



Pintér-Németh Nikolett

A vokális hang átmenetei és megnyíló hangrések Ladik Katalin rádiójátékában

„[A vágy] nem egy bizonyos, nyelv előtti helyen létezik, ahonnan manipulálhatná a nyelvet, és eszközként használhatná azt fel saját, különös céljaira. Végére egybeesik magának a nyelvnek a szabálytalan természetével, hangjainak visszaverődésével, összehangzásaival.”

(Mladen Dolar)¹

Bevezetés

A vokális hangban feláruló rés a hang köztességéről árulkodik, amely meghatározza annak mind a testhez, mind a szubjektumhoz vagy a jelentéshez fűződő viszonyát. Egyszerre tartozik a külsőhöz és a belsőhöz, egyaránt tekinthetjük anyagi és tűnékenységében megfoghatatlan természetűnek, illetve vizsgálhatjuk mind a biológiai funkciók, mind a kulturális közeg szerint. A társas életben betöltött szerepe felbecsülhetetlen, hiszen a hang kötelékként áll a társadalmi szövet és a szubjektum intim magva között.

Jelen tanulmány fókuszában a vokalitás Mladen Dolar által kidolgozott, Jacques Lacan vágy- és szubjektumelméletére épülő koncepciója áll, mely a hangot a vágy köztes tárgyaként fogja fel. Közben rávilágít azokra a problémákra, megközelítési módokra, amelyek a vokális hang filozófiai, esztétikai és nyelvelméleti kutatásai során zsákutcát jelentettek a hangjelenség kibontását illetően. Ezen hozzáállások egyfelől – mint a nyelvi szabályszerűséget zavaró tényezőt – likvidálták, pontosabban „elnémították” a hangot, másfelől ugyan előtérbe állították hangzó minőségét, ezt azonban birtokolható tárgyként kívánták rögzíteni.

¹ „[Desire] does not preexist somewhere else from where it could manipulate the language and use it as a means for its particular purposes. Ultimately it coincides with the erratic nature of language itself, with its sound echoes and reverberations, its co-sonances” (Dolar, 2006, 151. – saját ford.)

Az empirikus kutatás és a zene felől Martha Feldman ad támpontot a hang által nyitott rés vagy a testben érzékelhető váltóhangok okozta törés értelmezéséhez. Ez az állandó kockázati tényező szerinte ugyanis szembe megy mindenféle tökéletesítési szándékkal, és megakadályozza, hogy a hangot az éteri szférába emeljük. Ehelyett megmutat valamit az önmagát létrehozó mechanizmusból, amely létrejötté pillanatától kisiklik a szubjektum irányítása alól.

Figyelembe véve mindezen szempontokat, a hang heterogenitás kiemelkedő példáit találjuk Ladik Katalin vokális performanszai és hangköltészeti alkotásai között. Általuk a szóban forgó „hangrés” művészi alakváltozataival szembesülünk, amely hírt ad a szubjektum sokrétűségéről, bizonyos esetekben erejéről, egyszersem mind felvillantja önmaga kiszolgáltatottságát és sérülékenységét. A következőkben egy elméleti áttekintést követően a felvázolt szempontok szerint elemzem Ladik – *Aki darazsakról álmodik* című rádiójátékát, különös tekintettel a hang átmeneti helyzeteire. Továbbá röviden kitérek Alfred Wolfsohn terápiás énekműhelyére, ahol az énekhangok mellett nélkülözhetetlenné váltak és létjogosultságot nyertek az emberi testből kiszakadó vokális zajok, ezek kulturális értelemben történő tendenciaszerű felülírása és elhallgattatása ellenére.

Vokális hang mint a vágy köztes tárgya

Mladen Dolar *A Voice and Nothing More (Egy hang és semmi több – 2006)* című monográfiája a vokális hang problémakörét tárgyalja elsősorban a pszichoanalízis felől. Egyben rávilágít arra a hiányosságra, hogy az általánosnak mondható, jellemzően két irányból történő megközelítési mód nem teszi lehetővé a hangnak – mint kizárólag köztességében megragadható entitásnak – a komplex vizsgálatát. Egyfelől a megértést segítő kommunikációs funkciójában, pusztán jelentésközvetítőként alárendelt szerepet kap a nyelvi jelentés dominanciája mellett. A tudat szintjén ez egy „hangtalan hang”, amely leginkább akkor tölti be hordozó szerepét, ha észrevétlen marad, és kitüremkedéseivel vagy túlzott sajátosságaival nem zavarja az általa közvetített üzenetet. Eszerint tekinthetjük egyfajta homogén vagy átlátszó matériának, amely az adott célnak megfelelően formázható. Másfelől, ha a jelentés helyett a hang minősége kerül előtérbe, akkor a másik, kulturálisan elfogadott lehetőség szerint a hang esztétikai élvezet tárgyává válik, mint például a klasszikus opera vagy egyéb énekműfajok számos esetében. Így a hang fétis tárgyként rögzül, s ebben az illuzórikus pozícióban szem elől veszítjük átmeneti jellegét.

A strukturalista nyelvészet, különösen a hangtan redukciós elméletének a kritikáját fogalmazza meg Dolar, amikor azzal a váddal él, hogy a fonológia „megölte a hangot”. „[...] a hús-vér emberi hang maradéktalanul strukturális jegyek hálózatába lett betagozva a tulajdonságok meglétének vagy hiányának alapján. Vagyis a fonológia alapító gesztusa a nyelv szubsztanciájaként értett emberi hang teljes redukciója lett” (Dolar, 1996, 61).

Míg a fonéma egyedül a különbözőségek alapján létező, elvont, negatív elem, addig a hang elválaszthatatlanul kapcsolódik a testek anyagságához, mintegy összekötőként áll a nyelv és a test között. E kapcsolatot azonban nem összeolvadásként kell értenünk, hiszen mindig marad egy rés a hang és a test között (Dolar, 1996, 62). Az oppozíciós elv szerint működő fonéma kategóriáján belül tehát értelmezhetetlen a hang pozitív, bár illékony fizikalitása és mozgása. Az olyan nem nyelvi elemek, mint például az intonáció, a hangsúly vagy a kiejtés e rendszerben többletkategóriaként tűnik fel, mint az ellentétpárok szükségszerű kiegészítői (Dolar, 2006, 18-19). Dolar éppen a prenyelvi vagy a nyelven túli hangjelenségek példáival szemlélteti azt a többletet, amely a jelölő melléktermékeként, „maradékaként” jelentkezik (Dolar, 2006, 23-32). A fentiek mellett ilyenek lehetnek a nyelvbe beépülő testhangok, például a csuklás, a köhögés vagy az ásítás, amelyek – bár grammatikai értelemben önmagukban nem bírnak jelentéssel – mégsem elhanyagolhatók a megértés szempontjából. Pusztán megjelenésükben, esetleg feltűnésük időzítésében vagy ritmusában hordozzák jelentésmódosító, azt felülíró vagy elhomályosító jegyüket. Idetartozik továbbá a nyelvészek által is vizsgált kezdeti beszédfejlődés, amely a korai életszakasz hanghasználati sajátosságait érinti, de ide értjük a sírás vagy üvöltés vokális aktusait is.

Roman Jakobson is felfigyelt a kisgyerekek előnyelvi tevékenységére – vagyis a gögicselésből a beszéd felé tartó átmenet folyamataira – és annak tanulságaira. Ekkor történik ugyanis, hogy a nyelv előtti vagy nyelven kívüli hanggesztusokat fokozatosan felváltják a fonológiai értékkel rendelkező beszédhangok. Jakobson szerint ez a folyamat megegyezik a monologikus beszéd-től a párbeszéd felé való elmozdulással, ugyanakkor azt is megállapítja, hogy „[a] gyermeki gögicselés fonetikai gazdagságát fonológiai természetű erők kezdik korlátozni”, vagyis a hang sokféleség a nyelvbe rendeződésekor egy redukció áldozatául esik (Jakobson, 1969, 75-76). Jakobson ezt azzal magyarázza, hogy a jelentést szolgáló megkülönböztető jegyek – amelyek a fonológiai rendszer rétegzett struktúráját adják – nyelvi állandókként kezdenek működni. A gyermekek nyelvtanulási folyamatában meghatározott kronológiai sorrendben és az oppozíciós rendszernek megfelelően követik egymást az egyre bővülő és egyre összetettebb, nyelvi jelentést hordozó elemek (Jakobson, 1969, 77, 83).² Az így megmutatkozó fejlődési törvényeket Jakobson általános érvényűnek tekinti a nyelv egész dinamikája szempontjából:

„[A] nyelv valójában olyan irányított és rendezett eszköz, amely fogalmak kifejezésére szolgál. Elegendő hangja van és ezeket a természeti adottságokat jelentés hordozására alkalmas, oppozícióban álló minőségekké alakítja át. Ennek a tételnek a fonológiai struktúra [...] törvényei a bizonyítékai” (Jakobson, 1969, 89).

² A kezdeti nyelvtanulás során, általában a nyelvben gyakrabban előforduló oppozícióktól indulva, fokozatosan épülnek egymásra a rétegek. Kezdetben tehát a megtanulhatóság, a memorizálás érdekében az egyszerű, redukált formák lesznek használatosak (Jakobson, 1969, 76-80). Elsőként például a fonémák megkülönböztető funkciójának előfeltételeként elkülönülnek egymástól a magánhangzók és a mássalhangzók, majd Jakobson megállapítása szerint előbb a mássalhangzók kapnak fonémaértéket (Jakobson, 1969, 83, 87). A nyelvész megfigyelése szerint ez a sorrend összevethető az afáziás betegek nyelvi leépülésének folyamatával, ahol ugyanez visszafelé játszódik le (Jakobson, 1969, 81).

Mindez egybeesik azzal a homogenizációs folyamattal, amelyet Dolar a hang „elnémításaként” értékel.

Másfelől Lacan tévesnek tartja azt a megítélést, miszerint a csecsemők hangtevékenysége monológyszerűen önmagukra irányulna.

„A kisgyerekek ebben a diszkurzusban, amelyet magnóra lehetne venni, nem önmagukért beszélnek, ahogy azt az emberek mondani szokták. Kétségtelen, hogy nem szólítják meg a másikat, ha itt az *én* és a *te* funkcióiból eredő elméleti megkülönböztetést értjük. Azonban bizonyos, hogy vannak ott mások [...], nem egy meghatározott személyhez szólnak, csak beszélnek – ha megbocsátanak a kifejezésért – à la cantonade” (Lacan, 1973, 208).³

Ebben az aktusban Lacan szerint felfedezhetjük „a szubjektum konstitúcióját a Másik mezejében”.

A feminista kritika felől többek közt Hélène Cixous és Julia Kristeva az anya és a csecsemő szonorikus, testi párbeszédére hívják fel a figyelmet. Kristeva bevezeti a szemiotikus *chora* fogalmát mint a jelölés olyan modalitását, „melyben a nyelvi jel még nem artikulálódott mint a tárgy hiánya, illetve a valóság és szimbolikusság különbsége” (1974, 111). Szerveződése vokális és gesztusbeli, amelyet természeti, illetve társadalmi-történeti rendezettség szabályoz. A nyelvelsajátítás előzetes – az anya testéhez kapcsolódó kinetikus és ösztönök által vezérelt – feltételeiről van itt szó, amelyek azonban nem azonosak a nyelvvel (Kristeva, 1974, 111-113). „A gyerekek első mondókáiban mutatjuk ki az első fonémákat, morfémákat, lexémákat, illetve mondatokat megelőző ritmusokat, intonációkat” (Kristeva, 1977, 68). Míg a korai életszakasz nyelvelsajátítási, illetve „a szubjektum képződési folyamatában” diakrón módon megfigyelhetők a *szemiotikus* artikulációk, addig a szövegekben eltérő arányokban – mint a szintaxist felforgató, a jelentéshez és a jelöléshez képest heterogén dinamikák – szinkron folyamatokként is megjelennek (Kristeva, 1974, 113; 1977, 68-69). E működésmód termékeny területe a költői nyelv, de a pszichotikus beszédben is ez munkál.

Cixous *écriture féminine* koncepciójában a nő önmagát írván visszatér a testéhez, ezáltal az írás aktusában a logosz elleni fegyvert kovácsol, hogy kitörjön a patriarchális kultúra elnyomásából, ezáltal „nyomot hagyjon az írott és a beszélt nyelvben”. Cixous hangsúlyozza a nőnek mint anyának – „aki maga a méh” – a teremtő erejét: „Benne, rejtetten, mindig tette készen, forrás rejtőzik; és hely a másik számára” (Cixous, 1976, 363). A női írást az anyatejre utalva „fehér tintával írt írásként” és alapvetően hangzó, „éneklő írásfolyamokként” vagy ritmusként jellemzi, amely mint alkotói forrást, megtartja az anyához és a gyermekkorhoz fűződő szoros kapcsolatát.

Dolar a vokális hang lényegi sajátosságának tekinti annak belső kapcsolatát a jelentéssel, amely itt a benne rejlő megnyilvánulási szándékkal azonos, és amely önmagában a jelentés felé mutat. A hang jelentéssége így az önmagát kifejező

³ Lacan szövegeinek (XI. és XX. szeminárium) angol fordításait használom, az itt szereplő idézeteket saját fordításban közlöm.

szubjektivitást hozza magával, amely azonban nem tévesztendő össze a jelentéssel: „[A hang] az az anyagi tényező, amely ellenszegül a jelentésnek, és ha azért beszélünk, hogy mondjunk valamit, akkor éppen a hang az, ami kimondhatatlan” (Dolar, 2006, 15). Mindez a hang és a jelölő különbségéhez vezet, amelyben a hang kisiklik a jelölő ismételhetsége alól, és olyan többletként jelentkezik, amely nem fixálható. Dolar hangértelmezése tehát a pszichoanalízis felől a *hangtárgy* koncepciójának a kibontását ajánlja, mint Lacan *objet petit a* (kis a tárgy) fogalmának egyik megvalósulási formája (Dolar, 2006, 11).

Az *objet a* Lacan elméletében a vágy oka (a Másik vágya), egyben egy maradék a vágyban, amely kielégületlensége miatt fenntartja azt (Lacan, 1975, 12). Az *objet a* továbbá valami, amiről a szubjektum levált azért, hogy megalkossa önmagát, ezáltal azt a hiány szimbólumának is tekinthetjük: „Tehát egy tárgynak kell lennie, ami először is elválasztható, másodsor pedig valamilyen kapcsolatban áll a hiánnyal” (Lacan, 1973, 103). Lacan megállapítása szerint ezek olyan megnyerő, részleges tárgyak, amelyek nem töltenek be semmilyen funkciót – az analitikus ide sorolja például az arcot, a tekintetet, a mellet és a vokális hangot is (Lacan, 1973, 242; Evans, 1996, 138).

A Dolar által jelzett hang többlet eszerint egy strukturális jelenség, amely a szubjektum kialakulásának mozzanatához kötődik, és amelyet a szemről lehasított tekintethez hasonlíthatunk. Önmagunkat hallani, vagyis önnön hangunk felismerése – a nárcizmus egy elemi megnyilvánulása, „amely szükséges az én minimális formájának létrehozásához” – a tükörstádiummal megegyező állapot, időben azonban megelőzi azt (Dolar, 1996, 64). Dolar felteszi a kérdést: „az anya hangja vajon nem az első problematikus kapcsolat-e a Másikhoz, az a köldökzsinórt helyettesítő anyagtalan összeköttetés, amely az élet legkorábbi szakaszainak a kimenetelét alakítja?” (Dolar, 1996, 64). Megjegyzendő, hogy némileg ellentmondásos Dolar részéről az „anyagtalan” jelző, minthogy későbbi írásában (*A Voice and Nothing More*, 2006) a vokális hang illékony anyagi természetét állítja.⁴

A jelölő és a hang viszonya a nyelv és a vágy közti egymásba fonódó kapcsolatként írható le, ezt érzékelteti Lacan *lalangue* koncepciója. A fogalom egy dichotómia összekapcsolását rejti: egyik oldalán az értelmes, a tudat szintjén működő jelölő (a szó mint jelölő) áll, míg a másik pólust egy – a nyelv számára idegenként feltűnő – hangbéli elem és egy általa bevezetett váratlan jelentés (a szó mint hangtárgy) adja. A szembenállás ellenére ezek nem szétválaszthatók: „A *lalangue* nem a jelölőként értett nyelv, de nem is a nyelv egyszerű alárendelése a hang visszaverődéseknek. A koncepció éppen ezek különbségét, e két eltérő logikát mutatja meg, ezek különválását és egységét magában az elhajlásban.”⁵ Lacan szerint a nyelvet, amely a tudattalant strukturálja, a *lalangue* alkotja:

„[...] a tudattalan azonos a tudással, azzal a tudással, amely tudja, hogyan kell bánni (*savoir-faire*) a *lalangue*-gal. És amit a *lalangue*-gal

⁴ Az anya és a csecsemő szonorikus kapcsolatát elemző női írók, mint például Hélène Cixous, Julia Kristeva vagy Adriana Cavarero kifejezetten hangsúlyozzák e viszony testi jellegét.

⁵ „*Lalangue* is not language taken as the signifier, but neither it is conceiving language simply under the auspices of sound echoes. It is, rather, the concept of their very difference, the difference of the two logics, their split and their union in that very divergence [...]” (Dolar, 2006, 143-144 – saját ford.).

tudunk csinálni, az messze túlmutat azon, amit a nyelv címszó alá vehetünk” (Lacan, 1975, 126-127).

Az itt szóban forgó eltérés távol áll a Saussure-féle differenciáltságtól (a nyelvi meghatározó jegyeiktől), sokkal inkább a hangtárgyon keresztül a nyelvben, a jelölő szintjén jelentkező élvezetről van szó, amely tehát a tudattalan működését is jellemzi (Dolar, 2006, 144-145). A szójátékok, a homonímia vagy a nyelvi elvétel rávilágítanak a vázolt folyamatra, amint egy – akár értelmetlenné tűnő – másik jelentés, egyfajta „szennyeződés” vagy új formáció jön létre a hangzás által (Dolar, 2006, 140).

Hasonló állítást tesz Julia Kristeva is a szöveg *szimbolikus* és *szemiotikus* regisztereinek szembeállítására révén és a költői nyelv működésének vizsgálata során (*A költői nyelv forradalma*, 1974). E két eltérő modalitás mindig együtt jelentkezik, szövegtípustól függően meglehetősen eltérő arányokban. Kristeva elméletének lényege egy heterogén jelentés-konstrukció kidolgozása, amely a költői nyelv mellett szintén inspirációt merített az ezzel rokon prenyelvi, korai életszakasz vokális megnyilatkozásainak és a pszichotikus beszédnek a kutatásából (Kristeva, 1977, 68–69). A szövegen belül, annak korlátozó mechanizmusai, grammatikai szabályai – *szimbolikus* modalitása – mellett eszerint mindig működik valami más, amit a vágyak, a tudattalan, a testi öröm és az ösztönök mozgatnak, és ami itt-ott megbontja a lehatárolt értelem szabályait. A poétikus nyelv „jelölő-működéseinek sajátossága által nem más, mint folyamatba helyezése – amikor nem kifejezett dekonstrukciója – a jelentés identitásának és a beszélő alanyának [...]”, ami egyben a társadalmi struktúrák és intézmények válságait is magával hozza (Kristeva, 1977, 62).

Összegzésként elmondhatjuk, hogy problémába ütközik a nyelvi jelentésen túli hangzó réteg – és vele együtt a vágy – egy meghatározott pozícióba való elhelyezése. Még kevésbé lehetséges ezen tartalmakat leválasztani a nyelvről, függetleníteni és kibontani azokat a nyelv kötelékéből. A nyelvnek a hang által fellépő szabálytalanságát valamiféle kinövés-ként vagy ráncolódásként képzelhetjük el. Az „értelmezés” lehetősége éppen abban az aktusban tárulhat föl, amelyben megmutatjuk a nyelv elhajlását: „a hangok kiszámíthatatlan visszhangját a jelölőben” (Dolar, 2006, 151).

A váltóhang rejtett kockázata

A hang e köztes szerkezetéből adódó, benne feltároló rést – részben szintén a lacani elméletre alapozva – Martha Feldman konkrét testi aktusokban, illetve énekesek nem mindennapi produkcióiban vizsgálta. Empirikus megfigyeléseken keresztül tanulmányában (*Voice Gap Crack Break*, 2019) rámutat a vokális hang azon tulajdonságára, amely mindegyre a megtörés és a sérülékenység kockázatát hordozza, miközben a hallgatóban meghatározó hatást vált ki. A mély és a magas, pontosabban a mell- és a fejrrezonancia áthidalásáról van szó, amelyet az énekesek többnyire igyekeznek technikailag elkendőzni. Hasonló a helyzet az ének- és

beszédhang hirtelen átmeneteiben, de köznapi példaként említhetjük a serdülőkorban lévő fiúk hangszínbeli változásakor kialakuló időszakos irányíthatatlanságot is a hanggi apparatus fölött. A törés pillanata, mintegy a hang „átadása” a testnek, egyfajta ráhagyatkozás – amelyben a hangképző szervek, így a hangképzés testisége kerül előtérbe –, mindig a kiszámíthatatlanság momentumát hordozza. Ugyanakkor egyes ünnepezt művészek, akik közül Feldman néhányat említ,⁶ szándékosan játékba hozzák a vokális sikerületlenség kockázatát, amely különös törekenységet, sőt olykor intimitást kölcsönöz produkcióiknak. Feldman ezt valamilyen trauma újrajátszásaként értékeli bizonyos kereteken belül (Feldman, 2019, 189).

Ezen a ponton kitérőt teszek Alfred Wolfsohn munkásságára, aki autodidakta énektanárként kidolgozott egy pszichoterápiás hatású énekmódszert, amelyet elsőként önmaga gyógyítása céljából alkalmazott. Az I. világháborús élmények okozta fiatalkori traumáit és hanghallucinációit kezelte sikeresen. A hangképzés öngyógyító mechanizmusának feltérképezéséhez saját emlékei, elsősorban a haldokló sebesültek vérfagyasztó üvöltései adták a kiindulópontot és egyben a szükségletet. Carl Gustav Jung archetípus-elméletéből merített inspirációt, és empirikus bizonyítékot talált arra, hogy a vokális aktivitás alapvetően összekapcsolódik a pszichés folyamatokkal. Az „ének” számára nemcsak a zenei hangokból állt, hanem egyaránt teret engedett a vokális zajnak, hiszen ez vitte közelebb a psziché és a tudattalan természetéhez: „Wolfsohn munkája a hangban [voice] az árnyék tilalmát vonta kétségbe, amelyet a klasszikus énektradíció tart fenn. Tanításán keresztül ezeket az úgynevezett zajokat vette pártfogásba, és csiszolta, amíg tanítványai egy minden addiginál szélesebb és formálhatóbb hangra találtak” (Newham, 1992, 329).

Ezzel a módszerrel az emberi karakter mellett olyan hangok képződtek, amelyek inkább az állati vagy a gépi hangzáshoz közelítettek. Wolfsohn egy kéziratában a következőt írja egy tanítványával folytatott munkájáról: „Az emberi hang fejlesztésére irányuló munkában az énekes egyre inkább lehatol testének mélységeibe, így eljut hangjának egy új, ismeretlen hangzásához, amelyet furcsa, idegen hangként hallgat.”

Láthatjuk, hogy bár Feldman a zenei világ felől közelít az énekhangban bekövetkező töréshez, a leírt jelenség mégis párhuzamba állítható Wolfsohn „árnyékhangjaival”. Feldman számára a váltóhang ténye a testben kijelöli annak a tátongó szakadéknak a helyét, amely Dolar számára a hang és a test közé ékelődő, megszüntethetetlen rést jelent. „Érzékelhető módon e »hangok« [mellhang és fejhang] közötti váltást, amelyet a gége mozgása vált ki, nyugtalanító zavar kíséri, mivel leleplez valamit, aminek rejtve kellene maradni a fül számára, nevezetesen magát a tényszerű mechanizmust” (Feldman, 2019, 191).⁷

⁶ Mind a klasszikus zene, mind a jazz területéről hoz példákat (a teljesség igénye nélkül): Cecilia Bartoli, Maria Callas, Ben Heppner, Nina Simone, Billie Holiday vagy Leny Andrade.

⁷ „Notably, the shift between the »voices«, produced via movement of the larynx, is thought to cause a disconcerting disturbance due to an exposure of that which should be kept aurally hidden, namely, the literal mechanism itself.” (Saját ford.)

Heterogén szubjektumkonstrukció Ladik hangjátékában

Ladik Katalin *Aki darazsakról álmodik* (1982) című rádiójátékában több szinten is megfigyelhető a fent tárgyalt hangrés megnyilvánulása konkrét, előadói formákban. A produkció az Újvidéki Rádió 1988-as felvételén hallható, Vajda Tibor rendezésében. Előadói Ladik mellett Avanesian Alex és Katona Imre József, további társalkotói pedig Biszák Júlia, Fischer Károly, Fülöp Gábor, valamint a zeneszerző, etnográfus és hangszerkészítő, Király Ernő, Ladik korábbi házastársa. A hangjátékot a Magyar Rádió *Furcsa, aki darazsakról álmodik* címmel közvetítette 1982-ben. A hallgató egy időtlen, változó tereken átívelő álmotázás állomásait követheti, ahol különböző férfi és női karakterek bukkannak fel, majd tűnnek el. A fő narratívát Ladik hangja adja, amely azonban maga is változatos alakokat és pozíciókat ölt. Ezt a megsokszorozódást egyrészt saját vokális hangkészletének sokszínűsége, másrészt a hangtechnikai eszközök – mint például montázs, frekvenciaváltás vagy visszhang –, harmadrészt pedig a szöveg töredezettsége és grammatikai szabálytalansága idézi elő. A szöveg egyébként szintén montázs-szerű, Ladik különböző köteteiből származó verseinek részleteiből vagy kiragadott soraiból, motívumaiból épül fel, például: *Ballada az ezüstbicikliről* (1969), *Elindultak a kis piros bulldózerek* (1971), *Ikarosz a metrón* (1981), vagy a *Kiűzetés* (1988) kötetekből. A szövegek hol megszólításként, hívásként vagy párbeszédként, hol az események külső vagy belső narrációjaként, esetleg mindezek környezetét alkotó párhuzamos elemekként értelmezhetők.

A vokális hangok mellett – amelyeket eleve az elektronikus hangfelvétel vagy a rádió médiumán keresztül hallunk – különböző hangszerek, zajok és ezek elektronikus manipulációi is megszólalnak. Ezek néha markánsan különválnak egymástól, máskor azonban hangzásuk közelít egymáshoz, és az emberi test is hangszerként kezd funkcionálni – akárcsak Ladik performanszaiban. A többnyire diszharmonikus zenei vagy éppen zajokból (konkrét zenei elemekből) álló „háttér” atmoszferikus, téralkotó szerepét tapasztaljuk, amely a visszaverődés eltérő „felületeit” és hangzó tereit hozza létre. Egyenrangú matériát alkot, sőt időnként felül is kerekedik a vokális szólamokon, amint hullámszerű pulzálása elnyomja a szöveget és az emberi hangot, azt a hatást keltve, mintha fizikailag elnyelné, bekebelezné vagy elárasztaná a vokális előadót, aki azután ismét a partra vetődik, és folytatja képzeletbeli bolyongását a megnyíló és bezáródó álomterek között.

A hangszerek sem a megszokott zenei hangokat játsszák. Király Ernő a népi hangszerek kísérleti átalakításával (áthangolás, a szokásostól eltérő eszközökkel való megszólaltatás vagy hangszedők beépítése) újfajta hangzás, egyfajta „népi zajzene” kialakítására törekedett, így a hangjátékban megszólal például a *citrafón* (átalakított citera) és a *tablofón* is. A Feldman által felvázolt hangrés itt felfokozott formában észlelhető, hiszen úgy tűnik, már-már az akusztikus törések, szakadások veszik át az uralmat, amikor a befogadó időnként képtelen beazonosítani, hogy mikor mit is hall. Ez a „szakadék szélére sodort hang” a hallgatóban az idegenség érzését keltheti. Általánosságban elmondható, hogy a nyugati kultúrára jellemző elvárás a vokális törések elfedése, észrevétlen áthidalása, köznapi és művészi

szinten egyaránt, amint ezt a klasszikus énektechnika is tanítja.⁸ Ugyanez vonatkozik a hangszeres játékot kísérő, szintén kiküszöbölhetetlen mellékzajokra is – például amint a gitáros ujja a húrokat súrolja –, amelyek a zenei hangokkal párhuzamosan keletkeznek, még ha figyelmünk másra is irányul. A népi kultúra felől a siratóének improvizatív gyakorlata enged nagyobb szabadságot a test és a szubjektum törékenységének kifejezésére. Bár kultúránként eltérő formában, párhuzamosan jelenik meg a halott életútjának és földi kapcsolatainak a narratívája, miközben annak egysége és jelentése szétesik a sírás és jajgatás ösztönszerűen feltörő, kontrollvesztett állapotában. Nem véletlen, hogy a történelem során tiltások övezték ezt a többnyire női vokális performanszt. Ladik művészetében is meghatározó, ismétlődően feltűnő motívumként szerepel a siratóének. A zene határán, illetve az ének–beszéd köztességében mozgó aktusait felfedezhetjük például az itt tárgyalt hangjátékban, vagy a „Három árva” című balladafeldolgozásában, amelyben a költő a címadó népballada egymásra játszott archív felvételeivel lép dialógusba.

Az *Aki darazsokról álmodik* dramaturgiáját is meghatározza a különböző szövegrészek párhuzamos egymásra játsszása. Többször találkozunk a tisztán kivehető szöveg atmoszféráját alkotó visszhangzó beszéddel, viháncolással, torokhangokkal, elnyújtott jajszóval vagy erotikus sóhajokkal. Ezek gyakran kontrasztban állnak a főszöveg értelmével, és előfordul, hogy mintegy légüres teret hagyva maguk után, hirtelen végük szakad. Jó példa erre a hangjáték harmadik perce körül az *Egy* című hétsoros költemény előadása, amelynek írott változata a *Bukott angyalok* ciklusban szerepel. (Itt nem hangzik el, de a *Kiűzetés* kötet lapjain egy Borges-idézet áll mottóként (A *Titkos csoda* c. novellából): „Amikor felébredt, a világ / mozdulatlan és süket volt.”) Ladik szövege a következő: „Ez a repedt fal álmoktól terhes. [a hangkölteményben álmokór helyett álmogolyó szerepel] / Ki ez a darázs fölöttem? / Ki ez a nő, aki meszel bennem? / Ha mindez, ami körülvesz – fal, / ha én darázs vagyok / és bennem ez a rovar – ember, / akkor hol végződöm én, s hol kezdődik az ember?” Majd ugyanebből a cikusból a *Hajnal közeledtén, az álmok torkolata előtt* című vers sorai következnek: „Elosonok, mielőtt még felébrednék. / A fű nem fű az égi pázsiton [...]”. A „Ki ez a nő...?” kérdéstől kezdve megjelennek a háttérben a visszhangok, amelyből többször kihallatszik, amint egy másik női hangkarakter többször megismétli ugyanezt a kérdést, illetve szövegfoszlányok visszaverődéseit. A tárgyasulás folyamatában – amely az én kettéhasadását, sőt többszöröződését okozza – megjelenik a külső és a belső, valamint az ember és az állat kontrasztja, egyben határainak felbomlása. A darázs itt a belőlem lehasadt, bennem zümmögő másik, akivel azonosítom magam, miközben az mindvégig megőrzi idegenségét, és aki ellenőrizhetetlenül ki-be röpköd a repedt falakon. A női én szintén egy lehasadt identitást jelöl, amely talán önnön határainak és a repedt falnak a helyreállításán munkálkodik. Az idegenség egyben hallható, szonorikus formában tűnik fel egyszerre a testen belül és azon kívül, minthogy annak körvonala bizonytalan, részben éppen a hang hatása miatt. Mindez felidézi azt a köztes pozíciót Dolar elméletéből, amely átmenetiségében mindig a narcizmus zavarát okozza.

⁸ Kivételt képez a jódlí, amely éppen a fej- és a mellrezonancia hangjainak sűrű, ritmusos váltakozására épül.

A felvétel egyébként zümmögésre emlékeztető hangzással indul, majd a fenti részt megelőző bevezetés egy megszólítás aktusa: „Jer ide, Mató!” dallamosan ismétlődő, szinte csábító és egyre hevesebb hívás egy férfi és egy női hang duettjeként. A zavar már itt érzékelhető, hiszen a név szótagjaira és hangjaira hullik a visszhangos térben. A hangszerek és a hanghordozás sodrásában az eleinte közelséget sugalló becenév kifordul értelméből, és ismerős jellege a nyugtalanító elidegenedés áldozatául esik.

Máskor halandzsa kifejezések vagy mondókaszerű szövegfoszlányok kerülnek hangsúlyos pozícióba, amelyek bár az intonáció szerint megerősítő funkciót töltenek be az érthető szöveg alátámasztásaként, hatásuk ezzel ellentétben éppen annak elbizonytalanítása lesz. Többnyelvűséggel is találkozunk, például az angol „Leap me, here! Here! / Teapotty. Teapotty.” vagy a „Buybuy ! I’m fly!” kifejezések beillesztése a magyar nyelvű szövegfolyamba, ami váratlanul egy eltérő nyelvi–kulturális–földrajzi–politikai és hangzásbeli kontextust teremt. Az utóbbi szövegrészt módosított frekvenciában mondja (vagy inkább éneкли) egy torz, gépies női hang, amely azután kárörvendő nevetésben elhal. Kíséretként légiriadóra emlékeztető, szirénázó hangot hallunk, de asszociálhatunk ismét a darázs zümmögésére is.⁹ A zene szintjén továbbá erős hatást kelt az egyházzeneire emlékeztető, kánonszerű női ének, amely a *Ha múlna e láng* című vers (*Ikarosz a metrón* című kötet, 1981) interpretációja. A szólamok burjánzása közben a zenei szerkezet a nyelvihez hasonlóan szintén szétesik, majd éles váltásban egy mély, eltorzított férfihang követi, a *Pedagógiai vázlatkönyv* című vers (*Bukott angyalok* ciklus, *Kiűzetés*, 1988) kiragadott soraival és Ladik egy karakterváltozatának erotikus kommentjeivel tűzdelve.

A nyelv határán, a szétesett jelölők és megbomlott nyelvi jelentés változataiban egyértelműen tetten érhetjük a *lalangue*-ként definiált jelenséget, amely a tudattalan működésmódjához és a hangzó beszédhez köthető. Összefoglalva a vizsgált hangjátékban a következő előadói eszközök jelenítik meg a hangtárgyat: az ismétlés, a szavak és hangok töredezettsége, az érthetőséget elhomályosító, váratlan hanghatások, a prenyelvi vagy nyelven túli hanggesztusok dominanciája, mint például a beszédbe betörő sírás, nevetés, nyögés vagy kiáltás. Fontos szerepet töltenek be továbbá a szokatlan térhatást keltő vokális, hangszeres, elektronikus és zajszerű effektek, illetve ezek egyenrangúsága a szöveges elemekkel.

Az átmenet a tudat és a tudattalan rétegei között egy másik szinten is megjelenik, amikor a szöveg konkrét utalásokat tesz Lewis Carroll *Alice csodaországban* és *Alice Tükörországban* című meséire: „Alice a nagy botanikus kertben”, „Alice egy másik valóságba utazik”, „Alice a darázs testéhez hozzáilleszti a saját fejét” stb. Mintha fejezetcímeket hallanánk. Ladikot több ízben

⁹ Az otthontalanság, idegenség tematikája, vagy éppen a többnyelvűség kérdése visszatérő jelentőségű Ladik alkotói pályáján, tekintve, hogy a magyar kisebbség tagjaként Újvidéken született és dolgozott a korábbi Jugoszlávia multikulturális közegében. Kürti Emese (*Screaming Hole – Poetry*, 2017) behatóan foglalkozik a költőnő és performer halmozottan marginális helyzetével pályája során – mint nyelvi/politikai kisebbséget képviselő, alkotásaiban formabontó és provokatív női alkotó, aki eltért a korban elfogadott narratíváktól és viselkedésmódoktól. Később, a délszláv háború következtében ténylegesen elveszítette otthonát, és magyarországi emigrációba kényszerült.

is foglalkoztatta ez a téma, és 1980-ban bemutatott egy *Alice* című performanszt a Gyulai Várszínházban. Írott versek formájában is megjelent Alice alakja a *Kiűzetés* (1988) és a *Jegyesség* (1994) című kötetekben (például: *Zuhanás, Alice fészket rak az ég alján, Alice és a harkály*). 2012-ben *Alice Kódországban* címmel újraértelmezte korábbi performanszt (bemutató: Lengyelország, Múzeum Sztuki), amelynek fő témája az alkotó szerint „a más világba való átlépés” (Virág, 2016), a dolgokra való rácsodálkozás vagy a tárgyakkal és az énekkel a (tükör általi) megsokszorozódása során történő deformációja (Grozdzits, 2017).

Összegzésként megállapíthatjuk Dolar nyomán, hogy a vokalitás egyfajta tükörként működik az akusztikus (külső–belső) térben. Alaphelyzetben ez a működésmód megelőzi a tükörstádium azon szakadását, amikor a tekintet leválik a szemről. Létrejöttéhez nincsen szükség kiegészítő eszközre (mint például a tükörrre), hanem az anya-csecsemő viszonyban valósul meg. Feldman ugyanakkor kiemeli a töréseivel együtt felvállalt vokális aktusban rejlő szabadságot – a tiltás megszüntetését, amely elrejtésre készített –, és a benne rejlő kétirányúságot. Végszóként Feldman erre vonatkozó szavait idézem: „Ahelyett, hogy [a hangrés] garantálná az üzenetek közös megértését, nyilvánvalóvá teszi a hangnak az *ellenszegülését* az iránt, hogy bizonyos referenciális jelentések biztosítékául szolgáljon, ehelyett kitart folytonos tranzakciója mellett” (Voice Gap Crack Break, 2019, 192).

Felhasznált irodalom

- Cavarero, A.** (2003). *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Ford. Paul A. Kottman. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Cixous, H.** (1976). A medúza nevetése. Ford. Kádár Krisztina. In: Kis Attila Atilla – Kovács Sándor S.K. – Odorics Ferenc (szerk.), *Testes könyv, II.* (357-380). Szeged: ICTUS és Jate Irodalomelmélet Csoport, 1997.
- Dolar, M.** (1996). A hang-objektum. Ford. Berkovits Balázs. *Replika*, 2011, 77: 59-75.
- Dolar, M.** (2006). *A Voice and Nothing More*. Cambridge–London: MIT Press.
- Evans, D.** (1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London–New York: Routledge, 2006.
- Feldman, M.** (2019). Voice Gap Crack Break. In: Martha Feldman – Judith T. Zeitlin (szerk.), *The Voice as Something More* (188-208). Chicago–London: The University of Chicago Press.
- Jakobson, R.** (1969). *Hang – jel – vers*. Ford. Barczán Endre, Éder Zoltán, Fabricius Ferenc, V. Kovács Emőke, Pap Mária, Papp Ferenc, Ruzsiczky Éva, Szende Tamás, Petőfi S. János, Voigt Vilmos. Budapest: Gondolat, 1972.

- Kristeva, J.** (1974). A költői nyelv forradalma. Ford. Horváth Krisztina. In: Bókay Antal – Vilesek Béla – Szamosi Gertrud – Sári László (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása* (106-126). Budapest: Osiris, 2002.
- Kristeva, J.** (1977). Egyik identitásból a Másik(ba). Ford. Farkas Anikó. *Helikon*, 1995, (1-2): 62-79.
- Kürti E.** (2017). *Screaming Hole – Poetry, Sound and Action as Intermedia Practice in the Work of Katalin Ladik*. Budapest: acb ResearLab.
- Lacan, J.** (1973). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. Ford. Alan Sheridan. Szerk. Jacques-Alain Miller. New York–London: W. W. Norton & Company, 1998.
- Lacan, J.** (1975). *Encore. The Seminar of Jacques Lacan. Book XX*. Ford. Bruce Fink. Szerk. Jacques-Alain Miller. New York–London: W. W. Norton & Company, 1999.
- Newham, P.** (1992). Jung and Alfred Wolfsohn. Analytical psychology and the singing voice. *Journal of Analytical Psychology*, 37: 323-336.

Multimédia referenciák

- Ladik K. – Király E.** (1988). *Aki darazsakról álmodik* (LP – „Furcsa, aki darazsakról álmodik” rádiójáték felvétele). Radio Novi Sad.
- Grozdits H.** (szerk.) (2017). A mai művészet az alkímiával rokon – interjú Ladik Katalinnal. <https://librarius.hu/2017/10/14/mai-muveszet-az-alkimiaval-rokon-interju-ladik-katalinnal/>
- Virág Z.** (szerk.) (2016). Amikor kiállok a pódiumra, műtárgy vagyok – Ladik Katalinnal Virág Zoltán beszélget. http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/140/beszelgetesek_ladik.htm