ’szabályos’ eseményről van szó, ami a legkevésbé sem meglepő és megfelel annak, amit a lidércnyomásaik hatására tollat ragadó betegekről tudunk” (15). A klinikai redukció efféle

leredukálása azonban maga sem más, mint esszencialista redukció. Miközben ezúttal is tiltakozik a „túlságosan általános... formulák...” ellen, Blanchot ezt írja: „Nem szabad Hölderlin sorsában csupán egy csodálatraméltó vagy fennkölt egyén sorsát látnunk, aki túl erősen akart valami nagyszabásút és ezért el kellett mennie addig a pontig, ahol össze-roppant. A sorsa csak hozzá tartozik, ő maga azonban ahhoz tartozik, amit kifejezett és felfedezett, de nem mint a saját kizárólagos jussát, hanem mint a költői lényegben rejlő igazságot és állítást... Nem a saját sorsáról dönt, hanem annak a feladatának szenteli magát, hogy a költői sorsot, az igazság értelmét beteljesítse... nem tisztán a saját hevülete fűti, hanem az igazság beteljesítése, ami egy bizonyos ponton akarata ellenére azt követeli a benne lakozó személyes értelemről, hogy változzon személytelen, tiszta áttetszőséggé, ahonnan nincs többé visszatérés” (26). Így hiába örültünk neki, éppen az egyediség tűnik el ebben a kommentárban. És nem véletlenül. Hiszen az egyediség eltűnését egyenesen a hölderlini igazság értelmeként mutatja be: „... Az autentikus beszéd, amely közvetítő jellegű, mert eltűnik belőle a közvetítő személye, felszámolja önmaga sajátosságát és visszatér ahhoz az elemhez, ahonnan származik” (30). Bármikor mondhatjuk Hölderlin helyett, hogy „a költő” és bármikor feloldhatjuk az egyediségét, mert az egység vagy az egyedi egyedisége – ez esetben a mű és az örültség egyedisége – valamiféle egyesülésként, kompozícióként, „kombinációként” jelenik meg: „Ilyen kombinációval nem találkozunk kétszer.” (20).

Laplanche „eltökéltlen ’tudományellenes’ és ’pszichológiaellenes’”, „idealista értelmezéssel” vádolja Blanchot-t (11), és azt javasolja, hogy az egységesítő elmélet másik típusát Hellingrath elméletével helyettesítsük, amire saját különbözősége ellenére Blanchot is hajlana. Laplanche, mivel nem akar lemondani az egységesítő elvről, szeretné „egyetlen folyamatként megérteni [Hölderlin] életművét és előrehaladását az örület felé és az örületben, még akkor is, ha több szálon fut, mint egy *ellenpont*, s ütemes, mint a dialektika” (13). Valójában nagyon gyorsan rá lehet jönni, hogy a „dialektikus” metrum

boldogulni nem tudás szimbóluma, / hanem egy rettentő / és melleleg kikerülhetetlen szükségszerűség / állítása.” *Le Théâtre de la Cruauté*, in 84, n<sup>os</sup> 5–6, 1948, p. 124. Valahányszor az „Összegyűjtött művek” (*Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961–1990) értékes és pontos kiadására utalunk majd, nem jelezzük külön a címet, csak a kötetet és az oldalszámot. A kiadatlan szövegeket egyszerűen egy zárójelbe tett évszámmal jelezzük.

<sup>4</sup> Vö.: Blanchot előszavát In. Karl Jasper: *Strindberg et Van Gogh, Hölderlin et Swedenborg*. Paris, Éd. de Minuit, Ugyanez az esszencialista séma jelenik meg, csak még csupaszabb formában Blanchot egy másik cikkében: *La cruelle raison poétique*. In: *Artaud et le théâtre de notre temps*. 66.

és a többszálúság csupán arra szolgál, hogy bonyolultabbá tegye a dualitást, amely egy pillanatra sem egyszerűsödik, és arra (amint Foucault helytállóan megállapította), hogy nehezen érzékelhetővé tegye a váltások sebességét. A könyv végén még mindig az egyediség előtt fulladunk ki, mely mint olyan, kivonta magát a diskurzus alól, ahogy ezt mindig is tenni fogja: „A párhuzam, amit az életmű és a skizofrénia fejlődése között megállapítottunk, olyan következtetésekhez vezet, melyek egyáltalán nem általánosíthatók: egy különleges, talán egyedi esetben a költészet és az elmebaj viszonyáról van szó.” (132). Még mindig az egyesülésből és találkozásból fakadó egyediség. Láthatóan elég, ha messziről beharangozzuk, és már vissza is térhetünk a Blanchot esetében még határozottan bírált példálózáshoz.<sup>5</sup> Igaz, a pszichologizáló stílus és a másik oldalon a strukturalista vagy esszencialista stílus szinte teljes egészében eltűnt, hogy átadja a helyét a filozófiai gesztus csábításának: immár nem arról van szó, hogy a költő Hölderlint olyan skizofrén vagy transzcendentális struktúra alapján értelmezzük, aminek ismerjük a jelentését, s nem tartogat semmilyen meglepetést. Éppen ellenkezőleg, olyan hozzáférést, talán a legjobbat, olyan példaértékű hozzáférést kell Hölderlinnél felfedezni és kirajzolódní látni, mely az általában vett skizofrénia lényegéhez vezet. Ez utóbbiban nem a szigorúan vett pszichológia vagy antropológia tudománya számára hozzáférhető pszichológiai vagy akár antropológiai ténytet kell látnunk: „... maga [Hölderlin] az, aki újra felveti a skizofrénia mint egyetemes probléma kérdését” (133). Egyetemes és nem csupán emberi, nem elsősorban emberi, hiszen éppen a skizofrénia lehetőségéből alakulna ki a valódi antropológia. Ez nem jelenti azt, hogy a skizofrénia *ténylegesen* előfordulhat az emberen kívül más élőlényeknél: mindössze arról van szó, hogy nem pusztán egy attribútuma a sok közül az ember előzetesen megállapított és elismert lényegének. Ahogy „egyes társadalmakban a Törvényhez, a Szimbolikushoz való hozzáférés más intézményeknek van fenntartva, nem az apa intézményének” (133), – de segít mindezt előre megértenünk, ugyanígy a skizofrénia sem az ember nevű élőlény egyik dimenziója vagy lehetősége a sok közül, hanem pontosan az a struktúra, ami megnyitja előttünk az emberi igazságot. Hölderlin esetében e megnyitás példaértékű. Azt

hihetnénk, hogy az egyediség definíciószerűen nem szolgáltat példát, esetet semmilyen egyetemes alakzatra. Holott nem így van. A példászerűség csak látszólag mond ellent az egyediségnek. Köztudott, mennyi kétértelműség rejlik a példa fogalmában: ebből fakad az a cinkos összejátszás, ami létrejön az értelmet és az értéket leegyszerűsítő klinikai diskurzus és a rehabilitálásukra törekvő kritikai diskurzus között. Ennek köszönhető, hogy végül Foucault is arra a következtetésre jut: „... Hölderlin egyedülálló és példaértékű helyet foglal el” (209).

Ezt lehet Hölderlinből és Artaud-ból csinálni. Semmi esetre sem áll szándékunkban megcáfolni vagy bírálni a fenti értelmezések alapelvét. Mind-egyik legitim, termékeny és igaz; ráadásul kritikai éberségük következtében bámulatosan összefogottak és körültekintőek, s hatalmas előrelépést jelentenek. Ha mégis nyugtalanunk mutatkozunk az egyediség kezelése láttán, higgyék el, ez nem azért van, mert úgy véljük, hogy erkölcsi vagy esztétikai elővigyázatosságból meg kell védeni a szubjektív létezését, a műalkotás eredetiségét vagy a szép különösségét a fogalmi erőszakotól. És fordítva, nem azért sajnáljuk, hogy visszavonulót fújnak vagy hallgatásba burkolóznak az egyediség láttán, mert hiszünk az egyediség leegyszerűsítésének, elemzésének, felbontásának, s további szétdarabolásának szükségszerűségében. Mi több: meggyőződésünk, hogy egyetlen kommentár sem kerülheti el a kudarcot, hacsak nem számolja fel magát, mint kommentárt, így hozva felszínre az egységet, amelyben azok a különbségek gyökeredznek (például az örültség és a mű, a psziché és a szöveg, a példa és a lényeg közötti különbség stb.), melyek implicite fenntartják a kritikát és a klinikát. A talaj, amit itt csak negatív úton közelítettünk meg, *történeti*, de olyan értelemben, amelynek meglátásunk szerint sosem volt témaértéke az imént vizsgált elemzésekben, és amelyet, az igazat megvallva, rosszul tūr a történelem metafizikai fogalma. Ennek az archaikus talajnak a háborgó jelenléte delejezi a beszélgetést, melyet Antonin Artaud kiáltásai vonzanak saját rezonanciájukba. Ismétlem, csak távolról, mert a naitivást illető első kikötésünk nem retorikai fogás volt.

Most pedig, ha azzal a kijelentéssel kezdjük, hogy Artaud erre a felbomlás előtti egységre tanít, ezzel nem tanításának példaértékű képviselőjévé kívánjuk avatni. Nem azért hallgatjuk meg, mert

<sup>5</sup> „Hölderlin létezése így különösen jól példázza a költői sorsot, amit Blanchot a beszéd lényegével mint 'a hiányhoz való viszony' hoz kapcsolatba”. (10)

leckét várunk tőle. Miként a korábbi eszmefuttatók sem módszertani vagy általános bevezetők az Artaud-estet egy újabb kezeléséhez. Inkább arra a kérdésre kívántunk utalni, amit Artaud gyökerestül akar kiirtani, aminek lankadatlanul felhánytorgatja a félresiklását, ha nem lehetetlenségét, és amit dühös kiáltásokkal szakadatlanul ostoroz. Üvöltése ugyanis miközben *létezés, hús, élet, színház, kegyetlenség* néven artikulálódik az örület és műalkotás előtt, nem ígér mást, mint egy olyan művészet értelmét, mely nem ad helyt műveknek, olyan művész létezését, aki nem egy önmagán túlmutató út vagy kísérlet, olyan beszédet, ami test, olyan testet, ami színház, olyan színházat, ami szöveg, mert nincs többé alávetve egy nálánál régebbi írásmódnak, valamely őszövegnek vagy őszövegnek. Artaud azzal áll teljes mértékben ellen a klinikai vagy kritikai exegézisnek – és ez most hihetőbb, mint bármikor korábban –, ami kalandjában (ezzel a szóval az élet és a mű különválása előtti teljességet jelöljük) a *magával* a példává válással szembeni tiltakozás *magá*. A kritikusnak és az orvosnak bizony nem sok kapaszkodót kínál ez a jelentéstagadó létezés, ez a szándékosan mű nélküli művészet, ez a nyom nélküli nyelvezet. Ez azt jelenti, hogy különbség nélküli. Amikor Artaud olyan megnyilvánulást keresett, mely nem az élet kifejezése, hanem tiszta teremtése, mely sosem esik olyan messze a testtől, hogy jelle, művé vagy tárggyá silányuljon, akkor egy történetet akart lerombolni, mégpedig a dualista metafizika történetét, mely a fent idézett tanulmányok többekévesebé rejtett ihletforrásul szolgált: a lélek és a test dualitását, mely természetesen titokban, a beszéd és a létezés, a szöveg és a test, stb. dualitását is táplálta. A kommentár metafizikáját, mely felhatalmazást adott a „kommentároknak”, mert *már eleve* kommentált művek fölött uralkodott. A műveket, melyek már eleve száműzött kommentárok és nem színházi művek abban az értelemben, ahogy Artaud érti a szót. Miközben Artaud a húsát ostorozta, hogy e száműzetés előestéjéig felélessze, meg akarta tiltani, hogy beszédét távol a testtől megfűjják.

Megfűjják: vagyis *eltulajdonítsák tőle* egy lehetséges kommentárral, mely csak azért ismerné el,

hogy rendbe tegye, a lényegi igazság rendjébe, vagy egy pszichológiai vagy valamilyen más valós struktúra rendjébe. Az első kommentátor a hallgató vagy az olvasó, a befogadó, aki a *Kegyetlenség Színházában* megszűnne „közönség” lenni.<sup>6</sup> Artaud tudta, hogy azonnal lopott szóvá válik minden testből kihulló, a hallásnak vagy a befogadásnak felkínálkozó, látványnak ajánlkozó szó. Jelentéssé, amelyből kiforgatnak engem, mert az már jelentés. A lopás mindig valamilyen szó vagy szöveg, valamilyen nyom ellopásával kezdődik. A lopás attól lopás, hogy valamilyen vagyontárgy ellen irányul, ami előzőleg jelentésre és értékre tett szert, mivel belefelelték legalább egy diskurzus óhaját. Ám botorság lenne ezt minden más, az erkölcs, a közgazdaság, a politika vagy a jog rendjébe tartozó lopáselmélet szélnek eresztéseként értelmezni. Ugyanis megelőzi ezeket a diskurzusokat, mivel nyíltan, ugyanabban a kérdésben tudatja velünk a lopás lényegét és általában a diskurzus eredetét. Csakhogy valamilyen lopásról szóló, így vagy úgy körülhatárolt diskurzus homályosan már magában rejti a kérdés megoldását vagy elfojtását, s az eredendő tudás bensőséges nyugalmát árasztja: mindenki tudja, mit jelent lopni. Csakhogy a beszéd ellopása nem egy lopás a sok közül, mert elválaszthatatlan magától a lopás lehetőségétől, s meghatározza az alapvető struktúráját. Amikor Artaud hatására elgondolkodunk ezen, akkor nem egy struktúra példáját látjuk benne, hiszen éppen arról van szó – a lopásról –, ami a példa struktúráját, mint olyat alkotja.

Megfűjják: értsük egyszersmind úgy a szót, hogy *egy másik* hang által *ihletett*, amely maga is egy szöveget olvas, régebbit a testemben rejlő költeménynél és a gesztusomban rejlő színháznál. Az ihlet nem más, mint a lopás több szereplős drámája, maga a klasszikus színházi struktúra, amelyben a sügő láthatatlansága biztosítja a nélkülözhetetlen *külömbiséget* [différence] és váltást a másvalaki kezével már megírt szöveg és tolmácsolója között, aki máris meg van fosztva attól, amit kap. Artaud fel akarta perzselni azt a színteret, ahol létezhet sügő, s ahol idegen szöveg rendelkezésére állhat a test. Azt akarta, hogy a sügő gépezete kifűjjon. Szét akar-

<sup>6</sup> A közönség nem létezhet a kegyetlenség színházán kívül, előtt vagy után, nem szabad rá sem várnia, sem szemlélnie, sem túlélnie, nem szabad még léteznie sem, mint közönségnek. Ezzel magyarázható *A Színház és Hasonmásában* olvasható rejtélyesen tömör meghatározás, miközben végeérhetetlen definíciókat olvashatunk a „rendezésről”, a „színpadi nyelvről”, a „hangszerekről”, a „fényről”, a „jelmezről”, stb. A közönség problémája összefoglalható az alábbiakban: „Előbb csak szülessék meg az új színház!” (IV, 118) Magyarul: Antonin Artaud: *A könyörtelen színház*. Budapest, Gondolat, 1985. 159. Ford. Betlen János – a továbbiakban: K. Sz.

ta repíteni a lopás struktúráját. Ehhez egyazon gesztussal meg kellett semmisíteni a költői ihletet és a klasszikus művészet ökonómiáját, különösen a színházét. Egycsapásra meg kellett semmisíteni a metafizikát, a vallást, az esztétikát stb., melyből táplálkoztak, hogy a világ ne rejtőzhessen többé az eltulajdonítás struktúrája mögé, s Veszélybe kerüljön. Feléleszteni a Kegyetlenség Színházát és visszaállítani a Veszélyt – ez volt legalábbis Antonin Artaud *deklarált* szándéka. Ezt kívánjuk figyelemmel kísérni egy kiszámított csúsztatás mentén.

A „képtelenség”, melynek témája a Rivièrè-nek írott levelekben jelenik meg,<sup>7</sup> mint tudjuk, nem egyszerű tehetetlenség, a „nincs mit mondanom” termékletlensége vagy az ihlet hiánya. Ellenkezőleg, maga az ihlet: az üresség ereje, egy sügő lehetetének örvénye, amely beszippan, s éppen azt tulajdonítja el, amit átenged nekem, s amiről azt hittem, a *saját nevemben* mondhatom. A képtelenség nem más, mint az ihlet nagylelkűsége, a *másik* lehetetlenség, egy ki tudja, honnan jövő beszéd igenlő betörése, amiről ha én vagyok Antonin Artaud, tudom, hogy nem tudom, honnan jön és ki beszél. Nem a beszéd hiánya, hanem radikális felelőtlensége, a felelőtlenség, mint a beszéd hatalma és eredete. Egy olyan beszéd éterében viszonyulok magamhoz, amelyet mindig megfújnak, és ami éppen azt tulajdonítja el tőlem, amivel kapcsolatba hoz. A beszéd tudata, röviden a tudat, tudtán kívül van annak, aki abban a pillanatban és azon a helyen beszél, amikor és ahol fennhangon szólók. Így ez a tudat egyben tudattalan is („A tudattalannomban másokat hallok.” 1946), amellyel szemben újjá kell majd szervezni egy másik tudatot, amely viszont kegyetlenül jelen lesz a maga számára, és magát hallva fog beszélni. Nem az erkölcs, nem a logika és nem is az esztétika feladata e felelőtlenség definiálása: magának a létezésnek a teljes és eredendő veszteségéről van szó. Artaud szerint ez először is a Testemben és az Életemben megy végbe, mely kifejezéseket a metafizikai meghatározottságokon és a „lét ama korlátain” túllépve kell érteni, melyek elválasztják a testet a lélektől, a beszédet a gesztustól, stb. A veszteség éppen azoknak a metafizikai meghatározottságoknak a következménye, amelyekbe bele kell suvasztanom a művet, ha azt akarom, hogy a tudtán kívüli metafizika által irányított világ és irodalom, melynek

Rivièrè volt a közvetítője, megértse. „Itt újra félreértéstől tartok. Szeretném, ha megértené, hogy nem arról a többé vagy kevésbé létezésről van szó, ami a konvencionálisan ihletnek nevezett dolog függvénye, hanem a teljes hiányról, az igazi veszteségről” (I, 20). Artaud szünet nélkül ismételtgette, hogy a beszéd keletkezése és sürgető igénye, ami önkifejezésre készítette, összekeveredett benne az a beszédre jellemző fogyatékossgal, hogy a saját nevében „nincs mit mondanom”. „A verseim elaprózódása, a formai hibák, a gondolkodásom folyamatos gyengülése nem a gyakorlat, az általam megmunkált eszközök birtoklása, vagy az *intellektuális fejlettség* hiányának tulajdonítható; hanem a lélek központi összeroppanásának, a gondolkodás lényegi, egyszersmind múló erőzójának, annak, hogy ideiglenesen nem vagyok birtokában fejlődésem anyagi előnyeinek, hogy abnormálisan elkülönülnek a gondolkodás elemei ... Van valami, ami tönkreteszi a gondolkodásomat, valami, ami mégis megakadályozza, hogy az legyen, ami lehetnék, ami mégis, ha mondhatom ezt, függőben hagy. Valami, ami lopva elveszi tőlem azokat a szavakat, *amelyekre rátaláltam*” (I, 25–6, Artaud kiemelése).

Csábító, könnyű és egy bizonyos pontig jogos lenne kiemelni a fenti leírás példaértékű voltát. A „lényegi” és „múló”, „lényegi, egyszersmind múló” erőző kiváltója „valami, ami lopva elveszi tőlem azokat a szavakat, *amelyekre rátaláltam*”. A lopakodó [le furtif] valami múló, de több a mulandónál. Lopva – a latinban – a tolvaj jár el; akinek nagyon gyorsan kell cselekednie ahhoz, hogy eltulajdonítsa azokat a szavakat, amelyekre rátaláltam. Nagyon gyorsan, mert láthatatlanul be kell csúsznia a szavaimtól elválasztó semmiségbe, hogy elemelje őket még mielőtt rájuk találnék, hogy ha majd rájuk találok, biztosra vegyem, hogy már mindig meg voltam fosztva tőlük. Tehát a lopakodás lenne az a kissemmiző erő, amely az én-eltulajdonítás során mindig mélyen belehatol a beszédbe. A beszélt nyelv kitörölte a „lopakodás, /furtif/ szóból a lopásra, a rafinált kibúvóra való utalást, amelynek elcsúsztatjuk a jelentését – hiszen az a lopás lopása, a lopakodás, amely egy szükségszerű gesztussal magamagát tulajdonítja el – a tovaszálló [fugitif], a múló [fugace] és az elillanó [fuyant] láthatatlan és halk súrolása [fr/lement] felé. Artaud nem emeli ki, de nem is hagyja figyelmen kívül a szó saját jelenté-

<sup>7</sup> A szó felbukkan a *le Pèse-Nerfs* [Idegmérleg] lapjain (I. 90).

sét, mely elhalványulóban van: az *Idegmérleg* [Pèse-Nerfs] lapjain (89) a „gondolkodásban lévő csapda”, „veszteség”, „romlás”, „megfosztottság” kapcsán „lopott emberrablásokról” beszél, s ez nem tekinthető pusztán redundanciának.

Mihelyt megszólalok, mihelyt szavakká lesznek, már nem is tartoznak hozzám a szavak, amelyekre rátaláltam, mert eredendően *ismétlések*. (Artaud olyan színházat akar, ahol lehetetlen az ismétlés.<sup>8</sup>) Először magamat kell megértenem. Beszélni a monológ esetében is ugyanazt jelenti, mint a dialógus során: megérteni egymást. Mihelyt értenek, mihelyt megértem magamat, az én, aki érti *magát*, ért *engem*, beszélő énné válik és átveszi a szót attól – *anélkül*, *hogy valaha is a szavába vágna* –, aki a nevében beszélni vél, s magát megértetni. Miközben beférkőzik a beszélő nevébe, ez a különbség nem semmi, ez a lopakodás: az azonnali és eredendő eltulajdonítás struktúrája, mely nélkül minden beszéd kifogy a szuszából. Az eltulajdonítás az eredendő *rejtély* formájában megy végbe, azaz olyan beszédként vagy történetként (*αἴτιος*), melynek eredete és értelme rejtett, mely sosem árulkodik arról, honnan jön és merre tart, mindenekelőtt, mert nem tud róla, és a tudatlansága, nevezetesen a saját *alanyának* a hiánya nem belőle következik, hanem ez építi fel. Az eltulajdonítás az elsődleges egység, ami utóbb felbomlik lopásra és képmutatásra. A szubjektivitás pszichológiája, antropológiája vagy metafizikája (tudat, tudattalan vagy saját test) tehet arról, hogy az eltulajdonításon kizárólag és alapvetően lopást vagy erőszakoskodást értünk. Semmi kétség egyébként, hogy Artaud gondolkodásában nagy erővel munkálkodott ez a metafizika.

Innen kezdve az úgynevezett beszélő alany nem ugyanaz vagy nem egyedül az, aki beszél. Visszavonhatatlan másodlagosságban látható a már mindörökké ellopott eredet a beszéd szervezett mezejének megjelenésétől kezdve, melyben hasztalan keresi mindig hiányzó helyét. Nem csupán arról a szervezett mezőről van szó, amely egyes lélektani elméletekkel vagy nyelvészeti tényekkel leírható. Hanem mindenekelőtt arról a kulturális mezőről – és semmi többet –, ahonnan a szavakat és a mondatstruktúrákat merítenem kell, arról a történeti

mezőről, amelyben olvasnom kell, miközben írok. A beszéd nyelvhez való viszonya megfertőző(őd)i(k) a lopás szerkezetét(ől). A beszédet ellopták: ellopták a nyelvtől, s ezzel egyidejűleg önmagától, azaz a tolvajtól, aki már mindig elvesztette fölötté a tulajdonjogát és a kezdeményezőkézségét. Mivel nem előzhetjük meg az előzékenyt, az olvasás aktusa átlukasztja a beszéd vagy az írás aktusát. E lyukon át megszököm önmagam elől. A lyuk formája – ami mozgósítja az egzisztencializmus és a pszichoanalízis bizonyos típusú diskurzusait, amelyek valóban példálózhattak „szegény Antonin Artaud úrral” – szkato-teológiai tartalmat közvetít nála, amire a későbbiekben még visszatérünk. A beszéd és az írás bevallhatatlanul mindig valamilyen olvasattól kölcsönöz: ez az eredendő lopás, a legarchaikusabb eltulajdonítás, mely egyszerre rejt el engem és *emeli el* beavató hatalmamat. A *szellem* elemel.<sup>9</sup> Az elhangzó vagy leírt szó, *a levél*, mindig lopott.<sup>10</sup> Mindig lopott, mert mindig *nyitott*. Sosem a szerző vagy a címzett sajátja, és hozzátartozik a természetéhez, hogy sosem követi a tulajdonképpeni alanytól a tulajdonképpeni alanyig vezető utat. A jelölő autonómiája, ami a történetisége elismerésével egyenlő, mondhatni *passzívan* íródik be. A jelölő önmagában és előttem többet mond annál, amit mondani szándékoztam, és a mondanivalóm, mely cselekvő helyett szenvedő módban áll, hozzá képest téved. Még akkor is, ha a kifejezés sürgetését többletként határozza meg e tévedés reflexiója. A jelentés történeti rétegződésében és potencialitásában jelentkező autonómia, a történeti rendszer annyit jelent, hogy valahol nyitott. Továbbra is jó példa lesz erre a „souffler” szót túlterhelő túl-jelentésség.

Kár lenne több időt vesztegetni e szerkezet banális leírására. Artaud nem példalózik vele. Fel akarja robbantani. A veszteség és kifosztás inspirációjával szembe állítja a jó inspirációt, éppen azt, aminek az inspiráció, mint hiány, híján van. A jó inspiráció az élet lehelete, ami nem hagyja, hogy diktáljanak neki, mert nem olvas, és mert mindenemű szöveget megelőz. Lehelet, mely olyan helyen veszi birtokba magát, ahol a tulajdonjog még nem lopás. Inspiráció, mely helyreállítja önmagammal az igazi kommunikációt és visszaadja nekem a szót:

<sup>8</sup> Lásd Antonin Artaud: *Le Théâtre et son Double* (IV, 91); Magyarul: A Színház és Hasonmása. In. A. A.: *A színház és az istenek*. Budapest, Orpheusz, 1999. 109–216. Ford. Betlen János. A továbbiakban *A. Sz. I.* (A fordító megjegyzése.)

<sup>9</sup> „L'esprit subtilise.” A „subtiliser” jelentheti, hogy „kifinomít”, illetve „elemel”, „ellop”. (A fordító megjegyzése.)

<sup>10</sup> A „lettre” egyszerre jelentheti azt, hogy levél és betű. Derrida itt rájátszik E. A. Poe *Az ellopott levél* című szövegére. (A fordító megjegyzése.)

„A legnehezebb a helyünket megtalálni és az önmagunkkal való kommunikációhoz visszatérni. Az egész a dolgok kikristályosodásában rejlik, mindeme szellemi drágakő egy pontba sűrűsödésében, s ennek a megtalálása a feladatunk. / Hogy mit gondolok a gondolkodásról: / INSPIRÁCIÓ TERMÉSZETESEN LÉTEZIK” (*le Pèse-Nerfs* [Idegmérleg], I, 90. Artaud kiemelése). A „megtalálása a feladatunk” kifejezést később egy másik oldalon pontosítja. Akkor majd időt szakítunk rá, hogy eltűnjünk, Artaud nem magát a megtalálhatatlant jelöli-e így minden alkalommal.

Csak akkor juthatunk közelebb ehhez az élet-metafizikához, ha a jó inspiráció forrását, az életet, a biológiában használt fogalom elé helyezzük: „Így hát amikor azt mondjuk: élet, nem a dolgok külső látszatára gondolunk, hanem arra a törekeny és lebegő magra, amelyhez *nem vezetnek el a formák*. Nincs korunkban semmi pokolibb és ezerszer átkozottabb, mint hogy művész módjára még mindig a formákkal bízódunk, ahelyett, hogy olyanok volnánk, mint a lobogó máglyán keresztet vető vértanúk” (*le Théâtre et la Culture*, V, 18. Kiemelés tőlem – J. D.)<sup>11</sup> A „dolgok külső látszata” tehát a formák élete. A *Position de la Chair* [A Hús helyzete] lapjain Artaud szembeállítja vele az „életerőt” (I, 235).<sup>12</sup> A Kegyetlenség Színházának mérsékelnie kell az erő és a forma közötti különbséget.

Az, amit az imént eltulajdonításnak hívtunk, nem valamiféle elvont dolog Artaud számára. Nem csupán a testetlen hangra vagy írásmódra érvényes a lopakodó kategóriája. Ha a különbség, a maga jelenségében, ellopott jelle vagy elemelt lélegzetté válik, elsősorban, ha nem önmagában, teljes megfosztottság, mely önmagam megvonásaként, létem eltulajdonításaként, tehát egyszerre a testem és a lelkem: a húsom eltulajdonításaként hoz létre. Ha a beszédem nem az én lélegzetem és a betűm [levelem] nem az én beszédem, akkor csak az lehet, hogy már a lélegzetem sem volt az én testem, a testem sem volt az én gesztusom, a gesztusom sem volt az én életem. A színházban kell helyreállítani a test integritását, melyet mindezek a különbségek darabokra tépnek. A hús metafizikája az a folyamatos és mindig észrevétlen közös vonás, ami kapcsolatot teremt *A Színház és Hasonmása* és az első

művek, valamint a képtelenség témája között. A hús metafizikája, mely a létet életként, a szellemet pedig tulajdonképpeni testként, el nem különülő gondolkodásként, „sötét” szellemként határozza meg (mivel „a világos Szellem az anyaghoz tartozik”, I, 236). A hús metafizikájának másik vezérfonala a kifosztástól való szorongás, az elveszett élet, az elszakadt gondolkodás, a szellemtől messzire száműzött test tapasztalata. Ez az első kiáltás. „Az életem gondolkodom. Akárhány rendszert felépíthetnék, sosem érnék fel emberi kiáltásaimmal, melyekből az élet újakezdésének vágya szól... El kell jönnie a napnak, amikor az eszem befogadja és a magas gondolkodás helyére teszi a bennem kavargó alaktalan erőket, melyek kívülről kiáltás formáját öltik. Vannak intellektuális kiáltások, melyek a velő *finomságából* fakadnak. Ezt hívom én Húsnak. A gondolkodás számomra nem különül el az élettől. A nyelvem minden egyes rezdülésekor a húsomban érzek minden gondolatmenetet... De mi vagyok én a Húsról vagy jobban mondva a Létezésről szőtt elmélet közepén? Egy ember, aki elvesztette az életét, és most minden eszközzel próbálja visszazökkenteni a kerékvágásba... Meg kell azonban vizsgálnom a húsnak azt az értelmét, mely a Létezés metafizikáját és az Élet végső értelmét adja számomra” (*Position de la Chair*, I, 235, 236.).

Most ne időzzünk el azon, ami mintha magára a mitikus lényegére emlékeztetne: a különbség nélküli élet álmán. Inkább azon kellene eltűnődnünk, mit jelenthet Artaud számára a húsban lakozó különbség. A testemet betöréssel rabolták el tőlem. A Másiknak, a Tolvajnak, a nagy Lopakodónak van tulajdon-neve: Isten. Története helyt kapott [*a eu lieu*]. Volt neki helye [*a eu un lieu*]. A betörés helye nem lehetett máshol, csak egy nyílás bejáratánál. A születés nyílásánál, a székelés nyílásánál, melyekre minden más nyitottság visszautal, mint eredetére. „Megtelik, / nem telik meg, / valami üres, / valami hiányzik, / valaminek híján van az / akit mindig elkap röptében (loptában) [*Au vol*] egy élősködő” (1947. április).

Amióta közöm van a testemhez, tehát a születésem óta, többé nem vagyok a testem. Amióta csak van testem, nem vagyok a testem, vagyis nincs testem. E nélkülözésen alapul és ehhez igazodik az

<sup>11</sup> Magyarul: Antonin Artaud: „Előszó: Színház és kultúra”. In: K. Sz. 71–72. (A fordító megjegyzése.)

<sup>12</sup> Kellő körültekintéssel élve, akár Artaud bergsoni vénájáról is beszélhetünk. Ahogy az életről alkotott metafizikai felfogását fokozatosan nyelvelméletté és szókritikává fejleszti, rengeteg kimondottan bergsoni energetikai metaforával és elméleti formulával él. Vö.: V, 15, 18, 56, 132, 141.



élethez való viszonyom. Tehát a testemet mindig ellopták tőlem. Ki más lophatta el, ha nem egy Másik, aki csakis úgy keríthette kezdettől fogva hatalmába, hogy az anyám hasában a helyemre férközött, megszületett helyettem, hogy *a születésemkor elloptak*, elemelték a születésemet, „mintha a születésből régóta a halál bűze áradna” A halálon a lopás kategóriájával összefüggésben kell elgondolkodnunk. Nem azonos azzal, amit az – bizony – életnek nevezett folyamat vagy kaland végső határaként szokás megelőlegezni. A halál a másikhöz fűződő viszonyunk tagolt formája. Csakis a másiktól halok meg: általa, érte, benne. A halálom *reprezentált*, akárhogy is variáljuk a szót. De nem elég, hogy „a végső halál pillanatában” reprezentáció által halok meg, e reprezentáló eltulajdonítás a kezdetektől fogva megmunkálta létezésem egész szerkezetét. Ezért van az, hogy végső soron „senki nem követ el öngyilkosságot teljesen egyedül. / Soha senki nem született egymagában... /... Azt hiszem, mindig van valaki más a végső halál pillanatában, aki megfoszt a tulajdon életünktől” (*Van Gogh, le suicidé de la société* [Van Gogh, a társadalom öngyilkosa], 67). A halál mint lopás témája áll a *La Mort et l'Homme* [A Halál és az Ember] középpontjában (Egy Rodez-i rajzról, in 84, n° 13).

Ki más lehet a tolvaj, ha nem Isten, a nagy, láthatatlan Másik, a lopva üldöző, aki mindenhol a *helyembe lép*, vagyis újra megkettőz és lehangy, aki mindig előttem ér oda, ahova menni akartam, akárcsak „ez a test, ami kergetett” (üldözött) „és nem követett” (megelőzőt)? „MIT TETTÉL A TESTEMMEL, URAM?” (84, 108). Íme a válasz: születésem fekete lyukától kezdve isten „*elfuserált elevenen* / egész létezésem alatt / és ez / kizárólag azért történt / mert én voltam / isten, / valóban isten, / én, egy ember / és nem az úgynevezett szellem / aki csupán egy másik ember testének / a felhőkbe vetítése volt, / akit / úgy hívtak / Demiurgosz / Márpedig ismerjük / a Demiurgosz ocsmány történetét / A testről / ami az enyémet *kergette* (és nem követte) / és hogy első legyen és megszülessen / kilöködött a testemen át / és / a testem felhajtásával / megszületett / és egy darabkát magán hagyott belőlem / hogy / nekem / adja ki magát. / Tehát nem volt senki, csak én és ő, / ő / az alávaló test / amiből a terek nem kértek, / én / az alakulóban lévő test / ami még nem nyerte el végső formáját / de úton volt / a teljes tisztaság felé / ahogy az úgynevezett Demiurgosz teste, / ami tudta magáról, hogy elfogadhatatlan / de mégis

mindenáron élni akart / és nem tudott jobbat kitálatni / ahhoz, hogy *legyen* / mint a megölésem / árán megszületni. / A testem mindezek ellenére helyrejött / a gyűlölet / és a rossz ezernyi rohamán keresztül / és ellenében / melyek mindannyiszor tönkretették / és halálra ítélték. / Így történt, hogy annyiszor haltam meg / hogy végül elnyertem a valódi halhatatlanságot. / És / ez a dolgok igaz története / ahogy valójában megestek / és / nem pedig / ahogy a mítoszok mesés világában szerepel / melyek elhallgatják a valóságot.” (84, 108–110).

Isten hát a tulajdonneve annak, aki megfoszt a tulajdon természetünktől, a tulajdon születésünktől és ezt követően titkon mindig előtünk fog szóhoz jutni. Ő a különbség, mely halálomként furakszik magam és magam közé. Ezért bele kell halnom a halálomba – így képzelem Artaud az igazi öngyilkosságot –, hogy a születésem előestéjén „halhatatlanul” szülessék újjá. Isten nemcsak egyik-másik velünk született tulajdonságunkra teszi rá a kezét, magát a velünk születettséget keríti hatalmába, létünk saját maga számára való tulajdon veleszületettségét: „Néhányan együgyűségükben azt képzelelik, létezők, veleszületett létezők/ Nekem ostoroznom kell, ami velem született, ahhoz, hogy legyenek/ Arra születtem, hogy élőlény legyek, vagyis örökösen ostorozzam ezt a negatív kutyaólféleséget, ó cudar képtelenség” (I, 9).

Vajon miért képzelem eredendő elidegenedését szegényfoltoknak, szemérmertlenségnek, „elfuserált-ságnak” és így tovább? Vajon a teste elvesztését sirató Artaud miért sajnálja a tisztaságot [*pureté*], éppúgy, mint valami vagyontárgyat, miért sajnálja a makulatlanságot [*propreté*] éppúgy, mint a tulajdont [*propriété*]? „Túl sokat kínoztak... / ... / Túl sokat dolgoztam azért, hogy tiszta és erős legyek / ... / Túlzottan igyekeztem, hogy saját testem legyen.” (84, 135).

Szó szerint ellopták a vagyonomat, az értékemet, az áramat. Valaki Istenné vált helyettem a Nyílás kijáratánál, a születésnél, és elemelte azt, amit érek, az igazamat. Isten a születő első áráként szolgáló hamis érték. Ám mivel a hamis érték már mindig *helyébe lépett* az igazi értéknek, ami sosem létezett, vagy ami ugyanaz, nem létezett, csak a tulajdonképpeni születése előtt, a hamis érték válik Értékké. Ettől kezdve az eredeti érték, az ősz-érték, nem más, mint a mű, az ürülék, a salak, az érték, ami tönkrement, mert nem tartották vissza és esetleg, mint tudjuk, ellenem fordítható fegyverré is válhat. Holott magamban kellett volna tartanom vagy in-

kább fenn kellett volna tartanom önmagam számára, mint az értékemet és magát a létemet, de ellopták, amint messzire estem a Nyílástól és most is ellopják valahányszor egy darabkám messzire esik a testemtől. A székelés, „a széklétől, a test értékes részétől való napi elszakadás” (Freud) olyan, mint a születés, mint a megszületésem, az első lopás, ami egyfelől el-értéktelenít,<sup>13</sup> másfelől beszennyez. Isten története, az eltulajdonított érték genealógiája ezért úgy hangzik, mint a székelés története. „Ismer ürülék-szagúbb dologot / Isten történeténél...” (K. Sz. 121).

Artaud talán a műalkotás eredeténél való cinkos közreműködése miatt nevezi Istent Demiurgosznak is. Ez Isten nevének, a tolvaj tulajdonnévének és önmagam metaforikus nevének a metonímiája: a nyelvben való kifosztásom önmagam metaforája. Mindenesetre Isten-Demiurgosz nem *teremt*, nem azonos az étellel, hanem művek és mesterkedések alánya, tolvaj, csaló, hamisító, álnév, trónbitorló, az alkotó művész ellentéte, kézműves-lény, az ármanykodás léte: a Sátán. Én Isten vagyok, Isten pedig a Sátán; és mint Sátán Isten teremtménye (... „Istennek / és teremtményének: a SÁTÁNNAK története...” in 84, 121), Isten a teremtményem, a hasonmásom, aki behatol az eredetemől elválasztó különbségbe, a történetem nyitányául szolgáló semmibe. Az, amit Isten jelenlétének nevezünk nem más, mint e semmi elfelejtése, az eltulajdonítás eltulajdonítása, ami nem véletlen, hanem maga az eltulajdonítás mozgása: „... Sátán, / aki a nedvedző tőgyeivel / mindig csak a Semmit / rejtegette előlünk?” (121).

Isten története tehát a Mű, mint ürülék története. Maga a szkato-lógia. A műnek mint ürüléknek le kell rólunk válnia, s ez be is következik. Vagyis a tiszta testtől elszakadt szellemből fakad. Szellemi termék tehát, és csak úgy moshatjuk le a testről a

szennyét, ha visszanyerjük a mű nélküli testet. „Mert szellemnek kell lenni ahhoz, hogy / szarjunk, / egy tiszta test nem / szarhat. / Amit szarik / az a szellemek enyve / akik ádáz módon el akarnak lopni tőle valamit / mert test nélkül nem lehet létezni.” (in 84, 113). Már az *Idegmérlegben* azt olvastuk: „Kedves barátom, amit a műveimnek vélt, csupán a hulladékomból volt” (I, 91).

Nem elég, hogy *engem* már a születésemkor elloptak, a művem, a nyomom, az ürülékem ellopja *tőlem* a vagyonomat, ezért el kell, hogy utasítsam. Ám az elutasítás itt nem elvetést, hanem visszataratást jelent. Csak úgy őrizhetem meg magamat, a testemet és a beszédemet, ha magamban tartom a művet,<sup>14</sup> ha összekeveredem vele, hogy a Tolvajnak semmi esélye ne legyen közénk furakodni, nehogy írás formájában messzire essen tőlem. Hiszen „minden írás disznóság” (*Idegmérleg*, I, 95). Így még be is piszkít az, ami kifoszt és eltávolít magamtól, ami megszakítja a magamhoz való közelséget: megválok miatta saját magamtól [*tisztaságomtól: de mon propre*]. Az önmagához közel álló alanyunk – aki az, ami –, tiszta tulajdon[neve] van [*propre est le nom*], míg az elsodort mű, tárgy neve alávaló. Amikor tiszta vagyok, tulajdonnevem van. A gyerek nem névvel lép be a nyugati társadalomba – először az iskolába –, nem igazán nevezik a nevén, csak amikor valamirevaló [*quand il est propre*]. A „*propre*” szó látszólag szétszórt jelentései mögé rejtett egység, a tulajdon egysége [*l'unité du propre*], mint az önmagához közvetlenül közel álló alany be nem szennyezettsége, a filozófia latin korszakában jött létre (a *proprius* a *prope*-hoz kapcsolódik), és ennél fogva ekkor kezdett érlelődni az örültség metafizikai determináltsága mint az elidegenedés betegsége. (Magától értetődően nem tekintjük sem oknak, sem előjelnek a nyelvészeti jelenséget: egyszerűen csak

<sup>13</sup> Valahányszor Artaud az itt vázolt sémában gondolkodik, a nyelve mind a mondattanát, mind a szókincsét tekintve nagyon erősen emlékeztet a fiatal Marxéra. A *Gazdaság-filozófiai kéziratok 1844-ből* Első kéziratában a munka, ami létrehozza a művet, ami értékesedéséhez vezet (*Verwertung*) egyenes arányban nő szerzője el-értéktelenedésével [*Entwertung*]. „A munka megvalósulása a munka tárgyiasulása. A munkának ez a megvalósulása a nemzetgazdasági állapotban mint a munkás megvalótlatlanulása, a tárgyiasulás mint a tárgy elvesztése és a tárgy igájában való szolgaság, az elsajátítás mint elidegenülés, mint külsővé-idegenné válás jelenik meg.” (In. *Karl Marx és Friedrich Engels művei*. 42. Budapest, Kossuth, 1981. 84.) Ez a párhuzam nem sorolható be a történeti érdekességek és a barkácsolás rendjébe. Akkor mutatkozik majd meg, mennyire szükségszerű, amikor felvetődik a kérdés, mindez nem oda tartozik-e, amit a tulajdonképpeniség (vagy az elidegenedés) metafizikájának hívunk.

<sup>14</sup> Magától értetődően szándékosan tartózkodtunk mindenemű, úgymond „életrajzi utalástól”. Ha ehelyütt mégis felhívjuk rá a figyelmet, hogy Artaud végbélrákban halt meg, nem az a célunk, hogy ezzel a kivétellel erősítsük a szabályt. Úgy véljük, nem kellene az ilyen és ehhez hasonló megjegyzéseket az úgynevezett „életrajzi utalás” kategóriájába sorolnunk. Új státuszt kellene találnunk számukra, mely kapcsolatot teremt a lét és a szöveg között, a textualitás e két formája és az általános írásmód között, amelynek a játékában egymásba illeszkednek.

a tulajdonképpeni szubjektivitás metafizikájának idején rögzül az örültség fogalma). Artaud ehhez a metafizikához *folyamodik*, ezt ingatja meg, amikor átlatja önmagát, s azt teszi a tulajdonképpeniség jelenségének [*phénomène du propre*] a feltételévé, ami tisztán [*proprement*] megválnak a tulajdonától [*de son propre*] (ez az elidegenedés elidegenedése); s akkor is a metafizikai értékalpból merít, azt *igényli*, amikor túl akar tenni rajta hűségben, s a tulajdonképpeniség abszolút érvényű helyreállítására törekszik a mindenre kiterjedő elbitorlás előestéjén.

A műnek mint ürüleknek, fekáliarúdnak, mely, mint tudjuk, a pénisz metaforája is,<sup>15</sup> állva *kellene* maradnia. Csakhogy az ürüleként felfogott mű 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 Kegyetlenség Színháza, maga lesz az élet művészete. „Kegyetlenség’ helyett tehát mondhattam volna ’életet’ is” (IV, 137; K. Sz. 174).

Az Isten ellen lázadó, a mű ellen izgató Artaud azonban nem mond le az üdvösségről. Éppen ellenkezőleg. A tiszta test eszkatológiája lesz a megváltás tana. „A testem / *állapota* lesz / az Utolsó Ítélet” (in 84, 131). Hulladék-nélkül-álló-tiszta-test. A rossz, a beszennyződés ez a *kritika* vagy a *klinika*:

a beszéd és a test művé válása, a fekvő, s így a kommentár lopott buzgalmának kiszolgáltatott, tárgy. A test élete az egyetlen dolog, ami természeténél fogva nem kommentálható, az eleven hús, aminek a színház tartja fenn az integritását, hogy a rossz és a halál ellen fordítsa. A betegség a felállás lehetetlensége a táncban és a színházban. „Csak azért van pestis / kolera / fekete himlő / mert a tánc / és vele a színház / még nem kezdett el létezni” (in 84, 127).

Az örült költők hagyománya? Hölderlin: „... Nekünk azonban, / költők! az a dolgunk, hogy födetlen / fővel álljunk isteni háborgásban, / és atyánk sugarát pusztá kezünkkel / megragadjuk, dalba takarjuk, s így / nyújtjuk az ég-adományt a népnek.”<sup>16</sup> Nietzsche:<sup>17</sup> „...kell-e mondanom, hogy tudni kell táncolni *tollal* is?”<sup>18</sup> Vagy: „Csak a *kijárt* gondolatoknak van értéke”.<sup>19</sup> Mint sok más esetben, ezúttal is nagy a kísértés, hogy ugyanahhoz a családfához soroljuk és egyetlen lelkes kommentárral fedjük le a három örült költőt és még néhány társukat.<sup>20</sup> Ezer más szöveget idézhetnénk a felállásról és a táncról, hogy alátámasszuk ebbéli szándékunkat. Csakhogy akkor éppen Artaud elhatározásának a lényegét tévesztenénk szem elől. Hölderlintől Nietzscheig talán metaforikus marad a felállás és a tánc. Semmiképpen sem szabad az erekciót a műbe deportálni, a versre bízni, a beszéd vagy az írás felsőbbségébe, a betű talpán vagy a toll hegyén állásba száműzni. A mű felállása még inkább a betű uralmát jelzi a lehelet felett. Nietzsche termé-

<sup>15</sup> Artaud a következőket írja az *Összegyűjtött művek Előszavában*: „Az 'Örökkévaló új kinyilatkoztatásainak' pálcája beleesett a fekete zsebbe, akárcsak a kis kard. Új pálcá szegődött összegyűjtött műveim kísérőjéül a dulakodás során, de nem az eszmékkel, hanem az eszméken lovagló majmokkal, szerte a tudatomban, rothadó szervezetemben, melyet nekik köszönhetek... Ez a véretem sértett lányok módjára szító, kihalt, régi fajok követelte szertelen könyv lesz a pálcám” (I, 12–13).

<sup>16</sup> Friedrich Hölderlin: „Mint ha ünnep-hajnalban”. In. F. H.: *Versék Hüperión*. Budapest, Európa, 1993. 55. Ford. Tandori Dezső.

<sup>17</sup> Friedrich Nietzsche: *Bálványok alkonya*. Budapest, Holnap, 2004. 57. Ford. Romhányi Török Gábor.

<sup>18</sup> ... „és atyánk sugarát pusztá kezünkkel megragadjuk...” „tudni kell táncolni a tollal is”... „A pálcá... a kis kard... új pálcá... Ez a szertelen könyv lesz a pálcám...” Majd *Az örökkévaló új kinyilatkoztatásaiban*: „Mivel 1937. június 3-án feltűnt az öt kígyó, akik már a kardban is ott voltak, melynek döntőképpességét egy pálcá szimbolizálja! Mit jelent ez? Azt jelenti, Nekem, aki beszélek, van egy Kardom és egy Pálcám” (p. 18). Kollázt alkot Genet alábbi szövegével: „Minden betörő érteni fogja, milyen méltósággal töltött el, amikor kezemben tartottam a feszítővasat, a 'tollat'. Férfias tekintély áradt a súlyából, anyagából, méretéből és végül funkciójából. Mindig is erre az acélos vesszőre volt szükségem, hogy teljesen megszabaduljak posványos hajlamaimtól, alázatos pózaimtól és eljussak a férfiaság nemes egyszerűségéhez.” (Jean Genet: *Miracle de la rose*. II, 205.)

<sup>19</sup> Friedrich Nietzsche: i. m. 14.

<sup>20</sup> Ismerjük el: Artaud elsőként próbálja összeállítani az örült zsenik hatalmas vértanú-családfáját. Nevezetesen *Van Gogh, le suicidé de la société* (1947) című írásában, amely egyike a ritkaságszámba menő szövegeknek, ahol megemlíti Nietzschét a többi „öngyilkos” között (Baudelaire, Poe, Nerval, Nietzsche, Kierkegaard, Hölderlin, Coleridge vö. 15). Artaud valamivel odébb azt írja: „Nem, Szókratésznek nem volt ilyen éles szeme, (Van Gogh) előtt talán csak szerencsétlen Nietzsche tudta egyetlen pillantással lecsupaszítani a lelket és megszabadítani tőle a testet, lemezteleníteni a szellem kibúvóitól megfosztott emberi testet.” (65)

szetesen leleplezte, milyen szerepet játszik a grammatikai struktúra a lerombolandó metafizika megalapozásában, de rákérdezett-e valaha, hogy az általa is elismert grammatikai biztonság eredetét tekintve milyen viszonyban áll a betű felállításával? Heidegger a következő kijelentést teszi a *Bevezetés a metafizikába* egyik rövid fejtegetésében: „A görögök a nyelvet bizonyos nagyon tág értelemben optikailag, nevezetesen az írott nyelv felől szemlélik. A kimondottak ez utóbbiban állapodnak meg. A nyelv nem máshol van, azaz nem másban áll, mint a szó írásképeben, az írásjelekben, a betűkben, *γράμματα*. Ezért van az, hogy a grammatika a létező nyelvet állítja elénk. Ezzel szemben a beszéd-folyam által a nyelv az állagnélkülibe folyik szét. Ezért van azután, hogy a nyelvtan egészen a mai napig grammatikailag értelmeződik.”<sup>21</sup> Ez ahelyett, hogy ellentmondana neki, paradox módon megerősíti a betű megvetését, ami a *Phaidroszban* például az igazság elsődleges lélekbe íródásaként menti meg a metaforikus írást; megmenti és mindenekelőtt úgy hivatkozik rá, mint a legszilárdabb biztosítékra, az írás tulajdonképpeni értelmére (276 a).

Artaud a metaforát akarja lerombolni. Le akar számolni az írott műben a felállással mint metaforikus erekcióval.<sup>22</sup> Az írott mű metaforájában rejlő elidegenedés a babona jelensége. Márpedig „Elég volt a szövegek, az írott költészet babonájából!” (*le Théâtre et son Double*, V, 93–94; K. Sz. 137). Eszerint Istenhez fűződő viszonyunk, a nagy lopakodó általi üldözöttségünk lényege a babona. A megváltás tanához is Isten és a mű destruktívóján át vezet az út. Üdvözülésünk biztosítéka Isten halála,<sup>23</sup> mert csak ez ébresztheti fel az Istenséget. Az emberként

számon tartott szkato-teológiai lény, aki képes a művel beszennyezni magát és hagyja, hogy a tolvaj Istenhez fűződő viszonya definiálja, elnevezésével a megnevezhetetlen Istenség történeti megvesztegetésére utal. „Ez a képesség kizárólag az ember sajátja. Sőt, egyenesen afféle emberi fertőzés ez, olyan, amely eredetileg isteni kiváltságnak szánt gondolatokkal kényeztet el bennünket. Mert nemhogy nem hiszek az ember költőtte természetfelettiben és isteniben, hanem egyenesen az ember ezredéves kontárkodásában látom azt az erőt, amely az istenit megrontotta” (V, 13; K. Sz. 67). Isten tehát az isteni ellen való véték. A bűnösség lényege szkato-teológiai. Az ember szkato-teológiai lényegét, mint olyat felfedező gondolkodást nem tekinthető egyszerű metafizikai antropológiának vagy metafizikai humanizmusnak. Túlmutat az emberen és túl a nyugati színház metafizikáján, melynek „...aggályai egytől egyig elképesztő emberbűzt árasztanak, az időleges és anyagi ember, mondhatni a *dögember* bűzét” (IV, 51; K. Sz. 100. lásd III, 129, ahol a Comédie Française-nek írott sértegető levelében kertelés nélkül leleplezi a felfogása és ténykedése hátterében álló szkato-teológiai elhivatottságot).

Hiába a számos szembeötlő hasonlóság (mint a fenti emberen és Istenen túlmutató idézet), Artaud elutasítja a műben rejlő metaforikus stanzát, így nem tekinthető Nietzsche fiának. Még kevésbé Hölderlinének. A Kegyetlenség Színháza, mely megöli a metaforát (magán-kívül-állni-az-ellopott-műben), „a Veszély új elképzelése” felé taszít (levél Marcel Daliónak, V, 95). A Költemény kalandja az utolsó leküzdendő aggály a Színház kalandja előtt.<sup>24</sup> Mielőtt saját (tisztá) állapotában létezne.

<sup>21</sup> Martin Heidegger: *Bevezetés a metafizikába*. Budapest, IKON, 1995. 32–33. Ford. Vajda Mihály.

<sup>22</sup> „Mint mondtam: sem művek, sem nyelv, sem beszéd, sem szellem, semmi.

Semmi, legfeljebb egy szép Ideg-Mérleg.

Valami érthetetlen, egyenes állás a szellem rengetegében” (*le Pèse-Nerfs*, I, 96).

<sup>23</sup> „Mivel még a végtelen is halott, / végtelennek hívnak egy halottat” (in 84, 118). Ami annyit jelent, Isten nem hal meg a történelem egy bizonyos pillanatában, hanem azért Halott, mert Isten magának a Halálnak a neve, a halálnak bennem és abban, aki a születésemkor ellopott és kikezdte az életemet. Mint Isten-Halál az életben való különbség, sosem szűnt meg meghalni, vagyis élni. „Mivel még a végtelen is halott, / végtelennek hívnak egy halottat / aki nem halt meg” (in 84, 118). Egyedül a különbség nélküli élet, a halál nélküli élet kerekedne felül a halálon és Istenen. De ez csak úgy lehetséges, ha életként megtagadja magát a halálban, s maga válik Istenné. Isten tehát a Halál: a végtelen, különbség nélküli Élet úgy, ahogy a klasszikus onto-teológia vagy metafizika, amelyhez még Artaud is tartozik, elképzelte Isten (Hegel kétértelmű és figyelemreméltó kivételével). Ám mivel a halál az életben lévő különbség, az élet lényegének tekintett végesség neve, a végtelen Isten, mint Élet és Jelenlét nem más, mint a végesség másik neve. Azonban ugyanannak a dolognak a másik neve nem ugyanazt a dolgot jelenti, mint az első név, nem szinonimája, és erről szól az egész történet.

<sup>24</sup> Ezért a költészet, mint olyan, elvont művészet marad Artaud szemében akár költői beszédéről, akár költői írásról van szó. Egyedül a színház tekinthető totális művészetnek, mert a költészetben kívül szerepet kap benne a zene és a tánc is, maga a test felemelkedése. Emellett Artaud gondolatmenetének a lényegét téveszteniék szem elől, ha *elsősorban* költőt látnánk benne. Kivéve persze, ha határtalan műfajja tájítjuk a költészetet, vagyis színházzá, valóságos színházi téréll. Vajon meddig

Hogyan ment meg a Kegyetlenség Színháza, hogyan adja vissza nekem saját húsom létrehozását? Hogyan akadályozza meg, hogy rajtam kívül essen az életem? Hogyan segít elkerülni, hogy „úgy éljek / mint a 'Demiurgosz' / betöréssel elrabolt testtel” (in 84, 113)?

Mindenekelőtt az orgánum rövid összefoglalásával.<sup>25</sup> A klasszikus színház és az általa színre vitt metafizika destrukciójának első lépése az orgánum háttérbe szorítása. A klasszikus nyugati szintér egy előzetesen létrehozott szövegből, az első szót kisajátító Szerző-Isten által írt táblából kiindulva határozza meg az orgánum színházát, a szavak színházát, tehát az értelmezés, a rögzítés, a fordítás és a származtatás színházát. Az ellopott beszédet őrző

mester színháza, aki csak a rabszolgáinak, a rendezőknek és a színészeknek adja kölcsön a szavait. „Csupán szóhasználat dolga tehát, hogy azt tekintik írónak, aki a szó nyelvvel rendelkezik, a rendezőt pedig az ő rabszolgájának tartják. Eszerint a rendező egyszerű mesterember, a darabok alkalmazójának, fordítójának számít, s mindörökre arra íteltett, hogy az egyik nyelvről a másikra ültesse át a drámai műveket. Ez a félreértés csak addig maradhat fenn, a rendező csak addig lesz kénytelen elhalványulni az író mellett, amíg a szavak nyelve felsőbbrendűnek számít a többihez képest, s amíg a színház csakis a szavak nyelvén hajlandó megszólalni.” (*le Théâtre et son Double*, IV, 143; K. Sz. 179).<sup>26</sup> A nyugati színház metafizikájában rejlő megkülön-

---

érthetünk egyet M. Blanchot fejtegetésével, amikor a következőket írja: „Artaud jelentékeny írásos anyagot hagyott ránk, ami mindenestől a Költészet birodalmába sorolható. Elismerem, hogy a színházról beszél, de valójában egy olyan költészet igényével lép fel, ami csak a műfaji korlátok felrúgásával és eredetibb nyelvezet meghirdetésével valósulhat meg”... így már nem csupán a valódi színpadi térről van szó, hanem egy *másik* térről...”? Vajon mennyiben van jogunk idézőjelben „költészetet” emlegetni, amikor egy olyan mondatot idézünk Artaud-tól, ahol az „eszményi színházat” definiálja? (Vö.: *La cruelle raison poétique*, 69). (*A fordító megjegyzése.*)

<sup>25</sup> A következő bekezdések az „organe” lehetséges jelentéseivel játszanak: „szerv”; „orgánum”, mint „hangszín”; „orgánum”, mint „sajtótermék”, „szócső”.

<sup>26</sup> Íme egy újabb különös párhuzam Artaud és Nietzsche között, amit még jobban megerősít az eleuszi misztériumok dícsőítése (IV, 63) és a latin jelleg bizonyos mérvű megvetése (49). Pedig mint fentebb már említettük, nem egészen ugyanarról van szó, s ezt most ideje pontosítanunk. Nietzsche amikor *A tragédia születésében* (§ 19) „a szókratészi kultúra” „legsajátabb tartalmát” azzal jellemzi a legélesebben, hogy „az opera kultúrájának” nevezi, a recitativo és a *stilo rappresentativo* eredetéről elmélkedik. Ezt két természetellenes és minden esztétikától idegen ösztönből, az apollóni és a dionüszoszi ösztönből kell keresnünk. A recitativo, a zene alárendelése a szövegekönyvnek végső soron a félelemmel, a biztonságigénnyel magyarázható, „az idill vágyával, a nosztalgikus hittel, amit az ősi időkben élt művészi hajlamú és jó emberről tápláltak”. „A recitativóval újra felfedezni vélték az eredeti ember beszédmódját”... Az operában „a pesszimizmusra is vigaszt találtak” „a közállapotok iszonyatos bizonytalansága közepette”. Ezzel a szöveget *A Színház és Hasonmáshoz* hasonlóan a hatalombitorlás, a szolgasorsra juttatás tulajdon – nem metaforikus – helyének ismeri el. A szöveg hatalmi helyzetben van. „Az opera a teoretikus ember szüleménye, a kritikus laikusé, nem a művészé: az opera minden művészetek történetének egyik legmeghökentőbb ténye. Hogy mindenekelőtt a szöveg legyen érthető, ez az alapvetően nem zenei beállítottságú hallgatóság követelménye volt, mely a zene újjászületését attól várja, hogy fölfedezzék azt az éneklési stílust, ahol a szöveg, akár úr a szolgán, uralkodik a kontrapunkt fölött.” (Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése*. Budapest, Európa, 1986. 155–157. Ford. Kertész Imre.) Másutt is számos megfogalmazás előlegezi meg Artaud nézeteit, így az, amit Nietzsche az „olvasáshoz, a szöveg önálló élvezetéhez” való hozzáférésekről mond (*le Drame musical grec in la Naisance de la tragédie*, p. 159), vagy a kiáltás és a fogalom viszonyáról (*la Conception dionysiaque de monde*, ford. G. Bianquis, *ibid.*, p. 182), vagy „a gesztus szimbolizmusának” és a „beszéd alany hangnemének” viszonyáról, vagy egy versszöveg és a zene „hieroglifikus” kapcsolatáról, vagy a vers zenei illusztrálásáról és arról a tervről, mely „intelligibilis nyelvet kölcsönözne a zenének” („A világ fejtetőre állítása. Mintha a fiú akarná nemzeni az apát”. In. Friedrich Nietzsche: „A zenéről és a nyelvről”. In. F. N.: *A tragédia születése*. i. m. 214–215.). Azonban ahogy másutt a táncot, Nietzsche itt a zenét akarja megszabadítani a szövegtől és a szavaltattól. Artaud számára minden bizonnyal túl elvont lett volna ez a szabadság. Egyedül a színházban rejlik ennyi felszabadító erő, melynek totális művészeté más kifejezési formák mellett a zenét és a táncot is felöleli és hasznosítja. Bár Nietzschehez hasonlóan Artaud is gyakran szólít fel táncra, nem szabad elfelejteni, hogy sosem vonatkoztatja el a színházról. Még ha szó szerint vesszük is és nem analógiás értelemben, mint fentebb mondtuk, nem állhat táncból az egész színház. Artaud nem biztos, hogy csatlakozott volna Nietzsche kijelentéséhez, miszerint „Csak olyan istenben hiszek, aki táncolni is tud”. Nemcsak azért, mert Isten, mint Nietzsche jól tudta, nem tud táncolni, hanem mert a tánc önmagában nem több szegényes színháznál. Annál is indokoltabb ez a pontosítás, mert Zarathustra a költőket és a költői alkotást is elítéli, mint a testnek a metaforában való elidegenítését. Így kezdődik *A költőkről* írott szakasz: „Mióta jobban ismerem a testet – szóltott egyik tanítványához Zarathustra –, a szellemet már csak hozzátétőleg tartom szellemnek én; és mind, mi 'múlhatatlan' – hasonlat az is csupán. / Hallottalak már valaha így beszélni – felelte a tanítvány –, és akkor hozzátetted még: 'csakhogyan túl sokat hazudoznak a költők'. Miért mondtad hát, hogy a költők túl

böztetések (szerző-szöveg / rendező-színész), elkülönítések és váltások a „rabszolgákat” kommentátorokká, vagyis orgánumokká változtatják. Egészen pontosan rögzítő szervekké [*organes d'enregistrement*]. Csakhogy „Hinni kell a színházban megújuló élet értelmében, s abban, hogy ily módon az ember félelmet nem ismerve *meghódíthatja* és létrehozhatja a még nem létezőt (saját kiemelésem). Mindaz, ami még nem létezik, létrejöhet, csak az kell hozzá, hogy ne elégedjünk meg többé a pusztá megfigyeléssel, többek akarjunk lenni pusztá érzékelőszerveknél [*organes d'enregistrement*]” (*le Théâtre et la Culture*, IV, 18; K. Sz. 71).

Azonban a színházi metafizika megrontása előtt, az úgynevezett szervi differenciálás a testet dülta fel. *Szervezet*en funkciók vagy tagok (*αρθρον*, *artus*) csatlakozását, tagolódását, differenciált működését és játékát értjük. Ez biztosítja egyfelől saját magam (testem) vázát, másfelől részekre darabolását. Artaud ugyanúgy retteg a tagolt testtől, mint a tagolt beszédétől, ugyanúgy és ugyanazért retteg a végtagtól, mint a szótól. Mert a tagolás a testem struktúrája, a struktúra pedig mindig a kisajátítás struktúrája. A test szervekre osztásából, a húson belüli különbségből fakad az a hiány, amely által a test eltávozik önmagából, hogy így szellemnek képzelje, szellemnek adja ki magát. Márpedig „nincs szellem, csak a testi differenciálódás” (3–1947). A „mindig összeszedettségre törekvő” test<sup>27</sup> túl sokat foglalkozik önmagával, ahogy a betegekről mondani szokás, ami eltéríti önmagától, vagyis éppen a funkcionálását és megnyilvánulását lehetővé tevő dolgok miatt téveszti szem elől magát. „A test az test / egymagában / és nincs szüksége szervekre, / a test sosem szervezet, / a szervezet a test ellensége, / mindent egyedül csinálunk a szervek bármiféle közreműködése nélkül, / minden szerv élőködő, / élőködő funkciót lát el / egy olyan lényt éltet,

akinek nem kellene ott lennie.” (in 84, 101). A szervek tehát az idegenségből fakadó különbség gyűjtőmedencéi a testemben, s mindig a vesztetre törnek, s ez olyan eredendő igazság, hogy nem képez kivételt alóla sem az élet központi szerve, a szív, sem az élet forrása, a nemi szerv: „Így fordulhat elő, hogy nincs még egy olyan hitványul haszontalan és hiábavaló dolog, mint a szívnek nevezett szerv / ami a legocsmányabb eszköz, amit a lények kitálhathattak, hogy életet pumpáljanak belém. / A szívverés csupán a lét szüntelen mesterkedése, hogy elvegye tőlem, amit szüntelenül megtagadok tőle... ” (in 84, 103). Valamivel később: „Egy igazi férfinak nincs nemi szerve” (112).<sup>28</sup> Az igazi férfinak nincs nemi szerve, mert neki magának kell a nemi szervének lennie. Amint a nemiség szervként jelenik meg, idegenné válik számomra és cserbenhagy, hogy öntelt és felfuvalkodott tárgyként pókhendien kivívja függetlenségét. A különálló tárggyá vált nemiség felfuvalkodása felér egy kasztrációval. „Azt mondja, úgy látja, nagyon aggaszt a nemiség. De csak ha a nemi szerv olyan feszes és puffadt, mint egy tárgy” (*l'Art et la Mort*, I, 145).

A szerv a vesztés helye, mert a középpontja mindig egy nyílás. A szerv mindig torkolatként funkcionál. Ezért csak a testem magára zárulása és a szervi felépítés leeredukálása után következhet a hús helyreállítása és visszahelyezése jogaiba: „Eleven voltam / és *mindig is ott* voltam. / Ettem? / Nem, / de amikor éhes voltam hátrébb húzódtam a testemmel és nem magamat emésztettem / de minde nem bomlásnak indult, / különös folyamat ment végbe... / Aludtam? / Nem, nem aludtam, / szüüziesen tisztának kell lenni, hogy kibírjuk evés nélkül. / A nyitott szájon bármilyen ragály bejöhet. / Úgy-hogy, semmi száj! / Semmi száj, / semmi nyelv, / semmi fog, / semmi gége, / semmi nyelőcső, / semmi gyomor, / semmi has, / semmi végbél. / Újjáépi-

---

sokat hazudoznak és akkor hozzátettem még: 'csak hogy túl sokat hazudoznak a költők'. Miért mondtad hát, hogy a költők túl sokat hazudoznak? [...] / És szívesen tetszelegnének ugyan békítők gyanánt: mégis üdv-csencselők és bor-pancsolók maradnak az én szememben, felemások és tisztátalanok! – / Ó, magam is kivettem bizony hálomat tengerükbe, hogy jóféle halakat fogjak; ámde mindig csak egy régi isten feje akadt belé.” (Friedrich Nietzsche: *Így szólott Zarathustra*. Budapest, Osiris, 2000. 157., 159. Ford. Kurdi Imre.) Nietzsche megvetette a látványosságot is („Nézőket akar a költő szelleme: még ha bivalyok is!” In. I. m. 160.), s köztudott, hogy Artaud számára a színház látható oldala nem lehet többé látványosság tárgya. Ez az összevetés nem annak az eldöntésére irányult, hogy Nietzsche vagy Artaud ment-e messzebb a destrukcióban. Úgy tűnhet, erre az egyébként ostoba kérdésre az a válaszunk, Artaud. Más megközelítésből éppilyen jogosan érvelhetnénk az ellenkezője mellett.

<sup>27</sup> In. *Centre-Nœuds*, Rodez, 1946. április. Megjelent *Juin*, N° 18.

<sup>28</sup> Huszonkét évvel később az *Ombilic des Limbes* (A Pokol tornácának köldöke) lapjain így ír: „Nem amiatt szenvedek, hogy a Szellem ne lenne jelen az életben vagy az élet ne lenne a Szellem, hanem a szerv-Szellemtől, a fordítás-Szellemtől vagy a dolgok-megfélemlítése-Szellemtől annak érdekében, hogy a Szellem részévé legyenek” (I, 48).

tem az embert, aki vagyok” (nov. 47, in 84, 102). És később: „(Nem kimondottan a nemi szervről vagy a végbélről van szó / amelyeket egyébként ki kell metszeni és felszámolni...)” (in 84, 125). A test újjászervezésének önellátónak kell lennie, nem szabad segédkezni benne; csak egy darabból kell a testet helyrehozni. „Én / magam / hozom helyre / magamat / csakis / ... én / aki test vagyok / és nincsenek bennem külön térségek” (3–1947).

Az újjáépítésnek a kegyetlenség táncá szabja meg a ritmusát, és az egész megint csak a *helykeresésről* szól: „A valóság várat magára, mert az emberi test igazi szervei még nem készültek el és nincsenek a helyükön. / A Kegetlenség Színháza azért jött létre, hogy végre a helyükre kerülhessenek, és hogy az emberi testet egy új táncal megpróbáljuk kimekíteni ebből a mikrobákból álló világból, ami nem több alvadt semminél. / A Kegetlenség Színháza azt akarja, hogy a szemhéj együtt ropja a könnyökkel, a térdkaláccsal, a combcsonttal és a lábujjakkal, mi pedig nézzük” (in 84, 101).

A színház tehát nem egy műfaj volt a többi között Artaud számára, aki elsősorban a színház embere volt és csak azután volt író, költő vagy akár színpadi ember: azon belül is legalább annyira színész, mint szerző. Nemcsak azért, mert sokat játszott, darabot viszont csak egyet írt, meg egy kiáltványt egy „elvetélt színház” ügyében, hanem mert a teatralitás totális létet kíván, s nem tűri tovább sem az értelmező instanciát, sem a szerző és a színész közötti megkülönböztetést. Az in-organikus [in-organique] színház legfontosabb követelménye a szöveg uralma alóli felszabadulás. A betű elleni tiltakozás mindig is Artaud egyik legfőbb gondolja volt, még akkor is, ha ezt csak *A Színház és Hasonmásában* fejt ki szisztematikus következetességgel. Tiltakozik a halott betű ellen, ami messze eltávolodik a lélegzettől és a hústól. Artaud elsősorban egy olyan írásmódról álmodott, amely egyáltalán nem az eltéréssel kezd, amely nem különül el a beírástól: a betű megtestesülése és vérző tetoválás. „[Paulhan 1923-as] levelét követően egy hónapon át azon dolgoztam, hogy megpróbáljak egy verbálisan és nem grammatikailag sikeres verset írni.

Azután feladtam. Nem az volt számomra a kérdés, mit sikerül az írott nyelv keretei közé beilleszteni, / hanem hogy mi férközhet be az eleven lelkem szövetségébe. / Néhány szó révén, amit késsel vittünk a maradandó testszínbe, / a vérpad lámpásának lángszirtjében kimúló megtestesülésben, ...” (I, 9).<sup>29</sup>

Csakhogy a tetoválás megbénítja a gesztust és megöli a hangot, amely szintén a húshoz tartozik. Elfojtja a kiáltást és nem ad esélyt a még szervezetlen [in-organiséé] hangnak. Márpedig Artaud a későbbiekben sem úgy szándékozik kivonni a színházat a szöveg, a sűgő és az elsődleges logosz mindenható uralma alól, hogy egyszerűen némaságra kárhoztatja a színpadot. Pusztán szeretné visszaadni és alárendelni neki azt a beszédet, amely eddig roppant nagy, mindent elárasztó, mindenütt jelenlévő, öntelt, sűgött beszéd lévén, mértéktelenül ránehezedett a színházi térre. Ehhez nem kell kiiktatni a beszédet, elég a funkcióját módosítani, hogy a helyére kerüljön: ne a szavak, a „fogalmak meghatározására használt” terminusok (*Le Théâtre et son Double*, I, 142 és *passim* K. Sz. 178) és a gondolkodást és az életet lezáró fogalmak nyelve legyen. A szó-meghatározások elnémulásával „hátha... jobban hallatszik az élet” (I, 142; K Sz. 178–179). Vagyis felélesztjük a hangutánzás mindennemű klasszikus beszédben ott szunnyadó gesztusát: a hangzást, az intonációt, az intenzitást. Természetszerűen a szó-gesztusok láncolatát szabályozó szintaxis nem az állítmányi grammatikának, illetve a megismerő tudat vagy a „világos szellem” logikájának engedelmeskedik. „Amikor úgy fogalmazok, hogy nem akarok írott darabokat előadni, azt értem rajta, hogy előadásaimnak nem az írás, a szó lesz az alapja, ... és hogy ami írott szó elhangzik a színen, az is új értelmet kap” (I, 133, K. Sz. 170). „Nem arról van szó, hogy kiirtsuk a tagolt nyelvet, hanem hogy a szavaknak körülbelül olyan jelentést tulajdonítsunk, amilyennel az álmokban rendelkeznek” (I, 112; K. Sz. 152).<sup>30</sup>

A táncról idegen tetoválás, mely mozdulatlan és monumentális, mint egy definíció és anyagiságánál fogva a „világos szellemhez” tartozik, még túlságosan hallgatag. Hallgatása a felszabadított betű csendje, mely magában beszél, s nagyobb jelentő-

<sup>29</sup> „Az olyan írásokat szeretem csak, melyeket vérrel írt valaki. Írj vérrel, és megtudod, hogy szellem a vér. / Nem könnyű az idegen vért megérteni: gyűlölöm a naplopó könyvmolyokat. / Aki ismeri az olvasót, mit sem tesz érte többé. Még egy évszázadnyi olvasó – és büzlök magam a szellem is.” Friedrich Nietzsche: *Így szólt Zarathustra*. i. m. 50.

<sup>30</sup> Miért ne játszanánk a párhuzamos idézetek komoly játékát? Ezt azóta írták le: „Semmin sem változtat, hogy az álomnak rendelkezésére áll a beszéd, hiszen a tudattalan számára ez is csak a rendezés egy eleme, akárcsak a többi”. Jacques Lacan: „L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud”. In. J. L.: *Écrits*. Paris, Le Seuil, 1966. 511.





gon sivár és objektív szenvtelenségébe burkolózon. Európa eszményképe az erő különválasztása a szöveggént megjelenő jelentéstől, midőn a szellem betű fölé emelésére törekedve a metaforikus írást, mint fent érzékeltettük, többre értékeli a betűnél. Az erő elterelése a jelben megosztja a színházi cselekvést, a színész távolról sem felelős a jelentésért, előadóvá válik, aki hagyja, hogy életet leheljenek belé, sűgő sűgja a szavait, és birka módra túri, hogy utasításra kell játszania. A közönséghez hasonlóan nem több fogyasztónál, esztétánál, „műélvezőnél” (vö.: IV, 15; K. Sz. 68). A színpad ezzel elveszíti kegyetlenségét, színpad voltát és mintegy jóváhagyólag luxuskivitelű könyvillusztrációvá válik. Legjobb esetben újabb irodalmi műfajjává. „A párbeszéd – még akkor is, ha nem írják, hanem elmondják – nem a színpad, hanem a könyv sajátja; nem véletlen, hogy az irodalomtörténeti kézikönyvek a színháznak is mindig szentelnek fejezetet, mert a tagolt nyelv történetének egyik ágát látják benne” (IV, 45; K. Sz. 96. vö.: 89, 93, 94, 106, 117, 315. stb.).

A beszéd átengedése a sűgónak, magához a leírásához hasonlóan nem más, mint a *tartalékolás* ősjelensége: nem más, mint az én átengedése a lopakodónak, tartózkodás, elkülönülés, de a döntés átruházása vagy elhalsztása következtében egyben felhalmozás, tőkegyűjtés és biztonságba helyezés is. A beszéd átengedése a lopakodónak nem más, mint nyugalmat találni a *külömbőség*ben, vagyis az ökonómiában. A sűgő színháza eszerint megalkotja a félelem rendszerét, majd a szubsztancializált közvetítők tudós gépezete segítségével távol tartja tőlünk. Ám mint tudjuk, Artaud Nietzschéhez hasonlóan, csak éppen a színház által, újra ki akar tenni minket a Veszélynek, valamint a Keletkezésnek. „A mai színház... azért van hanyatlóban, mert szakított... a Veszéllyel” (IV, 51; K. Sz. 101), a „Valamivé Válassal” (IV, 84; K. Sz. 129)... „Mindent egybevetve alighanem az tekinthető a legmagasabb rendű színházfelfogásnak, amely filozófiai síkon megbékíti az embert a keletkezéssel” (130., K. Sz. 168.).

Az én és az én közötti különbségeket megsokszorozó, félelemre épülő színház ellen úgy védekezhetünk, ha megtagadjuk a műalkotást, s nem engedjük, hogy a lopakodó isten sűgja a beszédünket, a testünket és a születésünket. Ha a kegyetlenség színpadát helyreállítjuk a maga rettentő, közvetlen közelségében, közvetlenül önellátóvá válhatunk a születésünket, a testünket és a beszédünket illetően. Nehéz lenne jobb definíciót találni a kegyet-

lenség színpadára az *Itt nyugszik [Ci-Git]* sorainál, ahol pedig látszólag semmi nem utal a színházra: „Én, Antonin Artaud, vagyok a fiam, / az apám, az anyám, / és jómagam”...

De vajon a grammatikai uralom alól ily módon felzabált színház nem roppan-e össze tulajdon kegyetlenségének súlya alatt? Vajon ellen tud-e állni tulajdon veszélyességének? A dikciótól és a szöveg diktatúrájától megszabadított színházi ateizmus vajon nem szolgáltatja-e ki magát a színész anarchikus improvizálásának és szeszélyes ihletének? Vajon nem újabb leigázás készülődik-e itt? Ezúttal nem az önkényesség és a felelőtlenség készül-e el tulajdonítani a nyelvet? Artaud, hogy elhárítsa a veszélyre belsőleg leleselkedő veszélyt, különös elhatározással egy új írásmóddal akar formát adni a kegyetlenség nyelvének, melynek lényege a legmesszebbmenőbb szigor, ellentmondást nem tűrő, matematikai szabályozottság és formalizmus. A feltűnő inkoherencia mintha arra utalna, hogy elharmarkodott ellenlépésre szánta el magát. Valójában az a szándék, hogy megőrizze a beszédet, de egyben őrizkedjen is tőle, az alábbi fordulatra készíti mindenható és csalhatatlan logikáját.

Paulhan-nak írja: „Ha elolvasta Kialtványomat, nem hiszem, hogy fenntarthatná kifogásait, vagy ha mégis, hát nem olvasta, vagy rosszul olvasta. Az én színházamnak semmi köze sem lesz Copeau rögtönzéseihez. Olyannyira nem, hogy bármilyen mélyen merülnek is a konkrétba, a külvilágba, bármennyire a nyílt természetben gyökereznek is, és nem az agy zárt termeiben, ez mégsem jelenti azt, hogy ki volnának szolgáltatva a tanulatlán, megfontolatlan színész szeszélyének, főleg nem a modern színészenek – aki mihelyt kilép a szövegből, és beleveti magát az előadásba, rögtön elfelejt mindent. Eszembe sincs, hogy előadásaim és színházam sorsát erre a véletlenre bizzam. Nem” (1932. szeptember, IV, 131; K. Sz., 169. „Lázás álmodozásba merülök, de csak azért, hogy új törvényszerűségeket vonjak le belőle. Nem kockázatos jóslatokat keresek az önkívületben, hanem többrétűséget, kifinomultságot, intellektuális látást” (*Manifeste en langage clair*, I, 239).

Tehát azért kell felhagynunk „a szöveg színházi babonájával és az író diktatúrájával” (I, 148; K. Sz. 184), mert csak egy bizonyos típusú beszéd- és írásmóddal kényszerítette ránk: a tiszta és felkészült gondolkodást reprezentáló beszéd, illetve a reprezentáló beszédet reprezentáló (betű- vagy legalábbis fonetikus) írás. Mindezen reprezentációk reprezen-

tációja a klasszikus színház, a látvány színháza. Csakhogy e reprezentatív *külömbőség*, e halasztások, e váltások fellazítják és felszabadítják a jelölő játékát, s ezzel megsokszorozzák az eltulajdonítások helyét és számát. Csak egy másfajta nyelv és egy másfajta írásmód szabályszerűségeinek az érvényesítésével biztosítható, hogy a színház ne legyen az eddigi nyelvstruktúrájának alávetve, ugyanakkor ne ragadja el a lopott ihlet spontaneitása sem. Feltehetően Európán kívül, a Bali-szigeti színházban, az ősi mexikói, hindu, iráni, egyiptomi, stb. kozmogóniában keresendők a témák, sőt néha az új írásmódok is. Ez esetben az írás többé már nem lesz egyszerűen csak a beszéd átírása, nem is csak egyszerűen *magának* a *testnek* az írása lesz, hanem egy olyan jelrendszer, a hieroglifák, szabályai szerint mutatkozik meg a színházi mozgásban, amelyet már nem a hang intézménye vezérel. „A tárgyak, a hallgatások, a kiáltások és a ritmusok összjátéka folytán a képek és a mozgások egymásra tolulása jelekre, s nem szavakra épülő valóságos testi nyelvet hoz majd létre” (IV, 149; K. Sz. 184). Maguk a szavak a fogalmiság felé nyomulás helyett visszaváltoznak fizikai jelekké, ám „bűvölő, mágikus értelmükben is használjuk [őket], és ilyenkor az alakjuk, érzéki hatásuk is számít” (IV, 149; K. Sz. 184). Így felhagynak a színházi tér ellaposításával, vízszintesre döngölésével, ami a logikus beszéd ismérve; helyreállítják a „mélységét és magasságát” és hasznosítják „láthatatlan kiterjedésében is” (IV, 149; K. Sz. 184) Nem véletlen, hogy Artaud inkább „hieroglifát” mond mint ideogrammat: „E vegytiszta színházi nyelv létrehozásában a legősibb hieroglifák szelleme vezérel bennünket” (IV, 149; K. Sz. 184, vö.: 73, 107.). (Amikor Artaud hieroglifáról beszél, pusztán az ún. hieroglifikus írás *alapelve* gondol, mely előtt, mint tudjuk, *ténylegesen* nem ismeretlen a hangtan.)

A hang ezzel nemcsak parancsoló szerepét vesztítené el, abba is kénytelen lenne beletörődni, hogy az új színházi írásmód törvényei diktáljanak neki. Csak úgy számolhatunk le a sügött beszéddel és az ihlet szertelenségével, ha egy nem fonetikus írásrendszer segítségével teljes egészében ellenőrzésünk alá vonjuk a légzést. Ez magyarázza *Az érzelmi testkultúra* című különös szöveget, ahol Artaud részint a Kabalában, részint a *Jinben és Jangban* keresi a légzés törvényeit, mondván, „egyetlen lélegzetvé-

tel hieroglifájával akarok rátalálni a színház eszméjére” (IV, 163; K. Sz. 197). Artaud, aki mindig többre tartotta az írásnál a kiáltást, következetes írásmódot akar kidolgozni a kiáltás számára, egy kodifikált hangutánzás, kifejezési és gesztusrendszert, mely az empirikus nyelveken túlmutatva valódi színházi paszigráfiaaként<sup>34</sup> kialakítaná a kegyetlenség egyetemes nyelvtanát: „Ugyanígy a tízezerféle álarcszerű arckifejezést is névvel láthatjuk el és jegyzékbe sorolhatjuk, hogy közvetlenül és jelképesen részt vegyenek a konkrét színpadi nyelv kidolgozásában” (IV, 112; K. Sz. 153). Artaud még a tudattalan produkcióinak szükségszerűségét is felismerni véli látszólagos esetlegességük mögött (vö.: IV, 96), amikor a színházi írásmódot valamiképpen a tudattalan eredeti írásmódjáról másolja. Talán arról, amit Freud magát eltörlő és visszatartó írásként emleget a *Notiz über den „Wunderblock”*-ban [*Feljegyzés a „varázsnoteszről”-ben*], holott a *Traumdeutung [Álomfejtés]* még óva intett a tudattalan metaforájától, *mint az Umschrift mellett fennmaradó eredeti szövegtől*, és egy 1913-as kis szövegben pedig „nyelv helyett inkább”, egy „írárendszerhez”, sőt „hieroglifikus” íráshoz hasonlította az álmot.

A látszat ellenére, vagyis az egész nyugati metafizika ellenére a matematikai formalizálásnak az elfojtott ünneplés és zsenialitás felszabadításához kell vezetnie. „Lehet, mindez megrökönyödést vált ki abban, aki a színpadi szabadság és a spontán ihlet európai felfogásához szokott hozzá, de azzal senki sem vádolhatja ezt a matematikát, hogy szárazságot és egyformaságot terem. Éppen az a csoda, hogy ez a megdöbbentően aprólékosan és tudatosan szabályozott előadás a gazdagság, a képzelet és a pazarló sokszínűség élményével szolgál.” (IV, 67; K. Sz. 113, vö.: IV, 72). „A jelmezes színészek valóságos élő és mozgó hieroglifák. E háromdimenziós hieroglifák további díszítőelemei pedig a gesztusok, a titokzatos jelek, amelyekről nem is tudni, miféle mesés és homályos valóságnak felelnek meg, csak annyi bizonyos, hogy mi, nyugati emberek, visszavonhatatlanul elfojtottuk magunkban ezt a valóságot” (IV, 73–74; K. Sz. 119).

Hogyan lehetséges, hogy ez a totális kodifikálás és eróretorika az elfojtás fokozása helyett a felszabadítására és a felengedésére ösztönöz? Hogyan ösztönözhet erre a *kegyetlenség*, ami elsősorban „szigort” jelent és a „szükségszerűségek elfogadását”

<sup>34</sup> Az univerzális írás törekvése megjelenik a *Lettres de Rodez* (Levelek Rodezból) lapjain is. Artaud itt „olyan nyelven” szándékozott írni, „mely nem azonos a franciával, hanem mindenki számára olvasható, bármilyen nemzetiségű legyen is”

(IV, 121; K. Sz. 161–162)? Úgy, hogy az új színházi információ a véletlen kiiktatásával és a gépies játék elnyomásával áthidal minden törést, minden nyílást és különbséget. *Lezárul* a halogatás és a különbség, amiből fakadnak, s ami a nyomukban jár. Ezzel végérvényesen visszakapjuk az eltulajdonított beszédet. Az abszolút közelségébe visszatárlt kegyetlenség talán enyhülésre lel a valamivé válás egy másik újrakezdésében, újabb színre vitele tökéletességében és *ökonomiájában*. „Én, Antonin Artaud, vagyok a fiam, / az apám, az anyám, / és jómagam.” Artaud nem titkolt vágya ebben látni a *ház törvényét*, az első lakótér szerveződést, az ős-színért. Ami így lesz *jelenvaló*, jelenlétében összeszedett, *látott*, uralt, elrettentő és megnyugtató.

A lopakodó különbség nem az írás oltalmában, hanem két írás között férkőzhetet be, művön kívül helyezve az életemet, s a diskurzusom mottójává, kifulladás sírszobrává téve eredetét – a húsmat. A megtestesült írást, a színházi hieroglifát kellett igénybe venni a hasonmás megsemmisítéséhez, az *apo-krif* írás eltörüléséhez, amely miközben életként eltulajdonította tőlem a létet, távol tartott a rejtett erőtlől. A diskurzus immár tökéletes és állandó önmagának való jelenlétben csatlakozhat születéséhez. „Ez a műviség, ez a túlzó papi stílus a maga testkörzésekből álló abécéjével, széthasadó követ idéző kiáltásaival, ágroppanásaival, fejszecsattogásra és kidőlő fákra emlékeztető zajaival anyagi, mégis eleven zsongást varázsol a levegőbe, a vizuális és a hangos térbe egyaránt. Egy pillanat és létrejön a mágikus azonosulás: TUDJUK, HOGY A SAJÁT HANGUNKAT HALLOTTUK” (IV, 80; Artaud kiemelése K. Sz. 125). Beszédünk *tulajdonképpenimúltjának jelen* tudása.

Mágikus azonosítás ez, persze. Az igeidők különbsége eléggé tanúsítja. A legkevesebb, amit mondhatunk róla, hogy mágikus. Könnyű lenne kimutatni, hogy a mágia lényegére tapint rá. Mági-

kus, ráadásul megtalálhatatlan. „Ennek az új nyelvnek a nyelvtana”, amiről Artaud is belátja, hogy „még fel kell fedezni” (IV, 132; K. Sz. 170), megtalálhatatlan. Artaud „szigorúan megkomponált és eljátszásuk előtt egyszer és mindenkorra rögzített előadásaiiban” (V, 41) *valójában* szándéka ellenére kénytelen volt előfeltevésként visszatérni az írott szöveghez. „... mindezek a tapogatózások, kutatások, megrázkódtatások mégiscsak műbe, leírt, legkisebb részleteiben is megszabott, de újfajta eszközökkel *lejegyzett* (Artaud kiemelése) alkotásba torkollanak. Az alkotás, a teremtés többé nem a szerző agyában zajlik, hanem magában a természetben, a valóságos térben, és a végeredmény éppoly következetes és pontos lesz, mint bármely írott mű, azzal a különbséggel, hogy hatalmas tárgyi gazdagság járul hozzá” (IV, 133–34; K. Sz. 171. vö.: 118 és 153.). Artaud terve (a mű és a különbség, egy szóval a történetiség redukálása) még akkor is szintiszta örültség lenne, ha a *történetekkel*<sup>35</sup> ellentétben nem helyezte volna vissza jogaiba a művet és az írott műalkotást. Örültségéről azonban, melyben az elidegeníthetetlen élet és a történeti indifferencia, a „Felülről / mutatom / az időt” (*Itt nyugszik*) metafizikája fogalmazódik meg, az is elmondható, hogy semmilyen más metafizikának nem engedő gesztusával – teljes joggal – leleplezte azt a *másik* metafizikai örületet, mely a különbségben, a metaforában és a műben, vagyis az elidegenedésben rejlik, anélkül, hogy elgondolta volna *mint olyat*, túl a metafizikán. Az örültség legalább annyira elidegenedés, mint el nem idegenedés. A mű vagy a műhiány. Úgy küzd egymással ez a kétféle determináció a metafizika zárt terében, ahogy a történelemben az Artaud által „nyilvánvaló” vagy „autentikus elidegenedettnek” nevezettek mérkőznek a többiekkel. Óhatatlanul ugyanannak a történeti-metafizikai diskurzusnak a hol elismert, hol el nem ismert, de mindig felismerhető kategóriáiban mérkőznek

<sup>35</sup> Artaud nemcsak újra beiktatta színházelméletébe az írott művet, hanem végső soron ő maga is létrehozott egy életművet. Ezzel tisztában is van. Egy 1946-os levélben (idézi Maurice Blanchot In. *l'Arche*, 1948/27–28. 133.) „két rövidke könyvét” emlegeti (a *L'ombilic des Limbes* [A pokol tornácának köldökén] és a *Pèse-Nerfs* [Idegmérleg]), melyek „az eszmeiség mélyesége, megrögzött, állandósult hiányáról szólnak”. „Az adott pillanatban úgy éreztem, tele vannak hézagokkal, gyenge pontokkal, lapos megállapításokkal, mintha csupa önkéntelen kudarc töltene meg őket... Húsz év elteltével azonban meghökkentően sikeresnek tűnnek, nem önmagamhoz, hanem a kifejezhetetlenhez képest. Így történhet, hogy a művek megérnek, s miközben az íróval kapcsolatban tele vannak *hazugsággal*, önmagukban különös igazságot hordoznak. A kifejezhetetlen kifejező művek csupa jelen idejű bukásból állnak...”. Így viszont a mű görcsös elutasítására gondolva akár az ellenkezőjére is fordíthatjuk azt, amit Blanchot a *le Livre à venir* lapjain mond: a „természetesen, ez nem egy mű” (49) hangozhatna akár úgy is, „természetesen, ez még csak egy mű”. Ennyiben feljogosít a kommentár betörésére és az erőszakos példalózásra, amit éppen akkor nem tudunk elkerülni, amikor megpróbáltunk óvakodni tőle. Ám most már talán jobban értjük, miért szükségszerű ez az inkoherenca.

meg, artikulálódnak és folytatnak eszmecserét. Az örület, az elidegenedés vagy az el nem idegenedés fogalma megingathatatlanul a metafizika történetéhez tartozik. Konkrétabban: a metafizikának annak a korszakához, mely a tulajdonképpeni szubjektivitás életeként határozza meg a létet. Csak-hogy a különbség [différence] – vagy *külömbőség* [différence], az Artaudnál lecsupaszított valamennyi változatával – csak a metafizikán túl gondolható el, mint olyan, a Heidegger említette Különbség vagy Kétszínűség felé mutatva. Azt hihetnénk ez utóbbiról, mely mindennemű beszéd láthatatlan bűntársaként egyrészt feltárja, másrészt elfedi az igazságot, és nem különböztet meg semmit valójában, hogy maga a lopakodó hatalom, ám így összekevernénk a lopakodó metafizikai és metaforikus kategóriáját azzal, ami lehetővé teszi. Ha a metafizikatörténet „destrukciója”<sup>36</sup> a Heidegger használta szigorú értelemben véve nem egyszerűen annak meghaladása, akkor feltehetnénk azt a kérdést, nem lépve sem a történeten belülré, sem kívülre, hogy mi köti össze általában az örültség fogalmát a metafizika fogalmával: avagy mi az, amit Artaud lerombol, s ugyanezzel a mozdulattal erőnek erejével létre akar hozni és meg akar őrizni. Artaud a határon áll, s mi is e határ mentén próbáltuk olvasni. Diskurzusa egyfelől lerombolja a hagyományt, amely *benne* él a különbségben, az elidegenedésben és a tagadásban anélkül, hogy látná szükségszerű voltát és eredetét. Artaud úgy akarja újjáéleszteni a hagyományt, hogy végső soron a saját motívumaira emlékezteti: a önmagában való jelenlétre, az egységre, az önazonosságra, a tulajdonképpeniségre, stb. Ennek értelmében Artaud „metafizikája” a legkritikusabb pillanataiban beteljesíti a nyugati metafizika legmélyebb és legállandóbb törekvéseit. Azonban egy újabb, még bonyolultabb fordulattal Artaud kimondja a különbség *kegyetlen* (vagyis az ő értelmezésében szükségszerű) törvényét, melyet ezúttal a tudat szintjére emelünk és nem metafizikai naivitással élünk meg. Artaud szövegének kétszínűsége, mely több is és kevesebb is egy hadicsel-

nél, folyamatosan arra kényszerített, hogy átkeljünk a határ túloldalára, így jelezzük a jelenlét be-rekesztődését, melybe azért kellett bezárkóznia, hogy leleplezze a különbségbe való naiv bevonódást. A különbözők szüntelen, gyors egymásba játszása következtében és mivel a *különbség kritikai* tapasztalata *hasonlít a különbségbe való naiv, metafizikai bevonódásra*, a gyakorlatlan szem számára úgy tűnhet, hogy metafizikai alapon kívánjuk Artaud metafizikáját bírálni, holott csak elkerülhetetlen cinkosságuk feltérképezéséről van szó. Cinkosságukban fejeződik ki minden destruktív diskurzus szükségszerű hovatarozása, mely elkerülhetetlenül benne lakozik azokban a struktúrákban, melyeket lerombol, s beléjük plántálja a teljes jelenlét, a nemkülönbség kiirthatatlan vágyát: mely egyszerre élet és halál. Ezt a kérdést akartuk *feltenni* [poser], amint egy hálót teszünk fel, hogy lefedjünk vele egy egész textuális hálózatot, s az *álláspont* [position] pontszerűségét kénytelenek legyünk a *diskurzussal*, a helyek által kikényszerített kitérővel helyettesíteni. E szöveg tartama és szükségszerű nyomain kívül minden álláspont azonnal az ellenkezőjébe fordul. Ez is törvényszerű. Mindig fennáll a metafizikához való visszatérés veszélye, ha azzal a „gondolkodással” akarjuk áthágni, amely Artaud szavai szerint még csak el sem kezdődött. Ez az a kérdés, amelyben *mi vagyunk feltéve* [nous sommes posés]. Még és mindig borítékolt kérdés, valahányszor egy mező mezsgyéitől védett beszéd távolról enged ama hús-vér rejtély kihívásának, aki azt szerette volna, ha tulajdonképpen Antonin Artaud-nak hívják.<sup>37</sup>

1969. szeptember

(Jacques Derrida: „La parole soufflée”. In: J. D.: *L'écriture et la différence*. Paris, Ed. du Seuil, 1967. 253–292.)

**Fordította: Simon Vanda,  
a fordítást az eredetivel összevetette  
Orbán Jolán és Jákfalvi Magdolna**

<sup>36</sup> Napjainkban ugyanaz a destrukció „rombolja” az örültséget, mint az onto-teológiai metafizikát, a művet és a könyvet. Azt nem mondjuk, hogy a szöveget.

<sup>37</sup> Jóval azután, hogy megírtam a fenti szöveget, Artaud egyik P. Loebnek írt levelében a következőket olvastam (lásd, *Lettres Nouvelles*, N° 59, 1958 április):

„ez a mély üreg két erős  
pofon [soufflets] között  
melyek nem voltak...”