

A hallgatás medialitása. A semmit-tevés színházi dimenzióiról

KRICSFALUSI BEATRIX

„Majd ha a diszkók kiürültek és az akadémiák elnéptelenedtek, akkor lehet ismét meghallani a színház hallgatását, amely a nyelvének alapja.”¹ (Heiner Müller, 1983)

„Az utolsó program a hallgatás feltalálása.”² (Heiner Müller, 1994)

I. Hiányjelek

A beszéd hiánya, legyen az akár szisztematikus, akár az időleges kihagyás, elakadás valamely formája (úgy mint hallgatás, csönd, némaság, szünet), a színpadi előadóművészetekben az egyik legjelentősebb differenciaképző elemnek számít.³ Olyan alapvető különbségtételeket köszönhet neki a művészet európai története, mint például az opera, a színjáték és a tánc szétválasztása. Köztudott, hogy a tánc autonóm művészetként való elismerésnek előfeltétele a táncos szótlanná válása volt – a táncművész az énekes-sel és színésszel szembeni megkülönböztető jegye az lett, hogy hang nem hagyja el a száját. André Lepecki olvasatában „a nyugati tánc reprezentációs autonómiáját (ezáltal

pedig az ontológiához való jogát) éppen azal érte el, hogy szó szerint megnémult.”⁴ „A test koreográfia általi elcsendesítése” szükségeltetett ahhoz, hogy a tánc azzá váljon, aminek máig sokszor kizárólagosan tekintik: folyamatos, áramló mozgás, vagy ahogy Lepecki fogalmaz: „tisztá mozgásra-irányuló lét”, „egyfajta káprázatosan néma mobilitás.”⁵

A *ballet d'action* 18. században kialakuló műfaja azonban egyszersmind azt is kiválóan példázza, hogy a táncos némasága semmiképp sem tekinthető egyenlőnek tevékenysége nyelvnélküliségével. Épp ellenkezőleg: Jean-Georges Noverre a balett – az operával egyenrangú – művészetté válását egy speciálisan rá jellemző testbeszéd kialakítására alapozta, amellyel képessé válik történetek elmesélésére:

„A cselekmény a táncban annyit jelent, hogy érzelmeinket és lelki izgalmainkat a mozdulatok, gesztusok és az arc igaz kifejezésével átvigyük a néző lelkébe. A cselekmény nem egyéb, mint *pantomim*. A táncos minden megnyilvánulása fest és beszél; minden gesztus, minden magatartás, a kar minden mozdulata mást és mást fejez ki; az igazi pantomim akármilyen fajta, a természet minden árnyalatát követi. Amely pillanatban eltér tőle, untat és felháborít.”⁶

¹ Heiner MÜLLER, „Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von »Philoktet« am Dramatischen Theater Sofia”, in Heiner MÜLLER, *Werke 8: Schriften*, szerk. Frank HÖRNIGK, 259–269 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005), 269.

² Heiner MÜLLER, „Ajax zum Beispiel”, in Heiner MÜLLER, *Werke 1: Die Gedichte*, szerk. Frank HÖRNIGK, 8. Aufl., 292–297 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 297.

³ A Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

⁴ André LEPECKI, *A tánc kifulladás: A performans és a mozgás politikája*, ford. KRICSFALUSI Beatrix és URECZKY Eszter (Budapest: Ki-járat Kiadó, 2015), 103.

⁵ Uo.

⁶ Jean-Georges NOVERRE, *Levelek a táncról és a balettekről*, ford. BENEDEK Marcell és URBÁN

A klasszikus balettkoreográfiákban a történetmesélés koherenciáját a verbális megnyilatkozások hiányában a test (főként a karok)⁷ pontosan kodifikált mozdulatai biztosítják. A pantomim-balett gesztusainak egy része ikonikus jelként különösebb „nyelvtudás” hiányában is értelmezhető, de például a lágyék előtt keresztezett csuklókat már alighanem csak a kód birtokában lévők tudják a halál megnyilvánulásaként olvasni. Nem csoda, hogy Noverre ekképp összegzi a „táncművészet újjászületése” érdekében tett erőfeszítéseit: „tagolt beszédre tanítottam a néma táncot.”⁸

A táncos szótlansága a műfaj napnyugati történetében egészen az 1950-es évekig magától értetődőnek számított, amikor is Merce Cunninghammal kezdetét vette a tánc konstitutív elemeinek kísérletező felülvizsgálata, a tánc újradefiniálása. Míg Cunningham a kodifikált mozdulat elvetése, a mozgás mint tér-időbeli fenomén kutatása, a mozdulat, a hang és a látvány szinkronicitásának megtörése, a zene és a tánc hierarchikus viszonyának felszámolása felől közelített a „mi a tánc?” kérdéséhez (és tevékenységére kétségkívül nagy hatást gyakoroltak állandó alkotótársa, John Cage zenéről és csendről alkotott elképzelései), addig a Judson Dance Theatre alkotói köréhez tartozó Trisha Brown már a mozgással egyidejűleg kivitelezett beszéd lehetőségei érdekelték. Az *Accumulation with Talking plus Water Motor* (1979) például olyan improvizációs és kompozíciós gyakorlat, amely „a legegyszerűbb mozgástörédek ismétléseiből – az ujjak, a csukló, az alkar, a váll és a csípő alig

elmozdulásaiból”⁹ épül fel, és amelyeket a táncos verbális, önreflexív kommentárja kísér.

Ugyanekkor az európai színtéren – ahogy arra Lepecki is rámutatott – Pina Bausch, a német táncszínház egyik programadó alkotója látott hozzá a táncos hangjának felszabadításához.¹⁰ A kortárstánc 1990-es évek végétől kezdve kialakuló, jobb híján „konceptuálisnak”¹¹ nevezett irányzatához tartozó alkotók pedig már végleg szakítottak „a táncos néma szubjektivitásának”¹² tételezésével, amely egykoron műfajkonstituáló szükségyszerűségnek számított. Olyannyira, hogy a konceptuális tánc egyik igen gyakori megjelenési formája épp az úgynevezett *lecture performance* lett, amelyben az alkotók a koreográfiai praxisukkal párhuzamosan annak diszkurzív reflexióját is elvégzik.¹³ Xavier Le Roy *Product of Circumstances* (1999) és Jochen Roller *Perform Performing, eine Trilogie über den Sinn und Unsinn, Tanz als Arbeit zu betrachten* (2002–2004) című munkái – hogy csak a műfaj két legismertebb példáját említsem – az előadás fogalmának magyarul különösen megvilágító kétértelműségét kihasználva a tudomány és a performansz diszkurzív és performatív mozzanatainak össze-

⁹ FUCHS Livia, *Száz év tánc: Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2007), 214–215.

¹⁰ Vö. LEPECKI, *A tánc...*, 104.

¹¹ A konceptuális tánc fogalmához lásd CZIRÁK Ádám, „Bevezető gondolatok a kortárs táncművészet diskurzusairól”, in *Kortárs táncelméletek*, szerk. CZIRÁK Ádám, 9–48 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2013).

¹² LEPECKI, *A tánc...*, 105.

¹³ Vö. CZIRÁK Ádám, „Művészet és tudomány határán. Epizódok a lecture performance történetéből”, *Színház* 52, 12. sz. (2019): 32–34. A *lecture performance* tudományelméleti és tudománytörténeti összefüggéseit Sibylle Peters tárgyalja részletesen: Sibylle PETERS, *Der Vortrag als Performance* (Bielefeld: transcript Verlag, 2011), 179–221.

Mária, 2. átdolg. és bőv. kiad. (Budapest: L'Harmattan, 2008), 96.

⁷ Vö. „Az ügyes táncos keze – hogy úgy mondjam – beszéljen.” Uo., 98.

⁸ Uo., 135.

kapcsolásával végzik el a tudomány és a művészet működésének kritikáját, amennyiben a végeredmény létrehozása mellett létrehozásának folyamatát is szemünk elé tárják. Míg ezekben a koreográfiákban egymást váltakozva követik a verbális megnyilatkozások és a táncszekvenciák (vagyis a táncos mintegy magától értetődően ölti magára és változtatja a nyelvi kifejezőeszközöket használó tudományos előadó és a testét használó előadóművész szerepét), addig a Philipp Gehmacher által 2008-ban útnak indított *WALK + TALK* című *lecture performance* sorozatnak már egyenesen az volt a célja, hogy a táncosok a mozdulatokat és a közben megszülető gondolatok kifejezését egyszerre vigyék színre.¹⁴ Gehmacher koncepciója a táncos-koreográfus kollégáit – Trisha Brown már említett munkájához hasonlóan – a testhasználat és nyelvhasználat egyidejűségét kutató szólók létrehozására kapacitálta.

Ahogy a színpadi művészetek már említett hagyományos elkülönítése szerint a tánc tiszta (azaz a verbális megnyilatkozást nélkülöző), folyamatos, megszakítás nélküli mozgás volna, úgy a színjáték a folyamatos beszéd formájában közvetített cselekményként határozódik meg. Miközben nyilvánvaló, hogy dialogikus beszéd nem képzelhető el a nyelv pillanatnyi kihagyásának alakzatai nélkül (úgy mint hallgatás, csönd, elnémulás, aposziopézis, szünet), a modern dráma elméletének diskurzusalapító szövegeiben a cselekményt hordozó dialógus rendre zavarosan beszédfolyamként körvonalazódik. Még ha csak *ex negativo* is, amennyiben a szünetekkel tarkított párbeszéd, így a hallgatás is kommunikációs zavarként, a nyelvi kifejezés teljesítőképességébe vetett hit el-

vesztéseként, de mindenképp egyfajta válságtünetként azonosul. Gondoljunk csak a modern dráma történetének Peter Szondi-féle elbeszélésére, a műnem Ibsen, Csehov, Strindberg, Maeterlinck és Hauptmann nevével fémjelzett válságának „mentési” és „megoldási kísérleteire.”¹⁵ Jóllehet a hallgatás mint színházi, illetve stilisztikai eszköz korábban is jelen volt az európai dráma- és színháztörténetben, a modern drámában mindössze a funkciója változott meg radikálisan.¹⁶ A klasszikus drámában például, ahogy arra Manfred Pfister rámutatott, a hallgatás többnyire nem a nyelvi tehetetlenség jele, hanem egy jól körülhatárolható retorikai funkcióval bír: afféle közbeeső közvetítő közegeként különös hangsúlyt ad a mondottaknak.¹⁷ Vagyis a klasszikus drámában a működő nyelvi kommunikáció olyan norma, amelyet a sokszor épp beszédnek tartott hallgatás nem kérdőjelez meg. A modern dráma elméletének alapszövegeit olvasva azonban olybá tűnik, mintha a dialógus csak akkor válhatna a cselekvő emberek közötti viszony ábrázolásának adekvát médiumává, ha benne a nyelv mintegy megállás nélkül működésben van, ha maga is az aktív cselekvés látszatát kelti.

Az akcióként értett cselekmény és beszéd összefonódásának kiváló, noha rendkívül elmentmondásos példája Csehov drámai életműve, melynek köztudomásúan legtöbbet vizsgált szövegszervező eljárásai közé tartozik a semmittevés, a lemondás, a kihagyás,

¹⁵ Vö. Peter SZONDI, *A modern dráma elmélete*, ford. ALMÁSI Miklós (Budapest: Osiris Kiadó, 2002).

¹⁶ Vö. Ernest W. B. HESS-LÜTTICH, „Dramaturgie des Schweigens: Zur Semiologie des Sprachversagens im Drama”, *Folia Linguistica* 12, 1–2. sz. (1978): 31–64., 32.

¹⁷ Vö. Manfred PFISTER, *Das Drama: Theorie und Analyse*, 4. Aufl. (München: Wilhelm Fink Verlag, 1984), 202.

¹⁴ Az azóta számos különböző helyen megrendezett formátum szövegekkel ellátott videódokumentációja az alábbi honlapon található:

http://oralsite.be/pages/Walk_Talk_Documents.

vagyis az eseménytelenség poétikája.¹⁸ Ebben a kontextusban a hallgatásjelenetek, a híres „csehovi csönd” is passzivitásként, a beszéd és a cselekvés hiányaként válik értelmezhetővé, amely a lélektani realizmus kódján köztudomásúan nehezen ábrázolható. Ezért Sztanyiszlavszkij a *Meggyeskert* bemutatóján a Moszkvai Művészszínházban ahelyett, hogy próbálta volna megtörténné tenni a csöndet, a beszélgetésben beálló szüneteket a megfelelő atmoszféra és miliő megteremtésének céljából hangkulissza létrehozásával kívánta kitölteni. Ehhez Csehovtól levélben kért engedélyt: „Hozzájárul ahhoz, hogy az egyik szünetben egy füstöt okádó vonat robogjon át? Nagyszerű hatása lehetne! Naplemente előtt rövid időre láthatóvá válik a város. Az első felvonás végén köd. A zenekari árokból a színpad elejére különösen sűrűn fog felszállni. Végül békakonzertet és fürjek énekét tervezem.” A szerző elutasító válaszában maga is igyekszik a naturalizmus kódján érvelni: „Ha a vonatot zaj, úgy értem egyetlen hang nélkül be lehet hozni, akkor csak rajta! [...] A széna kaszálását általában június 20. és 25. között szokás végezni, mikorra is, úgy gondolom, a fürjek és a békák már elnémultak.”¹⁹

Korántsem véletlen tehát, hogy a hallgatást eseménytelenség helyett egyfajta negatív-eseménynek, semmittevés helyett semmi-tevésnek²⁰ (a semmi tevésének), passzivi-

tás helyett aktivitásnak, hiányosság helyett potencialitásnak tekintő színpadi- vagy gondolkísérletekre leginkább a dramatikus diszpozitívum ábrázolási rendjét felforgató színházi szövegekben és a performanszszínházi előadásokban bukkanhatunk.

Minden bizonnyal a hallgatás írásának, papírra vetésének nehézségei is hozzájárulhatnak ahhoz, hogy elsősorban olyan szerzők életművében vált központi jelentőségűvé a hallgatás teatrális potenciájának vizsgálata, akik szövegeiket nem a realizmus illúzióját keltő polgári színházban való előadhatóság szabályait szem előtt tartva, hanem azokat megkérdőjelezve hozták létre (vagyis akik a fennálló színház ellenében és nem a színháznak írtak). Ebben az összefüggésben a hallgatást övező paradoxonok sorából talán elég csak azt kiemelnünk, hogy a színházi előadásra szánt szövegbe a beszéd kihagyásának alakzatai „az alfabetikus írás operatív csöndjei”²¹ mellett fonémasorként jobbra csak az úgynevezett mellékszövegbe íródhatnak bele – vagyis oda, ahol Roman Ingarden definíciója szerint mindaz olvasható, ami a színpadon nem hangzik el. Itt találunk olyan, a replikáktól tipográfiaiilag elkülönülő, hagyományosan „szerzői instrukcióként” értelmezett szavakat, mint „szünet”, „csönd” vagy hogy valaki „hallgat”. A drámában a mellékszövegbe íródhat be a hall-

megkülönböztetéséhez lásd SASSE, „Rezeptionsschwächen”, 106.

¹⁸ Vö. Sylvia SASSE, „Rezeptionsschwächen: Zur Fehllektüre des Nicht(s)tuns bei Anton Čechov”, in *Performanzen des Nichttuns*, szerk. Barbara GRONAU és Alice LAGAAY, 103–116 (Wien: Passagen Verlag, 2008), 107.

¹⁹ Ingrid Dlugosch *Anton Pavlovič Čechov und das Theater des Absurden* című könyve alapján idézi Christiaan L. HART NIBBRIG, *Rhetorik des Schweigens: Versuch über den Schatten literarischer Rede* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981), 137.

²⁰ A semmittevés (*Nichtstun*) és a semmittevés (azaz a semmi tevésének) (*Nichttun*)

²¹ Vö. „The alphabetic system, such as we practice it, is not and cannot be purely phonetic. Writing can never be totally inhabited by the voice. The nonphonetic functions, if you will, the operative silences of alphabetic writing, are not factual accidents or waste products one might hope to reduce (punctuation, figure, spacing).” Jacques DERRIDA, *Margins of Philosophy*, ford. Alan BASS (New York, NY: The Harvester Press, 1982), 95. A fogalom értelmezéséhez lásd HART NIBBRIG, *Rhetorik...*, 44.

gatás mint „paradox kommunikáció”,²² amelyet éppoly nehéz kimondani és leírni, mint meghallani.

A hallgatás számos szerző esetében a dráma és a színház közötti mediális hasadékba fészkel be magát, és átrendezi nyelv és cselekvés, hallgatás és kommunikáció hagyományos, a dramatikus diszpozitívumra jellemző ellentétét. Sarah Kane *4.48 Psychosis* (2000) című darabjának leegyszerűsítő értelmezését adják azok a pszichorealista olvasatok, amelyek a kurzívval szedett, sokszor ismételt „*silence*”, „*a long silence*”, „*a very long silence*” egységeket, valamint a szöveget egyre határozottabban tördelő térközöket a színházi szituáció összetett reflexiója, a beszélés és hallgatás egymást kölcsönösen feltételező viszonyának színrevitele helyett kizárólag a pszichotikus beszélő öngyilkosságba torkolló elidegenedéseként, a nyelvi kifejezés teljesítőképességébe vetett hitének feladásaként referencializálják. De megemlíthetők ebben a kontextusban Nádas Péter „szünet nélkül” játszandó darabjai is (*Takarítás 1977*, *Találkozás 1979*, *Temetés 1980*), melyekben a hallgatás a kimondott és kimondatlan színházi ábrázolhatóságának problémájaként artikulálódik. Heiner Müllernek pedig alighanem az egész színházi tevékenysége annak bizonygatása körül forgott, hogy a színház origója egy nyelv előtti (de nem azon kívüli) territórium volna, amely csöndként visszhangzik a szövegben (nem arról van tehát szó, hogy a dialogikus nyelv a színház sajátja, amelyben csak hézagként/hiányosságként jelenne meg a hallgatás). A hallgatás feltalálásának Müller által dolgozott mottójában megfogalmazott programját kétségkívül magáévá tette a kortárs performanszszínház, amely már nem az előadás megalkotásának folyamatát megelőző-

en papírra vetett, hanem a színházi szituációban megképződő problémaként közelít a jelenséghez.

II. A hallgatás írása

Elfriede Jelinek, Heiner Müller, Peter Handke, Rainald Goetz és mások mellett Sarah Kane nevét is szokás emlegetni azon szerzők számbavételekor, akik színpadra szánt szövegekkel – gyakran a drámai forma megtartása mellett – elmozdultak a posztdramatikus beszédmód irányába. A dramatikus keretek fokozatos szétrobbantása Kane esetében a tragikusan szűkre szabott életművet közreadó kötet átlapozásakor is szembeötlő: a név és szerepszöveg egységét roncsolva őrző *Szétbombázvától* (1995) a szöveget betűkkel jelzett beszélőinstanciák közt felosztó *Sóvárgáson* (1998) át jutunk el a megszólalás alanyára már semmilyen módon nem utaló *4.48 pszichózisig* (2000). Kane helyének kijelölése az angol (és az európai) drámatörténetben mégsem tűnik teljesen egyértelműnek. A vulgáris nyelvezet, a szexualitás, valamint a fizikai és verbális erőszak leplezetlen, hovatovább sokkoló ábrázolása miatt gyakran azon fiatal szerzők közt is számon tartják, akik az angol színház szociorealista hagyományát radikalizálva kendőzetlen nyíltsággal vágják a nézők arcába a társadalomkritikát – innen az Aleks Sierz által meghonosított *in-yer-face theatre* elnevezés.²³

Hogy Kane-t a posztdramatikus vagy a szociorealista hagyományhoz tartozónak gondoljuk-e, az a legkevésbé sem címkézési probléma, hanem olyan előzetes értelmezői

²² Alois HAHN, „Schweigen, Verschweigen, Wegschauen und Verhüllen”, in *Schweigen*, szerk. Aleida ASSMANN és Jan ASSMANN, 27–50 (München: Wilhelm Fink Verlag, 2013), 27.

²³ Sierz így határozza meg az általa elnevezett irányzatot: „egy olyan érzékenység, amelyet a szex és az erőszak nyílt ábrázolása jellemzett, friss, közvetlen kifejezésmóddal, nyers érzelmi töltettel és komor látásmóddal.” Aleks SIERZ, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (London: Faber and Faber, 2001), 21.

döntés, amely jelentősen meghatározza művei színpadi olvasatát. Ha ugyanis ezeket a darabokat a színházi realizmus kódján olvasható drámáknak tekintjük, azzal egyszerűsített feltételezzük, hogy gond nélkül illeszkednek az ezek játszására szakosodott színház ábrázolási hagyományaihoz. Például a név és a hozzá rendelt szöveg egységéből kirajzolódik egy pszichológiailag és szociokulturálisan körülhatárolható dramatikus alak, amelynek megformálása a színész dolga. A posztdramatikusság távlatából azonban még az sem magától értetődő, mi volna a színész dolga a szöveggel, már azon kívül, hogy a színpadon valahogy megpróbálja helyzetbe hozni – a drámán túli színház legfőbb jellemzője nemhiába az, hogy a dramatikus reprezentáció szabályainak hatályaon kívül helyezésével nem adódik kézhez álló játékmódként.

Kane első darabja, a *Szétbombázva*, minden kétséget kizárólag e két hagyomány határán billeg, ennek belátásához elég csak Ian és Cate figuráit szemügyre vennünk. Kane mindkettőjük esetében pontos életkort (45 és 21 év), születési és lakhelyet, akcentust, társadalmi osztályt és foglalkozást jelöl meg, vagyis minden adottnak látszik ahhoz, hogy a szociokulturális hátterük felől megrajzolt, cselekvésükben lélektanilag motivált dramatikus alakként értelmezzük őket. Életszagúnak tűnnek, talán túlonatúl is: a férfi már-már karikatúrája a nőgyűlölő, homofób, fogyatékosellenes, antiszemita, rasszista macsónak, maga a megtestesült mérgező maszkulinitás, aki tankönyvbe illő illusztrációját adja annak, hogyan működik a nemi erőszak kultúrája, a lány pedig a vélhetőleg évek óta tartó bántalmazás elszenvedőjeként az akaratától és önbecsülésétől megfosztott áldozat mintapéldája. Kane tökéletes dramaturgiával rajzolja meg a nemi erőszak kultúrájának ívét, amely a verbális becsméréstől és megalázástól a kikényszerített testi érintkezéssel (ideértve a nő kezével végzett önkielégítést) a behatolásig terjed. Részletesen sze-

münk elé tárja annak az elnyomó mechanizmusnak a borzalmait, ami ember és nyelv bonyolult összjátékából keletkezik, és ami a testhatárok brutális megsértéseként végzi be mindazt, ami – legalábbis a tapintatos nyelvhasználat ellenzői szerint – „ártatlan” szóbeli bántalmazásként indul.

Már a darab nyitójelenetét alkotó párbeszéd is különös erővel világítja meg a bántalmazás retorikájának működését: az Ian által használt beszédfordulatok olyan kirekesztő, dehumanizáló, gyűlöletkeltő diskurzusokból származnak, melyek megidézésével saját hatalmi pozícióját és Cate alávetettségét hozza létre és erősíti meg. Ebben az értelemben ők maguk is a nyelv automatikus (és erőszakos) működésének termékei (azaz a polgári dráma individuumaival szemben nem autonóm nyelvhasználók). Aligha lehet véletlen, hogy betegségeik a nyelvműködés időleges zavaraként mutatkoznak meg: Cate néha dadogni kezd, máskor egyszerűen „kiájul” a nyelvből (amit a szociorealista olvasatok a szellemileg enyhén fogyatékosnak vélt lány epilepsziás rohamaként szoktak értelmezni), Ian végstádiumban lévő tüdőbaja pedig olyan köhögési rohamokba torkollik, melyek időlegesen felfüggesztik a beszéd-készségét.

A figurák hangsúlyosan nyelvi megalkotottságán túl számos egyéb jel is utal arra, hogy a *Szétbombázva* szövegüniverzuma nem rekonstruálható a színházi (kis)realizmus eszközeivel, gondoljunk csak a cselekmény tér-idő koordinátáira, a jeleneteket egymástól elválasztó tavaszi–nyári–ősz–téli eső hangjára, és általában véve a színpadi valóságba nyilvánvalóan nem átültethető szerzői utasítások sokaságára, melyek jó részének – a nyomtatásban megjelent szöveg tanulsága szerint – el is kellene hangzania a szereplők szájából. A darab elé írt jegyzetben Kane pontosan rendelkezik az eltérő tipográfiával nyomtatott szövegrészek elhangzásának módjáról, a különböző írásjelek beszéd közbeni jelentéséről (például „Punctuation is

used to indicate delivery, not to conform to the rules of grammar.”)²⁴ Az úgynevezett színpadi utasításokról a következőt olvashatjuk: „Stage directions in brackets () function as lines.”²⁵ Főszöveg és mellékszöveg elkülönítését Roman Ingarden köztudomásúan a „tényleges” kimondás kritériumához kötötte.²⁶ Amikor Kane számos olyan mondatot kimondásra szán, amelyek hagyományosan a dramatikus alak verbális megnyilatkozásait kísérik (elsősorban paralingvisztikai, mimikus, gesztus és proxemikus jelekről van szó), akkor nem egyszerűen a fő- és mellékszöveg hagyományos megkülönböztetését helyezi hatályon kívül, hanem a dramatikus reprezentációt mint olyat, amely ezen a differencián alapul. Rést üt olyan ellentétpárok tagjai közé, mint írás és beszéd, olvasás és előadás, beszéd és cselekvés, amelyek a dramatikus diszpozitívum ábrázolási rendjének garanciáit adják.

Már csak ezért sem érdemes a szerző nyilvánvalóan színrevihetetlen utasításainak megvalósításához ragaszkodni, és Kane darbjait az erőszak brutálisan naturalista ábrázolásának nyilvános eseményeként prezentálni (ahogy azt például Katie Mitchell tette legutóbb, amikor a National Theatre-ben 2016-ban megrendezte a *Megtisztulvát*, amely a híradások szerint brutalitásával sok-

kolta a közönséget).²⁷ Kane-t nyilvánvalóan csak annyira érdekelte a dráma és a polgári illúziószínház meglévő formája, amennyiben szét akarta feszíteni azok hagyományos kereteit – ennek egyik legfeltűnőbb eszköze épp a név–szerepszöveg–szerzői utasítás hármasságának hatályon kívül helyezése. Darabjainak színreviteli hagyományában a póre erőszak(re)prezentáció mellett egy másik irányvonalat is felfedezhetünk, amely az erőszakjelentek rendezésekor a brutális valóság helyett sokkal inkább színházi gyökerekhez nyúl vissza. Ebben a kontextusban az Antonin Artaud nevével fémjelzett „kegyetlenség színháza” (jelentsen e papíron kidolgozott metafora bármit is a színház valóságában), és a Samuel Beckett-i univerzum képiségét és nyelvhasználatát szokás leggyakrabban azonosítani.²⁸

Fontos látnunk, hogy a cselekmény brutalitása ellenére a *Szétbombázva* fiktív univerzumát a nyelv erőszakossága dominálja, még inkább teremti meg, már amennyiben a rendezés ezt a nem referencializálható nyelv-működést nem fordítja vissza egy szociokulturálisan jól körülhatárolható valóság ábrázolásába. Ugyanis nehéz elképzelni azt az önmagát a szöveg vizuális illusztrációjaként értő színházi nyelvet, amely fokozni volna képes a szerző által papírra vetett mondatok hatását, melyek a gyilkolásról és a nemi erőszakról szikár pontossággal és objektív részletességgel tudósítanak. Épp ellenkezőleg: a „mintha” – illúzióképző vagy illúzióromboló

²⁴ Sarah KANE, *„Blasted”*, in Sarah KANE, *Complete Plays*, 1–61 (London: Methuen Drama, 2001), 2.

²⁵ Uo.

²⁶ Vö. „A legszembeötlőbb az, hogy egy »leírt« drámában két különböző szöveg fut egymás mellett: egyrészt a mellékszöveg, azaz adatok arról, hol, melyik korban stb. játszódik a szóban forgó történet, ki beszél éppen, és esetleg az is, mit tesz éppen stb.; másrészt maga a főszöveg. Ez utóbbi kizárólag olyan mondatokból áll, amelyeket az ábrázolt személyek »ténylegesen« kimondanak.” Roman INGARDEN, *Das literarische Kunstwerk* (Tübingen: Niemeyer Verlag, 1960), 220.

²⁷ Az előadás részletes elemzését lásd Leah SIDI, „A Director in Search of a Narrative: Reality-Testing in Katie Mitchell’s *Cleansed*”, *Performance Research* 22, 3. sz. (2017): 49–56.

²⁸ Kane, Artaud és Beckett színházi gondolkodásának rokonítása közhelyszámba megy a szakirodalomban; egy eklatáns megnyilvánulása például: Laurens DE VOS, *Cruelty and Desire in the Modern Theater: Antonin Artaud, Sarah Kane, and Samuel Beckett* (Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2011).

– konvenciói alapján teatralizált jelenetek inkább csak tompítani tudják a háború húsba vágó valóságát. A családtagjaik szeme láttára megerőszakolt nőkről és gyerekekről, vagy a heréjüknel fogva fellógatott férfiokról tudósító szövegrészek erejét, a testcsonkítások szűkszavú leírását, de akár azt is, ahogy (a szerelme által elszenvedett brutális erőszak megismétléseként) a Katona megerőszakolja Iant, majd az ánuszába dugja a fegyverét, amit végül mégsem süt el. Ez a szünetekkel, hallgatásokkal szabdaltnak is explicit, akár azt is mondhatnánk „bőbeszédű” erőszak nem konvertálható át egy színpadon illusztratív módon megjeleníthető valóságra – ennyiben maga az ábrázolhatatlan.

A Kane-i életművet lezáró 4.48 *pszichózis* esetében már pusztán a tipográfia alapján is sokkal nyilvánvalóbb a dramatikus hagyománytól való elfordulás.²⁹ A szövegkép

²⁹ Ennek ellenére akad olyan értelmező, aki ennek ebben a jelölt beszélőinstanciával sem rendelkező szövegben is sikerül ráismerni a brit társadalmi valóság kritikájára: „Kane nemzedéke sötét sorsot él meg: egy olyan generációét, amelynek alig van mit várnia a jövőtől azon túl, hogy egész életében szociális segélyen tengődjön, hogy egy felduzzasztott gazdaságban szegénységben éljen, és hogy elidegenültnek érezze magát egy olyan kultúrában, amely szegény nélkül támogatja a merev osztálystruktúrákat és előnyben részesíti a gazdasági elithez tartozó kisebbséget. A 4.48 *pszichózis*ban az egyik hang kifejezi a félelmét, hogy »egy öregasszony lesz az utcán, aki elfelejti a nevét« (Kane 218); ez az a félelmetes valóság, amivel Nagy-Britannia aránytalanul nagy alsó osztályának tetemes része szembesül. Kane generációja megtanulta, hogy kevés esély van a béke és a harmónia megtalálására.” Jolene ARMSTRONG, *Cruel Britannia: Sarah Kane's Postmodern Traumatrics* (Bern: Peter Lang, 2015), 183. Az idézett szöveghely,

semmilyen módon nem emlékeztet a névvel jelölt beszélőinstancia és szerepszöveg kettségből megalkotódó dramatikus alakok közötti párbeszédre. A papírra vetett mondatok nemhogy pszichológiailag vagy szociológiailag motivált, individuumként felismerhető alakokat nem rajzolnak ki, hanem semmilyen módon nem utalnak az eredetükre. Nem tudni, ki, kinek a nevében, kihez, mikor, hol és mi célból beszél, következésképp a megnyilatkozásokból nem áll össze egy a kauzális logikának bármilyen módon enge-

ahogy Jolene Armstrong monográfiájának egésze, szemléletes példáját adja annak, hogy a színházi szövegek esetében a posztmodern miért nem tud igazán termékeny értelmezői kategória lenni. És ennek csak egyik oka az, hogy Armstrong a posztmodernről afféle „életérzésként” vagy „világkép-ként” értelmezi, amely problémátlanul nyitja meg az utat a referenciális olvasás felé. A másik az, hogy közben vaknak bizonyul annak felismerésére, hogy a szöveg miként viszonyul a dramatikus diszpozitívum ábrázolási hagyományaihoz. A posztmodern és a posztdramatikus lényegi megkülönböztetéséhez vö. Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. BERECS ZSUZSA, KRICSFALUSI BEATRIX és SCHEIN GÁBOR (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 20–23. Ennek ellenére az angol-amerikai nyelvterületen viszonylag későn és tétován vetette meg lábát a posztdramatikusság kategóriája, ami nyilván nem független attól, hogy Lehmann kötetének angol fordítására 2006-ig kellett várni (és akkor is csak egy e célra rövidített változat jelent meg éppúgy, ahogy magyarul). Ezért Kane darabjait a német színházon és annak elméletén iskolázott David Barnett-en kívül leginkább német értelmezőknek szokása a posztdramatikusság felől olvasni; vö. David BARNETT, „When Is a Play Not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts”, *New Theatre Quarterly* 24, 1. sz. (2008): 14–23.

delmeskedő cselekmény. A 4.48 pszichózis mindebben hasonlóságot mutat Elfriede Jelinek posztdramatikus színházi szövegeivel. Csakhogy míg Jelineknél egy monolitikus szövegtömbbel, egy a saját eredetét homályban hagyó, feltartóztathatatlanul áradó szövegfolyammal van dolgunk, addig Kane utolsó darabja már a tördelésében is színre viszi a nyelv működésének folytonos megszakított-ságát. Az első jelenet ekképp veszi kezdetét:

(*A very long silence.*)

– But you have friends.

(*A long silence.*)

You have a lot of friends.
What do you offer your friends to make them so supportive?

(*A long silence.*)

What do you offer your friends to make them so supportive?

(*A long silence.*)

What do you offer?

(*Silence.*)³⁰

A nyomtatásban megjelent szöveg – Kane szokásától eltérően – utalást sem tartalmaz a tipográfiaiilag elkülönülő szövegegységek státuszára nézvést. Ahogy arról sem informál, hogy a név és szerepszöveg egységének formájában megnyilvánuló dramatikus paktum felmondásával miként lehetnének a papírra vetett mondatokból megnyilatkozási

³⁰ Sarah KANE, „4.48 Psychosis”, in Sarah KANE *Complete Plays*, 203–245 (London: Methuen Drama, 2001), 205.

aktusok egy színházi előadás „itt és most”-jának valóságában. A darab kezdetén beálló csönd hosszának abszolút mértéke nem ismert, csak a többi mondat elhangzása utáni csöndhöz viszonyítva mérhető. További kérdésként adódik, hogy kinek kellene előállítania ezt a „nagyon hosszú”, „hosszú”, majd aztán minden attribútum nélküli csöndet. Kane fentebb részletezett notációs gyakorlatának ismeretében még abban sem lehetünk teljesen bizonyosak, hogy a zárójelben álló, dőlttel szedett mondatok a szó hagyományos értelmében véve mellékszöveggként, azaz a színházi előadásban néma szerzői utasításként olvasandók. Ez mint lehetőség akkor is kézenfekvőnek tűnik, ha a 4.48 pszichózis nyomtatásban megjelent szövege – a *Szétbombázva*, a *Phaedra szerelme* és a *Meg-tisztulva* című darabokkal ellentétben – nem tartalmaz szerzői jegyzeteket, melyek az eltérő tipográfiai jelölések mögötti megfontolásokat feloldanák.³¹ Ha feltételezzük, hogy „*A very long silence.*”, „*A long silence.*” és a „*Silence.*” szemantikai egységek a színpadon megszólalók által „ténylegesen” kimondott kijelentésaktusokhoz tartoznak, az egyszerűsmind azt jelenti, hogy nem a színházi térben beálló csönd létrehozása, hanem annak bejelentése a funkciójuk. Ebben az értelemben olyan paradox kommunikációs aktusok volnának, amelyek nem hallgatnak, hanem beszélnek a hallgatásról, miközben fenomenológiai értelemben ellehetetlenítik azt.

Ha azonban e mondatokat a szó hagyományos értelmében vett mellékszöveggként olvassuk, azaz olyan szövegszegmensekként, amely egy lehetséges színházi előadás min-

³¹ Kivételt képez még a *Crave is*, amely tartalmaz ugyan szerzői jegyzeteket, de a zárójelben álló szerzői utasításokra vonatkozó magyarázat hiányzik. Annak ellenére, hogy a darab szövegében tipográfiaiilag megképződik a különbségtétel a zárójelezett és nem zárójelezett, de mindkét esetben dőlttel szedett szerzői utasítások között.

denkori jelenére vonatkozva nyeri el jelentését, adódik a kérdés, hogy vajon ki a felelős a csend előállításáért, kinek is kellene a hallgatnia. A válasz korántsem magától értetődő, amennyiben az előadás alapjául szolgáló szövegbe írott csönd a beszélőinstanciák már említett problémája mellett felveti a színházi diszpozitívum működésének olyan alapvető jelentőségű dilemmáit, mint a színpadon a dramatikus alakok közti belső, valamint a színpad és a nézőtér közötti külső kommunikáció viszonya, továbbá mozgásba hoz olyan ellentétpárokat, mint amilyen a játékos-néző, beszéd-hallgatás, aktivitás-passzivitás. Ha a darab nyitányában nagyon hosszan azoknak kell hallgatniuk, akik aztán majd beszélni fognak, vagyis a színpadon álló színészeknek, akkor ez az aktus legalább kettős referenciával bír. Egyfelől értelmezhető a szöveguniverzumon belül, a fiktív alakok, vagy azok hiányában a beszélőinstanciák közötti kommunikáció zavaraként, de legalábbis töredékességeként. Másfelől elhelyezhető a játékosok és a nézők által együtt töltött tér-idő koordinátáin belül is, méghozzá olyan fenoménként, amely Hans-Thies Lehmann értelmezésében magát a színházi szituációt tudatosítja a csöndet hallgató nézőkben.³²

Csak hogy aki már járt színházban, pontosan tudja, hogy kevés lehetetlenebb dolog van egy emberekkel teli színházi térben, mint a nagyon hosszú csönd. A csöndben létez ugyanis a beszéd abbahagyásán túlmenően szükséges felhagyni minden más zajkeltő tevékenységgel is úgy a színpadon, mint a nézőtéren. A csönd előállításához a nézőknek sem elegendő hallgatni, azaz a hallószervüket aktivizálni, hanem egyszerűen passzív állapotba kell helyezniük testük minden hangképző szervét és funkcióját. Ami tekintve, hogy utóbbiak közül számos

testfunkció nem akaratlagos és igen nehezen uralható (gondoljunk csak a például a tüsszentésre, a köhögésre, de akár a gynomorkorgásra vagy a visszafojthatatlan nevetésre is), nem teljesen problémátlan feladat. A 4.48 *pszichózis* ösbemutatója,³³ melyre a szerző halála után került sor, a beszámoló szerint egy körülbelül öt perces csönddel vette kezdetét,³⁴ ami színházi viszonylatban ténylegesen hosszúnak számít. Megteremti a lehetőségét annak, hogy valóban meghalljuk „a színház hallgatását, amely a nyelvének alapja.” Azt a tér- és időbeli dimenziókkal egyaránt rendelkező csöndet, ami Heiner Müller elmondása szerint az ő írói praxisában még a darabírást is megelőzi. Ebből a térbeli, nem-nyelvi rétegből először az alakok és azok elrendezése emelkedik ki, és csak utána jönnek létre a dialógusok. Ebben az értelemben tartja Müller a hallgatást nem egyszerűen a nyelv megszakításának, hanem alapjának.³⁵ A csönd mint fenomén megtapasztal-

³³ Royal Court's Jerwood Theatre Upstairs, 2000, rendező: James MacDonald.

³⁴ Vö. ARMSTRONG, *Cruel...*, 185.

³⁵ Vö. „Azt a pontot találom érdekesnek, amikor elkezdek egy darabot írni vagy tervezni, vagy csak gondolni rá; ilyenkor az első, ami felbukkan, egy érzés a tér iránt és a szereplők helyzetéről a térben és egymáshoz viszonyítva. Ebből jön létre fokozatosan a párbeszéd vagy szöveg; de először valójában valami nem-verbális van jelen. És van egy elmélet, amely azt feltételezi, hogy az antik tragédiában például az alap, a legegyszerűbb dolog a hallgatás. A szó előtt mindig a hallgatás van, és a hallgatás a beszéd előfeltétele. [...] A hallgatás valami, ami a nyelv alatt fekszik, egy önálló sík, egy olyan sík, amely mesél valamit, amelyen valamit elmesélnek, amellyel valamit elmesélnek, és nem csupán a beszéd megszakítása. Ezt unalmasnak találom. A hallgatás nem hiány.” Heiner MÜLLER, „Am Anfang war...: Ein Gespräch unter der Sprache mit Rick Takvorian”, in Heiner

³² Vö. Hans-Thies LEHMANN, *Tragödie und dramatisches Theater* (Berlin: Alexander Verlag, 2013), 613.

lásának, a hallgatás meghallásának lehetőségét nyitja meg nyitja meg a 4.48 pszichózis felütése is, már amennyiben nem csörög bele egy bekapcsolva felejtett mobiltelefon, amint az Aleks Sierz beszámolója alapján a bemutató előadáson történt.³⁶

Az ilyen és ehhez hasonló esetek – ahogy általában véve a színházi üzem zavartalan működését megakasztó hibák és balesetek – kiválóan alkalmasak arra, hogy felfedjék a színházcsinálás adott, ám jobbra rejtve maradó kereteit, akár egy konkrét előadás produkciós és recepciós mechanizmusait. A színházi szövegbe írott csönd „hallhatóvá teszi” a (poszt)dramatikus szöveg medialitása és a színház mediális sajátságai közötti különbséget, amelynek csak egyik, noha lényegi eleme az ilyen szöveg kettős perspektívájával összefüggésben a nézők jelenléte és azok bizonyos fokig „megrendezhetetlen” viselkedése.³⁷ Együttal befészkezi magát ab-

ba a résbe, amely a színrevitel mint intencionális aktus és az előadás mint emergens módon megképződő szingularitás koncepciója között nyílik meg. A szerző által írott és a rendező által megrendezett csönd megghiúsulása eklatáns bizonyítéka annak, hogy az előadás a játékos-néző interakció köztes terében előre eltervezetten, ám az alkotók által mégsem uralható módon létesülő esemény. Létmódját elsősorban ez a kalkulált kalkulálhatatlanság jellemzi.

III. A hallgatás színrevitele

A már idézett interjúban Müller arra is kitér, hogy a színészek, rendezők és nézők egyaránt félnek a színházban beálló csöndtől. Meglátása szerint ennek az az oka, hogy a színjátszás – csakúgy, mint a dolgozatom elején tárgyalt tánc – összekapcsolódik a folyamatos cselekvés képzetével, míg a hallgatás a semmittevés benyomását kelti (akár abban a konkrét értelemben is, hogy ha a színész „csak” hallgat, akkor a nézőknek az a benyomása támad, hogy nem végzi a munkáját).³⁸ A hallgatás mint aktív cselekvés, mint

MÜLLER, *Werke 8: Schriften*, szerk. Frank HÖRNIGK, 296–306 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005), 296.

³⁶ Vö. „A 4.48 pszichózis emlékelőadása 2000. június 24-én tiszteletteltjes légkörben zajlott. A közönség családtagokból, kollégákból és meghívott vendégekből állt. Beengedéskor temetést idéző hangulat uralkodott. Az előadás hosszú, kínzó csenddel indult, amelyet egy mobiltelefon csörgése tört meg. Miközben a tulajdonosa próbálta elnémítani, Vince O’Connell – Kane mentora és ifjúkori barátja – azt morogta maga elé: »seggfejek«.” SIERZ, *In-Yer-Face...*, 197.

³⁷ Kane életművében egyértelműen tetten érhető a drámaírástól a színházi gondolkodás irányába történő elmozdulás, a szövegvilágok megalkotása helyett a színházi térben zajló játék performatív dimenziói iránti érdeklődés. Erre maga is utal egy 1995-ös interjúban: „Egyre inkább a performansz érdek, nem a színészet; a színház számomra vonzóbb, mint a darabok.”; idézi ARMSTRONG, *Cruel...*, 177. Lehmann ebben az össze-

függésben a Kane-ben ébredt „radikális vágyról” beszél, amely „egy drámán túli színházban való autentikus lét” megteremtésére irányul; vö. LEHMANN, *Tragödie...*, 612.

³⁸ Vö. „Ehhez az is hozzátartozik, hogy a közönség szinte már nem bírja elviselni a szüneteket a színházban. Ezért tartom Beckett-nél is teljesen érthetőnek, hogy előírta a szünetek hosszát, abból a tapasztalatból kiindulva, hogy a rendezők félnek tőlük, és a színészek is. Egy színész már attól is fél, hogy tíz másodpercig ne csináljon semmit, ne mozogjon vagy ne szólaljon meg. Ez elmentmond a megállapodásnak. Van egy megállapodás, egy játékszabály: én fizetek, és te dolgozol – tehát a színész dolgozik, és én, mint néző, fizetek. A pénzemért cserébe azt akarom, hogy a színész most aztán izzadjon. Ha egy ideig nem csinál semmit, akkor

a semmi tevésének korántsem magától értendő koncepciója jelenik meg a sheffieldi székhelyű Forced Entertainment 2004-es *Bloody Mess*³⁹ című előadásában, melyet a társulat fennállásának 20. évfordulójára készítettek. Összefüggő történetet kirajzoló cselekmény és szerepként körvonalazódó dramatikus alakok helyett tíz, az előadásban saját nevén részt vevő performert látunk a színpadon, akik a nézőket megszólítva történeteket mesélnek többnyire arról, amit nem játszanak el. Mindjárt az elején egyenként bemutatkoznak, és elmondják, milyenek lesznek az előadásban. Az erre használt nyelvi formuláról – „you gonna see me tonight as...” – azonban korántsem dönthető el egyértelműen, hogy bejelent a nézőknek egy a későbbiekben bekövetkező teljesítményt,⁴⁰ vagy vágykifejeződésként értendő

azt mondják: pihen a disznó, az én költségesen, ez így nincs rendben.” MÜLLER, „Am Anfang war...”, 301–302.

³⁹ A *Bloody Mess* című előadás a Forced Entertainment kollektív alkotása. Játsszák: Robin Arthur, Davis Freeman, Wendy Houston, Jerry Killick, Richard Lowdon, Claire Marshall, Cathy Naden, Terry O'Connor, Bruno Roubicek és John Rowley; szöveg: Tim Etchells és a társulat; rendezte: Tim Etchells. Az elemzés a társulat által kiadott DVD alapján készült, melyet 2004 novemberében a londoni Riverside Studios-ban és a dublini Project Arts Centre-ben rögzítettek. A tanulmányban idézett részleteket én jegyeztem le hallás alapján.

⁴⁰ Az előadást nyitó beszédaktusokat Kruschkova egyenesen ígéretnek olvassa; vö. Krassimira KRUSCHKOVA, „Heiner Müllers »Tanzschritte... jenseits des Todes« und das Theater der Gegenwart”, in *Heiner Müller sprechen*, szerk. Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL és Heiner GOEBBELS, 120–136 (Berlin: Theater der Zeit, 2009), 130. Suk értelmezésében pedig a színészek „tanácsot adnak a közönségnek, hogy milyen karaktert kell elképzel-

(azaz a performerek arról beszélnek, milyenek szeretnének látszani, mintegy a színészi teljesítmény hiányában, de legalábbis attól függetlenül). Annyi azonban mindenképp nyilvánvaló, hogy a jelenetek a sírás, a szomorúság, a titokzatosság, a hallgatás, a szexuális vonzerő, vagy akár a világ keletkezése és elmúlása ábrázolhatóságának színrevitelével a színházi jelentésképzés feltételeit tematizálják.

A 130 perces produkcióban, melynek színpadi cselekménye tökéletesen megfelel a címében foglaltaknak, van egy összesen mintegy 27 perces szekvencia, amelynek témája a hallgatás színrevitele. Az ekkorra már meglehetősen rendetlen és teleszemetelt színpadon éppen viszonylagos nyugalom uralkodik, mindössze az előző jelenetekben a hangtechnikus szerepébe bújó Robin Arthur maradt a játéktér közepén egy mikrofonnal a kezében, amikor hátulról előre jön két férfi, akiknek meztelen testét mindössze egy-egy házilag barkácsolt, alufóliával bevont csillag takarja középtájon. Jerry Killick és Davis Freeman két kézzel szorongatják a lágyékuk előtt a papírmassé kelléket, és közben a köztük álló Richard Lowdon által eléjük tartott mikrofonba beszélnek. A háromszereplős jelenet az alábbi mondatokkal veszi kezdetét:

JERRY: I think now is a good time to have a really, really, really beautiful silence.

DAVIS: Yeah, yeah, something that we can all do together for a moment.

JERRY: We gonna have a really beautiful silence now, and it's gonna be beautiful. It's gonna be like, I don't know, like something..., you may have experienced

niük, amikor rájuk néznek”; Suk Jan, „Enjoy the Violence (of Nothing): A Study on Silence in the British Live Art of the 1990s”, in *Schweigen*, szerk. Aleida ASSMANN és Jan ASSMANN, 273–282 (München: Wilhelm Fink Verlag, 2013), 279.

this for yourself. You can imagine being on your own in the countryside, yeah, night, lying on your back in a field or something like that and just looking up at the stars, and there's noone else around, there is just you and this really, really beautiful silence. Yeah, it's gonna be like that.

Csak hogy ahelyett, hogy ígéretükhöz híven gyönyörűen hallgatnának, Jerry és Davis egymást váltva tizenöt különböző hallgatás-jelenetet mesélnek el (adnak elő?) annak érdekében, hogy demonstrálják, miről is beszélnek, amikor gyönyörű csendről beszélnek. Kezdve olyan hétköznapi, már-már közhelyesen szentimentálisnak számító szituációkkal, mint amikor magányosan a csillagos eget bámuljuk; amikor egy ötéves kislány a születésnapján a *Happy Birthday* utolsó taktusai után becsukott szemmel kíván valamit, mielőtt elfújja a gyertyát; vagy amikor egy újszülött a szüleit örületbe kergetve egész éjjel sír, majd hajnali 4–5 óra körül hirtelen elhallgat. A történetek minden esetben ugyanúgy végződnek – a beszélő elhallgat, majd néhány másodperc szünetet követően a másik átszellemült arccal, bólogatva megerősíti a beálló csönd gyönyörű mivoltát: „Yeah, that's a beautiful silence”. Pedig a hallottak és látottak alapján korántsem egyértelmű, hogy a történetmesélésnek valóban a csend megteremtése volna a célja és ha igen, milyen értelemben.

A színpadon állókban a sztorik hatására valóban bennrekedni látszik a szó, de ez éppúgy értelmezhető az előadás megrendítő erejű teljesítményeként, mint a közönség reakcióját kiprovokáló hatásszünetként: az egész jelenet reprezentáció és prezentáció, a nyelv konstatív és performatív dimenziójának feszültségén alapul. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy – ezen a ponton legalábbis – nem tisztázott a mondatokban használt többes szám első személyű személyes névmás referenciája: a „we gonna have a beautiful

silence” éppúgy vonatkozhat a színpadon álló két (a hangtechnikussal együtt három) performerre, ahogy az előadók és nézők közösségére is. A mérleg nyelvét inkább az utóbbi felé billenti el a tény, hogy folyamatosan a publikum felé fordulva, sokkal inkább hozzájuk, mintsem egymással beszélnek, illetve hogy az egész előadás struktúrája – ahogy azt a korábbiakban már említettem – az első kiejtett mondatról kezdve a nézők megszólítására épül.

Ebben az értelemben nekik is részt kellene venniük a gyönyörű csend létrehozásában, csak hogy a két ezüstcsillagot szorongató meztelen férfi, és az arcát is eltakaró parókával állandó küzdelmet folytató mikrofonos harmadik alak látványa, továbbá a mondottak tartalma és az előadás módja közötti feszültség a nézőket többnyire nem hallgatásra, hanem hangos kacagásra készíti. Ez különösen azoknál a történeteknél szembeötlő, melyek az úgynevezett „tragikus csönd” vagy „kínos hallgatás” beálltát szemléltetik (például amikor egy színész a színpadról rögtön a barátaihoz rohan, és izgatottan megkérdezi, hogy tetszett nekik az előadás; vagy amikor a kormány mögött helyet foglaló család fő az autót ért baleset után megkérdezi, hogy mindenki rendben van-e. Ezekben az esetekben egyrészt sokkal nyilvánvalóbb a történet és annak színrevitele közti modalitásbeli különbség, mint a bensőséges, ünnepélyes vagy megnyugtató csöndre fentebb hozott példánál. Másrészt kétségkívül az is hozzájárul a jelenet komikus hatásának megteremtéséhez, hogy a beszéd sok különböző szituációban beálló szünetelése vagy elakadása egyaránt „gyönyörű hallgatásként” aposztrofálódik – vagyis minden egyéb differenciát eltörölve esztétikai funkciójára redukálódik.

A tizenöt hallgatásjelenet megidézése után Jerry, Davis és Robin elhatározzák, hogy öt perc gyönyörű csendet tartanak (vagy ahogy az angol találóan mondja „csinálnak”):

DAVIS: So, should we do it?

JERRY: Let's do five minutes, let's do five minutes beautiful silence.

ROBIN: Sorry, sorry, which one? Which one do you want us to do?

JERRY: I think people can just choose, they can choose one that they like and do that one.

ROBIN: Or we can do every one! Great!

Az ötperces csend megteremtésére tett próbálkozás végül elég hosszúra nyúlik, mintegy tizenkét percet vesz igénybe. Mindjárt az elején, a hallgatás kezdetének kijelölésekor nehézségekbe ütköznek: például hosszú percekig nem tudják eldönteni, hogy Davis analóg karórájával vagy az időközben szintén technikai szerepben a jelenetbe lépett Richard mobiljának digitális stopperével mérjék az időt – és amíg ebben nem születik megegyezés, addig ugyebár nem szünetelhet a nyelv. A hallgatás kikényszerítésének ígéretét hordozó visszaszámlálás befejezését is folyton megakasztja valaki egy a későbbiekben már nem artikulálható dilemmával, ezért csak többszöri nekifutásra sikerül eljutni a tíztől az egyig. Ám az ekkor beálló csöndet Robin még megtöri azzal, hogy szerintem mindenképpen a nulla kimondásától kell számítani a hallgatás öt perces időtartamát: ez volna tehát az a beszédaktus, amely bejelenti a hallgatást, egyszersmind létrehozza a csöndet. Ugyan Jerry és Davis némán állnak, de Robin még mindig dugdossa a mikrofont az orruk alá, mintha csak ki akarná hangosítani vele a hallgatás aktusát. Csakhogy a hang felerősítésére és közvetítésére alkalmas eszköz szükségképpen zajt termel, gyakorlatilag képtelenség csendben kiiktatni: mind a kihúzása, mind a kézzel arébb tolása szükségképp valamiféle hanghatalmással jár.

Közben a mindvégig a színpad hátsó és oldalsó részén tartózkodó többi performer is némán tevékenykedik (ül, fekszik, újságot olvas), csak a gorillakosztümös Claire kezd egy

kerekesszékekben ülve lassan a színpad közepe felé araszolni, mígnem a csend fenntartására hivatott két technikus – a nézők hangos nevetésétől kísérve – meglehetősen zajt csapva kirángatják a székből és eltávolítják a színről. Ugyanők az öt perc letelte előtt kevéssel közlik, hogy mivel az egyik hangfalon maradt egy kis basszus (ezt a fülüket szorosan a készülékre tapasztva tudják csak megállapítani), újra kell kezdeni az egészet, akkor is, ha a többiek határozottan állítják, hogy ők nem hallották a hangfalból jövő zajt. Ahogy a hallgatás kezdetének, úgy a végének kijelölése is nehézségekbe ütközik, mert miután az analóg karóra alapján már deklarálódik a csend vége, a digitális stopper tulajdonosának bejelentése szerint még 24 másodpercig hallgatni kell.

A Forced Entertainment performanszának elemzett szekvenciája egy rendkívül egyszerűnek látszó színpadi szituációban sokrétű és mély reflexióját adja a hallgatás fenomenológiai, performatív és hermeneutikai vonatkozásainak, a jelenség szubjektumhoz, nyelvhez, észleléshez kötött voltának. Kezdve mindjárt az angol *silence* szó szemantikai rétegzettségében megbúvó különbségtétellel, miszerint az egyszerre jelenti a zaj vagy hang teljes hiányát, valamint azt a helyzetet, amelyben senki sem beszél. Ezt a differenciát jó közelítéssel magyarul a hallgatás/csönd, németül pedig a *Schweigen/Stille* fogalompárokkal lehet visszaadni, noha az utóbbi jelentésárnyalatai között egyértelműen megtalálható a 'mozdulatlanság' is, mintegy utalva a mozgás által generált zajra.⁴¹ A színpadon történetek alapján könnyen belátható, hogy sem a különböző hallgatásszituációkat megismétlő, re-prezentáló történetek, sem a beszéd szünetelése nem eredményez szükségképpen csendet – még a színpadon sem, nem

⁴¹ Vö. Aleida ASSMANN, „Formen des Schweigens”, in *Schweigen*, szerk. Aleida ASSMANN és Jan ASSMANN, 51–68 (München: Wilhelm Fink Verlag, 2013), 65–66.

is beszélve a nézőtérén zajló, a performerek által kiszámíthatatlan és uralhatatlan történekekről. Az előadás rendre humorforrásként aknázza ki a *silence* különböző jelentésmenzióinak feszültségét, például amikor az ötperces csend elejét bejelenteni, illetve megteremteni hivatott visszazámlálást az egyik technikus (Richard) a következő kérdéssel szakítja félbe: „Do you want any music in the silence?” (mondván, zene nélkül unalmas lesz a hallgatás). Ahogy annak kijátékozása is mulatságos pillanatokkal eredményez, hogy a csend fenntartására irányuló próbálkozások (pl. püsszegés) szükségképpen megszüntetik a csendet.

A hallgatást színre vinni hivatott jelenet-sor voltaképp a hallgatás színrevitelének lehetetlenségét viszi színre. A hallgatás csak a színrevitelének kudarcaként, csak hiányként tud jelen lenni a színházi térben, s ekképp nem is mérhető (lehetetlenség kijelölni a kezdet- és végpontját), nem közvetíthető. A csend nemhogy nem adódik magától egy olyan térben, ahol emberek gyűlnek össze – és a színház kétségkívül ilyen –, de minden megteremtésére irányuló igyekezet is hiábavaló.

Bibliográfia

- ARMSTRONG, Jolene. *Cruel Britannia: Sarah Kane's Postmodern Traumatics*. Bern: Peter Lang, 2015.
- ASSMANN, Aleida. „Formen des Schweigens”. In *Schweigen*, szerkesztette Aleida ASSMANN és Jan ASSMANN, 51–68. München: Wilhelm Fink Verlag, 2013.
- BARNETT, David. „When Is a Play Not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts”. *New Theatre Quarterly* 24, 1. sz. (2008): 14–23.
- CZIRÁK Ádám. „Bevezető gondolatok a kortárs táncművészet diskurzusairól”. In *Kortárs táncelméletek*, szerkesztette CZIRÁK Ádám, 9–48. Budapest: Kijárat Kiadó, 2013.
- CZIRÁK Ádám. „Művészet és tudomány határán. Epizódok a lecture performance történetéből”. *Színház* 52, 12. sz. (2019): 32–34.
- DE VOS, Laurens. *Cruelty and Desire in the Modern Theater: Antonin Artaud, Sarah Kane, and Samuel Beckett*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Margins of Philosophy*. Fordította Alan BASS. New York, NY: The Harvester Press, 1982.
- FUCHS Lívia. *Száz év tánc: Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2007.
- HAHN, Alois. „Schweigen, Verschweigen, Wegschauen und Verhüllen”. In *Schweigen*, szerkesztette Aleida ASSMANN és Jan ASSMANN, 27–50. München: Wilhelm Fink Verlag, 2013.
- HART NIBBRIG, Christiaan L. *Rhetorik des Schweigens: Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981.
- HESS-LÜTTICH, Ernest W. B. „Dramaturgie des Schweigens: Zur Semiologie des Sprachversagens im Drama”. *Folia Linguistica* 12, 1–2. sz. (1978): 31–64.
- INGARDEN, Roman. *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1960.
- KANE, Sarah. „4.48 Psychosis”. In Sarah KANE, *Complete Plays*, 203–245. London: Methuen Drama, 2001.
- KANE, Sarah. „Blasted”. In Sarah KANE, *Complete Plays*, 1–61. London: Methuen Drama, 2001.
- KANE, Sarah. *Complete Plays*. London: Methuen Drama, 2001.
- KRUSCHKOVA, Krassimira. „Heiner Müllers »Tanzschritte... jenseits des Todes« und das Theater der Gegenwart”. In *Heiner Müller sprechen*, szerkesztette Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL és Heiner GOEBBELS, 120–136. Berlin: Theater der Zeit, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatisches Színház*. Fordította BERECS Zsuzsa, KRICSFALUSI

- Beatrix és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2013.
- LEPECKI, André. *A tánc kifulladásá: A performansz és a mozgás politikája*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix és URECZKY Eszter. Budapest: Kijárat Kiadó, 2015.
- MÜLLER, Heiner. „Ajax zum Beispiel”. In Heiner MÜLLER, *Werke 1: Die Gedichte*, 292–297. Szerkesztette Frank HÖRNIGK, 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018.
- MÜLLER, Heiner. „Am Anfang war...: Ein Gespräch unter der Sprache mit Rick Takvorian”. In Heiner MÜLLER, *Werke 8: Schriften*, 296–306. Szerkesztette Frank HÖRNIGK. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.
- MÜLLER, Heiner. „Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von »Philoktet« am Dramatischen Theater Sofia”. In Heiner MÜLLER, *Werke 8: Schriften*, 259–269. Szerkesztette Frank HÖRNIGK. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.
- NOVERRE, Jean-Georges. *Levelek a táncról és a balettekről*. Fordította BENEDEK Marcell és URBÁN Mária. 2. átdolg. és bőv. kiad. Budapest: L'Harmattan, 2008.
- PETERS, Sibylle. *Der Vortrag als Performance*. Bielefeld: transcript Verlag, 2011.
- PFISTER, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse*. 4. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag, 1984.
- SASSE, Sylvia. „Rezeptionsschwächen: Zur Fehllektüre des Nicht(s)tuns bei Anton Čechov”. In *Performanzen des Nichttuns*, szerkesztette Barbara GRONAU és Alice LAGAAY, 103–116. Wien: Passagen Verlag, 2008.
- SIDI, Leah. „A Director in Search of a Narrative: Reality-Testing in Katie Mitchell's *Cleansed*”. *Performance Research* 22, 3 (2017): 49–56.
- SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2001.
- SUK Jan. „Enjoy the Violence (of Nothing): A Study on Silence in the British Live Art of the 1990s”. In *Schweigen*, szerkesztette ASSMANN Aleida és ASSMANN Jan, 273–282. München: Wilhelm Fink Verlag, 2013.
- SZONDI, Peter. *A modern dráma elmélete*. Fordította ALMÁSI Miklós. Budapest: Osiris Kiadó, 2002.