



Orbán Jolán

Artaud (vissz)hangjai pandémia idején

„Néhány olvasó bizonyára csodálkozik azon, hogy ilyen friss eseményt valaki színpadra mer alkalmazni, de nem találtam semmi olyan okot a drámaköltészet szabályaiban, ami eltántoríthatott volna vállalkozásomtól” – jegyzi meg Racine az 1672. január 5-én a párizsi Bourgogne-palotában bemutatott *Bajazid* című drámájának témaválasztásával kapcsolatban. (Racine, 1963)

Néhány néző bizonyára csodálkozik azon, hogy Frank Castorf a „provokatív” rendező *«Bajazet – En considérant le Théâtre et la peste»* (*Bajazid* – „A színház és a pestis” *tükreben*) címen rendezett előadást Racine *Bajazid* drámája és Artaud *A színház és a pestis* című szövege alapján a Théâtre Vidy-Lausanne MC93 – Maison de la Culture de Seine St-Denis produkciójaként 2019-ben, különösen azok után, hogy a Svájc hétszáz éves jubileuma alkalmával bemutatott *Tell Vilmos* (Friedrich Schiller) (1991) „dekonstruktív” rendezése erős kritikai visszhangot váltott ki.

Azon viszont már aligha csodálkozik bárki, hogy a bemutatót követő pár hónap leforgása alatt a pandémia hatására Artaud-nak ez a Sorbonne-on tartott 1933-as előadása lett a színházi és filozófiai körökben leggyakrabban megidézett alkotása. Ez a szöveg olvasható Ariane Mnouchkine színházának – Théâtre du Soleil – honlapján.¹ Ezen a címen forgatott színház-filmet Wolfgang Pannek (2020)² –, ezt a szöveget indította előadás-körútra John Romão és Salomé Lamas lisszaboni rendező-páros Portugáliában (2020)³, ezt a szöveget vitte színre Frank Castorf Racine *Bajazid* drámájával együtt.⁴

¹ Ehhez a kérdéshez lásd: <https://www.theatre-du-soleil.fr/de/almanach/le-theatre-et-la-peste-antonin-artaud-173>

² Lásd Anton Bonnici: Antonin Artaud's the Theatre and the Plague. A Film by Wolfgang Pannek. <https://parisinstitute.org/antonin-artauds-the-theatre-and-the-plague-a-film-by-wolfgang-pannek/>

³ *The Theatre and the Plague* – Antonin Artaud. A project by John Romão in collaboration with Salomé Lamas: <https://bocabienal.org/en/o-teatro-e-a-peste/>

⁴ Frank Castorf, <https://www.youtube.com/watch?v=3mgUTazeMUs>

A színház és pestis világszerte – Wolfgang Pannek, John Romão és Salomé Lamas

Wolfgang Pannek 2016 óta minden évben rendez egy Artaud szövegei által inspirált előadást Sao Paulóban a *Taanteatro* társulat keretében.⁵ Az *Antonin Artaud's, The Theatre and the Plague (Antonin Artaud A színház és a pestise)* című előadás tizennyolc filmes elbeszélésből áll, amelyben öt kontinens eladói – színészek, egyetemi tanárok, művészek – olvassák fel a pandémia alatt Artaud szövegének egy-egy részletét. Mindenki a saját anyanyelvén olvas, és a legkülönbözőbb technikai felszerelésekkel rögzíti az előadást. Wolfgang Pannek „nyelvről nyelvre, országról országra, képről képre haladva” készítette el a filmet, az Artaud-szöveg „kaleidoszkópszerű audio-vizuális” értelmezését adta a pandémia kellős közepén. (Bonnici, 2022) Teljesen egyetérték Anton Bonnici értelmezésével, aki mellett érvel, hogy *A színház és hasonmása* (1938) kötetnek ez az a szövege, amely „kitörölhetetlen hatást gyakorol nemcsak az olvasókra, hanem Artaud további munkásságára is, visszhangjai pedig újraértelmezik mind az előtte, mind az utána következő műveket. (Artaud, 1985.) Ez egy olyan fajsúlyos esszé, amely betekintést nyújt a színház szívébe és az ember mélységeibe, minden művészi törekvés legvégsőbb határait követi nyomon”. (Bonnici, 2022.) A világválság különös aktualitást ad ennek a szövegnek, amelyet már hajlamosak voltunk allegóriaként olvasni, teorémaként értelmezni, holott Artaud épp azt akarta szívünkbe és eszünkbe vésni, hogy a pestis nem múlik el nyomtalanul, mindig leselkedik az emberre és a színházra is, olyan előreláthatatlan helyzeteket teremt, amelyeket nem tudunk kivédeni, a bőrünkön érezzük meg, húsbavág, élet-halál kérdés. Az előadásban elmondott történetek, a forgatási helyszínek, a különböző technikai eszközökkel rögzített felvételek – videó, kamera, mobil –, a különböző technikákkal szerkesztett képi elbeszélések – fekete-fehér, fekete-piros, éles képek, árnyképek, kollázs, montázs, áttűnés – drámai erővel dokumentálják a vírus által kiváltott életérzést, világlátást, a karantén alatt megtapasztalt magányt, bezártságot, kietettséget, amely mindenkit ugyanúgy érint, legyen Marseille-ben, Párizsban, Marokkóban, Argentínában, Thaiföldön, Ausztráliában, Mozambikban vagy bárhol máshol a világon. Wolfgang Pannek felhasználja a kegyetlen színház és a film eszköztárát, filmre viszi azt a helyzetet, hogy a pandémia miatt nincs jelenléti előadás, kiürülnek a közterek, a középületek, maszkban, védőruhában merészkednek ki az emberek az utcákra, testileg és lelkileg kietettek a járványnak, már nem csak embernélküli, hanem embertelen, sőt ember előtti vagy emberen túli ez a világ. Három jelenetet emelnék ki a színház-filmből, amelyek a leginkább rájátszanak Artaud szövegére. A kezdő jelenet – Florence de Méredieu, *Le Grand Saint-Antoine (A nagy Szent Antal)* –, amely az otthontalanná váló otthon képeit, Marseille térképét, múlt és jelen történetének emlékképeit és Murnau *Nosferatu* (1922) filmjének kockáit vetíti egymásra egy audio-vizuális kollázst hozva létre. Candelaria Silvestro jelenete – *The Consciousness (A tudat(osság),* Argentína) – a film egyik „legikonikusabb” története, amelyben a mobillal felvett női test meztelensége, gesztusai, árnyképei, a mobil képernyőjén megjelenő elgyötört arc, az elhagyatott üres

⁵ Wolfgang Pannek: Antonin Artaud's the Theatre and the Plague.
<https://www.youtube.com/watch?v=GFe7FpZIRYk>

tér a barlangrajzokat idézi fel az emlékezet és az az idő mélyeiről, mintegy a jövő lehetséges világát vetítve előre.

Az erőteljes szöveghez erőteljes vizualitás és hangzásvilág társul Pannek színház-filmjében, ebből a szempontból Maura Baiocchi – *The Question (A kérdés, Brazília)* – jelenete a legösszetettebb, amelyet Bonnici a következőképpen ír le:

„Maura elnyújtott sziszegő hangjainak és durva, hangtalan réshangjainak mérhetetlensége éppúgy elkísér minket, mint performansa, a végső, liminális célpontunkba, egy helyek közötti helyre, amely vidéki és vad, fölötté a végtelen kék égbolt, amelyet a hatalmas fémtornyokból az erdők fölé nyúló, párhuzamos elektromos vezetékek kereteznek, amelyek még itt is éreztetik a távoli, gépszerű város jelenlétét. Szótagról-szótagra haladva utazásunk véget ér ebben a lehetetlen tájban, amelyre mintegy rávetül Maura fehér ruhájában és hullámos hajával, miközben átöleli a földöntúli végtelent, és az elektromos mezőkön túli ég felé nyújtja a kezeit, Antonin Artaud színházhoz méltó ambícióval”. (Bonnici, 2022.)

A jelenet egyszerre fenséges és groteszk, egyszerre reális és szürreális, egyszerre tragikus és melankolikus, mégpedig abban az értelemben, ahogy Évelyne Grossman Artaud melankóliáját értelmezi: „a manapság teljesen elcsépelet állítólagos melankóliával és az annak jeleként jelentkező identitásválsággal szemben Artaud példája ékesen bizonyítja, hogy felmérhetetlen értékű kreatív energia van annak a kezében, aki akárcsak egy (ihletett?) pillanatra is képes magáévá tenni az Ősanya (ti. Apa-Anya, ahogy azt *Az idegmérleg* Artaud-ja nyelvi szinten is leképezi) teremtő erejét. A melankolikus férfi csakis ezen az áron lesz képes írni.” (Grossman, 2011, 170.) És a melankolikus nő, tevődik fel rögtön a kérdés. Érkezik is a lábjegyzetben Grossman válasza: „Nyilván a melankolikus nő is. Csakhogy a nő számára épp az Ősanyához való ijesztő közelség lehet az írás gátja.” (Bonnici, 2022.) Pannek színház-filmje körbejár a világban, és arra készíti a nézőket, hogy Artaud színházához méltóan olvassák újra *A színház és a pestis* szövegét, amely arra is felhívja a figyelmet „hogy végső soron egy »szellemi fiziognómiával« van dolgunk, és nem pusztán egy »biológiai fiziognómiával«. Bonnici szerint: ez a „szellemi fiziognómia az, ami igazán elragadó ebben a filmben, amelynek sikerül összehoznia az előadók, művészek és tudósok közösségét egy olyan közös vízióban, amely túlmutat a világunk jelenlegi állapota által feltételezett határokon, egy olyan vízióban, amely mindannyiunkat meghív a színház felsőbb rendű felfogására” (Bonnici, 2022). Hogy ez vízió marad-e pusztán vagy valóság lesz, az rajtunk is múlik, bármennyire kegyetlen is legyen az élet pestis vagy koronavírus idején.

John Romão és Salomé Lamas *A színház és a pestis* című előadásában az üres előadóterem része a rendezésnek, azaz maga a pandémia okozta üres tér is játékterré változik, akár a Sorbonne előadóterme 1933 április 6-án.⁶ Artaud előadásáról kevés feljegyzés maradt, de azt tudjuk, hogy René Allendy meghívására tartott előadást a Sorbonne-on. Anaïs Nin író nő naplóbejegyzéséből, amelyre a rendezők hivatkoznak, azt is megtudhatjuk, hogy mindenkit meglepett az, ami a Sorbonne előadótermében történt; szemtanúként és fültanúként a következőképpen emlékszik vissza erre az

⁶ Ehhez a kérdéshez lásd: *The Theatre and the Plague*. Antonin Artaud. A project by John Romão in collaboration with Salomé Lamas: <https://bocabienal.org/en/o-teatro-e-a-peste/>

esetre: „Nincsenek szavak arra, amit Artaud a Sorbonne pódiumán művelt. Teljesen megfélekedezt a konferenciáról, a színházról, az elképzeléseiről, a mellette ülő Dr. [Renée] Allendyről, a közönségről, a hallgatókról, a feleségéről, a tanárokról és a rendezőről. Arca görcsbe rándult, haja izzadságtól csapzott. Szemei kitágultak, izmai megfeszültek, ujjai meggémberedtek. Érezni lehetett a torka szárazságát, az égető érzést, a szenvedést, a lázat, a tüzet a zsigereiben. Kínszenvedés volt. Üvöltött. Delíriumban. A saját halálát, a saját keresztre feszítését jelképezte. Az emberek elkezdtek levegő után kapkodni. Aztán nevettek és nevettek. Mindenki nevetett! Fűtültek. Végül egyenként, hangoskodva, beszélgetve, tiltakozva kimentek. Az ajtón dörömböltek, amikor kimentek. [...] Újabb tiltakozás és fujjolás. De Artaud folytatta, az utolsó leheletéig. A padlón fetrengett [...], miközben azt ordította: „Csak hallani akarnak róla; tárgyilagos előadást akarnak hallani a színházról és a pestisről, én viszont a saját tapasztalatomat, magát a pestist akarom nekik felkínálni, hogy megrémüljenek és felébredjenek. Én fel akarom őket ébreszteni. Nem értik, hogy halottak. A haláluk teljes, mint a süketség, vagy a vakság. Megmutattam nekik az agóniámat. Az enyémet, igen, és mindenkiét, aki él.”⁷ John Romão és Salomé Lamas rendezése ezt a jelenetet viszi színre, két szereplővel, akik előadásról, előadásra változnak, az egyetemi életet képviselő tanár és a meghívott előadó játékaival, egyetlen díszlettel, egy katedrával, és a legkülönbözőbb terekben, színházakban, előadótermekben, múzeumokban, különböző városokban, országokban, kontinenseken.⁸ Ez az az intézményes keret, amelyet Artaud le akart bontani, amiből ki akar törni, legyen szó színházról, egyetemről, szanatóriumról, kórházról, vagy bármely más keretről, amely megpróbálja korlátok közé szorítani őt. Ez a lázadás minden intézménnyel szemben, minden bezártsággal és korláttal szemben adja Artaud kegyetlenségét, az őt körülvevő világgal szemben, sőt önmagával szemben is, amennyiben ő maga akar határt szabni saját magának. A kegyetlenség, kíméletlenség, könyörtelenség ebben a szövegében, előadásában és tapasztalatában a lét kegyetlensége, kíméletlensége, könyörtelensége. Mindenki a saját bőrén tapasztalja meg mindezt, különösen világméretű járványok idején. Ennek a kegyetlenségnek ad hangot Artaud az írásaiban – leveleiben, verseiben, színházelméleti szövegeiben –, képzőművészeti alkotásaiban – rajzaiban, festményeiben –, előadóművészetében – filmjeiben, színházi előadásában, az *Istenítélettel végezni* hangjátékában. (Artaud, 1985, 1997, 2011)

Artaud (vissz)hangjai – Castorf, Racine, Derrida

Frank Castorf Racine és Artaud «*Bajazet – En considérant le Théâtre et la peste*» (*Bajazid – „A színház és a pestis” tükrében*) című darabjában nem ennyire konkrét a Covid19-re való rájátszás, hiszen a bemutató idején még nem tört ki a világjárvány, de Artaud szövege megtestesíti azt a félelmet, szorongást, kitettséget, amit a pestis, a kolera, a spanyolnátha vagy a koronavírus szó szerinti és átvitt értelemben jelentett és

⁷ Ehhez a kérdéshez lásd: <https://bocabienal.org/en/o-teatro-e-a- peste/>

⁸ Az egyes előadások elérhetőségei: <https://bocabienal.org/en/o-teatro-e-a- peste/> valamint https://www.youtube.com/channel/UCgf_Y5aFgFOp5-LeNb64V1w/featured?view_as=subscriber

jelent.⁹ Castorf posztdramatikus, dekonstruktív, ironikus és frivol színházában Racine és Artaud alkotótársak, akárcsak a színészek – Jeanne Balibar, Jean-Damien Barbin, Claire Sermonne, Mounie Margoum, Adama Diop –, a zeneszerző – William Minke –, a jelmeztervező – Adriana Braga Peretzki –, a díszlettervező – Aleksandar Denic –, a fénytervező – Lothar Baumgarte – és a Castorf színházában nélkülözhetetlen videóművész – Andreas Deinert –, akik nem egyszerűen alávetik magukat a rendezői akaratnak, hanem vele együtt „kockára teszik az életüket”, „vásárra viszik a bőrüket”, amint ezt Claire Sermonne (Atalíd) találóan megfogalmazta.¹⁰ Racine és Artaud szokatlan szerzőpáros, de Frank Castorfnak éppen a meghökkentés a kézjegye, váratlan húzásaival provokál, meggondolkodtat, pellengére állítja a színházat, a színészt, a nézőt, a társadalmat. „Hiperrealizmus és színpadiasság, elkötelezettség és lazaság, szemét és csillogás: Frank Castorf rendezései a legellentmondásosabb energiákat lobbantják lánggra” – írja Stéphane Malfettes Castorf színházának kettősségéről. (Malfettes, 2007.) A berlini *Volksbühne* rendezőjének titka, aki évekig vezette „Európa színházi életének előőrsét” Malfettes szerint abban áll, hogy a „dekonstrukció/rekonstrukció” paradigmáját működtetve képes „élvezetes művészi káoszt teremteni”. (Malfettes, 2007.) Racine „kegyetlen sorsról” írott drámáját Artaud „kegyetlen színházának” szellemében viszi színre, anélkül, hogy kiszolgáltatná Racine szövegét Artaud-nak, vagy az Artaud szövegeit Racine-nak. Valóságos „megszállottja az irodalomnak”, rendszeresen színre visz olyan szövegeket, mint Dosztojevkszij *Félkegyelmű* (2002), *Bűn és bűnhődés* (2006) vagy Bulgakov *A Mester és Margarita* (2003) című regénye. Rendszerint nagyon szabadon kezeli az idézeteket, amiként Elfride Jelinek *Raststätte* (1995) című műve esetében is tette, rendszerint „felrobbantja” a különböző szövegek és médiumok közötti határokat, rendszeresen bevonja az élveboncolásba a színész és a néző testét. Minden alkalommal másként ír alá, nem az (ön)imitáció és az (ön)ismétlés nárcisztikus vágya hajtja, hanem az (ön)kritikus szellem ébersége és az alkotótársakkal közös inventív színházcsinálás inspirálja.

A kritikák is kiemelik Castorf rendezésének színházkritikai és társadalomkritikai élet, akárcsak a filozófiai mélységét, a szereplőkkel készült videók pedig betekintést engednek a rendezővel való együtt-alkotás színész-testet-lelket próbára tevő egyszeri tapasztalatába. Stéphane Malfettes szerint egyfajta „Castorf-módszerről” vagy *modus operandi*ról is beszélhetünk, amelyet az általa idézett Carl Hegelmann, a *Volksbühne* dramaturgja a következőképpen foglal össze: „Castorf a rendezés során úgy használja a színházi elemeket – a karaktereket, a szöveget, a színészeket, a teret, a jelmezeket, a zenét, világítást és a környezet –, mint egy kínai festő, aki éveken át gondolkodik egy képen, hogy aztán rekordidő alatt és látszólagos könnyedséggel megfesse azt”. (Malfettes, 2007.) Ez a módszer a rendezői gyakorlatban azt jelenti, hogy Castorf előadásait pusztán egy nagyon rövid, de nagyon intenzív próbaidőszak előzi meg, aminek az a célja, hogy a színészek megfeleljenek a művészi „jó modorról”, hogy megteremtődjenek a valódi „színpadi kaland” feltételei. A „rajongás és a túlzás” része ennek a módszernek, mégpedig azzal a tudatos céllal, hogy a játék során a

⁹ Frank Castorf: Racine és Artaud «*Bajazet – En considérant le Théâtre et la peste*»
<https://www.youtube.com/watch?v=3mgUTazeMUs>

¹⁰ <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Bajazet-en-considerant-le-theatre-et-la- peste-d-apres-Jean-Racine-et-Antonin-Artaud/videos/media/Bajazet-en-considerant-le-Theatre-et-la- peste-Frank-Castorf-teaser>

karakterekben rejlő „öszönök, gyűlölet, undor, szenvedély” felrobbanhat, hogy „megszállottan folytassák a játékot”, még akkor is, amikor úgy tűnik, hogy már mindent elmondtak, egészen addig, amíg el nem érik a „kimerültség” állapotát. Esztétikai értelemben a fenséges és a groteszk között ingadozik az előadás, teljesen előreláthatatlan mindaz, ami ott, akkor történik a színpadon és a nézőtéren. A rendezőnek pontosan ez a teljes „kiszámíthatatlanság” a célja.

„A »német mester« francia nyelven szólaltatja meg a robbanékony színházat” – olvashatjuk a francia ajánlásban –, „ahol a beszéd a király(nő), aki veszélyes és néha halálos. Amikor a vágyak és szenvedélyek összeütköznek a társadalmi konvenciókkal”.¹¹ Az előadás a végletekig kielezi ezt az „összeütközését”. „Az előadás rólunk szól”, jegyzi meg Mounir Margoum (Ahmed), a mi életünkről, a mi örültségünkről, a hatalomról, mindegy, hogy időben és térben hol vagyunk, a témák ugyanazok.¹² A hatalom, a vágy és a szenvedély közötti viszony ugyanolyan feszült, játszódjon a darab akár a császár vagy a francia király udvarban a 17. században, vagy Castorf színházában, Lausanne, Párizs, Sao Paolo színpadain a 21. században. Ezt a feszültséget még tovább fokozza a *passion* francia kifejezés kettős értelemű használata, amely egyszerre jelenti a szenvedélyt és a szenvedést. Racine drámáinak és Artaud irodalmi, színházi és képzőművészeti alkotásainak, visszatérő témája a *passion*, amiként színészi és színház-írási gyakorlatának is. Artaud a szenvedély hevében könyörtelenül meggyötri a színész testét, a szenvedély szenvedést okoz a biológiai testnek, a nyelvtestnek és a hangtestnek is. Felsebzi a testet, feltöri a szavak jelentését, Racine szövegének rejtett jelentésrétegeit Artaud szavai tépik fel: „Senki nem tudja, mire képes egy test” – idézi a francia ajánlás Spinozát, majd hozzáteszi: „Senki nem tudja, mire képesek a szavak” a színházban – válaszolja Frank Castorf, aki továbbra is kapcsolatot sző a nagy drámai és irodalmi szövegek között, a jelenbe írja be azt, ami e két írást, e két kijelentést keresztezi, miközben a dekonstrukció és rekonstrukció munkáját folytatva összekeveri az egyik és a másik szavait, nem azért, hogy elhomályosítsa, hanem, hogy megvilágítsa azokat.”¹³ A dekonstrukció Racine és Artaud szövegeinek egymásba íródásában, a rendezés *modus operandijában*, a színészi játékban érhető tetten. Racine és Artaud szövegei egymásba metsződnek, egymásban hajtanak ki, miközben az érintés, metszés hatására felrobban a jelentés, megtörténik a disszemináció, a szó hangjegyekre, hangnemekre, hangalakzatokra hullik, (segély)kiáltássá, artikulálatlan, fülsiketítő üvöltéssé válik: „A zajok és a düh francia nyelvű előadása, amelyet vidám és magával ragadó tiszteletlenséggel állítanak színpadra, és amely teljes mértékben annak szenteli magát, hogy hallhatóvá tegye a cselekvő szót, amely felrobbantja mindazt, ami tiltott, hogy felfedje az elfojtott szenvedélyek életerős, mértéktelen és veszedelmes erejét.”¹⁴

Castorf meghallja Artaud kiáltását Racine írásában, színre viszi azt a pillanatot, amikor Racine Artaud-ért kiállt, a színészek hangszínre bontják a darabot, a hallucinációkat, az artikulálatlan hangokat, amelyeket megtestesítenek. „Egy egész életen át lehetne Racine mondataival foglalkozni”, jegyzi meg Jean-Damien Barbin

¹¹ <https://www.mc93.com/saison/bajazet-en-considerant-le-theatre-et-la-peste-0>

¹² Uo.

¹³ Uo.

¹⁴ Uo.

(Bajazid), fel kell nyitni ezeket a szövegeket, meg kell nézni, mi van a mondatokban, behatolni, megtalálni bennük Artaud-t, aki ráirányítja a figyelmet a másikkhoz való viszonyra, a művészetre, az áldozatra, a feláldozott testre. A színész felelőssége színre vinni ezt a testet, megtestesíteni ezt az áldozatot.¹⁵ Castorf és Artaud sokat kívánnak a színészekről, azt várják el, hogy teljesen átadják vagy felajánlják a testüket, mintegy Jákob lajtorjája lépésről, lépésről haladjanak felfele, egyre feljebb.¹⁶ A test Castorf és Artaud értelmezésében a hús-vér testet jelenti, mégpedig a maga teljességében, azaz a nyelvtestet és a hangtestet, a szó húsát és a hang húsát, a nyelv vibrációját, a szó jelentésének feltörését, a jelentés-hangburok felhasítását.¹⁷ „Örület, valóban hallucináltunk” – hangoztatta Adama Diop (Oszmin) a beszélgetésben –, „megtapasztalhattuk »a nyelv vibrációját«, amiként azt is, hogy bár „Racine kódolt nyelve” és Artaud „kirobbanásai”, „kiáltásai”, nagyon különbözőek, mégis közeliek, különösen a Castorf-színház vizuális és akusztikai térében.¹⁸ Jeanne Balibar (Roxán) szerint Castorffal együtt dolgozni annyit jelent, mint színre vinni mindazt, amit „a világ ránk erőltet a maga erőszakosságával, horrorjával”, elmondani valamit „az élet elviselhetetlenségéről”. Ott helyben írni meg a darabot, közös munkával, egyfajta „coworking” keretében.¹⁹ Úgy dolgozni, mint egy festő a színekkel, hangsúlyozza Claire Sermonne (Atalíd): „mindannyian ott vagyunk a színtéren, és egy inspiratív mozdulattal elindul a munka, a színek összekeverednek”.²⁰

Test, nyelv, írás, hang, színház, festészet – Artaud megannyi témája és tette, amelyek kikezdi az irodalom, a színház, a festészet intézményesült nyelvét és gyakorlatát, miközben inspirációs és aspirációs forrást jelentenek az irodalom, a színház és festészet számára azóta is. A színrevitel Castorf esetében egyszerre színre-bontás a szó festői értelmében, hangszínre-bontás a szó kortárs-zenei értelmében, a színpad terének megbontása vagy inkább megsokszorozása a szó színházi és mediális értelmében. Castorf mesterien használja ki ebben a darabban is a legmodernebb technika által kínált lehetőségeket, így a videót, a vetítő vásznat, a közelképet. A videó és a vetítés egyrészt a tér megsokszorozásában és poétikai megformálásban játszik szerepet, ami a „tér-költészet” (Artaud) jegyében történik, másrészt a belső terek és a színészi arc közelképeivel a külső-belső, intim-elidegenítő, személyes-személytelen közötti határokat lépi át. A színpadot három állandó díszlet osztja ötfelé, a szultán monumentális, szuggesztív mellszobra mellett, amely a közönségre függeszti világító és figyelő tekintetét, látható a piros neonbetűs felirat: Babilon 0-24. Ezen a már-már giccses gipsz-szobron nyílik a konyhába vezető ajtó, az ott játszódó eseményeket a kivetítőn láthatjuk. Az ötvenes évek konyhája (is) lehetne, benne a régmúlt időket idéző rádió, amely néha megszólal, mintha Artaud *Istenítélettel végezni* hangjátékának foszlányait hallanánk, Roxán egy hatalmas késsel a kezében itt vagdalja egyre vehemensebben a húst, aprítja a zöldségeket, dobálja bele a nagy

¹⁵ Vö. <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Bajazet-en-considerant-le-theatre-et-la-peste-d-apres-Jean-Racine-et-Antonin-Artaud/videos/media/Bajazet-en-considerant-le-Theatre-et-la-peste-Frank-Castorf-teaser>

¹⁶ Vö. <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Bajazet-en-considerant-le-theatre-et-la-peste-d-apres-Jean-Racine-et-Antonin-Artaud/videos>

¹⁷ A hús értelmezéséhez Merleau-Ponty és Artaud szövegeiben lásd Grossman 2011, különösen: 146-155.

¹⁸ Vö. <https://www.mc93.com/saison/bajazet-en-considerant-le-theatre-et-la-peste-0>

¹⁹ Uo.

²⁰ Uo.

fazékba, itt dohányoznak és égetik ki cigarettával, mintegy Artaud módjára perfor(m)álják a *Le Mond-ot* Ahmed és Oszmin, itt elektrosokkolják a konyhaasztalra kiterített Bajazid-Artaud testét kezelőorvosokat játszva, itt szembesül önnön-kettősségével Atalíd a tükörjelenetben. A szintér másik domináns díszlete a kék brokáttal borított szeráj, amelynek rácsszerkezetén kiszűrődő fény mintha egy nézőkre vetett pillantás lenne. A szultán háttal áll és visszafelé néz, a francia kritika szerint a „burka” szembenéz a közönséggel. (Fehlbaum, 2019.) Mindaz, ami a szerájban történik, szintén a „burka” felett elhelyezett képernyőn látható, amelyen néha megjelenik a kamera, amiként a konyhajelenetekben is, ahol a színész váratlanul a kamera-számítógép-kezelő ülésben találja magát. Ezek a véletlen jelenetek, a *mise en abyme* alakzatai – színház a színházban vagy film a színházban – ellenpontozzák a darab drámaiságát, frivol vagy groteszk hatást keltenek, kizökkentik a nézőt az előadás teréből és idejéből. Egy térben vannak a színészek és a nézők, mégis a képernyőn láthatják az élő képeket, amelyeket paradox módon elfed a díszlet a közönség tekintete előtt.

A harmadik díszlet egy kerekekre szerelt kaloda vagy ketrec, amely a börtönt, a kórházat jeleníti meg, amelynek folyamatosan hangosan csapkodják az ajtaját, amelyet ide-oda tolnak-vonnak a színpadon, amelybe bemenekülnek, húzódnak, záródnak a szereplők. Mindenki megfordul benne, de leginkább Bajazid Artaud-jelenetei játszódnak itt: a kirekesztettség, a kétségbeesés, az örület drámája. A színészek kettős szerepet játszanak Castorf színházában, Racine darabjának és Artaud szövegeinek szereplőiként, úgy váltanak át egyikből a másikba, hogy a néző csak a hangnemváltás vagy a ruhák rejtett kódjainak felismerése révén realizálja azt: Ahmed kaftánján a Louis Vuiton, Oszmin szabadidő-ruháján a Givenchy márkajele látható, de feltűnik a Gucci divatház is, és egy egész sor ruhát tolnak be hirtelen vállfákra akasztva, mintha egy divatbemutaton vagy öltözőben lennének a színpad mögött.

A közelképek kiemelik a színészek arcjátékát, az arc mint táj (Deleuze) szemlélése lehetővé teszi az érzelmek, indulatok, megindultság kifejezését, az önmagától való elidegenedést és az önelemzést is. Ebből a szempontból a konyhai tükörjeleneteket érdemes újraneézni, amelyek a szereplők önmagukkal szembenezésének drámai jelenetei. A színészek kiváló teljesítményt nyújtanak mindkét szerepben. Roxán és Bajazid szerepe kitűnik komplexitásában és a színészi játék emberfeletti teljesítményében is. A francia kritika mindkét szereplőt külön is díjazza. Jean-Damien Barbin esetében azt értékeli nagyra, ahogy „hallucináló tekintetével és emelkedett lendületével ábrázolja a szerelem és a hatalom között választani képtelen Bajazid szívfájdalmát”. (Fehlbaum, 2019.) Jeanne Balibar esetében pedig azt, ahogy „teljes mértékben átadja az érzelmekkel teli Roxán bizonytalanságát, lázadását, kétségbeesését és dühét. Hangját zenei virtuozitással használja, a fejangtól a torokhangig, a suttogott dörmögéstől a felfokozott csillogásig”. (Fehlbaum, 2019.) Jean-Damien Barbien nagyjelenete az én értelmezésében a ketrec-jelenet, Jeanne Balibaré pedig a szeráj-jelenet, ahol mindketten Artaud szövegét és Artaud alakját viszik színre. Barbien olyan meggyőző lelki, testi és hangerővel játssza a kórházba, intézetbe, kőszínházba, saját belső világába zárt Artaud örületét, hogy valóban felrobbantja a színház terét, szétfeszíti a kereteket, önnön belső harcának teszi tanújává a nézőt, akit hatalmába kerít igéző tekintetével, és örületbe kerget. Balibar az egész

testével játszik, minden idegszálát és hangszálát az elviselhetetlenségig feszíti. Teljesen lemezteleníti, deszexualizálja, elidegeníti a testét. Az *Istenítélettel végezni* egyes passzusait Artaud hangjátékához híven viszi színre, a lemeztelenítésben megfosztja a testet a testtől, az emberit az emberitől, átlépi a nemek (férfi-nő), az ember és állat közötti határt (ember-ló), megfosztja a szót a jelentéstől, a hangot az értelemtől, miközben felfedi a „szent színház” testnélküli testét, a Derrida-Artaud-színház „megfűjt testét”, a Deleuze-Artaud-színház „szervek nélküli testét”, a poszthumanista színház embertelen vagy embernélküli testét, az emberi fül számára érthetetlen beszéd kiáltását.

A három és félórás előadást követően aligha távozik valaki úgy a teremből vagy a képernyő elől, hogy ne érintette volna meg ez az előadás, ne gondolkodott volna el azon, hogy mit is jelent a színház, a színészi játék, a rendezés, a test, a hang, az örület, az élet és a halál, mi a szerepe a nézőnek, akinek a legbensőbb érzéseit, félelmeit, magasságait, mélységeit, zsigeri életösztoneit és halálösztoneit viszi színre. Racine darabját aligha tudjuk az előadást követően Artaud szövegei nélkül olvasni-nézni-játszani, a kiemelkedő színészi játékban úgy szövődnek egymásba ezek a szövegek, mintha valóban Racine-Artaud írta, Artaud-Castorf rendezte, és Bajazid-Artaud, Roxán-Artaud, Atalíd-Artaud, Ahmed Oszmin-Artaud játszotta volna. Kívánhat-e Artaud többet? Sikerült-e Castorfnak létrehozni a kegyetlenség színházát? Vajon mit szólna Derrida Castorf dekonstruktív rendezéséhez? Ezekre a kérdésekre nem tudhatjuk, csak sejthetjük a választ. Azt viszont tudjuk, hogy miként képzelte el Artaud a kegyetlen színházat, még ha a *Cenci házban* nem is sikerült maradéktalanul megvalósítania azt. Azt is tudjuk, hogy mit írt Derrida Artaud szövegeiről: a *Grammatológia* (1967) *A teoréma és a színház* című alfejezetétől *A megfűjt beszéd* (*Tel Quel*, 1965) és *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* (*Critique*, 1966) szövegeken át a „pikto-koreográfiák” (*Az alaprétég megőrzítése*, 1986), valamint az írott és rajzolt „szcenográfiák” (*Artaud, le Moma*, New York, MOMA, 1996) perfor(m)atív erejének elemzéséig. (Derrida, 1967, 2002, 2007ab, 2011.) Azt is tudjuk, hogy a dekonstruktív színházelmélet miként játszott rá Derrida szövegeire – Patrice Pavis, Philippe Ausländer, Elinor Fuchs, Helga Finter, Doris Kolesch²¹ –, hogy a dekonstrukció szellemében miként vitték színre Derrida szövegeit – Jean-Pierre Vincent *Karl Marx Théâtre inédit* (1997)²² –, hogy maga Derrida miként lépett fel színházban, filmben, Ornette Coleman dzsesszkoncertjén, miként készített hangfelvételeket a *Circonfession* (1991) vagy a *Feud la cendre* (2001) című szövegéből, az utóbbiból Caroline Bouquet színésznővel együtt.²³

Azt is megtudhatjuk, hogy Jeanne Balibar Étienne Balibar filozófus lánya, akinek több alkalommal Pierre Alféri írt szöveget, aki pedig nem más, mint Jacques Derrida fia. Az életrajzi olvasat nem magyarázza a színészi teljesítményt, pusztán csak arra enged következtetni, hogy Jeanne Balibar nagyon jól ismerhette Artaud filozófiai

²¹ Ehhez a kérdéshez lásd a *Theatron* folyóirat 2007/2-3-as Artaud-számát.

²² Derrida, Guillaume, Vincent, 1997.

²³ Derrida fellépett az Odeon színházban egy vele készített előadáson (1994), és a következő filmekben szerepelt: Ken McMullen: *Ghost Dance* (1983), Gary Hill: *Disturbance (among the Jars)* (1988), Safaa Fathy: *D'ailleurs Derrida/Derrida's Elsewhere* (1999), Amy Ziering Kofman és Kirby Dick: *Derrida* (2002), valamint interjút készített és fellépett Ornette Coleman koncertjén (<https://www.openculture.com/2014/09/jacques-derrida-interviews-ornette-coleman.html>). Derrida hangfelvételek: Derrida, 1994; Derrida, Bouquet, 2001.

értelmezéseit, amiként Frank Castorf is, így aligha véletlen, hogy a dekonstrukciónak és az *Istenítélettel végezni* hangjátéknak ekkora szerepe van Castorf „Racine és Artaud *«Bajazet – En considérant le Théâtre et la peste»*” című rendezésében és Jeanne Balibar játékában. Aligha lehet véletlen, hogy az Artaud-szakértő Évelyne Grossman pontosan a hang szerepére kérdezett rá a Derridával készített interjújában, amelyre a következő választ kapta:

„Amint valaki meghallotta ezt a hangot, mondjuk az *Istenítélettel végezni* felvételén, többé már nem lehetett ugyanúgy olvasni, különösen a háború alatti és utáni szövegeit. Őt olvasni annyit jelent, mint feltámasztani a hangját, úgy képzelni el olvasás közben, mint aki mondja a szövegeit. Nem ismerek olyan író, akinek a hanghordozása ennyire jelen lenne az írott szövegében. Joyce, Celan, Valéry vagy Heidegger felolvasásait hallottam; ebben a században több szerző hangját is archiválták. Megható őket hallgatni, de nincs szükség a hangjukra ahhoz, hogy a szövegeiket olvassuk; nem annyira lényeges. Ha egyszer meghallottuk Artaud hangját, akkor épp ellenkezőleg, többé már nem lehet elhallgattatni. Ezért a hangjával kell olvasni, a hangja szellemével, fantomjával, amelyet meg kell őriznünk a fülünkben. A hang archiválása számomra egészen megdöbbentő dolog. A fényképpel ellentétben az archivált hang »élő«. Úgy él egy másik életet, ahogyan egyetlen más archívum sem. A hangban hallani, mintegy az önmagához való viszonyt, az élet önmaga általi auto-affekcióját. Artaud hangfelvételei lényeges részei annak, ami a testéből, a korpuszából maradt.” (Derrida, 2004.)

Íme, az én (hang)testem – mondhatná Derrida-Artaud. Ez a felismerés új szempontokat kínál az Artaud- és a Derrida-értelmezés számára is, különös tekintettel arra, hogy a Derrida-olvasatokban kevés figyelmet fordítottak a hanggal kapcsolatos felfogásának vizsgálatára, amelyet *A hang és a jelenség* (1962), valamint a *Grammatológia* (1967) alapján többnyire a logo- és fonocentrizmussal szembeni kritika felől értelmezték (Cavarero, 2005), holott már ezekben a szövegekben is különbséget tesz a hang és a beszéd, a hang és a jelentés között, azaz nem rendeli alá a hangot a betűnek vagy az írásnak vagy a jelentésadásnak. A *Glas* (1974), a *La vérité en peinture* (1978), a *La carte postale* (1980) című szövegeiben már sokkal intenzívebb és reflektáltabb a ha(ra)ngjáték és a hangnemváltakoztatás, amiben Artaud mellett Nietzsche-nek, Hölderlin-nek és Jean Genet-nek is megvolt a maga szerepe.²⁴ Derrida színházában viszont Artaud játssza a főszerepet, akkor is, amikor mellett érvel, hogy Artaud nem „klinikai eset” vagy „kritikai eset”, hanem a kettő határán áll – *A megfűjt beszéd* (1965). Akkor is, amikor azt hangsúlyozza, hogy „Artaud forradalma”, azaz a mindentudó és mindenható szerző-rendező-beszéd uralmának alávetett nyugati színház hierarchiájának megkérdőjelezése egyszersmind a nyugati metafizikai gondolkodás forradalma is. Hiszen a színház a nyugati gondolkodás reprezentatív színtere, ezért a kegyetlenség színházának elmélete és gyakorlata nemcsak színházi, hanem filozófiai tett is, amely (írás)tettre sarkallja Derridát – *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* (1966). Akkor is, amikor Artaud írott rajzait elemezve a *subjectile*, azaz az alap nélküli alap, alany nélküli alany, írás

²⁴ Ehhez a kérdéshez lásd Évelyne Grossman interjóját, Derrida, 2004, 36.

nélküli írás, beszéd nélküli hang, jelentés nélküli hangadás és a diktált beszéd közötti különbséget vizsgálja – *Az alapréteg megőrzítése* (1986). Akkor is, amikor az *Istenítélettel végezni* hangjáték egy-egy részletével kezdi és végzi az *Artaud le Moma* című előadását a Moma Artaud-kiállításán 1996-ban. Nem csoda hát, ha Artaud és Derrida visszhangra találnak a kortárs színházban, így Castorf rendezésében, amiként a performansz-kutatás – *Performance Studies* –, a testkutatás – *Body Studies* –, a hangkutatás – *Sound Studies* és *Voice Studies* – és a poszthumanista dráma és színházkutatás területén is.²⁵

Felhasznált irodalom

- Artaud, A.** (1985). *A könyörtelen színház*. Ford. Betlen János. Szerk. Vinkó József. Budapest: Gondolat.
- Artaud, A.** (2007). *Istenítélettel végezni*. Ford. Jákfalvi Magdolna. *Theatron*, 6(3-4): 53-71.
- Artaud, A.** (2011). *Rodezi Levelek (1943-46)*. Ford. Szabó Marcell. Budapest: Kijárat.
- Bonnici, A.** (2022). Antonin Artaud's the Theatre and the Plague: A Film by Wolfgang Pannek. <https://parisinstitute.org/antonin-artauds-the-theatre-and-the-plague-a-film-by-wolfgang-pannek/>
- Cavarero, A.** (2005). *For More Than One Voice*. Stanford: Stanford University Press.
- Darida V.** (szerk.) (2011). *Artaud, avagy a gondolkodás szenvedéstörténete*. Budapest: Kijárat.
- Derrida, J.** (1967). *Grammatológia*. Ford. Marsó Paula. Budapest: Typotex, 2014.
- Derrida, J.** (1974). *Glas*. Paris: Galilée.
- Derrida, J.** (1978). *La verité en peinture*. Paris: Flammarion.
- Derrida, J.** (1980). *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion.
- Derrida, J.** (1997). *Philosopher Jacques Derrida Interviews Jazz Legend Ornette Coleman: Talk Improvisation, Language & Racism*. <https://www.openculture.com/2014/09/jacques-derrida-interviews-ornette-coleman.html>
- Derrida, J.** (2001). *Feu la cendre*. Paris: Des femmes.
- Derrida, J.** (2002). *Artaud le Moma*. Paris: Galilée.
- Derrida, J.** (2004). *Les voix d'Artaud (la force, la forme, la gorge)*. Un entretien par Évelyne Grossman propos recueillis. *Magazine Littéraire*, Septembre, 34-36.
- Derrida, J.** (2007a). *A megfűjt beszéd*. Ford. Simon Vanda. *Theatron*, 6(3-4): 3-22.

²⁵ Ehhez a kérdéshez lásd Papaioannou, 2018 (<http://liminalities.net/14-4/mapping.pdf>); Fraunhofer, 2020, valamint Egri Petra és Pintér-Németh Nikolett tanulmányát ebben a számban.

- Derrida, J.** (2007b). A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása. Ford. Farkas Anikó. *Theatron*, 6(3-4): 23-37.
- Derrida, J.** (2011). Az alaprétég megörjítése (részlet). Ford. Radvánszky Anikó. In: Darida Veronika (szerk.), *Artaud, avagy a gondolkodás szenvedéstörténete* (77-87). Budapest: Kijárat.
- Derrida, J. – Bennington, G.** (1993). *Derrida*. Chicago: Chicago University Press.
- Derrida, J. – Guillaume, M. – Vincent J-P.** (1997). *Marx en jeu*. Paris: Descartes and Cie.
- Egri P.** (2022). Balkan Erotic Epic: a hisztérikus test és az abjektált test Marina Abramović performanszában. *Imágó Budapest*, 2022, 11(2): 59-72.
- Fraunhofer, H.** (2020). *Biopolitics, Materiality and Meaning in Modern European Drama*. Edinburgh: Edingburg University Press.
- Fehlbaum, M.** (2019). «Bajazet», Frank Castorf éclairé de l’illumination Artaud. <https://inferno-magazine.com/2019/11/03/BAJAZET-CASTORF-ECLAIRE-DE-LILLUMINATION-ARTAUD/>
- Grossman, É.** (2011). Artaud és a modern... melankolikusok. Ford. Molnár Zsuzsa. In: Darida Veronika (szerk.), *Artaud, avagy a gondolkodás szenvedéstörténete* (129-170). Budapest: Kijárat.
- Papioannou, S.** (2018). Mapping the “Non-representational”: Derrida and Artaud’s Metaphysics of Presence in Performance Practice. *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 14(4): 1-19. <http://liminalities.net/14-4/mapping.pdf>
- Pintér-Németh N.** (2022). A vokális hang átmenetei és megnyíló hangrések Ladik Katalin rádiójátékában. *Imágó Budapest*, 2022, 11(2): 73-84.
- Malfettes, S.** (2007). *Frank Castorf le théâtre de l’avenir*. art press, 330. <https://www.artpress.com/wp-content/uploads/2014/12/3103.pdf>
- Racine, J.** (1963). *Jean Racine összes drámái*. Ford. Nemes Nagy Ágnes. Budapest: Magyar Helikon.

Rádiófelvételek és hanglemezek

Artaud, A. (1947). Pour en finir avec le jugement de Dieu (version intégrale).

<https://www.youtube.com/watch?v=EXy7lsGNZ5A>

Derrida, J. (1994). *Circonfession*. Paris: Des femmes.

Derrida, J. – Bouquet, C. (2001). *Feu la cendre*. Audible Audiobook. Paris: Des femmes, 2001.

Színházi előadások, filmek

Wolfgang Pannek (2020). Antonin Artaud’s *The Theatre and the Plague*.

<https://www.youtube.com/watch?v=GFe7FpZIRYk>

The Theatre and the Plague – Antonin Artaud. A project by John Romão in collaboration with Salomé Lamas (2020). <https://bocabienal.org/en/o-teatro-e-a-pestes/>.

https://www.youtube.com/channel/UCgf_Y5aFgFOp5LeNb64V1w/featured?view_as=subscriber

Frank Castorf (2019). Racine et Artaud «*Bajazet – En considérant le Théâtre et la peste*». <https://www.youtube.com/watch?v=3mgUTazeMUs>

Ken McMullen (1983). *Ghost Dance*.

Gary Hill (1988). *Disturbance (among the Jars)*

Safaa Fathy (1999). *D 'ailleurs Derrida/Derrida 's Elsewhere*.

Amy Ziering Kofman, Kirby Dick (2002). *Derrida*.