

Személyes és személytelen határán. A mediatisált hang hatásai a Rimini Protokoll *Hagyaték*-installációjában

PINTÉR-NÉMETH NIKOLETT

A Rimini Protokoll németországi társulat *Nachlass – Pièces sans personnes* (Hagyaték – Szobák / Darabok személyek nélkül) című előadása (2016) egy dokumentumszerű, immerzív installáció, amely a halál témáját járja körül eltérő módokon, nyolc ember nyomán.¹ A koncepció a svájci származású alkotópáros, Stefan Kaegi rendező és Dominic Huber látványtervező közös munkájából született.

A cím, *Nachlass* – egy szóösszetétel a német „nach” (után) és „lassen” (hagyni) szavakból, amely egy elhunyt személy materiális és immateriális hagyatékaira vonatkozik. A társulat honlapján olvasható meghatározás szerint: „azon feljegyzések (levelek, művek, dokumentumok...) összességét jelöli, amelyek egy személy birtokában voltak, vagy azt a gyűjteményt, amelyet egy személy az élete során létrehozott”.² Az alcím többjelentésű – a francia „pièces” egyaránt jelent „darabok”-at vagy „szobák”-at. Az előadás mindkét jelentést kijátssza, hiszen nyolc, eltérően kialakított kis szobába lép be a látogató öt-hat nézőtársával együtt. A tetsszóleges sorrendben látogatható helyszínek mind egy-egy jelen nem lévő, „hiányzó”

személyhez tartoznak. A külön-külön megszerkesztett „darabok” dialogikus viszonyban állnak egymással, amelyeket a szereplők történetei, a halálhoz – saját halálukhoz – fűződő viszonyuk kapcsolnak össze, míg a térszerkezetet tekintve a szobák egy központi, ovális előtérből nyílnak. Ez utóbbi mennyezeten egy világtérkép látható, ahol néhány másodpercenként fénypontok felvillanása jelzi a Föld különböző pontjain éppen elhunyt személyek távozását. Az egyes „szindarabok” a hiányzó „szereplőkhöz” tartozó tárgyakból, hang- és/vagy videófelvetelekből, fényképekből, hátrahagyott üzenetekből tevődnek össze. A szobákban az idegenként érkezett nézőtársakkal pár percre szinte intim közelségbe kerülünk.

Az installáció által határolt tér a rendező szerint „egy emlékmű a halál számára”, egyfajta „hordozható temető”.³ Jelen dolgozat ezt az „emlékművet” vizsgálja, miközben külön figyelmet fordít a mediatisált vokális hang szerepére, a személyes és személytelen, a testes és testetlen, valamint az élő és a holt dinamikus határaitra.

¹ A tanulmány a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-22-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

² „Nachlass – Pièces sans personnes”, *Rimini Protokoll*, hozzáférés: 2023.03.16, <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/nachlass>.

³ NÉDER Panni, „Mindenkinek jár egy szoba: Beszélgetés Stefan Kaegivel a *Nachlass* című előadásról”, *Revizor*, 2020.10.13, <https://revizoronline.com/hu/cikk/8715/beszegetes-stefan-kaegivel-a-nachlass-cimu-eloadasrol>.

Önéletrajz, dokumentum, elmerülés –
„élet halál” tengelyén

A *Nachlass* dramatikus terei önéletrajzi elemekből épülnek fel. Civil önkéntesek felvételről visszajátszott hangjait halljuk, amint saját történeteiket, élethelyzeteiket mutatják be, néhány esetben pedig videofelvételken vagy fotókon keresztül válnak láthatóvá. Az összeállítást egy kétéves kutatómunka előzte meg, amelynek keretében az alkotók olyan emberekkel vették fel a kapcsolatot, akik eltérő okokból igyekeztek vagy igyekeznek tudatosan felkészülni a saját halálukra.⁴ Akad közöttük súlyos beteg, idősök otthonában élő nyugdíjas, egy negyvenes éveiben járó, extrém sportot űző bázisugró, vagy egy Svájcban élő, török származású bevándorló, aki előre elkészíttette koporsóját, és megtervezte annak elszállítását, hogy biztosítsa halála utáni hazatértét a szülőföldjére. De megismerünk olyan embert is, akinek felvételről visszajátszott narrációjából megtudjuk, hogy az előadás jelenében már nincsen az élők közt.⁵

Deres Kornélia a társulat egyéb előadásai kapcsán valóságszakértőként utal a Rimini Protokoll által bevont civil szereplőkre. Az alkotók ruházták fel őket ezzel a címmel, jelezve azt a felelősségteljes pozíciót, misze-

rint az eltérő dokumentumszínházi koncepciók keretében a civil önkéntesek egyben a dokumentumok tulajdonosai, szerzői és előadói is.⁶ Ugyanakkor a nézőtársakon kívül „élő szereplővel” egyáltalán nem találkozunk. Davide Cioffrese az előadásról írt kritikájában a következőképpen fogalmaz: „Hogy élnek-e vagy sem, ami azt illeti, irreleváns. Ez az ő színpaduk, amelynek ők – vagy még inkább saját hiányuk – egyenlő módon a színeszei.”⁷ Személyes tárgyaik között kutunk, hagyatékaikat mi is alakítjuk, és úgy tűnik, erre ők maguk adnak felhatalmazást, sőt útbaigazítást.

A történetek – dokumentarista módon megszerkesztett emléktöredékek – „dinamikus, történő terekben” bomlanak ki a nézőlátogatókkal való interakcióban,⁸ akik kézzől-kézre adják a szereplők családi fotóit, vagy utasításokat követve keresnek bizonyos tárgyakat. Mindegyik szoba egy-egy sajátos, intermediális eszközökkel kialakított világba invitál, amelyben néhány percre elmerülhet az érkező. Olyan immerzív térinstallációk, environmentek ezek, amelyek között a látogató nem lineáris módon és aktív résztvevőként közlekedik.⁹ A műfajra és a hozzá kapcsolódó nézői attitűdre vonatkozóan Deres kiemeli:

⁴ ERIC VAUTRIN, „After”, *Vesper: Journal of Architecture, Arts & Theory*, Spring/Summer 2020, hozzáférés: 2023.03.15, https://www.rimini-protokoll.de/website/media/Nachlass/Presse/Vesper%20No.%202_Materia-autore%20_%20Author-Matter_WEB_7_Rimini%20Protokoll.pdf.

⁵ Az előadás magyarországi bemutatója alkalmával – amelyre 2020 októberében a Trafóban került sor – Stefan Kaegivel készített interjúban az alkotó elmondja: „A premier idején egy szereplő már nem élt, és az utóbbi években még nagyjából öten haltak meg a nyolcból.” NÉDER, „Mindenkinek...”.

⁶ DERES Kornélia, *Besúgó Rómeó, meglékelte Yorick: Dokumentumszínház, újrjátszás és az archívumok felnyitása* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2022), 63. Lásd még: DERES Kornélia, „Élet(tér)játékok: Rimini Protokoll: Situation Rooms”, in *A színpadon túl: Az alkalmazott színház és környéke*, szerk. GÖRCSI Péter, P. MÜLLER Péter, PANDUR Petra és ROSNER Krisztina, 284–257 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2016) 251.

⁷ DAVIDE CIOFFRESE, „Legacy of Life: Rimini Protokoll’s »Nachlass: Pièces Sans Personnes«”, *The Theatre Times*, February 17. 2018, <https://thetheatretimes.com/legacy-life-rimini-protokoll-nachlass-pieces-sans-personnes/>.

⁸ DERES, *Besúgó...*, 66.

⁹ Uo., 64.

„a helyspecifikus és részvételi színház, szerepjáték és társasjáték keresztmet-szetében létrejövő műfaj jellegzetes-sége, hogy a néző pozícióját a részvé-tel, immerzió (mint bevonódás, elme-rülés) és interakció felé mozdítva ajánl fel egy meghatározott játékkeretet, olyan szabályokkal, amelyeknek nézői betartása garantálja az így születő, a néző–résztevő cselekvő jelenlétére építő színházi esemény sikeressé-gét”.¹⁰

Így például, amikor az idősek otthonába köl-tözött hölgy ebédlőjében találjuk magunkat, ahol néhány nézőtársunkkal körbe üljük az asztalt, és az ott lévő családi fotókat adogat-juk egymásnak, miközben felvételről hallgat-juk a szereplő történetét, mintha a leszár-mazottak – gyerekek, unokák, rokonok – szerepébe lépnénk. Vagy egy merőben eltér-ő tapasztalat során, amikor végig követjük a fiatal bázisugró lépteit a férfi testére erősí-tett kamera felvételeiről, amint a bevetés helyszínére tart, majd elrugaszkodik, az au-diovizuális és fizikai térhatás összjátéka testi érzetként idézi elő a tériszonyt. Egy háló-szobaként berendezett másik szobában tár-gyakat keresünk az éjjeliszekrény fiókjában és az ágy alatt, amelyet gondosan vissza kell helyezni ahhoz, hogy az utánunk érkezők is megtalálhassák azokat.

Az ekképpen benépesített emlékhelyek bejáratainál névtáblák állnak. Az ajtó rövid időre bezárul utánunk. Egy digitális kijelző visszafelé számlálja a perceket. Davide Cioffrese szavaival ez egy berendezett túlvilág: „nyolc szoba, amely hangoknak, törté-neteknek és lelkeknek ad otthont”.¹¹ Az aj-tók tehát valamiféle túlvilági kapuként funkcionálnak, amelyeken mi – a jelen lévők – szabadon átjárhatunk, eközben viszont olyan kérdésekkel szembesülünk, amelyek a saját életünkre és halálunkra is kivetülnek:

Mit hagyunk magunk után, és mit kezd majd ezzel az utókor? Hogyan viszonyulunk a tá-vozó után fennmaradt örökséghez? Képe-sek vagyunk-e számot vetni az elkerülhetet-lennel akár magunkról, akár a hozzánk közel állókról van szó?

Pusztán azzal, hogy a látogató – mintegy meghívott idegenként – belép a hagyaték-ként konstruált, berendezett terekbe, a hát-rahagyott nyomok közé, egyszerre olvassa, és belépése pillanatától újra is írja azokat. Az előre meghatározott dramaturgia, a keretek és a szabályok betartása mellett, amelyek megszabják, hogy hogyan viselkedjen, hova álljon, üljön, mennyi ideig tartózkodjon egy-egy szobában, vagy mihez nyúljon hozzá, a látogató akaratlanul is otthagyja az ujjle-nyomatát a fényképeken, lábnyomát a sző-nyegen, vagy leheletét a levegőben. Így a következő csoport mindig egy kissé áthan-golt térbe érkezik, vagyis a néző a küszöb át-lépésével részben az önéletrajz írójának a helyébe is lép.

A szereplők jelenléte és hiánya tehát egy-aránt megvalósul, mintha éppen a távozás utáni pillanatban lennénk, mintha még érez-nénk a hiányzó test melegét. A halott utáni „érintetlen” szoba folytonos újraíródása ez. A személyek nélküli „élet halál” történetek – utalva itt Jacques Derrida 1975/76-os *La vie la mort* szemináriumaira – a megszólítás köz-vetlenségében a közelség illúzióját keltik, és éppen a búcsúzás aktusa közben maradnak fenn. A szereplők mintha tudnák, hogy ép-pen ott járunk, látszólag hozzánk beszélnek. Mintha a túlvilágból *személyesen* szólítaná-nak meg, és onnan szemlélnék látogatásun-kat. A találkozás – vagy talán az elmaradt ta-lálkozás (?) – így a közelség és a távolság közti ingadozás feszültségében történik.

Egyfajta halotti tort idézve, a halál köré szerveződik az egész színházi esemény azzal a különbséggel, hogy a holttestek helyett tárgyak és különböző mediális csatornákon közvetített virtuális testek állnak, interakci-óba lépve az élő testekkel. Beszédes, hogy az eutanázia – vagyis „a gyógyíthatatlan be-

¹⁰ Uo., 86.

¹¹ CIOFFRESE, „Legacy...”.

teg halálának meggyorsítása vagy előidézése szenvedésének megrövidítése céljából”, amely jelentheti a páciens által szükségtelennek ítélt, életfenntartó orvosi beavatkozásról való lemondást is – visszatérő témája az előadásnak.¹² A fogalom görög eredetű: *eu* (jelentése jó vagy könnyű), míg *Thanatosz* (mitológiai figura, a halál megtestesítője). A kifejezést tehát jó halálként fordíthatjuk.¹³ Derrida fent említett szemináriumain felhívja a figyelmet arra az általa kritizált szembeállításra, amely szerint a nyugati filozófia (és biológiatudomány) egymás mellé állítja az életet és a halált, és amely végeredményben az utóbbi eltörlésére tesz kísérletet.¹⁴ Kiindulópontja a következő: „az életnek a halállal való hegeli azonosítása egy olyan ellentétből fakad, amely a »lét mint élet« végső azonosításban oldódik fel, és ahol az élet kétszer van megjelölve, egyszer mint halál (a halál folyamata) és egyszer mint halhatatlan, marandó [...]”.¹⁵ Továbbá „ha a lét azonos az élettel, akkor halottnak lenni elképzelhetetlen”, „ábrázolhatatlan, vállalhatatlan, és kimondhatatlan”.¹⁶

¹² „Eutanázia”, *Szegedi Tudományegyetem: Közérthetőségi Szócikk Adatbázis*, 2010, hozzáférés: 2023.03.15, <https://u-szeged.hu/efop362-00007/minden-szocikk/eutanazia>.

¹³ BLASSZAUER Béla, szerk., *A jó halál (Eutanázia)* (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1984), 7. A hivatkozott kötetben bővebb leírás található a fogalomról, annak aktív és passzív módjairól, illetve történeti-társadalmi háttéréről.

¹⁴ Jacques DERRIDA, *Life Death*, eds. Pascale-Anne BRAULT and Peggy KAMUF, trans. Pascale-Anne BRAULT and Michael NAAS (Chicago–London: The University of Chicago Press, 2020), 1–2, <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226701141.001.0001>.

¹⁵ Uo., 6.

¹⁶ Uo., 5.

A *Nachlass* mint esemény és lezáratlan dokumentáció egyben a halál mint tabu felnyitása. A halál vagy a memóriavesztés által keltett szorongás vagy a társadalmi, kulturális és politikai feszültség övezte eutanázia témáinak érzékeny, érzékletes, ugyanakkor kíméletlen megszólítása a személyes közelséget idéző találkozások révén.

*Személytelen közelség –
a vokális hang performativitása*

A közelség vagy közvetlenség hatása a civil szereplők személyes hangvételi narratívái mellett főként a szerkesztettségnek és a technikai eszközöknek köszönhető. Minden néző–látogató tudhatja, hogy naponta talán nézők százait szólítják meg ugyanazok a szereplők, pontosan ugyanazokkal a szavakkal, hanghordozással és hangsúlyokkal elmesélt történetekkel, amelyek érzelmileg őt is megérintették, és amellyel bevonták a játékba.

E tekintetben külön figyelmet érdemel a vokális hang performatív szerepe. Norie Neumark a *Doing Things with Voices: Performativity and Voice* című tanulmányában¹⁷ a YouTube-ot elárasztó, egyéni felhasználók által feltöltött vlogok (videoblogok) elemzése nyomán kitér a hitelesség és az intimitás kérdéseire, mint performatív hatásokra. Figyelembe véve a jelen kulturális viszonyok között egyre nagyobb teret követelő digitális hangtechnikai eszközöket, Neumark rávilágít arra a paradoxonra, hogy a tökéletesített hangzás egyre inkább valóság-hű hatást kelt, ugyanakkor manipulálhatósága és elvont jellege illúzióvá teszi önnön eredetiségét. A vo-

¹⁷ Norie NEUMARK, „Doing Things with Voices: Performativity and Voice”, in *Voice: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, eds. Norie NEUMARK, Ross GIBSON and Theo van LEEUWEN, 95–118 (Cambridge–London: MIT Press, 2010), <https://doi.org/10.7146/mediekultur.v27i51.5425>.

kális hang performativitása által továbbá könnyedén intim kapcsolat létesíthető a mássikkal, vagy legalább is felkelthető annak képzete.¹⁸ Ugyanakkor rákérdezve a mediatisált hang és a testiség összefüggéseire, Neumark a *Voice: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media* című kötethez írt bevezetőjében hangsúlyozza, hogy ha túlzottan előtérbe kerül a hang testetlensége, testvesztése, azzal éppen a jelenlét és a hiány egyidejűségének paradoxonát, e kettő produktív feszültségét tesszük kockára. Ezért egyfajta derridai hozzáállást szorgalmazva a testi és testetlen közötti ingadozás fenntartása mellett, az egyértelmű választás elhalasztását javasolja.¹⁹

A technikai médiumok és a testtapasztalat összekapcsolódó, performatív működés-módjai kapcsán Deres szintén kiemeli, hogy a kortárs színház interakciót sürgető tereiben a „fizikai és virtuális terek környezetalkotó együttműködése” válik meghatározóvá. Így „a valóságot befolyásolni képes jelenlét már inkább e kettő átmeneteként gondolható el, semmint abszolút ontológiai (elő)feltételként”.²⁰ Ide kapcsolódik továbbá Philip Auslander kritikai megfigyelése a mediatisált kultúrában az élő előadás szerepét illetően. Az élő és mediatisált tartalmak ontológiai alapú, bináris szétválasztásának tarthatatlanságára hívja fel a figyelmet. Érvelése szerint „az élő és mediatisált formák kapcsolata, valamint az élő jelentése sokkal inkább történelmileg és azok esetlegességében értelmezhető, mintsem egyfajta állandó különbségként”, vagyis figyelembe kell vennünk a sajátos kulturális-társadalmi kontextust és a konkrét megjelenési módokat.²¹ Leggyak-

rabban azonban egyáltalán nem lehetséges az élő és a közvetített egyértelmű megkülönböztetése, minthogy az előadások és kulturális produktumok többnyire ezek eldöntetlen keverékeként jelennek meg.

Hasonló tapasztalatot szerezhetnek a *Nachlass* látogatói is, akik fizikai valójukban, nézőtársaik közelségében és konkrét tárgyakat érintve járják be a szobákat, a szereplőkkel azonban csak előre rögzített és visszajátszott felvételek közvetítésével kerülnek kapcsolatba. Felmerül a kérdés, hogy mennyiben egyirányú ez a kapcsolat. Elsőre úgy tűnhet, hogy a néző-látogató jelenléte irreleváns a fizikai távolban lévő, sőt, akár halott szereplő szempontjából. Jobban belegondolva azonban az előadás tere mint emléktér éppen ezt a távolságot mozgatja meg a kapcsolatfelvétel igényével.²²

Mindezt jól szemlélteti az előadás egyik „hiányzó” szereplője, Nadine Gros – egy súlyos betegségben (szklerózis multiplex) szenvedő francia hölgy – „darabja”. „Álmai szobája” egy miniszínház, ahová egyszerre körülbelül nyolc néző fér be. A tér méretéből és jellegéből adódóan összemosódnak a személyes és a nyilvános tér határai. A függönyvel felszerelt színpadon egy zongoraszékre helyezett, gondosan összehajtogatott, kötött pulóvert látunk, miközben egy női hang, Nadine Gros beszél hozzánk. Egyfajta öszszegzést ad az életéről – megtudjuk, hogy 12 évesen fellépett egy általa írt színdarabban, amelynek részeként egy dalt énekelt a közönségnek. Korai, színpadi sikere ellenére

<https://doi.org/10.4324/9780203938133>.

²² Stefan Keagi, rendező például a vele készített interjúban az egyik szereplő, Nadine Gros kapcsán kitér a hölgy fiával való találkozásra az installáció anyagának összeállításának időszakában: „A fiával is találkoztam, mert a következő generációval is fontos beszélgetni arról, mi marad a szüleikből, és hogy ez az előadás, ki tudja, hány évig fog úgy futni, hogy a szereplők már nem élnek”. NÉDER, „Mindenkinek...”

¹⁸ Uo., 95–96.

¹⁹ Norie NEUMARK, „Introduction: The Paradox of Voice”, in NEUMARK, GIBSON and LEEUWEN, eds., *Voice...*, xv–xxxiii, xviii.

²⁰ DERES, *Besúgó...*, 66.

²¹ Philip AUSLANDER, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (London–New York: Routledge, 2008), 3, 8,

titkárnő lett. Halála után – amely a látogatás időpontjában feltételezhetően már bekövetkezett – mégis színésznőként tér vissza az emlékezet számára. A következő sorokat az előadásból idézem:

„Most színésznő lettem: a távollétemben. A testem már nem lesz jelen, de veletek marad a pulóverem. Saját kezűleg kötöttem 25 évvel ezelőtt. Megmaradt, és örökké meg fog maradni. Ma 2015. augusztus 16-a van, az a nap, amikor ezt a felvételt készítem nektek. Halljátok majd a hangomat, de én már nem leszek ott.”

A továbbiakból megtudjuk, hogy Nadine Svájcba készül fiával, hogy ott saját döntése szerint véget vessenek az életének. A „színdarab” azzal ér véget, hogy újra elénekli a 12 évesen előadott dalt, majd elköszön: „Ezt énekeltem a színpadon. Viszontlátásra. Emlékezzetek rám szeretettel”.²³ A színpad tehát, ami fizikai valóságában a nézők elé tárul, az időbeli síkok keveredésének a színtere lesz: egyaránt megjeleníti a Nadine emlékezetében élő, vágyott gyermekkori színpadot, amelyhez a szereplő sohasem tért vissza életében, valamint ugyanannak a színtérnek a vágy időtlenségbe helyezett, halál utáni leképeződését mint hagyatékot. A pódiumon a hölgy által korábban viselt és általa készített ruhadarab, illetve a felvételtől visszajátszott hang áll az élő személy helyében. A bensőségességet keltő, mégis érinthetetlennek tűnő színpad egyfajta koporsónak is tekinthető, ahol a test nyomát viselő pulóver és a testet túlélő hang egy elképzelt és áhított térben rögzül, játékba hozva ezzel az emberi és a nem-emberi, a múlt–jelen–jövő, a valós és a fiktív, vagy a kézzel fogható és az illékony határait.

A *Nachlass* szereplőinek hangjai felidézik Edgar Allan Poe *Monsieur Valdemar kóresete*

tényszerű megvilágításban című novellájából (1845) a „halott vagyok” performatív megnyilatkozás hordozta összeférhetlenségét. Roland Barthes elemzése (*Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, 1973) szerint ez az egyes szám első személyű kijelentés a transzgresszió csúcsa: „az Életet a Halállal szembeállító jelentés transzgressziója”; a halál pillanatában hipnózis alatt álló személy nyelvhasználata következtében „az élet halál feletti jogbitorlása”.²⁴ Barthes továbbá kifejti, hogy „a Halál és a Nyelv között szakadék-szerű ellentmondás tátong; az Élet ellentéte nem a Halál (ez sztereotípiá), hanem a Nyelv: eldönthetetlen, hogy Valdemar él vagy halott; annyi biztos, hogy beszél, anélkül, hogy képesek volnánk beszédét a Halálhoz vagy az Élethez kötni”.²⁵ Allen S. Weiss *Breathless* című könyvében – részben Barthes szóban forgó elemzése nyomán – Valdemar túlvilágról visszaszóló, lélegzet nélküli és egyben lélegzetelállító hangját, párhuzamba állítja a felvételtől szóló, a testtől és a hangképző szervekről leválasztott hanggal. Rávilágít arra, hogy a rögzített hang legnyugtalanítóbb tulajdonsága éppen annak az eldönthetlensége, hogy a megnyilatkozás az élethez vagy a halálhoz tartozik-e.²⁶ Valdemar kijelentének logikai ellentmondása mellett Weiss egy fonológiai szintű képtelenséget is felfed, amely a biológiai értelemben halott (vagyis nem lélegző) személy hangszínének leírásából ered. A szöveget követve a halálból visszaszóló hangot – amely egyszerre „mintha távolból ér-

²⁴ Roland BARTHES, „Egy Edgar Poe-mese textuális elemzése”, in *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud és SÁRI László, 137–153 (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), 144–145, 149.

²⁵ Uo., 148.

²⁶ Allen S. WEISS, *Breathless: Sound Recording, Disembodiment, and the Transformation of Lyrical Nostalgia* (Middletown: Wesleyan University Press, 2002), 41.

²³ VAUTRIN, „After...”. [Saját fordítás – P-N. N.]

kezett volna”, és úgy hatott, „mint valami ragacsos, kocsonyás test érintése”²⁷ – nem a mellkasból kiáramló levegő szólaltatja meg.²⁸ Weiss ezt magában a nyelvben rejlő ellentmondásként értelmezi.

Visszatérve a *Nachlass*-installációhoz, a hang performativitása kapcsán a vokalitás nyelvi és jelentésbeli alakulása mellett fontos említést tenni a hang és a kép speciális összefonódásáról, vagy éppen egymásról való leválásáról is. Ebből a szempontból a nyolc szoba közül az egyik egy kissé eltér a többi-től. Ide érkezve egy meglehetősen steril, fehér színű térbe lépünk. A hatszögletű terem közepén egy szintén hatszögű, fejhallgatókkal felszerelt szerkezet áll, amelyet a részvevők körbeülnek, mindannyian egy-egy kis ablak előtt. Felváltva, meglepetésszerűen váltakoztatva látjuk egyrészt a felvételenről hozzánk beszélő orvosprofesszor fotóit, amelyek különböző életkorokban készültek, másrészt a teremben jelen lévő egy-egy nézőtársuk arcát, harmadrészt pedig a saját tükörképünket. Vagyis az előttük lévő üvegfelület hol ablakként, hogy képernyőként, hol pedig tükörként működik. A képváltások, a virtuális és a „valós” képek, illetve az idegen arcok és önmagunk ismerős vonásainak hirtelen, mintegy figyelmeztetés nélküli egybejátszása meghökkentő hatást kelt, amelyet nevezhetünk akár „személytelen közelségnek”. Ugyanis még ha a másodperc töredékéről van is szó, időbeli eltolódás figyelhető meg a képek megjelenése és realizációja között. Az eközben elhangzó monológ tudományos tájékozottsággal taglalja az ember kognitív funkcióinak, és ezzel együtt az emlékezőképességnek a visszaesését, mint az öregedés egyik következményét. Az emlé-

kek elvesztése egyben az ismerősnek az idegenné válását jelenti, amely itt több szinten is megvalósul.

A kép és a hang sajátos viszonyát illetően tanulságos felidézni Michel Chion filmelméleti fogalmát: az *akuzmatikus lény* (*acousmètre*) – vagy Fáber Ágoston fordításában „akuzmárny”²⁹ – arra a jelenségre vonatkozik, amikor a vásznon hiányként konstruálódik a hangzó testhez tartozó kép. A *Nachlass* alkotói – bár a film keretein kívül – szintén alkalmazták ezt a technikát. A szobák így egyes esetekben mintha a beszélők láthatatlan, mégis mindenütt jelen lévő és mindent látó szellemének adnának otthont. Chion idézve: „Amikor egy emberi beszédhang akuzmatikusságáról van szó, főként, ha korábban nem volt vizualizálva – tehát nem tudjuk egy archoz társítani –, akkor egy sajátos lényel van dolgunk, egyfajta beszélő és mozgó árnyal [...]”.³⁰ Az akuzmárny vagy akuzmatikus lény különleges képességei közé tartozhat, hogy mindenütt jelen van, és mindent lát: „hangja egy szubsztancia nélküli, nem lokalizált testből tör elő, amelynek látszólag semmi sem állja útját”, így „akit mi nem látunk, az minket jól lát”.³¹ Chion a jelenlét és távollét játékában e mágikus képességet azzal magyarázza, hogy az a születés előtti, ősi állapothoz kapcsolódik – minthogy az anyai test közelsége, illetve a vizuális érzékelés fejletlensége miatt ebben a korai életszakaszban a mindenütt jelen lévő hang szolgált alapvető referenciapontként.³² Ezért ez a hang a halhatatlanság bizonyos erejét hordozza: „szoros kapcsolatban áll a lélekkel, az árnyal, a hasonmással, a test e szubsztancia nélküli másolataival, amelyek a testtől különválaszthatók, s gyakran a test

²⁷ Edgar Allan POE, „Monsieur Valdemar kórese-
tete tényszerű megvilágításban”, in Edgar
Allan POE, *Válogatott művei*, kiad. BORBÁS
Mária és KRETZOI Miklósné, ford. BARTOS Ti-
bor, hozzáférés: 2023.03.28,
<https://mek.oszk.hu/03500/03575/html/>.

²⁸ WEISS, *Breathless...*, 42–43.

²⁹ Michel CHION, „A hang a moziban: Mabuse:
az akuzmárny varázslata és hatalma”, ford.
FÁBER Ágoston, *Replika*, 77. sz. (2011): 125–
149, 125.

³⁰ Uo., 128.

³¹ Uo., 131.

³² Uo., 133.

halálát is túléljük, de az is előfordul, hogy már életében elhagyja azt”.³³

A Rimini Protokoll egy másik, 2013 óta játszott produkciója, a *Remote X* kapcsán (konceptió és szöveg: Stefan Kaegi és Jörg Karrenbauer) szintén előtérbe kerül a hang szerkesztettségének, a közelség hatása által ébresztett bizalomnak, illetve az akusztikus hang mögé képzelt testnek a kérdése. Az előadás, amely bejárta a világot, mindig az adott helyszínre alkalmazott városi séta keretében zajlik, körülbelül ötven néző-játékos részvételével, akiket fejhallgatókon keresztül egy mesterséges hang vezet végig az utcákon, köztereken és az egyes állomásokon. Konstantinos Thomaidis *Theatre & Voice* című könyvében többek közt kiemeli az itt megjelenő hang ingatag identitását és provokatív jellegét.³⁴ A kezdetben női hang a fejhallgatók közvetítésével „közvetlenül” a résztvevők fülébe beszél, és valamiféle felsőbb, mindent tudó és mindent látó lényként manifesztálódik, akire ráadásul az út során, mint hangzó térképre és téralkotó konstrukcióra, rá vannak utalva a nézők.³⁵ Vagyis az ismeretlenségében ismerőssé váló hang autoritással bír. Ugyanakkor szerkesztettségében hallhatóan mesterséges, narrációja pedig gyakran önreflektív, és provokatív utasításaival időnként a nézőt is önreflexióra készíti. Például emlékeztet önmaga távollétére és arra a tényre, hogy a csoport – vagy ahogyan a közönséget hívja, a „horda” – közben mégis őt követi: „Nézd a középpontot. Nézzétek egymást. [...] A horda egy üres központ körül gyülekezik. Én vagyok számotokra a középpont anélkül, hogy jelen lennék”.³⁶

A felvételtől szóló hang személytelen közelségében – amely a jelenlévőket szólítja, mintegy tudván ottlétükről, érzékelvén lépéseiket és cselekedeteiket – éppen a Neumark által is hangsúlyozott paradoxon nyílik meg, amely a testi és testetlen, a jelenlét és hiány között folytonosan ingadozva kerül elénk. Továbbá a vokális hang performativitása által kiváltott affektusnak köszönhetően akár testi, akár testetlen, mindenképpen megérinti és körülveszi címzettjét, hallgatóját.

Összegzés

Jelen dolgozat főként a Rimini Protokoll *Hagyaték* című dokumentarista színházi installációját elemezve azokat a köztes, dramatis és dinamikus tereket igyekezett körüljárni, ahol megmutatkozik a test és a testetlen, a személyes és a személytelen vagy az élő és a mediatizált eldönthetetlensége. Ezek viszonya minden esetben függ az aktuális megjelenési formától, a befogadás aspektusaitól és a kulturális közegtől.

Példaként említeném, hogy a *Nachlass* budapesti bemutatója 2020 októberében a Trafó Kortárs Művészetek Házában éppen egybeesett a pandémia időszakával. Megvalósulása a közterületekre és kulturális eseményekre vonatkozó korlátozások átmeneti enyhítése mellett volt csak lehetséges. Ez a helyzet természetesen többletjelentéssel ruházta fel az előadást. A halállal való szembesülés kérdése globális mértékben és meglehetősen testközlelől vált érzékelhetővé. Másfelől ennek éppen az ellenkezője is állítható, ha figyelembe vesszük, hogy a kórházakba gyakran még a legközelebbi családtagokat sem engedték be látogatóként. A jár-

³³ Uo., 142.

³⁴ Konstantinos THOMAIDIS, *Theatre & Voice* (London: Red Globe Press, 2017), 4, 66, <https://doi.org/10.1057/978-1-137-55251-8>.

³⁵ Uo., 5, 62–66.

³⁶ Idézet az előadás szövegéből [saját fordítás – P-N. N.] Mikko Gaestel és Stefan Schmied filmje alapján, amely 2013-ban

négyszögletes különböző helyszínen (Berlin, Lisszabon, Avignon, Zürich) játszott audiotúra alapján készült. Mikko GAESTEL and Stefan SCHMIED, „Remote X – Documentation (Kaegi / Karrenbauer)” (Rimini Protokoll és Expander Film, 2014), hozzáférés: 2023.03.28, <https://vimeo.com/203111473>.

vánnal kapcsolatos másik, aktuális jelenség, a digitális technológia segítségével történő kapcsolattartás ugrásszerű térnyerése volt, amely részben a fizikai közelség és a személyközi érintés ellehetetlenülését kompenzálta. Végül az előadás metaszínházi jelentőségűvé is vált, hiszen maga a színház mint művészi-kulturális forma éppen a térváltás folyamatába kényszerült, amikor is a megszokott színpadokról és nézőterekről rögzített vagy interaktív képernyőkre kényszerült.³⁷ A *Nachlass* színtere valahol félúton helyezkedett el e térváltás felé.

A vokális hang performativitásának – legyen az az élő és mediatizált bármely keveréke – vizsgálatával továbbá olyan kritikai diskurzus nyitható, amely szembesít a hang paradox jellegével, sokféleségével és folyamatszerűségével, ideértve a hallás kulturálisan meghatározott változékonyságát is.

Bibliográfia

- AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London–New York: Routledge, 2008.
<https://doi.org/10.4324/9780203938133>.
- BARTHES, Roland. „Egy Edgar Poe-mese textuális elemzése”. In *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerkesztette BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud és SÁRI László, 137–153. Budapest: Osiris Kiadó, 2002.
- BLASSZAUER Béla, szerk. *A jó halál (Eutanázia)*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1984.
- CHION, Michel. „A hang a moziban: Mabuse: az akuzmárny varázslata és hatalma”. Fordította FABER Ágoston, *Replika*, 77. sz. (2011): 125–149.
- CIOFFRESE, Davide. „Legacy of Life: Rimini Protokoll’s »Nachlass: Pièces Sans Personnes«”. *The Theatre Times*, February 17. 2018. Hozzáférés: 2023.03.13.
<https://thetheatretimes.com/legacy-life-rimini-protokoll-nachlass-pieces-sans-personnes/>.
- DERES Kornélia. *Besúgó Rómeó, meglékelte Yorick: Dokumentumszínház, újrajátszás és az archívumok felnyitása*. Pécs: Kronosz Kiadó, 2022.
- DERES Kornélia. „Élet(tér)játékok: Rimini Protokoll: Situation Rooms”. In *A színpadon túl: Az alkalmazott színház és környéke*, szerkesztette GÖRCSI Péter, P. MÜLLER Péter, PANDUR Petra és ROSNER Krisztina, 284–257. Pécs: Kronosz Kiadó, 2016.
- DERRIDA, Jacques. *Life Death*, edited by Pascale-Anne BRAULT and Peggy KAMUF, translated by Pascale-Anne BRAULT and Michael NAAS. Chicago–London: The University of Chicago Press, 2020.
<https://doi.org/10.7208/chicago/9780226701141.001.0001>.
- „Eutanázia”. *Szegedi Tudományegyetem: Közérthetőségi Szócikk Adatbázis*. 2010. Hozzáférés: 2023.03.15. <https://u-szeged.hu/efop362-00007/minden-szocikk/eutanazia>.
- GAESTEL, Mikko and Stefan SCHMIED. „Remote X – Documentation (Kaegi / Karrenbauer)” (Rimini Protokoll és Expander Film, 2014). Hozzáférés: 2023.03.28. <https://vimeo.com/203111473>.
- KRICSFALUSI Beatrix. „Kísérlet a színház meghatározhatatlanságára”. *Színház*. 2020.09.30.
<http://szinhaz.net/2020/09/30/kricsfalusi-beatrix-kiserlet-a-szinhaz-meghatározhatatlansagara/>.
- ³⁷ A témáról bővebben lásd KRICSFALUSI Beatrix, „Teatralitás és medialitás, avagy miért nem definiálható »a« színház”, *Játéktér*, 2021.01.14.,
<https://www.jatekter.ro/?p=34814>;
 KRICSFALUSI Beatrix, „Kísérlet a színház meghatározhatatlanságára”, *Színház*, 2020.09.30,
<http://szinhaz.net/2020/09/30/kricsfalusi-beatrix-kiserlet-a-szinhaz-meghatározhatatlansagara/>.

- KRICSFALUSI Beatrix. „Teatralitás és medialisitás, avagy miért nem definiálható »a« színház”. *Játéktér*. 2021.01.14. <https://www.jatekter.ro/?p=34814>.
- „Nachlass – Pieces sans personnes”. *Rimini Protokoll*. Hozzáférés: 2023.03.16. <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/nachlass>.
- NÉDER Panni. „Mindenkinek jár egy szoba: Beszélgetés Stefan Kaegivel a *Nachlass* című előadásról”. *Revizor*. 2020.10.13. <https://revizoronline.com/hu/cikk/8715/beszeltetes-stefan-kaegivel-a-nachlass-cimu-eloadasrol>.
- NEUMARK, Norie. „Doing Things with Voices: Performativity and Voice”. In *Voice: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, edited by Norie NEUMARK, Ross GIBSON and Theo van LEEUWEN, 95–118. Cambridge–London: MIT Press, 2010. <https://doi.org/10.7146/mediekultur.v27i5.1.5425>.
- NEUMARK, Norie. „Introduction: The Paradox of Voice”. In *Voice: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, edited by Norie NEUMARK, Ross GIBSON and Theo van LEEUWEN, xv–xxxiii. Cambridge–London: MIT Press, 2010. <https://doi.org/10.7146/mediekultur.v27i5.1.5425>.
- POE, Edgar Allan. „Monsieur Valdemar kórese teényszerű megvilágításban”. In Edgar Allan POE, *Válogatott művei*. Sajtó alá rendezte BORBÁS Mária és KRETZOI Miklós-né. Fordította BARTOS Tibor. Hozzáférés: 2023.03.28. <https://mek.oszk.hu/03500/03575/html/>.
- THOMAIDIS, Konstantinos. *Theatre & Voice*. London: Red Globe Press, 2017. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-55251-8>.
- VAUTRIN, Eric. „After”. *Vesper: Journal of Architecture, Arts & Theory*. Spring / Summer 2020, Hozzáférés: 2023.03.15. https://www.rimini-protokoll.de/website/media/Nachlass/Presse/Vesper%20No.%202_Materiautore%20_%20Author-Matter_WEB_7_Rimini%20Protokoll.pdf.
- WEISS, Allen S. *Breathless: Sound Recording, Disembodiment, and the Transformation of Lyrical Nostalgia*. Middletown: Wesleyan University Press, 2002.