

52. Lásd Lucienne Goldmann előadását a *Kierkegaard Vivant* konferencián és kötetben: Gallimard: Paris, 1966, illetve a halála után megjelentetett kötete: *Lukács et Heidegger*, Editions Gonthier-Denoel: Paris, 1973.

53. Ennek a kölcsönhatásnak a vizsgálata további kutatásokat igényel, akárcsak befolyása a „poszt-dramatikus színház” koncepciójára, Hans-Thies Lehmann munkásságában. (*Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.)

54. Marguerite Duras műve alapján (1991, Schaubühne, Berlin). A minimalizmus irányzatának repetitívitása ugyancsak alapos esztétikai vizsgálatot érdemelne – ebből a szempontból (is).

55. A *Hamletmachine* igen eredeti interpretációja sorolható ide, illetve a manipuláció és csábítás dinamikáját megformáló *Quartet* (Choderlos de Laclos *Veszedelemes viszonyok* című regénye nyomán, amellyel *A csábító naplója* nem kevés hasonlóságot mutat).

56. Erika Fischer-Lichte drámatörténetéről van szó: *A dráma története*, Jelenkor: Pécs, 1999.

57. Patrice Pavis, *Dictionnaire du Theatre*, Paris: Messidor / Editions Sociales, 1987. Lásd még: George Pattison, „Poor Paris!”: *Kierkegaard’s Critique of the Spectacular City*, Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1999.

58. Marvin A. Carlson, *The Haunted Stage. The Theater as Memory Machine*, University of Michigan Press, 2003.

59. Magda Romanska, *The Post-Traumatic Theater of Grotowski and Kantor: History and Holocaust in ‘Akropolis’ and ‘Dead Class’*, London: Anthem Press, 2012. Továbbá: Karen Jürs-Munby, ‘Did You Mean Post-Traumatic Theatre?’: *The Vicissitudes of Traumatic Memory in Contemporary Postdramatic Performances*, in: *Performance Paradigm*, 5.2. October, 2009.

NAGY GABRIELLA ÁGNES

A transzgresszív testtapasztalat negációja

SAMUEL BECKETT: LÉLEGZET

Samuel Beckett dramatikusként munkái, amelyeket különböző médiumokban vitt színpadra, köztudottan minimalizmusra törekednek, az egyes médiumok elemeit redukálják – sokszor a végletekig. A beckett-i műveket többen vizsgálták a születés tematikája felől, egymásra olvasva prózai, költői vagy dramatikusként írt szövegeket. A következőkben egyetlen olyan alkotás vizsgálatára és elemzésére teszek kísérletet, amely egyszerre végzi el a végletekig fokozott redukciót és hívja meg a születés és halál tematikáját úgy, hogy párbeszédet kezdeményez filozófiai, művészeti szövegekkel is. A *Lélegzet* című minidramájában Beckett kísérlete egyszerre fonódik össze a hangzó tér kérdéseivel, kapcsolódik filozófiai rendszerekhez, illetve komplex létértelmezésként is felfogható. A születés és halál között feszülő lét hangzó térként való színrevitele leginkább egyfajta történeti kontextus, valamint Beckett születéshez és halálhoz való viszonyának fényében értelmezhető. Ezért először Beckett születéshez való viszonyát tárom fel, majd ennek intertextuális vonatkozásait, Bataille filozófiai rendszeréhez köthetőségét, végül pedig a hang szerepét vizsgálom.¹

Samuel Beckett egész életművét átszövi az életre, születésre, halálra, a cselekvés lehetőségére vagy éppen lehetetlenségére utaló képrendszer. Tudvalevő, hogy igen elmélyült ismeretekkel rendelkezett a képzőművészetet, filozófiát, zenét vagy éppen irodalmat illetően, alkotásaiba mind a képesség, mind a ritmus, mind a nyelv olyan médiumként épült be, amellyel sajátos módon magát a médiumot „vonta

kérdőre”. Beckett nem arra volt kíváncsi, mire képes egy médium, hanem arra, amire nem. Színrevihető alkotásai rendre a színház alapfogalmait feszegetik: igyekeznek eloldódni attól a hagyománytól, de legalábbis átértelmezni azt, amely a cselekvés (*dráma*) és a nézés (*theatron*), de akár a performativitás² kitüntetett és meghatározó fogalma felől érti a dramatikus műveket. A *Lélegzet*, amelyben mind a színész teste, mind a cselekvés, mind pedig maga a nyelv hiányzóként inszcenírozódik, egyetlen rövidke performatív aktusban mutatja fel a születés, a halál és élet egymásba kapcsolódását. Beckett tehát olyan filozófiai, képzőművészeti, performatív, nyelvi hagyományban áll benne, amelynek ismerete alkalmat ad a hagyományon való túllépésre olyan események kapcsán, amelyek eleve feltételezik a transzgresszió, az áthágás mozzanatát.

Egy évvel londoni tartózkodását követően, amely a pszichoanalízis jegyében telt, 1937-ben Samuel Beckett, Axel Kaunhoz írott német nyelvű levelében a nyelvhez való viszonyát fogalmazta meg. „Ténylegesen egyre nehezebb, sőt értelmetlenebb, hogy a hivatal szentesítette angol nyelven írjak. A nyelvem mindinkább fátyolnak (*ein Schleier*) látszik, melyet szét kell tépnem, hogy eljussak a mögöttes levő dologhoz (vagy semmihez). Nyelvtan és stílus. Olyan érvénytelenné (*hinfällig*) váltak számomra, mint egy biedermeier fürdőruha vagy egy úriember rendíthetetlensége. Afféle álarccá (*Eine Larve*). Reméljük, eljön az idő – hála Istennek, némely körökben már be is következett –, amikor a nyelvet azáltal használják a legjobban, hogy a legderekasabban élnek vissza vele. Mivel egy csapásra nem tudjuk kikapcsolni a nyelvet, legalább semmit ne mulasszunk el, hogy minél rosszabb hírbe keverjük. Addig fúrjunk lukakat belé, míg a mögöttes lappangó valami vagy semmi át nem kezd szüremkedni. Nem tudok ennél magasabb célt elképzelni a mai író számára.”³ A levélben foglaltak értelmezését Szegedy-Maszák Mihály Beckett anyanyelve és a francia nyelv közötti viszony, a nyelvekhez tartozó kultúra, a(z irodalom)történeti örökség szempontjából értelmezi, és arra hívja fel a figyelmet, hogy több más alkotóval együtt Beckett sem hitt a fordíthatóságban. Életművében az angol anyanyelvtől való eltávolodás és a francia nyelv előnyben részesítése többek között magyarázható ezzel a felfogással. Maga a levél német nyelvűsége, az anyanyelvi médium leváltása is az eltávolodás gesztusát mozgósítja. Beckett „végső soron [...] le akarta rombolni, sőt meg akarta szüntetni a nyelvet”,⁴ vonja le Szegedy-Maszák a következtetést. Ez egybecseng Bataille gondolatával: „Úgy érzem, a magam részéről azzal, hogy beszélek, hódolattal illettem – súlyos hódolattal – a hallgatást.”⁵ Georges Bataille szerint a filozófia sem más, mint a nyelv halála, annak a filozófiának a nyelvée legalábbis, amely nem a rendezett, munka és tabuk által szervezett világ jelenségeivel áll kapcsolatban, hanem azokkal a létkérdésekkel, amelyek túllépnek ezeken a kereteken, áthágják a tabukat, hogy misztikus vagy erotikus élményekben táruljanak fel. A filozófia „a legtisztább lelkiismerettel kizár, kivet magából – mint idegen testet, szennyezést vagy legalábbis hibaforrást – minden intenzív érzelmet, ami a születéshez, az élet megteremtéséhez, illetve a halálhoz kötődik”,⁶ állapítja meg Bataille, és bár az intenzív érzelmekkel járó transzgresszív tapasztalatokat elmélyülten tanulmányozta, a születésre szinte egyedül ezen a szöveghelyen utal. Könyvében a születés, szülés tapasztalata, bár transzgresszív élmény, és tabuk sora övezi, nem kerül kifejtésre.

Ennek ellenére Bataille gondolatrendszere megalapozhatja a születés transzgresszív tapasztalatának vizsgálatát, többek között abból kiindulva, miszerint például a szexualitással kapcsolatos transzgresszió – a szülés maga is a szexualitás terében helyezhető el – ellenáll a nyelvi megfogalmazásnak: „Az erotikus élmény azonban hallgatást parancsol”,⁷ a szülés mint transzgresszív esemény szintén, részben a testi funkciók és a szexualitás tabujellege miatt.

A nyelvi, kulturális problematika mellett Beckett levelének – amely szinte egyetlen nyelvvel kapcsolatos ars poeticájának tekinthető – gondolatai másfajta nézőpontból is rávilágítanak a nyelv működésére: a nyelv csak korlátozottan alkalmas arra, hogy minden tapasztalatot, láthatót és érzékelhetőt leírjon, hiszen – Beckett képrendszerének megfelelően – a nyelv fátyol, az író pedig ebbe a fátyol mögötti térbe igyekszik.⁸ A fátyol mögötti itt a nyelven túlit, az értelmezést megelőző teret vagy tapasztalatot jelentheti. Ebben a tartományban találhatók többek között a csend, az energiák, a mozdulatok, az érzések, a kollektív tudattalan, az elbeszélhetetlen, a trauma, a testi tapasztalat, a tudattalan tere, a létezés, a jelenlét filozófiai értelmű feltárhatatlansága, s a bataille-i erotikus és misztikus tapasztalat is. A *Lélegzet* című rövidke alkotás az, amely kivonja a nyelvet és továbbmenve, az emberi testet is a színpadi médiumból úgy, hogy egyben belépteti a lét tapasztalatát a transzgresszió terébe.

A nyelvhez való viszonyt feltáró levél két évvel azután íródott, hogy Beckett pszichoanalízisre járt. A pszichoanalízis – mivel igényt tartott a természettudományok módszertanára – fenntartotta azt az illúziót, hogy mindent felszínre lehet hozni, az okok feltárulkoznak, a tudattalan uralhatatlan folyamataira fény derül, racionalizálódhatnak, megfékeződnek, helyet kapnak egy értelmezhető rendszerben, intellektuálisan hozzáférhetővé és elemezhetővé válnak. A fenomenológiai vizsgálódások, a megismerés fenomenológiai módja sokáig valóban csak a „tárgyak bizonyosságát garantáló”, a tudatos elmét, a megismételhetőséget, az állandót középpontba állító episztemikus illetve ontológiai redukciót végezték el. „Ez utóbbi a tárgyra mint pusztán létezőre tekint, melyet a maga létéhez kell elvezetni, és addig vizsgálni, amíg fel nem sejlik benne maga a lét.”⁹ Beckett a létet episztemológiai-ontológiai vonatkozásában, a létezés nyelven túli, nyelvvel el nem beszélhető eseményei kapcsán vizsgálta, például a születés és a halál archetipikus képein keresztül. A születés és a halál fenomenológiai tapasztalata azonban rendre kisiklik a nyelvi megértés jelentésalkotó aktusai alól.

A beckett-i oeuvre lélektani vonatkozásainak elemzése meghatározó kettősségekbe ütközik: a két évig tartó pszichoanalízisben nyert saját tapasztalatok összekapcsolódnak a század elején működő pszichoanalízis, a klasszikus lélektan paradigmájával – lélektani olvasmányainak jegyzeteiből tudható, hogy behatóan tanulmányozta a korabeli „szakirodalmat”,¹⁰ többek között Otto Rank *A születés traumája* című könyvét. Mára a pszichobiográfia módszereivel akár az is beláthatóvá tehető, hogy a nagy filozófusok, például Kirkegaard, Wittgenstein, Heidegger vagy Nietzsche írásait pszichológiai kontextualizálva a posztkarteziánus filozófia felől újragondolt lélektan új távlatok megnyitását teszi lehetővé. Ezek szerint az elme produktumai, vagyis a létrehozott filozófiai rendszerek többé nem „független, önmagukból létrejött alkotások, amelyeket olyan kritériumok alapján lehet igazolni vagy cáfol-

ni, vagy másképpen értékelni, amelyek a kialakulásukban szerepet játszó személyes kontextustól függetlenek.”¹¹ A négy posztkarteziánus filozófus éppen az általa kidolgozott filozófiában „kereste a karteziánus feltevés kettéosztottsága okozta töredékesség újraegyesítését, ahogyan alkotó munkájukban is keresték személyes pszichológiai világuk egységének a helyreállítását, amelyet különböző lelki traumák tettek töredezetté.”¹² Ebből következően pszichobiográfiai módszerekkel Beckett munkájában is kirajzolható a klasszikus pszichoanalízis kultúr- és tudománytörténeti vonatkozásainak, valamint Beckett lélektani diszpozíciójának, alkotásainak összefüggésrendszere.

Beckett, a perinatális és a liminalitás

Samuel Beckett írásait évtizedek óta összefüggésbe hozzák a születéssel, amennyiben a születés képei, a születésre való verbális utalások ismétlődően felfedezhetőek bennük. Nicolae Balota már a 70-es években például egyenesen a születéssel kezdődő szenvedésről, a magányról, a születés traumájáról beszél Beckett színházának kapcsán. Balota kiemeli, hogy a színdarabok gyakran csak a fejet viszik színre, a figurák testükből a fejükbe költöztek be.¹³ Herbert Blau egy valamivel későbbi tanulmányában saját gyermeke (egyébiránt súlyosan medikalizált) születésének tapasztalatát írja bele egyik Beckett-tanulmányába.¹⁴ „Ami Beckettben kanonikus, az a születés ismétlődésének traumatizáló képéből ered, a lázas, kiéhezett sóvárgás, hogy mi jön még, mi jön megint, egy újabb kontrakció (...) mintha egy reflexív születés utáni vágy lenne, feljogosítva egy elszegényedett jövőt, benne ragadva a múlt méhében.”¹⁵ Ebben a folyamatban a várandósság születés nélküli állapota, az állandó kontrakciók ismerhetők fel; a produkció vége ez, vagyis a reprodukció befejezetlensége, az ismétlés struktúrája, amely így nem más, mint magának a halálnak az ökonómiája mind fizikai, mind filozófiai értelemben. A *kontrakció* a szülés folyamatában magyarul fájásoknak nevezett méhösszehúzódás latin elnevezése; a fájás negatív értelmével szemben, amelyben a szülést irányító testi funkciót kizárólag a fájdalommal azonosítja, a *kontrakció* vagy méhösszehúzódás a szülési folyamat fiziológiai történéseit nevezi meg. Emellett a „fájás” nem tartalmazza a *kontrakció* azon jelentéseit, amivel részben az összehúzódás és tágulás ritmikus folyamatára utal, valamint a szóösszevonás mozzanatára, és a feszültség, megfeszülés állapotára. Herbert Blau tehát a szülés folyamatában nem a fájdalmat helyezi középpontba, hanem a ritmikus összehúzódás, az ismétlődés alakzatát járja körbe, mégpedig olyan ismétlődését, amely a méhtől való eloldódás aktusa helyett a bent szorultság, a feszültség, a nyomás újbóli és talán véget nem érő tapasztalatát, a múlt méhében való bent ragadást állítja párhuzamba a beckett-i összevont – sűrített, kontraktált – képekkel.

A performativitás esztétikája szoros kapcsolatot enged tételezni a születés problematikájával. Erika Fischer-Lichte¹⁶ kulcsfontosságú megállapítása és tézise szerint a performativitás esztétikájában a kettősségek, az oppozíciók, a kétosztatúság összeomlanak, az egyes performanszok éppen a különbségekkel való játékra, a különbségek megszüntetésére, felszámolására törekednek. Azaz igyekeznek a színpad-nézőtér, színész-néző, reprezentáció-jelenlét stb. szembeállítását megkér-

dőjelezni – ezeket az oppozícióként elgondolt helyzeteket határhelyzetként és küszöbhelyzetként színre vinni. A küszöbhelyzet liminálisként való felismerése az átalakulás lehetőségét nyitja meg. Ám Fischer-Lichte több helyen hangsúlyozza, hogy elmélete nem új paradigmát képvisel, hanem a meglévő elméletek és az előadásokról létrejött beszédmódok mellett másik, azokat kiegészítő elméletként jelenti be magát. Az emberi létezés és kapcsolatok viszonylatában is azt emeli ki, hogy a liminalitás tapasztalatát mozgósítani igyekvő performanszok arra bátorítják a nézőket, hogy magukkal és a világgal újfajta kapcsolatba lépjenek. Ez a kapcsolat azonban nem kizárólagos, hanem inkább kiegészítésként jelentkezik, azaz alternatíva a már ismertekhez képest – vagyis bizonyos értelemben alternatív lét-helyzetként, létállapotként fogható fel.

Beckett alkotásai gyakran szó szerinti értelemben viszik színre a születés küszöbhelyzetét, azt a liminális helyzetet, amely a világban való létünk későbbi minőségét és a liminalitáshoz való viszonyunkat meghatározza. Rodney Sharkey Beckett regényei kapcsán részletesen elemezte a születés és elválásztás képeinek felbukkanását és jelentőségét.¹⁷ Nem tartom elképzelhetetlennek, hogy *részben* a liminalitás első megtapasztalásának jellege és az e tapasztalat által okozott veszteség az, amely későbbi életkorokban a liminális tapasztalatok iránti igény akár tömegszerű megjelenését okozza. A nyugati kultúra a születést, az első liminális vagy transzgresszív tapasztalatot egyre inkább medikalizálja, s ezzel esetenként a küszöbhelyzet liminalitásának átalakító erejét, a rituálissal (és a szeretettel) való szoros kapcsolatát számolja fel, hiszen az elsődleges liminális tapasztalat traumatizáltsága közvetlenül hozzáférhetetlenné teszi magát az élményt. Ebben az értelemben pedig a kortárs színház, a performanszművészet nem más, mint kultúrkritika, s arra hívja fel a figyelmet, hogy mind előadóként, mind pedig nézőként vagy éppen „spectator”-ként valójában ebben a küszöbhelyzetben való létnek a kockázatait kell megtanulnunk vállalni, illetve átalakító erejéhez kell (újra) hozzászoknunk. Véleményem szerint Beckett két irányban is megnyitja a liminális teret: egyfelől a születés, azaz az életbe való belépés határhelyzetét illetően, másfelől a láthatón túli tartománnyal, vagy akár a transzcendenssel való találkozásokban – ezek a beckett-i figurák esetében gyakran valamiféle örület formájában jelentkeznek. Ugyanakkor azonban mindkét esemény/folyamat megreked, s bizonyos értelemben ebben a megtorpanásban, a folyamatok befejezetlenségében, a véghezvihetlenségben áll Beckett alkotásainak tragédiája.

Beckettet húszas éveinek derekán édesapja tragikus halála olyan mély személyes válságba sodorta, hogy orvoshoz kellett fordulnia ideges tünetek, szívpanaszok és pánikrohamok miatt. Mivel egyrészt Írországban a pszichoanalízis tiltott tudománynak számított,¹⁸ másrészt a család nem szerette volna, ha kitudódik egy családtag „pszichés betegsége”, Beckett Londonba utazott, s csaknem két évet töltött terápiában, amelyet anyagilag édesanyja finanszírozott. A terápia intenzív volt, heti három alkalommal zajlott, s Beckett eközben vetette bele magát lélektani tárgyú könyvek olvasásába (Freud, Adler, Jung, Gestalt-témájú írások, Otto Rank, Karin Stephens, Wilhelm Stekel). Egy kezdő terapeutához járt, bizonyos Wilfred Ruprecht Bionhoz, aki eredetileg filozófiát és francia irodalmat hallgatott az egyetemen, majd átjelentkezett az orvosi karra, hogy aztán munkatársként csatlakozzon

ahhoz a Tavistock-klinikához, ahol Beckett kezeltette magát 1934 elejétől 1935 végéig.¹⁹ Eklektikus érdeklődésű terapeutáról volt tehát szó, aki mindemellett intellektuális partnerként is elfogadhatónak tűnt Beckett számára.²⁰ Igen ismert epizód, hogy a klinikán Bion meghívásának eleget téve Beckett meghallgatta C. G. Jung egy előadását is – az öt előadásból álló sorozat két előadásán Bion „moderátorként” vett részt. Jung harmadik előadására, amelyben egy olyan lányról beszélt, aki nem tudott „rendesen” megszületni, több utalást is találni a *Minden elesendő*k című rádiójátékban, a *Watt* című regényben, és Beckett a *Léptek* figuráját, Mayt is részben erről mintázta. Bion a későbbiekben ismert és elismert pszichológussá vált, érintőlegesen foglalkozott a méhen belüli élettel és a születés előtti psziché kérdéseivel is. Baker szerint az is feltételezhető, hogy Bion látta el Beckett-et a korabeli születéssel kapcsolatos szakirodalommal.²¹

Luke Thurston azonban a jungi előadással kapcsolatosan kiemeli Beckett félrehallását: az előadásban Jung egy apáról beszélt, aki 1935. október 2-án kereste fel kislánya álma miatt.²² A kislány egy évre rá meghalt egy fertőző betegségben. Jung azt állította, hogy a kislány sosem született meg teljesen: „*She had never been born entirely*”. Beckett módosítása a *Watt* című regényben apró, de jelentős: „*never been properly born*”. A finom szemantikai eltolódás a *teljesen* (*entirely*) és a *rendesen* (*properly*, a francia *propre* konnotációival együtt) felé azt jelzi, hogy az egyszerűen be nem végzett folyamat helyett Beckett-nél a 'nem tisztességes', a 'tisztátalan', a 'nem önmaga' fogalmi kapcsolódnak a születés megakasztott folyamatához. Beckett meg nem született énje, az *être manqué* olyan aláírásnak is tekinthető, amely végigfut a Beckett-oeuvre alakjain. A francia kifejezés, *être manqué* angolra nehezen fordítható, Beckett nyilvánvalóan ezért is használta franciául, magyarul pedig egyfajta „hiányzó, jelen nem lévő létező”-ként adható vissza.

Egy James Knowlsonnal folytatott beszélgetésben Beckett a következő, a terápian szerzett élményéről számol be: „A díványon feküdtem, és igyekeztem a múltba visszajutni. Azt hiszem, valószínűleg ez tényleg segítségemre szolgált. Úgy vélem, talán abban segített, hogy úrrá legyek a pánikon. Az biztos, hogy néhány rendkívüli emlék tolt fel bennem a magzatburokban való létről. Méhen belüli emlékek. Emlékszem a csapdába szorultságra, a bezártságra, és hogy képtelen voltam kiszabadulni, hogy kiabáltam, engedjenek ki, de senki nem hallott meg. Emlékszem, hogy ez fájdalmas volt, de képtelen voltam bármit is tenni ellene.”²³ Beckett ehhez hasonló csapdahelyzetet, tehetetlenséget élhetett meg újra azokban a pillanatokban is, amikor közvetlenül édesapja halálát követően bénultságot érzett; hirtelen mozgás, gyaloglás közben megállt, és képtelen volt tovább haladni.²⁴ Ezt a bénultságot feloldandó, a fájdalmat megszüntetendő, a belső küzdelmet enyhítendő javasolta Bion Beckettnek, hogy írjon. „A lélek impulzusait – például a frusztráció és elfojtott agresszió érzéseit – külsővé átformálva megkönnyíthette önmaga számára annak a magába fordulásnak az elhárítását, amely Beckett magánéletében morbidnak és rombolónak tűnt. Az írás tehát későbbi mentális és fizikai jólléte szempontjából elengedhetetlenül fontosnak bizonyult.”²⁵

Beckettet ezen túlmenően – szűkebb családjában két orvosról és egy pszichiáterről is tudunk – a neuropszichológia kérdései is meglehetősen izgatták. Louis Oppenheim az agyi struktúrák megváltoztatásának terápiás lehetőségét is felfede-

zi Beckett írásaiban. „A terápia bármely formája végső soron biológiai (...), pontosan az agy neurokémiajának és neuroanatómiájának a megváltozásával jár együtt, az esztétikailag innovatív értéken túlmenően Beckett írásai azáltal kreatívak, hogy egyben terápiás írások is.”²⁶ A mai tudomány az idegrendszer vizsgálata kapcsán már kézzel foghatóvá tette, hogy a (verbális úton történő) pszichoanalízisnek, a „gyógyító beszédnek” (*talking cure*) – mint egyébként a terápia több más formájának – következményeként az agy működése megváltozhat, a szinapszisok száma és átjárhatósága átalakulhat.²⁷ A nyelven keresztül tehát lehetséges hatékony terápiás változást elérni – a valódi változást azonban az implicit tudás/memória változása, új érzelmi tapasztalatok megszerzése jelenti,²⁸ amely természetesen interperszonális interakciókban bontható ki. Oppenheim egyenesen azt állítja, hogy Beckett saját magát gyógyította, és nem csupán lélektani értelemben, hanem testileg is azzal, hogy írt.

Lélegzet

Alaposabban Daniel Albright vizsgálta Beckett és a szürrealizmus kapcsolatát, ám nem tért ki a szürrealizmus és az úgynevezett „*period of womb tomb*”,²⁹ valamint a szürrealizmus talaján álló filozófiai gondolkodás jelentőségére. Pedig André Breton és Paul Éluard közösen írott műve, a *Szeplőilen fogantatás* (1930) megfordult Beckett kezében: 1932–33-as párizsi tartózkodása alatt részleteket fordított belőle.³⁰ A szöveg az emberről szóló résszel kezdődik, és – nem elhanyagolható tényként – tartalmaz elmebetegséggel kapcsolatos írásokat is.³¹ Derrida a poétikai és a pszichológiai struktúrák különbségét hangsúlyozza, és kiemeli a köztük lévő mindenkori távolságot: Beckett egyes alkotásai azonban „egy szuszra szólnak műről és örületről”,³² de magáról a születésről is – testi, antropológiai vagy szimbolikus értelemben. A pszichológiai és poétikus struktúrák tartománya Éluard és Breton írásaiban azonban elemelkedik a szomatikus regisztertől. Az első részben öt kisebb szöveget olvashatunk. Az első a fogantatásról szól, a második a méhen belüli életéről, a harmadik a születésről, a negyedik az életről, az ötödik a halálról – a szöveg tematikailag kapcsolódik a *wombtomb* húszas-harmincas évekbeli korszakához (*terminé, terminer* = befejezni, végére érni, *né* = (meg)született). Beckett saját műveiben tulajdonképpen ugyanezt a tematikát járta be, szintén megfűszerezve az elmebetegség módozatainak bemutatásával – néha össze is kapcsolta a kettőt, csak úgy, mint a szürrealisták könyve. Breton és Éluard írása ráirányították Beckett figyelmét a születés témájára, bár a fogantatás, a magzatlét és a születés eseményeit nem a testi tapasztalatot figyelembe véve írták le, hanem poétikus nyelvet használva, asszociatív képeken keresztül utaltak az egyes fázisokra. Ráadásul a magzatlétet abban az Otto Rank-féle felfogásban közelítették meg, amely ezt a magzati időszakot elsősorban egységként, zavartalan növekedésre lehetőséget adó helyzetként képzelte el. Az *anyaméhen belüli élet* című szakasz első mondata: „*N'être rien*”, azaz semminek lenni, nem létezni, a semmi létben lenni. A *születés* című szakasz a következőképpen zárul: „A szakértelem minden dicsérete szükségtelen. Nincs itt senki. Soha nem is volt itt senki.”³³ Nem elképzelhetetlen, hogy részben ez a passzus ihlette az 1969-ben keletkezett *Breath* (Lélegzet) című Beckett-szöve-

get, amelyben csak kiáltást, és ritmikusan ismétlődő lélegzetvételt – egy ki és egy belégzést – hallani, valamint szeméttörmelékét látni,³⁴ hiszen a *Lélegzet* értelmezhető a születés és halál színreviteleként is, csakhogy nincs jelen élő test: az *être manqué* olyan teátrális reprezentációja ez, amely a reprezentálhatóság végső határán áll.

Ugyanakkor a színház születésének pillanata is: Rank Nietzschétől idéz,³⁵ amikor könyvének mottójában *A tragédia születéséből* vesz át egy passzust – tulajdonképpen ugyanezt idézi Breton és Éluard, majd Beckett. Az idézet Dionüszosz nevelőjétől és kísérőjétől, Szilénosztól származik. Midász király ugyanis megkérdezte tőle, „mi a legjobb és legelőnyösebb az embereknek. Makacsul hallgat, és meg sem moccan a démon; ám a király nem enged, míg végül Szilénosz harsány nevetésben tör ki, és így szól: 'Nyomorúságos egy napig élő, a gond és a véletlen gyermeke, minék kényszerítesz arra, hogy megmondjam neked azt, amit nem hallanod volna a legüdvösebb? A legjobbat te el nem érheted: a legjobb neked meg nem születni, nem *lenni*, *semminek* lenni. A másodsorban legjobb azonban neked – mielőbb meghalni.’”³⁶ Ezek szerint sem az élet, sem a születés nem ad feloldást, de ha már megszülettünk és élünk, ebből a helyzetből csak a halál vezethet ki. Semmi más nem maradt a halálon kívül, amit az élet kínál számunkra, vagy másképpen fogalmazva: az élet rendre a halál tartományába tér vissza. Sok tekintetben Nietzschét követve, később Bataille filozófiai antropológiai gondolatrendszerében az élet, amelyet a diszkontinuitás, megszakítottság határoz meg, a szakrális tapasztalatban, amely mindig a kontinuitással tart kapcsolatot, a misztikus vagy erotikus tapasztalatban rendre a halál, a kontinuitás terébe igyekszik.

A *Lélegzet* olyan minialkotás, amely egyszerűségéből, redukáltságából, nehezen értelmezhetőségéből fakadóan, illetve (szituatív, dialogikus) kontextualizáltságának hiányában, szavak és testek nélküliségének köszönhetően hatalmas projekciós felületté, valamint intertextuális katalizátorrá válik. Artaud színháza éppen ennek az artikuláltság előtti, a beszéd előtti tartománynak a színrevitelét sürgette. Derrida Artaud színházi írásait elemezve a francia *souffler/le souffle* szóban kapcsolja össze a lélegzet, a fújás, az ellopás, megfújás, a lehelet, a sűgás, a szusz, az ihlet jelentéseit. Az élet lehelete és a jó inspiráció közé ékelődik be a lélegzés, amely ritmikájával, megszüntethetlenségével (akárcsak a szív, amelyet Artaud némileg elhamarkodottan hitványnak és hiábavalónak bélyegzett) benne tart az életben. „A jó inspiráció az élet lehelete, ami nem hagyja, hogy diktáljanak neki (...), helyreállítja önmagammal a kommunikációt és visszaadja nekem a szót.”³⁷ Derrida éppen azt az eseményt értelmezi Artaud kapcsán, amit fizikai születésnek szoktunk nevezni. Ezek szerint Artaud a születésnek arra a pillanatára utal, amelyben elveszítette testét, arra a helyzetre, amelyben részt vesz Isten, a nagy Tolvaj, a Másik, hogy ennek a nyílásnak a bejáratánál ellopja azt, aki született.³⁸ A létbe való megérkezésnek azon tapasztalata, amely megvonja magát a tapasztalatot, valamint a tapasztalat médiumának, a testnek az érzékelését, elsajátítását, sajátként való elgondolását, nem csupán a létbe vetetés filozófiai gondolatára épül, hanem arra az egyébként egyre gyakoribb tapasztalatra, amely valamilyen oknál fogva a magzatot nem engedi végigjárni önmaga születésének stációján. Beckett alkotásában a lélegzet színterén heverő szeméttörmelék az alkotás mint születés artaud-i gesztusá-

ra is utalhat. A születés maga testet öltés (*embodiment*), ahogyan az alkotás is valamilyen mű megtestesítéseként fogható fel.

Breton és Éluard szövege visszautal a filozófia kezdetére, amikor az alkotó, megértő gondolkodás összekapcsolódik a születés képzeletével. „A szakértelem minden dicsérete szükségtelen. Nincs itt senki. Soha nem is volt itt senki.” Sem gyerek, sem anya (a kristevai anya-gyermek kapcsolat, a kapcsolat maga), sem bába (filozófia, bölcsesség). Platón leírja, hogy Szókratész, az első filozófus édesanyja bábaasszony volt, s így a filozófus a bábaasszony munkájából alkotott maga számára metaforát: a filozófus úgy segíti világra a gondolatokat, ahogyan egy bába a gyermeket. Szókratész azt is hozzáteszi, hogy „mert hiszen titok, barátocskám, hogy ennek a mesterségnek a birtokában vagyok.”³⁹ A filozófus „férfiak mellett bábáskodik”, a „lelkükön őröködik”, és ahogyan a bábák meddő korukban végezhetik a mesterséget, úgy a filozófus is meddő: „meddő vagyok a bölcsességben; s amit már sokan a szememre vetettek – hogy másokat ugyan kérdezgetek, de magam semmit nem válaszolok semmire sem, minthogy semmiféle bölcsesség nem szorult belém –, méltán vetették a szememre.”⁴⁰ Thorgeirsdottir a születés fizikalitását az élet banalitásaként aposztrofálja, és a szülést azzal a ténnyel azonosítja, hogy a nők ebben az aktusban hozzák létre a halandóságot – másképpen: vetik bele a megszületőt, a testet öltőt az életbe és egyben a halálba is. „A születés szókratészi elgondolása azonban nem sok következménnyel jár arra vonatkozóan, amin a lélek újjászületése megy keresztül a halálban, amikor egy tiszta állapotba tér meg, amelyben minden testi vonatkozás és zavar nélkül teorizálhat (*theoretize*). Ebben az értelemben az abszolút absztrakt gondolkodás csak egy ilyen szennyezés nélküli, testetlen állapotban lehetséges. Az elméleti reflexió isteni állapot, amelyet egy testi állapoton túlmutató halhatatlan állapottal társítunk.”⁴¹ A szókratészi halál-filozófiával, a logika győzelmével és a mítikustól való elszakadással szemben Nietzsche a születés és a test filozófusa. Számára a születés az öröm és a fájdalom keveréke, a szülés és a születés együtt jár egy folyamatnak való megnyílással, valaminek, ami átveszi felettünk az uralmat; ebben a folyamatban az aktivitás-passzivitás, alávettség-uralom ellentétpárjai jönnek játékba.⁴² Nietzsche eltekintett a szülés/születés testi vonatkozásaitól, de a születésben a másikkal (anyával) való találkozás metaforája egyben az étellel való találkozás alapmetaforájává is válik. Az életet folytonos újjászületésként értelmezte, az élet születésként való elgondolása pedig olyan jelenséggé teszi azt vizsgálhatóvá, amelyben az erők mint különböző akaratok pluralitása jönnek játékba. Az élők és a holtak ugyanannak a szervetlen és szerves folyamatnak a részesei, amit mi életnek hívunk, a természet körforgásában a születés és a halál olyan transzformatív esemény, amelynek során egyik fázisból a másikba lépünk.

A létbe vetetés Nietzsche számára, ahogyan Szilénosz szavait idézi, a születés brutális, nyers tényére utal: így jobb meg sem születni. A rövidke Beckett-szövegben a *vagitus* – a csecsemő első sírása, a születés utáni felsírás – éppen a megszületés és a fájdalom fogalmait kapcsolja össze. Az angol nyelvű kiadásban a szó nyilvánvalóan megidézi a születést, a magyar szövegből ez a fordítás során kima-rad. Az angol szöveghelyen ez áll: „Instant of recorded vagitus”,⁴³ míg a magyar szöveghelyen „két rövid, felvételen rögzített kiáltás”.⁴⁴ Az alkotás mint metaforikus

értelemben elgondolt születés egyben önmagunk megalkotása is, a kristevai kreatív megújulásé, hiszen az ember kreatív ereje önmaga átalakításának képességében rejlik. A világba vetettség gondolatának ellenállva tehát a születés metaforája lehetővé teszi, hogy magunkat vad lényként értsük, de örömteli létezőként is. A kreatív erő mögött rejlő erő, az érzékiség, és a megtestesülés, az „örök dionüszoszi élet” öröme irányultsága magának az alkotó életnek az igenlése, amelyben a más/másik tapasztalata az erotikust, a fenségést és a numinózust egyesíti: „az eksztázis, amelyet a születés metaforája példáz (...) az idealizációk és a reprezentációk átalakításának feltétele”.⁴⁵

A mű létrehozása, megalkotása Beckett *Lélegzet* című fragmentumában közelebb áll Artaud felfogásához: Artaud számára a születés vérrel és ürülékkel szennyezett pillanatot. A mű ürülékként, hulladékként válik le rólunk, vagy Beckettet parafrazeálva: az ember hulladékként válik le a létezésnek arról a szférájáról, amelyben valami nálunk nagyobbhoz van lehetőségünk kapcsolódni. Az emberi lét és a valami nagyobb részeként való létezés közötti szakadékról van tehát szó, amelyben a nyílás többé már nem átjáró, nem a kapcsolatot biztosítja, hanem a szakadék és a megfűjtság, az ellopottság érzeteinek és tudatának regisztereit erősíti fel, vagy legalábbis fokozza. A megtestesületlen, érzékek, érzékiség, fájdalom vagy öröm nélküli lét hangja mentes minden mozgástól, eksztázistól – az őt körülvevő szennyeződés, hulladék nem teszi lehetővé az elméleti reflexió isteni állapotát, a megújulást, az újjászületést vagy létállapotváltást. Megrekedtsége egyszerre a születés és a halál megrekedtsége, befejezetlensége, egy hiányzó, jelen nem lévő (*être manqué*) születése egy kapcsolat nélküli (*non-relational*) eseményben. A születés fájdalma nem mérhető ahhoz a fájdalomhoz és ahhoz a meddő szenvedéshez, amely a születésre és halálra való képtelenség tapasztalatából, illetve az alkotásból és kapcsolati tapasztalatokból való kirekesztettségéből fakad.

Beckett alkotása és annak színre vihetősége annyiban fogható fel a kultúra kritikájaként, amennyiben a technicizált/medikalizált szülés „az újszülöttet és anyát a születés élő jelenében összekötő érzéki bizonyosság”⁴⁶ felszámolására törekszik. Derrida az apa ősidóktól fogva hipotetikus voltát, akár strukturális értelemben vett 'halott' helyét jelöli ki, emellett azonban megingatja az anya kilétének bizonyosságába vetett hitet: „a kihordó anya mint lehetőség felveti a kihordó anya és a másik anya különválásának” mozzanatát is. A szülőség dekonstruktív genealógiája a szülőség és a fogantatás dekonstrukciójával kezd, amelyben az anya kilétének bizonyossága és az általa biztosított tudás elévül, és „avultsága visszamenőleg megvilágítja számunkra ezt a strukturális természetellenességet”. Derrida gondolatmenete annyiban kérdőjelezhető meg, amennyiben érvényesnek tekint technikailag, orvosilag csak újonnan megvalósítható aktusokból következő strukturális, érzéki, észlelésbeli válságot vagy szakadékot – a modern kor vívmánya szerint erre csak az utóbbi néhány évtizedben mutatkozik gyakorlat, korábban teljességgel elképzelhetetlen volt. Mint ahogy az is, hogy nők olyan medikalizált környezetben szüljenek, amelyben fájdalomcsillapítók vagy altatók hatására megszűnik a testéretet, a szülés testi élménye leválik az anyáról, mintegy elkülönül tőle.⁴⁷ Az anya a legjobb esetben is csak monitoron, mediális közvetítés segítségével követheti az immár fájdalom- és eksztázismentessé tett eseményt. Beckett ennyiben mind az

anya kilétét, mind pedig a csecsemő érzéki jelenlétét bizonytalanítja el, üresíti ki, az élethez elengedhetetlen lélegzetre való redukáltsággal. *Lélegzem, tehát létezik valami*, akár megfújták, akár nem.

Bataille: a transgresszív tapasztalat

„A színpad Beckett számára számos stratégiát kínált fel, hogy az ember jelenlétéből (*human presence*) törölje a szubjektumot.”⁴⁸ Daniel Albright Beckett monográfiájában, amelyben a medialitásnak kitüntetett figyelmet szentel, Beckett és a szürrealizmus kapcsolatát vizsgálja,⁴⁹ és nem tér ki Bataille-ra, akit bár renegát szürrealistaként aposztrofálhatunk, számos ponton kapcsolódik a szürrealizmushoz, valamint a szürrealisták diskurzusához.⁵⁰ Bataille magát „belső ellenségként” nevezte meg, aki a szürrealizmus mellett helyezkedik el, az 1929-ben indított *Documents* című folyóirat szerkesztése idején maga köré gyűjtve a Bretontól eltávolodott szürrealistákat. Breton a *Második Szürrealista Kiáltvány*ban támadta Bataille-t, aztán 1935-ben mégis együtt dolgoztak a Contre-Attaque csoportban. Bataille, Breton és a szürrealizmus kapcsolata tehát viharos volt, támadások, békülések aktusaiban alakult. Richardson Bataille szürrealizmusról írott tanulmányainak bevezetőjében az 1945 és 1951 közötti időszakot úgy határozza meg, ami alatt a szürrealizmus központi szerepet játszott Bataille gondolatrendszerében. Bataille Richardson szerint nem a szürrealistákat kritizálta, sokkal inkább a munkájukban, és saját írásaiban is fellelhető paradoxont határozta meg: „a szürrealizmus nem tud beszélni. Ha beszél, önmagát árulja el. Másfelől, ha nem beszél, lemond a felelősségről.”⁵¹ Bataille-t elsődlegesen a kommunikáció kérdései izgatták, és a kommunikáció ebben a bataille-i felfogásban vallás. Ugyanakkor „lehetetlen tudni vagy elbeszélni azt, ami a halálon túl van, mivel a halál az az abszolút határ, amin túl nem juthatunk és nem térhetünk vissza belőle.”⁵² Bataille filozófiai antropológiája és az, amihez a szürrealisták ragaszkodtak nem másra irányul, mint a világ rejtett egységének gondolatára.⁵³ Az ekstázis állapota, amellyel megközelíthetőek vagy megtapasztalhatóak ezek az átlépések vagy transzgresszív élmények, akár patológiás állapotként is definiálható. Mégis elkülöníthető attól a pszichoanalitikus diagnózistól, mely szerint az ekstázis patológiás állapot, hiszen Bataille különválasztja a rend, a munka világát a transzgresszív állapotok és események világától. A transzgresszív állapot a szentséggel, a misztikussal áll rokonságban, míg de Sade márki írásai kapcsán azok „egészére a borzadály a beteges jelzöt aggatja”,⁵⁴ állapítja meg. Ugyanakkor mind a transzgresszív tapasztalatok, mind a tabuk által szabályozott hétköznapi élet rendje egyfajta társadalmi kohéziót, kölcsönösséget és együttműködést feltételez, így a transzgresszív állapot sem individuális, hanem kollektív állapot – a másokkal/másikkal való integrációra törekszik, csak abban valósulhat meg. Bataille tehát vitatja az egyéni/individuális transzgresszív élmény lehetőségét.

Beckettet nem fűzték szoros baráti szálak Georges Bataille-hoz, mégis számos ponton felfedezhető kettejük között érintkezés akár közvetetten, akár közvetlenül. Knowlson Beckettről írott életrajzában Jérôme Lindon, a *Vercors* fiatal szerkesztője kapcsán említi Beckettet Bataille-jal egy lapon – Blanchot-t is ide sorolva – hiszen az 50-es évek elején Lindon adta ki mindhármuk köteteit, ezzel alapozva meg hú-

szas éveiben saját szakmai hírnevét. Beckett levelezéséből kitűnik, hogy ismerte Bataille írásait. 1950. márciusában kelt, George Duthuit-hoz írt levelében általában véve nincs különösebben jó véleménnyel róluk.⁵⁵ Egy évre rá azonban Bataille *Molloy*ról írt esszéje kapcsán találkozott az *Éditions de Minuit* kiadójában – Bataille kritikáját Beckett később a legjobbak között említi – Beckett egy levele is ismeretes, amelyben utal erre a személyes találkozásra – a Bataille által írt levél, amelyre Beckett válaszolt, elveszett. 1952. október végén Jerome Lindonnak írt levelében Beckett a *Godot-ra várva* dedikált példányainak listáján Bataille nevét is szerepelteti.⁵⁶ Bataille meglehetősen semleges hangvételű esszéje Beckett regényéről személyes utalást tartalmaz arra vonatkozóan, hogy Bataille maga is tervezett egy regényt, amely ugyanazzal a jelenettel indult volna, mint Beckett szövege. Rabaté kiemeli, hogy mindkét szerző közös témája az ember embertelensége volt, és a racionalitás szokványos határain való túljutás.⁵⁷ Bataille gondolati rendszerében többek között a hulladék (*waste*) és a mértéktelenség (*excess*) alkották a központi fogalmakat. Amit Bataille a szuverenitás nevetésének hív, párhuzamba állítható azzal, ami Beckett műveiben egyfajta sötét és cinikus humorként jelenik meg,⁵⁸ állítja Rabaté.

Bataille 1957-ben írott műve az erotikáról a kontinuitás és diszkontinuitás fogalmi mentén bontja ki a reprodukció, születés és a halál fogalmait. Mivel a reprodukció, a szaporodás szexushoz kapcsolódik, Bataille nem hagyhatja figyelmen kívül a szexualitás, pornográfia, prostitúció jelenségeit sem, könyvének vezérfonalá azonban az élet és halál közötti összefüggések megteremtésére fűződik fel, továbbgondolva Marcel Mauss, Lévi-Strauss, Blanchot és Roger Callois elméleteit: az életet és halált szervező tabuk elismerése és betartása, valamint áthágásuk az, ami meghatározza azokat az élményeket, amelyeket erotikusként, valamint misztikus-ként nevez meg. Beckett számára az áthágás (*transgression*) minden lélegzetvételben benne rejlik, a lélegzetben ér össze az élet és a halál, a biológiai és a misztikus, az erotikus és test nélküli, a teremtés és a hulladék. Azonban azok a tapasztalatok, amelyek ellenállnak a nyelvnek, és a hús ösztönzésére, a hús vágyaként születnek, amelyeket Bataille a szuverenitáshoz vezető élményekként ír le, Beckett színpadán hús nélkülivé válnak, maga a tapasztaló lény mint test számolódik fel. Nem csupán a szubjektumot vonja ki a jelenlétből, hanem magát a testet, amely nélkül nincs tapasztalás. Tapasztalás nélkül pedig éppen azok az élmények válnak hozzáférhetetlenné, amelyek a létezés kontinuitásába emelnek be, és amelyek egyébként sem beszélhetők el. A filozófia, írja Bataille, „nem méltóztatik ezeket észrevenni”. „Ez a tapasztalás ugyanis bomlasztó erejű, kizárja a hideg elmélkedést, hiszen lényegéhez tartozik, hogy kifordítson magunkból.”⁵⁹

Bataille valójában a nietzsche-i megkülönböztetést, az apollóni és dionüszoszi kettőséget gondolta tovább társadalomtudományi-antropológiai kontextusban, amennyiben a munka, a ráció, a szabályozottság, a tabuk által rendezett világ és a transzgresszió tapasztalatát, a tabukon a szabályokon, a renden való túllépés fogalmi köré rendezte el a lét filozófiáját. Számára a megszakítottság, a reprodukció, a tabu, az élet szférája szemben áll a folyamatosság, a transzgresszió, a halál szférájával: a létezők életük során a kontinuitás tapasztalatára törekednek. Bataille szerint ennek a transzgresszív tapasztalatnak három fajtája létezik, a fizikai, az érzelmi

és a vallásos. A kontinuitás tapasztalatának élményét azonban minden formában tabuk, tiltások szabályozzák, a kontinuitás tapasztalata emiatt tehát minden esetben együtt jár a tabuk és szabályok áthágásával. A születés, a reprodukció diszkontinuus lények létezését feltételezi, azaz a születés a diszkontinuitásba való belépés azon transzgresszív pillanata, amely nem nélkülözheti a testet, a szexualitást és gyakran az erotikát. Míg Bataille számára a test az, amely nélkül a létben elképzelhetetlen a transzgresszió, vagyis a kontinuitás tapasztalata, addig Beckett a *Lélegzet*-ben éppen a test megvonását végzi el. A test mint médium a „gondolkodás objektív alapja”,⁶⁰ amely magát a transzgresszió tapasztalatát biztosítja. „Azok a lelkiállapotok, amelyek megóvnák a pszichiáterekeket attól, hogy elsietett következtetéseket vonjanak le, kívül esnek tapasztalatukon, csak akkor ismerjük, ha mi is érezzük őket.”⁶¹ A *Lélegzet* viszont a hús tapasztalatát transzponálja a hang és a fény tapasztalatává, olyan mediális áthelyezést végez el, melynek során a létezés, a születés, a halál, a misztikus élmény a nézők saját testtapasztalatává válik. A test mimetikus reprezentációja helyett olyan jelrendszereket mozgósít, amelyek nem csak kimért, gépies ritmusukkal hatnak, hanem saját médiumukon keresztül. A hangzó tér és a vizuális tér a tapasztalat alapvető elemeként jelennek meg, a hangok „meghallása” nem befolyásolható akaratlagosan, vizuálisan pedig a színházi „kódrendszer” működése köti a nézőt az előadás teréhez: a hangot akkor is halljuk, ha nem figyelünk rá, a szemünk pedig, ha be is tudjuk csukni, aktív kell maradjon, hiszen a színház megnevezése szerint nem más, mint a nézés helye.

Bataille számára a genitális impulzus krízist idéz elő: „a nemi vérbőségről van szó, állati indulatról, amely kirobbantja belőlünk a válságot”,⁶² azaz, ha megvonjuk a genitális impulzust, megszabadulhatunk a válságtól. A születés folyamatában éppen a genitáliák jutnak kitüntetett szerephez, megnyílásuk biztosítja az esemény lezajlását; a megnyílás impulzusa tehát nem vonható meg. E logika szerint azonban a szülés egyszerre értelmezhető transzgresszív eseményként és krízisként is. A transzgresszió, a tabuk, szabályok áthágása, a misztikus vagy erotikus tapasztalat, vagy éppen a születés/szülés tapasztalata a létezésben szinte kötelező érvénnyel bír, amennyiben a tabu mindig azért van jelen, hogy megszegjék. Bataille nem beszél arról, hogy a születés transzgresszív aktusa, amely az élet és halál mezsgyéjén való tartózkodás, valamint az önkívület, a halállal (anya és magzat bármikor meghalhat) és az étellel egyszerre tart folytonosságot, olyan transzgresszió, amely a kontinuitást dialogikus (duális) viszonyban hozza létre, tabu, amelyről nem lehet beszélni – maga Bataille is csak utal rá, mintegy az el nem beszélhető, a hozzá nem férhető tapasztalat például a vér vagy a genitáliák tabuja kapcsán. A szülés nem egyetemes élmény, csak a nők által hozzáférhető, és a filozófiai gondolkodás számára inkább alkotásként, létrehozásként, teremtésként és nem transzgresszióként értelmeződött.

A testbe vetetés tabusított aktusának megfelelően tehát Beckett nem szerepeltet testet a színpadon. Mégis Tynan rendezésében – ő Beckett egyik első értő kritikusa, később darabjainak színre vivője volt – a Broadway-n a *Lélegzet* úgy szerepelt 20 éven keresztül⁶³ – beékelődve az *Ob! Calcutta!* (a cím hangzása azonos a francia *Ob, quel cul t'as!* kifejezéssel, amely nagyjából a következőképpen fordítható: 'Micsoda segged van!', közvetlen megnevezése a produkció témájának) cí-

men futó erotikus revübe –, hogy Tynan alapvető változtatásokat végzett a színpadi utasításokban. A születés és halál pillanatát egybefogó picike szöveg ugyanis csak *utal* emberi lény létére. „A *Nem én* és az *Akkor* esetében tovább folytatódik a test visszavonulása, (...) a testfogyatkozás mindjobban közelít ahhoz az enyészponthoz, amelyben végérvényesen eltűnik, észlelhetetlenné válik (...). De a test hiánya (...) a test ittlétére utal, arra, hogy a színpad a test megmutatkozásának közege, az ember testi létét és e lét paradoxonjait koncentráltan feltáró teátrális terep.”⁶⁴ A *Lélegzet* tulajdonképpen a teljes testfogyatkozás példája, a beckett-i folyamat végpontja a test végérvényes eltűntetését illetően. Ugyanakkor azonban valóban a test újjászületéséé is. Tehát miközben Beckett a testet kivonta a színpadról, és a létezését magát hangzó és vizuális térbe helyezte, Tynan beiktatott három meztelen testet a színpadra.⁶⁵ Paradox módon éppen ez az előadás lett az egyik 'legsikeresebb' és leghosszabban játszott Beckett-produkció. Beckett megrökönyödött a megoldáson, és ha lehetősége lett volna rá, vissza is vonta volna az engedélyt Tynantól. Bataille megfogalmazásában a meztelenség nem más, mint az én kisémmizettsége; az erotika transzgresszív tapasztalata ajándék, míg alacsony szintje, a(z állati) prostitúció, undort kelt. Beckett a testi funkciók tabusításának jelenségét megkerülve csak utal a jelenlétre. Ezzel szemben George Tabori magyar származású rendező a *Lélegzet* szövegét úgy vitte színre, hogy az egészet felmondták, utasításokkal együtt.⁶⁶ Tabori ezzel lingvisztikai jelekké transzponálta a fény és hangzás jelrendszereit. 1992-ben Gontarski Floridában egy szimulált tévéképernyő által keretezve vitte színre egy múzeumban, szoborként kezelte, s ezzel elmosta a művészi formák közötti határokat. A Grimarães fivérek Brazíliában több másik szöveg színrevitelével együtt mutatták be egy antológia részeként. A *Breath+*-ként megnevezett előadásrészlet minden alkalommal más módon zajlott le, de ahogy Tynan testeket iktatott be, itt sem maradhattak el a színészek: hol élő, meztelen színész lebegett magzatburokban, hol magzatburok nélkül vízben – csengőszó irányította, mikor merüljön alá vagy bukkanjon fel. Az is előfordult, hogy a színészek a hangjelzésre a fejüket mártották egy védőr vízbe. A test materialitását és gépieségét kiemelve a színész légzése egy véletlenszerű külső erőnek (csengő, síp, berregő) van alávetve, az szabályozza.⁶⁷

A kiáltás és a ki-, és belélegzés elhangzása azonban kritikus jelentőséggel bír. A bibliai genezis nyelvében ugyanaz a szó – *ruah* – jelöli Isten lelkét és a szelet, a légmozgást, ebben az archaikus dimenzióban a lélek, a lélegzet és a levegő mozgása tehát egyetlen jelölőben kapcsolódik össze. Istent és a lélek mozgását színre vinni pedig nem jelent mást, mint a lét ontogenezisének cselekmény és test nélküli performativitását mozgósítani abban a mediális közegben, amely médiumként éppen a testet használja. „És formálta vala az Úr Isten az embert a földnek porából, és lehelt vala az ő orrába életnek lehelletét. Így lőn az ember élő lélekké.” (1 Móz. 2,7) A genezis, a születés, Isten, a lélek mozgása, a lélegzet így kapcsolódik össze egyetlen képben a beckett-i színpadon,⁶⁸ és teszi a testben való létezés diszkontinuus tapasztalatát a kontinuitás transzgresszív tapasztalatává.

A *Lélegzet* azonban nem csupán a bibliai genezis vagy a biológiai születés felől érthető, hanem mitológiai dimenziók felől is: az apollóni és a dionüszoszi kettősség, a versengés kezdeteként is felfogható – Marszüasz ugyanis a dionüszoszi

„prototípusa”. Marsziasz egykoron versenybe szállt Apollónnal, aki lantjával legyőzte a vad, eksztatikus dallamokat játszó szatírt. Apollón azonban nem csak legyőzte, de elevenen meg is nyúzta Marsziaszt, bőrét pedig egy fenyőfára függesztette.⁶⁹ Daniel Albright a szatír megnyúzását nem értékeli egyértelmű vereségként. „Marsziasz számára a zene szellő, lélegzet, *pneuma*, *ruab* – életre keltő szellem, hanggá vált érzélem; Marsziasz szatír volt, és egy szatír bujasága, érzéki lihegése hozzátartozik zenéjéhez. Marsziasz megnyúzása a kifejező zene közvetlen érzékiségének prózaivá tételeként olvasható – olyan zeneként, amely mind a zenész, mind pedig a hallgatóság elevenébe talál. Az Apollón lantjára adott helyes válasz egyfajta transzcendentális nyugalom, mivel megragadja és újra jelenlévővé (*re-present*) teszi az összes állatövet; Marsziasz fuvolájára adott helyes válasz pedig egy táncorgiában vagy fájdalmas görcsökben való rángatózás. Ebben az értelemben Marsziasz hatalmas árat fizetett, hogy megnyerje a versenyt; Apollónt a vakmerőség elleni dühkitörésre lobbantva Marsziasz bebizonyította, hogy a kifejező étosza legyőzheti a transzcendentális harmónia étoszáét; a kifejező zene érzékiségének Apollón részéről történő szadisztikus elnyomása pedig már önmagában is kifejező aktus.”⁷⁰ Marsziasz és Apollón tehát a létezés modalitásának két pólusát viszi színre: a nyugalom, a rend, a harmónia mellett megjelenik a felforgató erő, a test és az érzékiség nyers valósága, amely még a pusztulás mozzanatában is bomlasztó, felforgató hatást gyakorol. A lélegzet értelmezése a szatír mítoszán keresztül már nem csupán a teremtés, a lélegzet mozgása, Isten szimbolikus megjelenítése, hanem olyan zeneként áll elénk, amely a nyers hús, az érzékiség és a fájdalom képeit idézi meg. Mindez pedig az élet része: a születés, a világra való érkezés első (biológiai) tapasztalatai éppen a lélegzetvétel, a fájdalom, a kezdet, a hús, a vér, a testnedvek tapasztalata. A Schermann Márta által rendezett előadásban, amely a születés és az újjászületés képeit mozgósította, a performansz egyik legelső, bevezető képében egy nyüzött malac szerepelt, amelynek testét egy férfi pusztá kézzel masszírozta. Egy másik szintéren pedig egy megvilágított lepedő mögött ülő női alakot lehetett látni.⁷¹ Beckett azonban nem viszi színre sem a vér, sem a hús látványát, sőt a hangon kívül egyáltalán semmi olyat, ami a testre utalna. A kimért, egyenletes lélegzés a hangban sem harmóniát, sem érzékiséget nem idéz fel, annál inkább egyfajta gépies lélegzést, amely mind az apollóni, mind a marsziaszi, mind a dionüszoszi jellegesen kívül áll: a huszadik század tapasztalatává válik, a létezés mechanikusságának apoteózisává.

A hangzó tér – az elkülönültség és a közvetlen tapasztalat

A létezésben soha nincsen teljes csend. A külvilág folyamatosan hangokon keresztül van jelen, és ha egy testet mégis teljesen zárt, hangszigetelt térben helyezünk el, magának a testnek mindig is jelenlévő hangjai válnak hallhatóvá: a szívverés, a lélegzés, a keringés, az idegrendszer működésének hangjai. A fül nem csak a hallásért, hanem az egyensúlyérzékekért, a testhelyzetért is felelős szerv. „A hallás folyamata a nyomás változásaival kezdődik, amelyek vibráló, vagy valamilyen médiumon át közvetített tárgyaktól származnak.”⁷² A fülön keresztül tehát hanggal nyomást lehet gyakorolni a testre, egyfajta mediális áthelyeződéssel a szülési kontrak-

ció megjelenhet a hang által fülben okozott ritmikus nyomás előidézésével. „A hang a test és az artikulált nyelv találkozásából áll. (...) A színész hangjának köszönhetően – egyszerre pusztán fizikai jelenlét és nyelvi jelek valamiféle rendszerének hordozója.”⁷³ A *Lélegzet* a performatív eseményben nyilvánvalóan leválasztja a hangot a testről és az artikulált nyelvről. A hangzó cselekvés, a kiáltás és különösen a lélegzetvétel akkor hallható, ha erősítő berendezést használnak, Beckett instrukciói ennek megfelelően felvételen rögzített hangot jelölnek. Ebben az esetben nem lehet információt szerezni sem a színész neméről, sem a lelki állapotáról, sem fiziológiájáról. Ha nem választódna le a hang a testről, akkor információt adhatna az érzelmi állapotra vonatkozóan, minthogy a kiáltás, a nevetés, a nyögés, a lélegzetvétel, a sikoly stb. éppen ezekről adnak tudósítást.⁷⁴ A kiáltás ereje, artikulátlansága szintén utalhat a testbe vettetés kínjaira, a létezésre mint szenvedésre, fájdalomra – amit ellenpontosíthatna vagy kihangsúlyozhatna a két lélegzetvétel között maximumra erősített éles fény, ám Beckett azon a fényeskálán, ahol 10-es a maximális erősség, csak a 3-astól a 6-osig világosít. A kiáltás/sírás egyben a születés utáni lélegzetvétel első bizonyítéka. A sírás azonban nem feltétlenül tartozik hozzá a születéshez, a kiáltás fájdalmat, kényelmetlenséget jelez, egy békés születés során soha nincs szükség rá.⁷⁵

Beckett az emberi hangot, amely a színpadi előadások alapvető jelrendszerét képezi, a test és a hang elválasztásával, valamint a hang artikulátlanságával megfosztja információhordozó szerepétől, de attól is, hogy az artikulátlatlan hang feltétlenül érzelmi állapotra utaljon. A hang, különösen, ha felerősítve szóródik szét a nézőtéren, egyfajta intimitást idézhet fel, amennyiben szinte közvetlenül, fizikailag kapcsolódik a néző érzékszerveihez. „Valakinek a fülét megérinteni a hangoddal valójában nagyon is intim kapcsolat. Ebben az értelemben a hang fizikai, a hang test.”⁷⁶ A felvételen lejátszott hang a fejünkben rezonál és úgy hangzik, mintha a saját hangunk volna.⁷⁷ A testből származó hangok felidézik a test képét, amelyből származnak. A hang közvetlen megtapasztalása azonban a *Lélegzetben* medializálttá válik, és így keres olyan intim, közvetlen közelséget a nézőkkel, amelyben nem az érzelmekre vagy a hangot kiadó testre utal, hanem absztrakt hangként pusztán jelölőként áll elénk. „A csend olyan szó, amely nem is szó, a lélegzet olyan tárgy, ami már nem is tárgy.” Írja Bataille, majd kiemeli, hogy „egyedül az intenzitás számít”. „Az igazi csendet a szavak hiánya jelenti; ha ilyenkor egy tű leesik, az úgy hat, mint egy kalapácsütés, hirtelen felugraszt... Ebben a belső teremtette csendben már nem egyetlen érzékszerv, hanem az egész érzékelés, a szív tárul fel.”⁷⁸ A belső csend és a csendben megszólaló hang, amely nem artikulálódik nyelvvé, ilyen módon felfokozza az érzékelést. A közvetített (és nem közvetlenül hallható) hang azonban ezzel együtt azt a civilizációs tapasztalatot is felidézheti, amelyben egyre kevesebb a közvetlen tapasztalás lehetősége.

A hangok, amennyiben nem verbálisak, nem artikulálódnak nyelvvé, segítenek abban, hogy elhelyezzük magunkat a térben. A lélegzet mechanikussága, a kiáltás azonban olyan absztrakt és közvetett hang, amely nem alkalmas arra, hogy bármiféle helyre utaljon, ezáltal képes kitágítani a hang terét abba a kozmikus térbe, amelyben sem idő, sem térkoordináták nem igazítanak el: a létezés kozmikus tere ez. A hangok emellett közvetlen testi választ generálnak, biológiai válaszokat indítanak el. Mivel a kiáltás és a lélegzetvétel jelentik azt az ingert, amelynek ebben az

esetben választ kellene generálnia, megjelenhet valamiféle szorongás és a lélegzetvételre való fókuszálás. Ha a testet csend veszi körül, megjelennek saját hangjai. „A közönség felelősségét visszaadva, hogy megértsék a csend zenéjét, [Cage] arra kért fel minket, hogy ébredjünk tudatára saját hallásunknak.”⁷⁹ John Cage gesztusához hasonlóan, aki a csendet a hallás tudatosítására „használta”, Beckett arra indítja a közönséget, hogy legyen tudatában saját légzésének és hangjának. A hangok egyébként is szabályozzák légzésünket és irányítják észlelésünket,⁸⁰ ha a hang maga légzés, egyfajta együttlégzést indíthat el. Beckett azonban az egyszeri be- és kilégzéssel nem adja meg annak a lehetőségét, hogy a közönség együtt lélegezzon, inkább a saját légzés tudatosságát teszi elérhetővé. Az avantgárd szerette beépíteni a zajt, különösen a vizuális zajba épített képeket kedvelte. „Leginkább a szürrealizmusban volt ez hangsúlyos, ahol ezek a beépítések (*interpolation*) lélektani, lelki és pszichotikus asszociációkon keresztül mutatódtak fel. „Amíg az avantgárd többnyire az absztrakció folyamataival foglalkozott, a szürrealizmus ennek éppen az ellenkezőjét tette. A zaj beépítése olyan eszköz volt, amely során az absztrakt projektből állítottak elő jelentést, így a szürrealizmus nagyobb projektjének felelt meg: az eddig elzárt, vagy ismeretlen valóság birodalmát kapcsolták össze a mimetikus gyakorlattal.”⁸¹ Az értelmén túli beépítése hangok formájában a kifejezés eszközévé tette az érzékelést. Beckett a *Lélegzetben* nemcsak a testet, a test láthatóvá tételét (*theatron*), a cselekvést/mozgást (*dráma*), hanem a beszédet is felfüggesztette, s ezzel a performativitást éppúgy annak végpontjára juttatta, mint az ehhez kapcsolódó lehetséges nézői reakciókat. A néző egyetlen lehetősége az együtt légzés marad, amelynek során azonban *figyelme saját testére irányul*, saját testi funkcióinak működésére, a lélegzet és a test energetikai áramlásának vagy blokkoltságának megfigyelésére: az öröm, az érzékiség, a mechanikusság, a fájdalom vagy a harmónia megfigyelésére.

„A tudás, az érzelem, a morál leválasztása az önkívületi állapotról olyan értékek megalkotására kényszerít minket, melyek tekintélyelvű entitások formájában kívül egyesítik újra e területek elemeit akkor, amikor már nem távol kell kutatni, hanem ellenkezőleg, önmagunkba kell visszatérni, hogy ott találjunk rá arra, ami azóta hiányzott, hogy vitatni kezdtük a konstrukciót. „Önmagunk” nem a világtól elkülönülő alanyt jelenti, hanem azt a helyet, ahol az alany és a tárgy érintkezik, egybeolvad.”⁸² Alany és tárgy fúziója során az értelem, az értelmezés nem tudja önmagáról leválasztani és elkülönültté tenni a tárgyat. A művészi esemény tapasztalata ekként az önmagunkba való visszatérés lehetőségévé válik. Samuel Beckett a legközelebb alkotásában a színház alapvető alkotóelemeit a végsőkig viszi el. „Amikor a végsőkig eljutni legalábbis annyit jelent, hogy a határt, ami a megismeréssel mint céllal azonos, átléptük.”⁸³ Beckett nem Bataille filozófiáját bontja ki, csupán sűrítve, összevonva utal rá, hogy túllépjen rajta, s a nyelven túli performatív elemekben mutassa meg a világba vettetés transzgresszív tapasztalatát. A transzgresszív tapasztalata nemcsak medializált prezentációban mutatódik fel, egyben át is helyeződik a közönségre, a befogadás oldalára⁸⁴: immár nem egyedül a színész él át és mutat be sorsfordító, vagy határátlépő élményeket, mint a performanszszínházak produkcióiban, hiszen nincs is jelen színészi test, hanem a medializált hang mint jelölő válik a közönség testének jelévé, hogy jelentése is ott képződjön meg.

JEGYZETEK

1. A *Lélegzet* az 1980-as évektől kibontakozó 'sound art' felől is olvasható lenne, amelynek gyökerei a klasszikus avantgárd alkotásaira nyúlnak vissza (például Francesco Canguillio *Detonáció* című műve). A mai magyar művészetben is rendre megjelennek azok a kísérletek, amelyek installáció és színház határán egyensúlyozva a hangot, a hangzást, a hangzó teret teszik főszereplővé, lásd például a budapesti Múcsarnok 2014-es kiállítását (*Az érzékelhető határán. Más hangok*, 2014. október 18. – 2014. november 23. Kurátor: Sörös Zsolt). Az Artus Társulat 2015 márciusában bemutatott előadása (*Arus-Sutra*, rendezte: Goda Gábor) is kifejezetten a hang színrevitelét végezte el. A hang, a színházi jelrendszerek egyikeként (Tadeusz Kowzan) hosszabb ideig a többi jelrendszer alá rendelődve jelent meg, és sok tekintetben jelentésmódosító szerepe volt. A nem emberi hang, az emberi test nélkül felhangzó (akár felismerhetően) emberi hang – amely ilyen esetekben gyakran nélkülözi az értelemközvetítő szerepet –, akár gépi, zenei hang, a hang saját artikulációs képességei mentén kínálja fel azt az élményt, amelyet átsajátítva értelmet tulajdoníthatunk neki, önmagában azonban pusztá zajként jelenik meg, kikerülve minden nyelvi rendszert.

2. A dramatikusszövegek egyes médiumokba való beiródásáról lásd: Nagy Gabriella Ágnes, *A dramatikusszöveg metamorfózisai: változatok, tekintet és média Samuel Beckett alkotásaiban*, Filológiai Közlöny, 2009/1-2, 105–135.

3. Levél Axel Kaunnak (1937. július 9.). Magyarul idézi: Szegegy-Maszák Mihály, 2008, 402–403. *The Letters of Samuel Beckett, Volume I. 1929–1940*, szerk: George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, Lois More Overbeck, Cambridge University Press, Cambridge – New York, 2009. 512–521.

4. Szegegy-Maszák Mihály, *Kétnyelvűség a huszadik századi irodalomban = Uő, Megértés, fordítás, kánon*, Kalligram, Pozsony, 2008, 403.

5. Georges Bataille, *Az erotika*, ford: Dunszoki Katalin, Nagyvilág, 2001, 340.

6. Bataille, i.m., 333–334.

7. Bataille, i.m., 326.

8. A fátyol felfogható többértelmű utalásként: a modern hermeneutika egyik atyjának, Schleiermachernek a nevére vonatkozhat, amelynek jelentése 'fátyolkészítő'. Az értelmezés mint fátyol, mint részleges elhomályosítás mozzanata paradox módon utólagosan ráolvasható a névben hordozott jelentésre. Vö. Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1979, 5. „It amused Nietzsche to remind us that the name of Schleiermacher, one of the founding fathers of modern hermeneutics, means 'veil maker'.”

9. Jean-Luc Marion, *Az erotikus fenomén*, ford. Szabó Zsigmond, L'Harmattan, 2012, 36.

10. Rodney Sharkey, *Local' Anesthetic for a 'Public' Birth: Beckett, Parturition and the Porter Period*, JOBS, 2012/2, 193–222.

11. George E. Atwood, Robert D. Stolorow, Donna M. Orange, *Őrületség és zsenialitás a posztkartézianus filozófiában: Egy távoli tükör*, ford. Zipernovszky Kornél, Imágó, 2012/1, 16.

12. Atwood, i.m., 33.

13. Nicolae Balotă, *Az abszurd irodalom*, Gondolat, Budapest, 1979, 422.

14. Herbert Blau, *The Bloody Show and the Eye of Prey = Uő, The Eye of Prey. Subversions of the Postmodern*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1987, 64–83.

15. Blau, i.m., 68.

16. Erika Fischer-Lichte, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Balassi Kiadó, Budapest, 2010.

17. Sharkey, i.m.

18. James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, New York, Simon and Schuster, 1996, 167.

19. Nem tudni, pontosan, mikor kezdődtek a terápiás ülések, egy 1934. január 27-én kelt levelében Beckett arra utal, hogy a terápiának bizonyos hatása már jelentkezett, tehát nyilván a levelet megelőzően már sor kerülhetett néhány ülésre. Beckett, i.m., 2011, 182–183. Levél Morris Sinclairnek.

20. Knowlson, 1996, 166–170. Knowlson egy egész fejezetet szentelt a londoni évek tárgyalásának, amelyből az is kiténik, hogy Beckett nemcsak lélektannal, de koncertek, színházi előadások, kiállítások látogatásával is töltötte az időt. Lásd részletesebben: 166–188.

21. Baker, i.m., 68.

22. Luke Thurston, *Outselves: Beckett, Bion and Beyond*, Journal of Modern Literature, Volume 32, Number 3 (2008–2009), 121–143.
23. Bár Beckett rengeteg személyes iratát, naplóját az utókorra hagyományozta, a terápia alatt készült naplóját, feljegyzéseit minden jel szerint gondosan megsemmisítette. Ezért szinte semmit nem tudunk a terápia menetéről, Beckett lélektani folyamatairól. Knowlson, i.m., 171.
24. Knowlson, i.m., 167. és Sharkey, i.m.
25. Knowlson, i.m., 174.
26. Louis Oppenheim, *Psychic Boundaries in the Work of Samuel Beckett = Uő, A Curious Intimacy: Art and Neuro-Psychology*, Routledge, London és New York, 2005, 69.
27. Az *Imágó* című folyóirat idegtudományi számai részletesebben foglalkoznak ezzel a kérdéskörrel. *Imágó*, 2011/2, 3. szám
28. Joachim Bauer, *A testünk nem felejt. Kapcsolataink és életmódunk hatásai génjeink és idegrendszerünk működésére*, ford. Túróczi Attila, Ursus Libris, Budapest, 2011.
29. Period of womb tomb: *womb*=anyaméh, *tomb*=sír. A két szó hangzásbeli összejársása, illetve a születés és halál témájának egybekapcsolása az 1920-as években, valamint a szürrealisták alkotásaiban erőteljesen jelenlévő „tematika”.
30. Pascale Sardin szintén a Beckett által fordított szürrealista szövegből indul ki a *Company* szövegének elemzésekor. Pascale Sardin: *Samuel Beckett's Maternal Passion or Hysteria at Work in Company/Compagnie*, Journal of the Short Story in English, 2009/tavaszi.
31. A szürrealizmus hatása Beckettre igen jelentős. Daniel Albright, *Beckett and Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
32. Jacques Derrida, *A megfűjt beszéd*, ford. Simon Vanda, Theatron, 2007/ősz-tél, 3.
33. André Breton, Paul Éluard, *L'Immaculée conception*, Édition Seghers, Paris, 1972, 16.
34. Beckett verziója a színházban az emlékezet által megidézett színész szellemét eleveníti fel. Bal éppen az emlékezet megidéző erejű mozzanatában látja a performansz és a performativitás összekapcsolásának lehetőségét. Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronto, 2002, 174–212. Tynan ezzel szemben látható módon helyezi a színpadra a testeket, mégpedig éppen három testet, hiszen a születéshez tulajdonképpen három test szükséges: az apa, az anya és a kisbaba teste. Tynan a reprezentáció nevében tehát nem mond le a színész testéről.
35. Phil Baker kitér Otto Rank könyvének és Beckett műveinek kapcsolatára, és bár Rank könyvét elsősorban történeti szempontból tartja érdekesnek, mégis a legnagyobb fejezetet ennek a viszonynak a kibontására szánja.
36. Friedrich Nietzsche, *A tragédia születése*, ford. Kertész Imre, Európa Kiadó, Budapest, 1986, 37–38.
37. Derrida, i.m., 9.
38. Derrida, i.m., 10–11.
39. Platón, *Theaitétosz*, ford. Kárpáthy Csilla = Platón, *Összes művei II.*, Budapest, Európa, 1984, 915.
40. Platón, i.m., 918.
41. Sigridur Thorgeirsdottir, *Nietzsche's Philosophy of Birth = Birth, Death and Femininity. Philosophies of Embodiment*, szerk. Robin May Schott, Indiana University Press, Bloomington és Indianapolis, 2010, 169.
42. Thorgeirsdottir, i.m., 160.
43. Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, London–Boston, 1986, 371.
44. Samuel Beckett, *Lélegzet = Uő, Összes Drámái. Eleutheria. Centenáriumi kiadás*, Európa Kiadó, Budapest, 2006, 439.
45. Thorgeirsdottir, i.m., 181.
46. Jacques Derrida, *Ki az anya? Születés, természet, nemzet = Uő, Ki az anya?*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, Dianopia, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2005, 41. A pszichobiográfia elmélete szerint felvethető a kérdés, mennyiben tagadása vagy éppen „feldolgozása” az anya kiletét megkérdőjelező írás annak a ténynek, hogy Derrida szeretője 1985-ben fiút szült, akit Derrida két éven keresztül nem volt hajlandó sajátjaként elismerni. A *Ki az anya?* szövege 1993-ban hangzott el.
47. A szülés medikalizációja során alkalmazott szerek megszüntetik a fájdalmat, de ezzel együtt a testérzeteket is felszámolják a szülés idejére. Az anya emiatt nem érzékeli saját testének szülésben való részvételét.
48. Albright, i.m., 25.

49. Albright, i.m., 1–27.
50. Georges Bataille, *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, ford. Michael Richardson, Verso, London és New York, 1994.
51. Michael Richardson, *Introduction* = Georges Bataille, *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, ford. Michael Richardson, Verso, London és New York, 1994, 25.
52. Richardson, i.m., 18.
53. Richardson, i.m., 20.
54. Bataille, *Az erotika*, 2001, 234.
55. „Fort goûté ton peu de goût pour la désastre à tout faire, á la Bataille.” *The Letters of Samuel Beckett, Volume II: 1941–1956*, szerk. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, Lois More Overbeck, Cambridge University Press, Cambridge és New York, 2011, 184.
56. Beckett, i.m., 2011, 341.
57. Jean-Michel Raaté, *Bataille, Beckett, Blanchot: From the Impossible to the Unknowing*, JOBS, 2012/1, 57–58.
58. Rabaté, i.m., 63.
59. Bataille, i.m., 260.
60. Bataille, *Az erotika*, 94.
61. Bataille, *Az erotika*, 291.
62. Bataille, *Az erotika*, 105.
63. Beckett a *Lélegzet* című szöveget Ruby Cohn kérésére hirtelen felindulásból írta 1968-ban egy éttermi alátétre, amikor Cohn afelől érdeklődött, van-e új darabja az írónak. (New? What could be new? Man is born – vagitus. Then he breathes for a few seconds before the death rattle intervenes.” – válaszolta állítólag Beckett.) Más forrás szerint kifejezetten Tynan kérésére készítette 1969-ben. Vö. Chris. J. Ackerley – S. E. Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett. A Reader's Guide to His Life, Works and Thought*, Grove Press, New York, 2004, 73–74. Lásd még: S.E. Gontarski, *Reinventing Beckett*, Modern Drama, 2006/tél, 432.
64. P. Müller Péter, *Test és teátralitás*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 258.
65. Tynan később tagadta, hogy a változtatás tőle származott volna, pedig a szöveg kiadása Beckett kiadója, a *Grove Press* által a „Tynan-féle” szöveget adta közre: a szöveget egyedül Beckettnek tulajdonította, habár előzőleg abban állapodtak meg a kiadóval, hogy név nélkül jelenik meg. Vö. Knowlson, i.m., 502 és Gontarski, i.m., 439–441.
66. Gontarski, i.m., 435.
67. Az előadásokról részletesebben ld: Gontarski, i.m., 441–445.
68. Kittler Goethe *Fauszja* kapcsán a Földszellemmel való találkozás sorait elemezve az itt található drámai instrukciót nevezi meg az európai színháztörténet első kivitelezhetetlen/megjeleníthetetlen instrukciójaként: „A könyvet felragadja, s rejtelmesen/ elrebegi a szellemidéző ígét. / Vörös láng cikázik, s megjelenik benne / a Szellem, visszataszító alakban.” Friedrich A. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, ford. David A. Wellbery, Stanford University Press, Stanford, California, 1990, 6.
69. *Mitológiai enciklopédia I.*, főszerk. Sz. A. Tokarev, Gondolat, Budapest, 1988, 714.
70. Albright, i.m., 138.
71. Schermann Márta (rendezte), *Oxitocin*, 2009. április 25–27., Dandárfürdő, Budapest.
72. Stephen Di Benedetto, *The Provocation of the Senses in Contemporary Theatre*, Routledge, London és New York, 2010, 125.
73. Patrice Pavis, *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsí Enikő, Rideg Zsófia, Budapest, L'Harmattan, 2006, 172.
74. Patrice Pavis, *Analyzing Performance. Theatre, Dance and Film*, ford. David Williams, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2003, 135.
75. Ki hallott már az újszülött Jézus éktelen ordításáról vagy fájdalmas kiabálásról? Az akolban béke és csend honolt.
76. Di Benedetto, i.m., 143.
77. Di Benedetto, uo.
78. Georges Bataille, *A belső tapasztalat*, ford. Szabó László, Kijarat Kiadó, Budapest, 2013, 28–29.
79. Di Benedetto, i.m., 135.
80. Di Benedetto, i.m., 149.

81. Idézi Di Benedetto, i.m., 147.

82. Bataille, *A belső tapasztalat*, 19.

83. Bataille, *A belső tapasztalat*, 18.

84. Ong a szóbeli kultúrák elemzése kapcsán a hang médiumára is kitér, és pontosan arra a következtetésre jut, hogy a hang egyedisége abban áll, hogy összeköt. A szomatikus összetevők által meghatározott erősen szituációfüggő szóbeli előadásmódok médiumaként a hang szembekerül a szem által érzékelhetővel. A vizuális eseménnyel szemben, amelyet külsőként érzékelünk, a hallás mindig belsőlegességet érzékel, „az emberi hang testünkben keletkezik, és ez a test biztosít neki rezgést”. „A látás elkülönít, a hang egyesít”. A hang „a hallgatóba áramlik”. „A látással mint elkülönítő érzékeléssel szemben tehát a hallás egyesítő érzékelés.” Walter J. Ong, *Szóbeliség és írásbeliség. A szó technológizálása*, ford. Kozák Dániel, Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet – Gondolat Kiadó, Budapest, 2010, 67–68.



Bataille p. 19