

A test és hasonmásai:

a nő(i)ség színpadi (de-)konstrukciójához

Míg a nyolcvanas évek elején az intézményes keretek között működő színházakat még a logocentrizmus menedékeként jellemezhetjük, úgy ma a színpad több helyütt inkább a test kultikus (szín)terének mutatkozik, ahol a szó egyfajta *quantité négligeable*-lá¹ vált. De melyik test ünnepét ülik itt? Milyen szubjektum-koncepciót implicál ez a test? Tényleg a test a valóság azon darabja, amely közös a színházban és az életben? Kizárólag a hús fizikális jelenlétét nevezzük testnek?

Ezek a kérdések nem csak akkor merülnek fel, amikor a meztelen hús felmutatása kapcsán észrevesszük a testi jelenlét és kisugárzás hiányát. Már akkor felvetődtek, amikor megpróbálták megérteni a psziché Sigmund Freud által konstatált testi beágyazottságát, amin ő a saját test érzékelésének felszíni differenciálódását értette.² Amikor a színházban ezeket a testi identitás észlelésétől elválaszthatatlan elvárásokat egy olyan rendezés irritálja, amely eltolja, kétértelművé teszi, feloldja a nemi identitást, akkor valószínűleg látszik, hogy a színpad nemcsak a megkérdőjelezhetetlen testiséget kultizálhatja, hanem olyan helyé válhat, ahol elemzik a társadalmi test- és identitáskonceptiók komplexitását. A női test inszcenizálásának példáján egy ilyen folyamatot fogunk megvizsgálni, ami felveti a nő(i)ség konstrukciójának és az ebben résztvevő jelrendszereknek a problémáját, továbbá rákérdez a jelenlévő fizikális test szerepére és a színpadi alakok, illetve a játékosok perceptuális mechanizmusaira.

E kérdésfeltevés episztemológiai premisszáinak vizsgálatából kiindulva elemzésünknek (mely a testi identitás konstrukciójában résztvevő színházi nyel-

vekre irányul) a *megkettőződött* test nem csak a színházra érvényes koncepcióját kell megvilágítania. Ez a koncepció a reneszánsz óta meghatározza a prózai színházat, de még nyilvánvalóbb a barokk operában, mely a színpadra vetíti a testi és a szexuális identitások utópiáit. A továbbiakban éppen azzal a kérdéssel foglalkozunk, hogyan válhat a kortárs színházban az előadó/nő megkettőződött teste egy szubjektum megsokszorozódott testévé, és hogyan hozhatók összefüggésbe ezek az előadások a társadalomnak a testhatárok tágitására tett kísérleteivel, illetve a pszichogenezis kutatásának eredményeivel. Fejtegetésünk (Virginia Woolf *Orlando*-jának Robert Wilson-féle német és francia produkciójának példáját felhasználva) olyan elemzéssel zárul, amely – Jutta Lampe és Isabelle Huppert konkrét munkáját vizsgálva – a játék eredményének tekinti a nő(i)ség megsokszorozódott szubjektummá történő dekonstrukcióját. A jellemző jegyeket elemezve mutatjuk be, hogy a színészi játék – amelyben nemcsak a színészre látható teste, hanem annak hangja, emlékezete, tudattalan testképei és a szöveg teste is szerepet kap – hogyan alakít ki egy sokszoros, *potenciális* testet.

1. A nő(i)ség konstrukciója: paradoxon?

A nő(i)ség színpadi konstrukciójának kérdése elsősre paradoxonnak tűnhet. Létrehozható-e egy '-ság' képzővel megnevezett dolog, ami ily módon lényegi, esszenciális jelentéstartalommal bír?³ Mert ahogy az 'emberiséget' kizárólag az embereket jellemző jegyek összességéeként határozzuk

¹ Szó szerint: elhanyagolható mennyiség. (A fordítók megjegyzése.)

² Vö.: Sigmund Freud: *Az ósvalmi és az én*. Budapest, Hatágú Síp Alapítvány, 1991. 21–31. ford. Dr. Hollós István és Dr. Dukas Géza.

³ A német '-keit' szuffixum jelentéstartalma értelemszerűen nem egyezik meg teljesen a magyar gyűjtőnévképzővel. (A fordítók megjegyzése.)

meg, úgy a 'nő(i)ség' főnévvel nevezünk meg mindent, ami nőnemű vagy amit annak tekintenek. De mit is jelent az, hogy 'női'? Lapozzunk bele egy szótárba! Gerhard Wahrig *A német nyelv szótárának* 1981-es kiadásában például a 'weiblich' címszó alatt ez olvasható: „1. A nő (nemi-) jegyei, amelyek a nőiességre utalnak” „2. A nőre vonatkozó, hozzátartozó, neki megfelelő”. Míg az első jelentésre a következő példákat hozza: „női nem, nőnemű állapot, nőnemű főnév, nőnemű névelő, nőrim”, addig a második jelentést az alábbi példákkal szemlélteti: „női munkát végezni, kézimunkázni; nőies alak”.

A nő(i)ség tehát természeti és egyúttal kulturális jelenség megnevezésének tűnik. A szó egyrészt egy biológiai tényt jelöl: a fizikális test disztingtív jegyeinek összességét minősíti (nemi jegyek, alak). Másrészt a fogalom nyelvi és kulturális jelenséget is jelöl: bizonyos szavak, nyelvi technikák nőiesnek számítanak vagy a női nem szférájához tartoznak, bizonyos tevékenységet egy kultúra vagy egy társadalom a nőnek tulajdonít. A nő(i)ség tehát olyan terminus, amely összességében igyekszik megragadni mind a fizikailag ellenőrizhető tulajdonságokat, mind a kulturálisan és nyelviileg meghatározott minősítéseket. Éppúgy jelöli a szexuális különbség fizikálisan kimutatható, mint a nemek közötti különbségtétel kulturálisan és nyelviileg kialakult jegyeit.

Feltehető, hogy a színpad – lévén olyan hely, mely nyelvi és kulturális jelekkel teremt meg a valóság illúzióját – a nő(i)séget is jelfolyamatok eredményeként hozza létre. A nő(i)ség színpadi konstrukciójának kérdése így magába foglalja azoknak a kulturálisan és történetileg változó jelrendszereknek a kérdését, amelyekkel a színházban hitelessé válhatnak a nemi különbségek, a nő nembelisége, a nőként létezés. A nő(i)ség modelljeinek és a róla alkotott elképzeléseknek olyan konstrukciójáról van tehát szó, amelyeket a színpad kínál. A konstrukcióra vonatkozó kérdés magába foglalja a dekonstrukció stratégiáit is: a dekonstrukció akkor kezd munkába, amikor a női identitás audiovizuális konstrukciók által létrehozott összbonyomlásának recepcióját elemezzük, de működésbe lép a színházi előadás során is, ha dezartikulálódik a nő(i)ség szokványos ábrázolása. Dolgozatomban a nő(i)ség dekonstrukciójának mindkét formájára

reflektálok, hiszen részét képezik annak a kontextusnak, amely érthetővé teszi a szubjektum-konceptióknak a kortárs színházban megfigyelhető változására irányuló kérdést.

A színháznak mindig is az volt a szerepe, hogy megalkossa az ember modelljeit, illetve – hősök és hősnők, antihősök és antihősnők, típusok és jellemek segítségével – vita tárgyává tegye a társadalom szemében problematikus és heterogén magatartásformákat. Tény, hogy ennek a feladatnak egy elsődlegesen a férfi individuumból meghatározott perspektívából tett eleget. Ugyanakkor felmerül a kérdés, hogy vajon nem ez-e az oka annak, hogy a dráma és a színház története a nemek közötti különbségtételt is kizárólag olyan értelemben rögzítette, amely binárisan betonozza be a nő(i)ség és férfiség modelljeit. Biztos, hogy erre a kérdésre először nemleges választ kell adnunk. A színház- és drámatörténet bővelkedik olyan példákban, amelyek egyértelműen bizonyítják, hogy a színház végső soron mindig is olyan hely volt, ahol meg lehetett tárgyalni a nemek közötti különbségtétel kérdését és próbára lehetett tenni a nő(i)ség konstrukcióját. Az antikvitástól napjainkig van arra példa, hogy férfiak nőket és nők férfiakat játsszák, s ez utóbbiak közül egyesek – mint Shakespeare *Ahogy tetszikjének* Rosalindája – még az adott darab kontextusán belül is nemet váltottak.⁴

Ezen a ponton már sejthető, hogy a nő(i)ség, illetve a férfiség a színházban nincs kizárólag a fizikális testhez kötve: az eljátszott nemi identitás sokkal inkább a közreműködő színházi nyelvek folyománya. Hiszen a színház egyfelől olyan műalkotás, amelynek minden egyes eleme jelfunkcióval bír és ily módon potenciálisan jelentéssé, másfelől olyan rendezvény, amelyen a játékosnak szükségszerűen fizikailag jelen kell lennie. Ez a jelenlét azonban ismét része lesz egy jelfolyamatnak, amely a fizikális alapanyagot a drámai alak jelenlétét plauzibilissá tehető színházi nyelvek segítségével artikulálja.

Tűnjön bár a színház illetően felfogása első pillantásra meglepőnek, érvényességét épp azok a kortárs előadások igazolják, amelyek nagyon is komolyan veszik szemiotikai funkciójukat: Ingrid Andree II. Frigyes szerepében Robert Wilson *CIVIL War*-ának (1984 Köln) német részében, Marianne Hoppe mint Lear király Wilson frankfurti munkájában (1990) vagy Margit Carstensen Kreónként Leander

⁴ Vö.: Jan Kott: *The Gender of Rosalind*. Evanston/ III. 1992.

Hausmann *Antigoné*-jában (Salzburg 1993) csak néhány példa arra, amikor a *ruhaváltás* [cross-dressing] más fényben képes megvilágítani a színpadi alakot. Itt hasonló módon oldódik fel a stabil identitás, mint Pina Bausch és Reinhild Hoffman magas sarkú cipőbe és tütübe öltöztetett táncosainál. És ha időben kissé visszatekintünk, felsejlenek előtűnik a nyugati színház nagy virtuózainak képei: Sarah Bernhardt mint Hamlet, Lorenzaccio vagy Aiglon a színpadon.

Ezek a példák azt a kérdést implikálják, hogy vajon a teátrális eszközökkel létrehozott nemi identitás ugyanúgy hat-e, mint a természetes. Vagy más szavakkal: vajon azonos hatást kelt-e az eltérő, illetve az azonos nemű színész által létrehozott identitás. Ugyanaz-e az eredménye a nő által játékosan létrehozott férfiaságnak, mint a férfi által létrehozott férfiaságnak, illetve megegyezik-e a férfi és a női színész alkotta nő(i)ség hatása? A kérdésre tagadó választ kell adnunk. Sokkal inkább egy, a nemi identitás észlelését dezautomatizáló folyamat kezdődik el, hiszen mindkét esetben a nemi identitás konstrukció volta tudatosodik: az, hogy kulturális jelrendszerek terméke. Ez a kulcsa a női alakokat ábrázoló japán színészek vagy a nadrágszerepeket játszó altok és szopránok intellektuális bájának. Ezen a ponton válik érthetővé, hogy Federico Tiezzi 1988-ban Milánóban és Rómában miért a kabuki *onnagatá*-jával játszatta el Heiner Müller *Hamletgépé*nek Opheliáját, amit a szerző egy, a legkülönfélébb férfifantáziák nő-képeivel teli papírlapként értelmezett. De a nemeknek a játék során történő cseréjét egy másik, inkább a pszichés egyensúly szempontjából hatékony momentumot is érzékelhetővé tesz. Míg ugyanis a nemi identitás bizonytalansága a női és férfi szerepek kétértelmű és ambivalens voltában válik nyilvánvalóvá, addig épp ez a bizonytalanság teszi lehetővé a szórakozást, mégpedig oly módon, hogy – kihasználva a színházi alapszerződés nyújtotta védelmet – kiteszi a nézőt egy, a mindennapokban be nem vallott erotikus vonzás erejének.

2. Nemi különbségek a színpadon: audiovizuális performansz

De hogy jönnek létre ezek a hatások? Elemzésükhöz meg kell vizsgálnunk, hogy mely attribútumoknak köszönhetően lesznek a nemi különbségek szignifikánsak a színpadon, és hogy a színház milyen jelekkel hoz létre nő(i)séget

és férfiaságot. Színészek/színésznők az észlelés heterogén rendjébe illeszkedő jelrendszerek segítségével alkotják meg a *dramatis personae*-t: egyfelől ott van a test: a mimika, a gesztusok és a mozdulatok, a maszk és a jelmezek – ez az, amit a szem érzékel. Másfelől ott van a hang, amely szöveget mond, énekel és amelynek segítségével artikulálódni képes a beszéd és a zaj – ez az, amit a fül érzékel. Ily módon a *dramatis personae* az észlelés alkotásaként válik egységgé: az egység egy olyan performansz audiovizuációjának az eredménye, amelyet *in actu* csak a performansz protagonistájának karakterjegyei hoznak létre. Ez az audiovizúó annál automatizáltabban megy végbe, minél inkább megfelel annak a mintának, amely egy kultúrán belül szabályozza a megjelenés és a hang viszonyát.

Először foglalkozunk a külső megjelenéssel, a nemi különbségek vizuális rendjével! A nő(i)séget és a férfiaságot fizikális, elsődleges és másodlagos nemi jegyek, testformák határozzák meg. Ha az öltözködés vagy a frizura és a sminkelés szabályai alátámasztják ezt, akkor betöltik a nemek kulturális jelrendszerének nyelvi szerepét. Például ilyen szerepet játszott kultúránkban a reneszánsz óta viszonylag sokáig érvényben lévő nadrág / szoknya oppozíció, vagy a rövid haj / hosszú haj és a smink / smink nélkülség. Ezek a szignifikáns öltözködési és sminkelési szokások lehetővé teszik, hogy kizárólag jelmezek jelezzék a nemi szerepek cseréjét. Ahhoz azonban, hogy a nemi identitás hihetővé váljon, figyelembe kell vennünk a mozgáskódok által kulturálisan előírt különbségeket: így válik például tradicionálisan ellentétbe a női kecsesség és a férfi erőteljesség. A mindenkori történeti és kulturális kontextustól függően persze bizonyos mértékig a nőies mozgás is lehet erőteljes (ami azonban nem rombolhatja le az alapvetően könnyed hatást), és a férfias mozgáshoz is hozzárendelhető az elegancia egy bizonyos foka.

A dominánsan női vagy férfi identitás plauzibilis hatásának eléréséhez azonban nem elég a látható test kulturális kódolása. Szükség van még a hangra, ami előírászerűen a nőknél átlagosan egy oktávval magasabb a férfiakénál. Ez elsősorban fizikai tény, hiszen míg a férfihang a pubertás alatt és a mutálás eredményeként mélyebb hangfekvésen állapodik meg, addig a női hang – annak ellenére, hogy a szexuális érés következtében szintén megváltozik – megőrzi viszonylagos magasságát. A hangoknak a test megjelenésében játszott szerepe (az egyedi *hangszín*) mindig is a mindenkori hormonális

konstitúció terméke, és szoros összefüggésben van a szexuális különbséggel.⁵ Így a hangszín kialakulásában másodsorban a nemi identitás képzeletbeli női vagy férfi modellje is részt vesz. A női és férfi személyek tehát nem csak külsejükben térnek el. A hangjuk lehetővé teszi, hogy a női vagy a férfi nemhez rendeljük őket, megközelítőleg pontos információkat adva az életkorról is: az idősebb férfihangok általában magasabbá válnak (erre példa a Pantalonénak nevezett hang kódolása), az idősebb női hangok viszont inkább az alt felé közelítenek.⁶

A hangoknak erre a természetes, empirikusan rögzíthető felosztására egyetlen színházi forma épült: az opera. A 19. század óta szopránok és tenorok énekelték a fiatal szerelmeseket és hősoket, míg az altok számára tartották fenn a dajkákat és anyákat, néha az intrikusnőket is, míg bariton és basszus hangfekvésben maradtak az apák, az előkelő társaság tagjai, a zsarnokok, a riválisok és az intrikusok. Roland Barthes szerint ez a felosztás a polgári családstruktúra színpadi transzformációjának tekinthető.⁷ És ez biztosan így is van. Ugyanakkor magában rejtja a szexuális különbségtétel naturalisztikus modell szerinti kódolását is. A hangok ilyenén felosztása ugyanis szexualizálja és egy ödi-pális szereposztás alapján próbálja meg jelentéssel ellátni az énekhangot: az operahang női és férfi típusai a szexuális különbség bináris felfogásán alapuló identitásokat hitelesítik. Már itt látható, hogy a szexuális – női vagy férfi – identitás színházi konstrukciójának a test és a hang kulturálisan szokványos korrespondenciamodelleiből kell kiindulnia. És ha a színházi konstrukciók nem akarják megismételni a kulturális modelleket, kritikájuknak e kulturálisan adott premisszákat kell dekonstruálniuk.

3. A test és a hang disszonanciája

A hangok felosztásának – a 19. századi itáliai operában bekövetkező – naturalisztikus elve valójában korlátozta a játéklehetőségeket. Hiszen az ezt megelőző két évszázadban sem az operában, sem pedig a színházban (gondoljunk csak az Erzsébet-korra!) nem bírt szabályozó erővel a

fizikális test, illetve a szerep nemi identitása, vagy a szerep testének és a szerep hangjának az identitása. Ha ugyanis a női szerepeket – az érett nőket is – általában mutálás előtt álló tizennégy-tizenöt éves fiúk játsszák, akkor a nő(i)ség konstrukciójából éppúgy hiányzik a szexuális jegy, mint ahogy az operahősök férfiasága esetében, amelyeket kaszt-ráltak és női szopránok egyaránt énekeltek. Másrészt feltehetőleg éppen a ténylegesen jelen lévő test, a jelmez és a hang közötti kontraszt tette élvezhetővé azokat az alakokat, akik révén rövid időre érvényüket veszítették a valós világ nemi normái.

Az opera műfajában érvényes hangtipológia vizsgálata azért érdekes, mert az opera a beszéd és zene közötti kapcsolat intézményesített szabályozását ábrázolja: a „női” / „anyai” konnotációval bíró zene itt egy színházi térben találkozhat a „férfi” / „apai” nyelvi törvénnyel. Ezzel az opera olyan intézményesített modellté válhat, amely preverbális, orális, nyelv előtti, anyai konnotációjú öröm-előállításként integrálja magába a pólusokat. A *prima la parola* vagy a *prima la musica* premisszáinak dominanciája szerint változik, hogy milyen helyi értéket tulajdonít egy közösség a nyelv előtti öröm elismerésének. Így Michel Poizat zenepszichológus a nyugat-európai opera történetének ismeretében mutatott rá arra, hogy a szó előzetes dominanciája egy uralkodó mélyebb hangfekvést von maga után (amit az akusztikailag jobb érthetőség is indokolhat), és hogy a tiszta hang dominanciája a magasabb hangfekvéssel kapcsolódik össze, melynek következtében viszont romlik az akusztikai minőség. A hang tiszta hangzásának öröme a pszichogenézis révén nőiként és anyaiaként jelölődik, míg a szavakat érthetően hallani engedő mélyebb hangfekvést a férfi és az apai törvényekhez rendeltén tapasztaljuk meg.⁸ De a pszichogenetikus és művészi tapasztalás az operában nem volt mindig egymásnak megfeleltethető. Így a 19. század előtt a nőiként jelölt magas hangfekvést elsődlegesen nemleges jelentésben alkalmazták, és ugyanebből a megfontolásból jellemezték a gyermek-, kaszt-rált- és női hangokat angyaliként. Nem a szexuális jelölés volt megkülönböztető, kizárólag a hangmaga-gasság határozta meg a szereposztást, s így a hő-

⁵ Vö.: Marie France Castarede: *La voix et ses sortilèges*. Collection *Confluents psychanalytiques*. Paris, 1987. 67–89.

⁶ Vö.: Michel Poizat: *L'Opéra ou le cri de l'ange*. *Essai sur la jouissance de l'amateur d'Opéra*. Paris, 1986. 66–71.

⁷ Vö.: Roland Barthes: *Le chant romantique*. In: R. B.: *L'obvie et l'obtus*. *Essais critiques II*. Collection „Tel Quel”. Paris, 1982. 254f.

⁸ Vö.: Michel Poizat: *L'Opéra ou le cri de l'ange*. i. m. 65ff.

nőket éppúgy énekeltek fiatal kasztráltak, mint női szopránok, miközben a hősök és héroszok szerepei az öreg kasztráltakra és a női szopránokra vártak.⁹

Ily módon a barokk opera, illetve az Erzsébet-kori színház eltűnéséig a (a kisfiúk és fiatal kasztráltak által játszott) nők és a (nők és kasztráltak által játszott) férfiak színpadi ábrázolásából egyértelműen kiolvasható a szexuális különbségek stabil bináris felosztása. Ez megengedi, hogy női komponenseket gondolhassunk el a férfi és férfi komponenseket a női nemben, sőt: éppen ez magyarázza azt az erotikus érdeklődést, amelyről Balzac *Sarrasine*-jától Dominique Fernandez *Porporinó*jáig éppúgy számos irodalmi mű tanúskodik, mint a női közönség kasztráltak iránti lelkesedéséről tudósító kortárs beszámolók.¹⁰ Ugyanakkor azt is be kell látnunk, hogy a fiúk és a kasztráltak konstruálta nő(i)ség esetében inkább az anyagi aspektus került előtérbe, míg a nadrágszerepeknél éppen az érett nő hangszíne teremtette meg a férfi perspektívát – persze érvényesítve a női-ességet is.

Az operában a 20. századig számos ilyen nadrágszerep születik – a *Figaro* Cherubinójától a *Rózsalovag* Octaviánjáig. A prózai színházban viszont a szexuális különbségtétel kérdése Shakespeare *Ahogy tetszik*jétől kezdve Marivaux-n át Beaumarchais-ig és Goldoniig elsősorban a cselekmény logikájából fakadó és szükségszerű ruhacsereként problematizálódik. Ugyanakkor – és talán az operánál érthetőbb módon – a ruhacserének is az a szerepe, hogy a szenvedélyek játékát annak szexuális ambivalenciájában tegye nyilvánvalóvá. Itt már a nemeknek azt a – később Lacan¹¹ által elemzett – álarcosbálját viszik színre, amely meghatározó a férfi, illetve női vágyra nézve: a nő a férfi iránti vágy indítóokaként játssza el a falloszt, a férfi pedig nőies vonásokat sajátít el a férfiságnak a nő megszerzésére irányuló álarcosbáljában. A nő – aki Lacan híres tétele szerint (mivel nem-minden és nem-min-

denek¹²) nem létezik – nem-létének [ex-sist] mise en scène-je által definiálódik, s ekként eredeti entitássá válik.

4. A nő(i)ség álarcosbálja

Tulajdonképpen azt is feltételezhetnénk, hogy korunkat mintegy hatalmába kerítette ez a pszichoanalitikus látélet, mégpedig azért, hogy a látványosság társadalmán¹³ belül érvényes inszcenrozási stratégiák által éppen hogy feloldja, tagadja és kirekessze a szexuális különbségtételt (ami egyébként Lacan szerint egyénre szabott életfeladat). Egy társadalmilag látványos jelenség – a ruhaváltás divatja – hivatott igazolni azt a feminista elméleti diskurzust, amely politikai célként deklarálja a nemek közti különbség megszüntetését. A nemi identitás társadalmi dekonstrukciójának ezek a formái a továbbiakban háttérként teszik lehetővé, hogy meghatározzuk a kortárs színházi formák teatralis specifikumait.

A divat szerepe és értéke a nyolcvanas évektől kezdve nyilvánvalóan megváltozik: explicit része lesz a nemek politikájának. A fiatalok divatjának azok a vonásai, amelyeket az idősebb generáció (például Jan Kott¹⁴) 1968-ban a nemi különbségek tagadásaként interpretált, ez időtől fogva függetlenednek attól a magatartástól, amely parodisztikus módon a különbségek stilizációjával kérdőjelezi meg a nemek öltözködési rendjét.¹⁵ A modelleket és a mintákat mindenekelőtt a popzene kínálja: Nina Hagen, Madonna, Patricia Kaas, Mick Jagger, David Bowie, Michael Jackson. A nemi identitás videóklipekben és koncerteken megvalósuló performansza egyfelől azzal hangsúlyozza a külső megjelenés jeleinek megszokottságát, hogy túlhajtja őket. Másfelől jelmezeik révén mintegy szuggerálják a kétértelműséget és ambivalenciát. Így a popsztárok bizonyos értelemben a barokk opera vir-

⁹ Vö.: i. m. 161ff., továbbá Patrick Barbier: *Histoire des castrats*. Paris, 1989. 93–113.

¹⁰ Vö.: i. m. 141ff.

¹¹ Vö.: Jacques Lacan: *Le Séminaire, Livre XX: Encore (1972–1973), texte établi par Jacques-Alain Miller*. Paris, 1975. 61–71. (A „masque” fordítása során az alábbi tanulmányt vettük figyelembe: Jacques Lacan: A fallosz jelentése. *Thalassza*, 1998/3. 51–56. ford. Isztrayné Biró Anna. (A fordítók megjegyzése.)

¹² A tétel értelmezéséhez és a terminus fordításához lásd Elisabeth Grosz: Szexuális viszonyok. In: Csabai Márta, Erős Ferenc (szerk.): *Freud titokzatos tárgya. Pszichoanalízis és női szexualitás*. Budapest, Új Mandátum, 1997. 184–215. ford. Bánfalvy Attila. (A fordítók megjegyzése.)

¹³ Utalás Guy Debord közismert művére: *Society of the Spectacle and Other Films*. London, Rebel Press, 1992. (A fordítók megjegyzése.)

¹⁴ Vö.: Jan Kott: Das Ende des unmöglichen Theaters. *Theater 1980*, Jahrbuch der Zeitschrift *Theater heute*, 138–143.

¹⁵ Vö.: Barbara Vinken: *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M., 1994.

tuózáinak követőivé válnak, hiszen hangjukkal is új nemi identitásokat vázolnak fel, amikor a hangszín magasságával és mélységével játszva mintegy keresztezik a nemeket. Egyébiránt a szexuális ambivalenciák és hiperidentitások ezen parádéjának ellenpontját képezik Tom Waits paródiái, amelyekben a zeneileg dallamtalan, mélyen 'férfias' orgánus gúnyolja ki a nemek ambivalenciáját.

A látványosság társadalmának nyolcvanas éveiben egy újabb jelenségnek lehettünk szemtanúi: New Yorktól Párizsig (legújabbban Tokióig) kizárólag férfiak inszcenírozzák látványosságként a nő(i)séget. A transzvesztita lét ezen új formája (amit az amerikai *cultural*, illetve *gender studies ruhaváltásnak* vagy *nemváltásnak* [cross-gender] nevez¹⁶) egy, az öltözködés és a kozmetika jeleiből alkotott kompozícióval – vagyis olyan szemiotikai játék keretében – inszcenírozza a női nemet / nő(i)séget, amelynek egy szimulákrum, azaz egy eredeti nélküli, ugyanakkor egyedi másolat a célja. Azok a *performance art*-on belül és a hatvanas évek végétől megfigyelhető próbálkozások, amelyek Pierre Molinier, Michael Journiac vagy Urs Lüthi önarckép-variációihoz fűződnek,¹⁷ társadalmi jelenséggé váltak. Kiváló (és e sorban utolsó) példa erre a japán *femio kuns*: fiatal férfiakról van szó, akik – hogy érzékeltessék a stresszes japán machók szorongásait – ruhájuk és frizurájuk megváltoztatásával válnak fiatal lányokhoz hasonlatossá.¹⁸

A nemi ambivalencia, travesztia és transzvesztizmus inszcenírozásának társadalmi jelensége a kultúra teoretikusait is mozgósította, különös tekintettel azokra, akik a kényszerként érzékelt nemi polaritás feloldásának új megoldási stratégiáit látták ebben. Judith Butler¹⁹ például azzal magyarázza az e jelenségekben diagnosztizálható szubverzív hatást, hogy parodizálják a „nők, leszbikusok és homoszexuálisok által kényszerű heteroszexualitásként megtapasztalt nemi polaritást”, s ily módon jelek performanszoként leplezik le a nő(i)ség bármely természetes alapját. Ez ellen szól persze, hogy a transzvesztita sok esetben csak egy másik 'természetet' próbál meg kifejezni, és hogy számára a 'női lét' saját szinguláris igazságát jelenti. Am

ha érveinket olyan kontextusban fogalmazzuk meg, amely etnikai és biológiai alapon próbálja meg rögzíteni a különbségeket, és ahol a feminista mozgalom biológiai érvekkel kíván igazolni egy kulturális specifikumot, nos, ez esetben ez az elmélet radikalizálja Simone de Beauvoir tézisét, mely szerint az ember nem mint nő születik, csak azzá válik. A posztstrukturalista gondolkodók – mindenekelőtt Foucault – kitartó olvasata pedig megengedi, hogy nemi identitáson kulturális jelrendszerek termékét értsük, amely performatív beszédaktusokban és állandóan keletkezőben lévő jelenségként manifesztálódik. Úgy tűnik, hogy ez a nyelvi idealizmus (amely a nemi identitás felől értelmezi Hermogenész és Kratüosz nyelvi vitáját) a teatralitást tekinti a nemek mibenlétére vonatkozó kérdések kulcsának – akárcsak Erving Goffman, aki már a hatvanas években is társadalmi szerepek diszpozitívjaként határozta meg az identitást. Ily módon a nemek álarcosbáljának lacani elmélete elmozdul pszichoanalitikus alapjáról, és egyetemesebb értelemben, a társadalom által kikényszerített rendszerként definiálódik: olyan fallogocentrizmusként, amely tagadja a szinguláris pszichogenezist.

A látványosság társadalmában jó ideje megfigyelhető a nemiség kétértelműségének inszcenírozása, ami a fiatalok kultúrájában is széles körben elterjedt társadalmi jelenséggé vált. Legyen ez bár a nemhez tartozás rossz közérzetének [Gender Trouble] kifejeződése, a benne rejlő szubverzív erő a látványosság társadalmát jellemző logika határain belül marad, ami képes a nő(i)ség ruhák által megvalósuló inszcenírozását a divatba integrálni és elkötyavetyélni.²⁰

A színpadi formákra nyitott művészet viszont – a hetvenes évek végétől kezdve a *performance art*, azt követően pedig a performanszok – már régóta foglalkozik a nemi identitás kérdésével. Túllép azonban a korlátokon, amit a kizárólag ruha általi meghatározás jelent, és a nő(i)ség inszcenírozásának esztétikai dekonstrukciója során a szubjektum olyan koncepciójához kerül közel, amely a szinguláris sokszerűsége alapul. A továbbiakban két olyan művésszel, Meredith Monkkel és Laurie An-

¹⁶ Vö.: például Marjorie Garber: *Vested interests. Cross dressing and Cultural anxiety*. London, 1992.

¹⁷ Lásd Michel Journac: *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme ordinaire* (1974) vagy Pierre Molinier (1976) és Urs Lüthi (1970) női önarcképei.

¹⁸ Vö.: Jean Christophe Schmitt: *Les 'garçons féminins' de Tokyo, des ados fatigues de la vie macho*. *Libération*, 1995/2.

¹⁹ Vö.: Judith Butler: *Gender Trouble*. New York, 1990.

²⁰ A ruházattal történő protestáláshoz lásd Barbara Vinken: i. m. és Jan Kott: i. m.

dersonnal foglalkozunk, akik komoly kutatásokat végeztek a test és a hang viszonyának terén. Munkáik vizsgálata során először az említett szubjektumkoncepció ismeretelméleti következményeit kell megvitatni, hogy aztán megismerhessük a nő(i)ség, illetve a férfiság színházi dekonstrukciójának azt a módját, amely már egy irodalmi műből indul ki. Virginia Woolf *Orlandójának* Robert Wilson- és Darryl Pinckney-féle német és francia produkciója nem egyszerűen olyan szövegen alapul, amely a különböző szexuális identitások kereszteződését tematizálja. A regény színpadi értelmezésének sikerült *in actu* elindítania a nemi identitás színházi alkotóelemeinek reflexióját. A szöveg mindkét változatára igaz ugyanis, hogy a nő(i)ség és a férfi(as)ság színpadi konstrukciója nemcsak a színházi nyelvek retorikáján, hanem a színésznőnek az e nyelvekhez fűződő egyedi viszonyán is alapul: vagyis jelentős szerepet kap a főszereplőnek a testhez és a nyelvhez fűződő különleges kapcsolata, melynek következtében végső soron a szubjektum és a tudattalan test viszonya határozza meg az alakítást.

5. Nő(i)ség és hang: Meredith Monk és Laurie Anderson

Ha a hetvenes és nyolcvanas évek amerikai performanszait értékeljük, egyértelműen meg kell említeni a színház alkotóelemeinek szcenikai dezartikulációját, ami először a szöveg és játék viszonyának problematizálásában mutatkozott meg.²¹ Így a játékok többé már nem csupán a szöveg illusztrációja volt. Amit a színpadi alakok csináltak, nem állt szükséges, ok-okozati kapcsolatban azzal, amit mondtak, de a szövegmondás mikéntje alapján sem lehetett kapcsolatba hozni a testet a beszéddel vagy a hangot azzal, amit hallottunk. Érzéki formát öltött viszont az, ahogy a színházi tradícióban hihetővé válik a szubjektum ábrázolása.

Egyrészt ugyanis világossá vált, hogy a hang integratív szerepet tölt be a fizikálisan jelenlévő test és a beszéd között. Másrészt az is kiderült: a hang

közrejátszik abban, hogy a felhangzó szöveg és annak értelme összeolvadjon. Ezt oly módon tudhatuk meg, hogy érzékeltették: egy személy csak akkor válik színházi létezővé, ha (a hangzás szempontjából) a hangszín, illetve (az intonáció szempontjából) a prozódia segítségével plauzibilis kapcsolatba lép a jelenlévő fizikális testtel. Az például, hogy Robert Wilson és Richard Foreman csökkentik az értelem szerint hangsúlyozó intonáció szerepét, szisztematikusan alkalmazzák a nemeket identifikáló hangszínt semlegesítő hangtalanságot, vagy hogy mikroport segítségével elválasztják a hangot a testtől, a színházi szubjektumok dekonstrukcióját eredményezi.²² Meredith Monk és Laurie Anderson munkái ebben a kontextusban tekinthetők jelentősnek, éspedig abból a szempontból, hogy milyen szerepet tölt be a hang a nemi identitás konstrukciójában.

Meredith Monk az *Education of a Girlchild* (1973), a *Quarry* (1976) és a *Recent Ruins* (1979) című munkáiban²³ a glosszológiákra²⁴ redukálta a hangszekevényeket és a dallamokat. A nyelv illetén utópiája akusztikailag érzékeltette, hogy az intonációs gesztusok és a hangzó érzelmi gesztusok egy csoportja hogyan válik szemiotizált hang-geztusként a tapasztalat tárgyává. Így ezekben a csaknem szavak nélküli operákban világossá válik, hogy már a nyelv tulajdonképpeni elsajátítása előtt kialakul az olyan szignifikáns megnyilvánulások leltára, amelyek hanggal képesek lányokat és fiúkat, férfiakat és nőket jellemezni. Továbbá akusztikailag bebizonyította, hogy ezekben az intonációkban és prozódiaikban egyidejűleg nyelv- és tömegspecifikus hangokra ismerhetünk.

5.1 Hang és identitás

Monk a nyelv előtti hangok keresztezése révén teszi a szubjektumot nyelvileg a tapasztalat tárgyává, amit egy másik kontextusban (az örület határán és a maga sajátos módján) már Artaud is hallani engedett.²⁵ Ma a nyelvtanulás pszi-

²¹ Vö.: Helga Finter: Disclosure(s) of Re-Presentation: Performance hic et nunc. In: Herbert Grabes (szerk.): *Aesthetics in Contemporary Discourse, REAL. Yearbook of Research in English and American Literature* 10 (1944), 154–167.

²² Vö.: Helga Finter: Die Theatralisierung der Stimme im Experimentaltheater. In: Klaus Oehler (szerk.): *Zeichen und Realität. Akten des 3. Semiotischen Kolloquiums Hamburg*, 1981. Tübingen, 1982. 1007–1021.

²³ Vö.: Helga Finter: Autor de la voix au théâtre: voix de texte ou texte de voix?. In: Chantal Pontbriand (szerk.): *Performance, Text(e)s and Documents. Actes du colloque: Performance et multidisciplinarité: Postmodernisme 1980*. Montreal, 1981. 101–109.

²⁴ A glosszológia „érthető szólást”, „nyelvi szólást” jelent. Lásd 1Kor 12, 10 (*A fordítók megjegyzése*.)

²⁵ Vö.: Helga Finter: *Der subjektive Raum II*. Tübingen, 1990.

choanalitikus és pszicholingvisztikai kutatásai bizonyíthatják azt a tézist,²⁶ mely szerint a kisgyermek első identitása az anyai hang nyomán alakul ki: ennek során kezdetben (a harmadik héttől kezdve) a sírás révén jön létre kommunikáció, később pedig a visszhangszerű ismétlés formájában kerül kipróbálásra a vokalizáció okozta orális öröm. A nyolcadik és a tizenegyedik hónap között aztán ez az identitás az anyanyelv hangzása szerint alkot modelleket önmaga számára. Így az első identitás-folyamat egy térbeli hangzás- és hangtestet teremt, amely anyai és érzelmi indíttatású: a test pozitív és negatív tapasztalatai beágyazódnak a szükségletek kielégülésének és a vágtyeljesülés dialektikájának körforgásába, amelyek különbségéből később a nyelvtanulással fejlődik ki a vágy. Ez az első identitás megelőzi azt a narcisztikus konstrukciót (a tükör mögötti másikat), amely a kilencedik és tizenegyedik hónap között alakul ki.²⁷ Ezzel egyidejűleg az első identitás az alapja és a előfeltétele a verbális nyelv érzelmi töltöttségének és a nyelvi kreativitás lehetőségének.²⁸ Továbbá itt rögzül azon családhangok képzésének a mintája is, amelyek aztán az ödipális fázisban és mindenekelőtt a pubertás korban fejlődnek ki teljesen. Biztosan ismerős az a kivált telefonáláskor megfigyelhető jelenség, amikor azt hisszük, hogy ismerősünkkel beszélünk, holott annak fia vagy lánya, illetve apja vagy anyja tartja kezében a kagylót. Anya és lánya, apa és fia hangjának ilyenén hasonlósága arról tanúskodik, hogy saját szexualitásunk megkülönböztetésekor melyik szexuális modell mellett döntöttünk. Ugyanez figyelhető meg az idegen nyelven beszélők (regionális, illetve nemzeti) akcentusa esetében, amelyek akusztikailag teszik érzékelhetővé azt, ahogy az egyén képzeletben azonosul az adott csoportok nyelv-testeivel.

Az első testtapasztalat tehát az anya hang-testével kapcsolódik össze. Ezért ennek a kutatása az anyai test és örömeinek a kutatását jelenti, de másfelől foglalkozni kell az e hangba beleíródott vágtyal és azzal is, hogy az egyén miképpen viszonyul az anya testéhez. Így a saját hang kialakulása

magába foglal egy hangzós testképet, amelynek az apa és az anya hangteste a modellje, és a fizikális prediszpozíciók, illetve a tudattalan imaginárius hangzástestkép dialektikus viszonyából alakul ki. Ebben a hang-testben jelöli meg önmagát az a (hangszínben tetten érhető) szexualizálódás, amely modulálható, s ily módon lehetővé teszi az identitással való játékot: az aktualizált hang a hang fizikai diszpozíciójának terméke, imaginárius hangtest, amely az első hang-test emlékezetét kapcsolatba hozza a másik hang-testének utópiájával.²⁹ A szinguláris hang-test alkalmazkodik a hús-vér testhez, amely szintén a tényleges fizikális test és az imaginárius testkép viszonyának terméke. Ezek a kapcsolatok sokfélék lehetnek, és a kulturális mintákat tekintve a teljes disszonanciától a legnagyobb harmóniáig terjedhet.

5.2. Test és hang

A hang tehát a fizikális adottság és az első, imaginárius hangbeli testidentitás terméke. Ily módon a reális adottság és az imaginárius metszéspontján létrejövő test számára magában hordozza az identitásával folytatott játék lehetőségét. Ez a játék azonban előfeltételezi a testnek és a hangnak a tudattalanhoz fűződő, különleges viszonyát, amely végső soron egy (nyelv)játékot űző nyelvhez hasonlóan szerveződő kapcsolat. Az, hogy valaki önmagát folyamatba tudja helyezni, nem adatik meg mindenki számára – ehhez szükség van egy visszafogott pszichikai struktúrára, amelynek alapjait az első identitás adta meg.

Nagy színészek rendelkeznek azzal a képességgel, hogy *mindkét* test identitásával játsszanak. Míg a középszerű színészek azt érik el, hogy velük együtt higgyünk egy, a fizikumtól elválaszthatatlan, eredeti testben – mely teljesítményt egyesek hisztrionisnak,³⁰ mások hisztérikusnak nevezik –, addig a nagy színészek húsukat-vérüket és hangtestüket is nyelvi jelenségként tárják elének, amikor hangszerként játszanak vele. Így a nemi különbség is egy, az őt létrehozó jelrendszerekkel folytatott

²⁶ Összefoglalást ad Marie-France Castarede: i. m.

²⁷ Vö.: Jacques Lacan: *Le stade du miroir comme formateur du Je*. In: J. L.: *Ecrits*. Paris, 1966. 93–100.

²⁸ Vö.: Didier Anzieu: *Le Moi-Peau*. Paris, 1985. 159–172.

²⁹ A két test elmélete Daniel Sibonytól származik, aki a táncra és a mozgásra alkalmazza, bemutatva, hogy a múltól a deplaszírozás egyúttal nyitás a vágy másik testére. Ez az elmélet ezúttal a *hang-testekre* alkalmazandó. Daniel Sibony: *Le corps et sa danse*. Paris, 1995.

³⁰ Utalás a latin „hisztio” szó jelentésére: mulattató, színész. (*A fordítók megjegyzése.*)

játék színterévé válhat, ahol például a látható test és a hangtest közötti különbség szignifikáns és teatrális teret kap. Mielőtt Jutta Lampe és Isabelle Huppert Orlandójának példáján rátérnék a színházi stratégiák illetően dekonstrukciójára, jelzem, hogyan lehetséges napjainkban minden különösebb színeszi teljesítmény nélkül ilyen hatást elérni.

Az új médiumok nemcsak észlelésünket befolyásolják, hanem önmagunk és mások identitásának észlelésére is képesek. Ily módon az elektronikus médiumok elcsúsztathatják a testi identitásokat, és ezzel egyidejűleg tudatosíthatják azok szokványos észlelését. Ezt mutatta be Laurie Anderson U. S. A. tetralógiájának második részében (*United States II.*, 1980), aki azon multimediális és zenei performanszok révén vált ismertté, amelyeket a hetvenes évek végéig Julia Heywarddal együtt adott elő. Az a performansz tehát, amely később a tetralógia első része (*Americans on the Move*, 1979) lett, a két művész akciójaként volt látható a hamburgi Theater der Nationen-ben. Laurie Anderson ebben az időben még közepén elválasztott, sima hosszú hajat hordott, ami a harangnadrághoz és a hosszú indiai gyapjúinghez hasonlóan a poszt-woodstock generáció jegyének tekinthető. Két évvel később külseje zenéjéhez, technikai apparátusához és mondanivalójához idomult: punkosan rövidre nyírt haja égnék állt, és egy, az ötvenes évek férfiföltönyeire emlékeztető szabású szatén nadrágkosztüm, illetve egy vékony nyakkendő alkotta azt az egyenruhát, ami utóbb Anderson védjegye lett. Az androgün külső olyan erotikus kisugárzás vetítővásznává vált, amit egy elsősorban hangok által közvetített nő(i)ség hozott létre. Hangszűrővel, vocoderrel és elektronikus eszközökkel játszott el a média sztereotip női hangjaival, amikor is hoszteszsek, anyák, doktor-nők, kislányok, érzéki *femmes fatale*-ok, cyberhangok sokszorosították a jelen lévő testet. Amikor aztán – egy szűrőn át transzformálva – e technikai bűvészinás szájából mély férfibasszust hallunk (ami Anderson levélhordójának szavait közvetíti), legalább annyira elcsodálkozunk saját (ily módon tudatosult) elvárásainkon, mint amennyire megrökönyödünk azokon a félelmetes zörejekben, amelyek egy gumikalapács csapásaiként robbannak Laurie agykérgén, hanghullámai pedig fülünkig hatolnak.

Ahogy Monknál, úgy Andersonnál is azt tapasztalhatjuk, hogy nem a primer képek strukturálják, hanem az akusztikai élmény determinálja az ábrázolás vizuális hatását: ha legalább annyira barátságos, mint amennyire barátságtalan lényként is,

de Anderson a levélhordó: egy földön kívüli nyelvi lény alkotása.

Az elektronikus médiumoknak ezek a nyolcvanas évek elején még izgalmas eljárásai ma már mindennapi kenyere annak a zene- és látványiparnak, amely elektronikus úton bármikor létre tudja hozni a szimulákrum formáját, az eredeti nélküli másolatot. De mi a helyzet a nemi identitás speciálisan teatrális eszközökkel történő dekonstrukciójával? Befejezésül egy konkrét példa segítségével szeretnék választ adni erre a kérdésre. Két nagy színészről áll vizsgálatom középpontjában, akik teljesen egyedi módon sokszorosítják testüket. Játékuk jellemző jegyeinek elemzése bebizonyítja, hogy – a mindkét rendezésben majdnem azonos és előre rögzített színpadi elrendezés (Robert Wilson felszabdalt szövegei, mozgás-, fény- és térkoreográfiája illetve Hans Peter Kuhn zenei design-ja), az azonos díszlet, az azonos kellékek, jelmezek és sminkmaszkok ellenére – a nő(i)ség két teljesen különböző dekonstrukciója jön létre. A két alakítás különböző szubjektumkonceptiókat előfeltételez, amelyek mindkét színészről esetében színházi funkciókat rendelnek a test és a nyelv mindenkori viszonyához, illetve lehetővé teszik, hogy a színészi munka eredményei közötti különbségeket a tudattalan eltérő szerepe szerint értelmezzük.

6. Orlando teste

Virginia Woolf *Orlando* című könyvének Robert Wilson és Darryl Pinckney feldolgozása Orlando évszázadokon át tartó utazását néhány stációra redukálja: a fiatal nemes az Erzsébet-kori Angliában ébred, találkozik a királynővel, majd Jakab uralkodásának idején látjuk, amikor is beleszeret egy orosz hercegnőbe, aki elhagyja őt. A második részben Károly király nagyköveteként Konstantinápolyban találjuk: a török felkeléssel esik egy időbe nővé változása. Az e nemmel szemben tanúsított közömbösségének fázisát (amit cigányok között tölt) a szökés zárja le. A harmadik részben Orlando szabadon elveket valló arisztokratánól a 18. századi Angliában, majd betegségekétől szenvedő, mindig melankolikus hisztérika a 19. században, hogy a figura a 20. században összeolvadhasson az írónő alakjával, felidézve Virginia Woolf öngyilkosságát.

Az előadást először 1988-ban lehetett látni Jutta Lampéval a Schaubühnén, 1993-tól pedig Isabelle Hupperttel először Lausanne-ban, majd Párizsban és az azt követő európai turnén. A rendezés mintegy

belehelyezi a színésznőt egy térbe, egy fénytervezésbe, a mozdulatok szótárába és egy felszabdalt szövegbe, illetve egy olyan formatervezett hangzásvilágba, amely a zene segítségével azt is rögzíti, hogy a technika mikor lopja el a színésznő mikroportozott hangját, az hogyan osztódjon el a térbe és (a mikrofon kikapcsolásával) mikor kaphatja vissza. Az azonos szcenárium, az azonos jelmez és azonos kellékek ellenére alapvetően különböző eredmények születnek. Egy, a színház számára lét-meghatározó, ám tudatosan nem percipiált jelenség kerül előtérbe: az, hogy a színész saját testéhez fűződő, mindig is egyedi viszonya szignifikáns szerepet játszik a mindenkori előadásban. Ez a test látható és a hangzás, illetve a prozódia által jön létre, melynek következtében megkettőződik és meg is sokszorozódhat, ha a férfi- és nőábrázolásokat mindig is meghatározó nemzeti színházi hagyományok más testei is csatlakoznak hozzá. Foglalkozunk először a színházi tradíció testeivel! Jutta Lampe, a Schaubühne első hölgye olyan hagyomány hordozója, amely a nő ábrázolásán elsősorban a nagy tragédiák alakjait érti. Itt a női lét gyakran önmagában véve szenvedést jelent vagy egyfajta magasztosságot implicál, a férfi lét pedig (nő által ábrázolva) például Asta Nielsen Hamletjét vagy Else Lasker-Schüler Juszuf hercegét³¹ eredményezi. Jutta Lampe Erzsébetkori Orlandója Asta Nielsen Hamletjét, a 18. századi arisztokratánő egy német Lessing-alakot, a 19. századi nő Kleist, majd Ibsen hősnőt, míg a 20. századi nő egy Schaubühne-tragikát idéz fel. Ám Lampe csak finoman sejteti ezeket az alakokat. Hangjának és mozgásának egyaránt melankolikus gesztusa ugyanis távol tart más emberi testeket és azok hangtesteit. Így az alakon kívülre kerül, és elszakad attól a közönségtől is, amelyhez egyszer sem fordul oda. Bemutat egy férfit, aki bánja, hogy nem lehet nő, és egy nőt, aki cisztaként zárja magába az elvesztett férfiaságot. Lampe ebben a produkcióban nagyon közel kerül Wilson csaknem autista lényeihez, hiszen ezek a színpadi teremtmények azért tudják különleges bájjal ünnepelni rendkívüliségüket, mert éppúgy ügyet sem vetnek semmire, mint Kleist

a lábába ment tuskétól szenvedő ifjúja.³² Ily módon Jutta Lampe a játék során olyan harmadik típusú lényé válik, akinek láttán önkéntelenül is felmerül a kérdés, hogy a nemiség képes-e ezt a létezését megszabadítani attól a sterilitástól vagy frigiditástól, amely a test és a hang, illetve a test és a szöveg közötti távolságot jelzi.

Hogyan kerülhet sor erre az ábrázolásra, ha Lampe más rendezésben a közreműködés egészen más módjával tűnik ki? Jutta Lampe idézi a német színészi hagyomány nő- és férfi-ábrázolási kódját, amelyek egy, a kimondott szó uralmán alapuló nemzeti tradíció határain belül rekednek. Ugyanakkor distanciával citál: re-citál. Ez a beszédmód nemcsak a német színházat meghatározó brechti hatásnak köszönhető, hanem erre kötelezi a német (színház-) történelem egyik sajátossága is: a deklamációnak azokkal a tradícióival történő szakítás után ugyanis, ami például 1933 előtt Alexander Moissit vagy Elisabeth Bergnert jellemezte, általános bizalmatlansággal övezte azt a hagyományt, amely a megtestesítést „szépbeszédként” értelmezte és 1933 és 1945 között – harmonikusra csiszolt formában – az ún. „birodalmi kancellár-stílusként” (Fritz Kortner) élt tovább. A színpad wilsoni elrendezettségének keretében (amely a lélektani magyarázat értelmében nem nyújt segítséget a színésznek / játékosnak) a színészi kódok csakis epikus távolságtartással strukturálhatják Jutta Lampe játékmódját, és az előadás alapvetően melankolikus hangoltságával együtt ez válik meghatározóvá.

Ily módon a Wilson-alakról keletkező benyomás egy brechti távolságtartással kezelt hangtest és a német színházi tradícióból öröklött, expresszionisztikusan ünnepélyes testgesztus konfrontációjából keletkezik. Egy olyan mozdulat, amely a wilsoni testszótár más elemeit inkább hagyományosan megszabott, expresszív módon fűzi egymáshoz, ezúttal összekapcsolódik egy olyan hanggal, amely lineáris marad, illetve csak a jajgatás regiszterében modulálódik. Szemben azzal a polilógiával, amit Isabelle Huppert bont ki az előadásban, itt lineáris *beszéddé* válik a mondott szöveg.³³ Jutta Lampe so-

³¹ Juszuf, Théba hercege Else Lasker-Schüler (1896–1945), német költő és író elbeszéléseinek egyik alakja, illetve alteregója-álneve. (A fordítók megjegyzése.)

³² Utalás Heinrich von Kleist híres esszéjének (A marionettszínházról. In. H.v. K.: *Esszék, anekdoták, költemények*. Pécs, Jenlenkor, 1996. 181–195. ford. Petra Szabó Gizella.) harmadik fejezetére, amelyben egy ifjú tükör előtt próbálja meg utánozni a túske kihúzásának egy, az első században született római bronzszoborban testet öltött mozdulatát. (A fordítók megjegyzése.)

³³ Vö.: Andzej Wirth: Vom Dialog zum Diskurs. *Theater heute*, 1980/1. 16–19.

hasem azonosul azzal a *testtel*, amit a szöveg lehetőség szerint felidéz. A távolságtartás brechti gesztusa megakadályozza az ilyen összeolvadást. Lampe a szövegnek kölcsönzi fizikális testét, fizikális hangját, amit összekapcsol a színházi hagyomány női, illetve férfi hangtestével, miközben mindezeket nem köti sem saját imaginárius hús-vér testéhez, sem hangtestéhez. A nézőnek az a benyomása, mintha egy olyan tudattalan testképhez fixálódna, amelyet nem akar a színpadon feláldozni, és amely meghatározza ennek az extrém tartózkodásnak az aspektusát. Ez jellemzi Lampe játékmódját az *Orlandó*-ban. Egy másik rendezővel, például Klaus Michael Grüberrel végzett munkájában (Kleist: *Amphitryon*) megszűnik ez a gát, és létrejöhét egy másik test. Most viszont Lampe a wilsoni elrendezés foglya marad, amely őt magát virtuóz módon a színházról szóló diskurzusként és egy elveszített, utópisztikus testen végzett gyászmunkaként realizálja.

Egészen más történi Isabelle Huppert esetében. Huppert a wilsoni elrendezésen belül is szabad teret teremt magának, ami a *polilógia* felé nyitja a diskurzust: az intertextuális párbeszéd multiplicitása a beszélő és a jelen lévő Én-t is megsokszorozza és más perspektívába helyezi. Bizonyos, hogy Huppert-nek segített a 17–20. századig meghatározó heterogén színházi stílusok eleven francia hagyománya. De a filmszínészi tapasztalatok is eredményesek lehettek, amelyek egy saját lopott képeivel való játék és a lopott hangok lehetőségeivel ismertette meg. Huppert (Lampéval ellentétben) nem egyetlen játékmódot – egy hangot és egy gesztust – idéz, hanem hangok és akcentusok sokszínűségét ölti magára, miközben folyamatosan saját tapasztalatokkal és emlékekkel tölti fel a szövegtestet. Kisfiúk és kislányok, *petits marquis* és szájhősök, minden hölgyek és könnyelmű kontesszek, blazírt nagypolgárnók és Charcot hisztérikáik, illetve ironikus *femmes de lettres* hangjait halljuk tehát. Ily módon a színésznő megszakíthatatlanul összeolvad az idegen hang-testekkel, hogy ezzel egyidejűleg el is szakadjon tőlük – van, hogy a mondat közepén. A ritmus és a hangerő állandó változása megváltoztatja a hang-design térkoreográfiájának jelöltjét is: Lampe esetében a mikroportokkal a nézőtérre vagy a hátsó-, illetve az előszínpadra vetített

hangok kihangsúlyozták a távollét melankolikus gesztusát. Huppertnél ugyanezek a technikai adottságok egészen más benyomást erősítenek fel: a vibrálását, egy szüntelenül változó, polilóg teremtés táncáét egy végtelen térben. Az, hogy a táncos mindenütt jelen van, éppen a jelen-nem-lét eredménye: Huppert jelenlévővé teszi a legkülönbözőbb férfi és női színpadi alakok hang-testjeinek benne élő emlékezetét, miközben az alakok akusztikailag jelenidejűvé válnak. Úgy tűnik, hogy ez az emlékezet a fül benyomásaira támaszkodik, ami nagy valószínűséggel hozzátartozik annak a kislánynak vagy annak a fiatal nőnek az imaginárius hangtestéhez, aki felnőtt személyt játszik, illetve megjeleníti ezt a játékot. Sarah Bernhardt-ról írták, hogy játéknak – Duséval ellentétben – a gyereklányos charme kölcsönzött bájt. Isabelle Huppert – akit játéka Sarah Bernhardt Hamletjével és Aglionjával rokonít³⁴ – saját elmondása szerint Wilsonnal végzett munkájában kifejezetten a gyermekkori emlékeket működtető emlékezetre támaszkodott, hogy a szerep kidolgozása során visszanyerje a rögzített szabályokkal folytatott játéknak azt a szabadságát, ami összeforrott ezekkel az emlékekkel. Így ezek az emlékek lehetővé teszik, hogy a gyermek, a nő, a férfi Huppert-rel kombinálva váljanak jelenidejűvé.

Ez nemcsak Huppert-nek a szöveg hangtestéhez fűződő kapcsolatára, hanem Orlando mozdulat-testeire is vonatkozik: a mozdulatok wilsoni szótára Huppert előadásában tánc-szótárrá válik. Ez különösen nyilvánvaló az első rész tükörvívás-jelenetében, ahol a mozgás virtuozitása, eleganciája és ügyessége Huppert testét Gerard Phillippe Lorenzacciójának és Sarah Bernhardt Hamletjének a testével olvasztja össze, ami éppen a híres vívójelenetet ábrázoló filmrészletben maradt ránk. Így Orlando tánca is egy, saját potenciális testével folytatott játéknak bizonyul.

A pszichoanalitikus Daniel Sibony³⁵ a táncban látja annak a lehetőségét, hogy a (narcisztikusságánál fogva fogoly) saját test megnyíljon más testek, a vágy teste felé: tánc közben el lehet hagyni azt a helyet, ahol a test önelégülten és önmagába zárva pihen – egy lépést, egy gesztust lehet tenni. A táncolás megmozdítja a fixációkat, miközben új, potenciális testekre találhatunk. Ugyanerről tanús-

³⁴ Lásd a Felix Nadar műterméből származó fotók. Az egyetlen ránk maradt filmdokumentum Sarah Bernhardt Hamlet-alkításáról a színésznőt éppen abban a vívójelenetben ábrázolja, amit Huppert ugyanazon francia tradíció birtokosaként realizál virtuóz táncos módon.

³⁵ Vö.: Daniel Sibony: i. m.

kodik Huppert elragadtatott nyilatkozata, amikor megjegyzi, hogy az Orlando ráébredtette: ő – aki, mint hitte, nem tud táncolni – Wilson színházi elrendezésének segítségével, mely a koreografikus test és a hang-test szétválasztásán alapul, hirtelen a tánc kellős közepén találta a testét.

Ily módon a nő(i)ség és a férfiség Huppert-féle konstrukciója – ellentétben a megmutatás Lampéra jellemző epikus gesztusaival – elsősorban *játék*: a színház nyelvei vesznek részt benne; tétje a saját identitás, amelynek fixációit teszik kockára; a nyemrény pedig azon lehetséges (szexuális) identitások köre, amelyek a színház potenciális terében jöttek létre. Vagyis a nyertes megtapasztalhatja a szubjektum határtalanná, in actu, folyamatban lévő szubjektummá válását. Szerencsésnek viszont mindenki másképp érezheti magát, és ez a játék – túl a melankolikus távolságtartáson, de túl az össze-

mérhető szubjektum megtestesítésének behatárolt illúzióján is – Woolf szövegéből kiindulva is megajándékoz ezzel az érzéssel. Ugyanakkor mégiscsak arról az örömről szól, amit a saját test határtalanná válása, a sokszínű audiovizuális börtönfalak szétrobbantása vált ki. A valós életben az ilyen határtalanná válás nem veszélytelen. Ezt példázza Virginia Woolf élete. A másik test efféle utópiáinak kipróbálására – a játékosok és a közönség tagjai számára – viszont mégiscsak nyílik tér: a művészetekben és közülük is a színházban.

(A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Helga Finter: Der Körper und seine Doubles: Zur (De-)Konstruktion von Weiblichkeit auf der Bühne. *Forum Modernes Theater*, 1996/1. 15–32.)

Fordította: Kiss Gabriella és Micki Ágnes