

Evelyne Grossman

## HISZTÉRIKUS SZENVEDÉLYEK ARTAUD-NÁL ÉS DELEUZE-NÉL \*

Tegyük fel, hogy a test újfajta szenvedélyei, amelyek több kortárs író és filozófust is foglalkoztatnak, új hisztériaelmélet kidolgozására ösztönöznek minket – én legalábbis ebből indulok ki. A hisztériának rossz a híre, a színházban kétségtelenül még inkább, mint máshol. Tudjuk, hogy Antonin Artaud is határozottan elutasította a hisztériamodellt: az a szenvedélyes erő, amelynek színházelméletében a védelmére kelt, nem tévesztendő össze, állítja több alkalommal is, a hisztéria ösztönös tobolásával. Ezt a gondolatot képviseli a harmincas évektől kezdve egészen az élete végén keletkezett, utolsó színházi tárgyú írásáig. Az 1947 májusában született *Elidegeníteni a színészt* című szövegében így ír:

„Igen, az egyetemes gravitáció földrengés, borzasztóan szenvedélyes zuhanás, amely átlényegül a színész végtagjaiban nem őrvölgésben, nem hisztériában, nem önkívületben, hanem legkisebb csontjának hegyén, erőfeszítése koponyacsontjának legutolsó és legkülső pereménél. A fal mentén haladva a színész kialakít, kiterít és bezár falakat, a felületek szenvedélyes és izzó oldalait, amelybe beleíródik az élet haragja.”<sup>1</sup>

Artaud színházelméleti írásaiban, a kezdetektől egészen haláláig, egy kettős ellentmondás jelenik meg. Először is – egy gyakran észrevétlen, mögöttes logika alapján – Artaud színháza nem más, mint egy *féken tartott* hisztéria. Az általa megvalósítani kívánt színházi nyelvezet (gesztusok, lélegzetek, hangok, képek) a szenvedélyek mozgásának organikus alapjait leíró tudományon alapul, melyet ő maga próbál felkutatni. Pontosan ez az, amit „érzelmi testkultúrának” nevez. Az Artaud által megálmodott színház, a Bali-szigeti színházhoz hasonlóan, „módszeresen kiszámított effektusokat” használ. Antonin Artaud a „nézők varázslatos örületbe taszításához” ennek az érzékenységnek az *ismeretét*, ennek a színészre és nézőre egyaránt érvényes

\* *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*. Édité par Alexandra Poulain. Lille, 2011.

<sup>1</sup> Antonin Artaud: *Oeuvres*. Paris, 2004. 1520.

„érzelmi testkultúrának” a titkos nyelvét keresi. Semmi nem áll távolabb elméletétől, mint a féktelen őrjöngés, a vak és ösztönös megszállottság, a mértéktelen örület. Kulcsszavai pedig a következők: geometria, rendszer, módszer, kiszámítottság... Ahogy megfogalmazza: „Ideje, hogy a színházban a költészet egyesüljön a tudománnyal”.<sup>2</sup> Másodszor pedig – és ez a második ellentmondás – Artaud szerint a színházi hisztéria olyan, mint a pestis: érintés nélkül elkapható fertőzés, „organikus vihar”, megrendítő erő, amely testi érintkezés nélkül fejt ki hatását. Artaud színházelmélete mintha a hisztérikus rohamok ismert, Charcot-féle leírásán alapulna: nála minden végletes túlzás, forrongó energia. Az a színház, ami nem hat megrendítő erővel a szervezetre, az ő szemében halott színház: „Shakespeare maga is felelős a színháznak ezért az elkorcsosult, hanyatló, hűvös felfogásáért, amelynek az a célja, hogy érintetlenül hagyja a közönséget: nem akarja megremegtetni a nézőt, nem akar maradandó nyomot hagyni benne.”<sup>3</sup>

A hisztéria klasszikus definíciója szerint az erotikus energia a libidó intenzív jelenlétét kifelé terjeszti. Ehhez a meghatározáshoz hasonlóan, Artaud a *kegyetlenség* fogalmán keresztül olyan erőket keres, amelyek képesek közvetlenül hatást gyakorolni a néző testére. Hogy mit kutat a színházban? A hisztéria hiper-érzékeny észlelési képességét. A hisztérikus ember, írja J-D. Nasio, „a másik testében egy új testet hív életre, amely szexuálisan ugyanolyan intenzív és képzeletbeli, mint saját hisztérikus teste. Hiszen a hisztérikus teste nem a saját valódi teste, hanem egy tiszta érzékelésen alapuló, élő állathoz hasonló, teljesen nyitott test, egy mérhetetlenül falánk örvény, amely a másik felé kinyúl, megérinti, intenzív érzetet kelt benne és abból táplálkozik. Hisztérikussá tenni azt jelenti, hogy a másik testében létrehozzuk a libidó tüzes fészket”.<sup>4</sup> A hisztérikus gyönyör mintájából Artaud az átváltozás erejének gondolatát veszi át, a libidó-energia testi beidegződéssé való átalakulásának gondolatát. A szavak képesek, mondja Lacan, „teherbe ejteni a hisztérikus embert”. A szavak, mondja Artaud, olyan erők, amelyek képesek megérinteni a testet. Azt hangsúlyozza, hogy minden érzésnek organikus alapjai vannak. Azonban – és itt rejtezik az ellentmondás – a színházi kegyetlenségnek az egyszerű testi érintkezésből fakadó, gyönyörtől eltérő formáját kell feltalálnia. A híres 1933-as előadás – *A színház és a pestis* – szerint a pestis színházi betegség, mert lehetővé teszi egy érintés nélküli, távolból is elkapható fertőzés ellentmondásának megjelenítését: egy „patkányok, mikrobák és érintés nélküli” betegség elterjedését. A szervezetben erőteljes kislülést okozó pestis a testi energia átvitele (habár a legfőbb kérdés ekkor az, hogy mit is hívunk testnek). A színházi és költői önkívület az egész érzékenységre, minden idegszálra hatást gyakorol, ismétli Artaud. Az energia, az idegrendszer határai, ez érdekli a színházban. Mint ilyen, a pestis a hisztéria tudományos laboratóriuma:

<sup>2</sup> Antonin Artaud: Az érzelmi testkultúra. in: Antonin Artaud: *A színház és az istenek*. Ford. Bethlen János, Budapest, 1999. 205.

<sup>3</sup> Antonin Artaud: Elég a remekművekből. Uo., 172.

<sup>4</sup> Juan David Nasio: *L'hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*. Paris, 1990. 552.

„[...] amikor két szenvedélyes megnyilvánulás, két élő góc, két idegi mágnesség közelít egymáshoz a színpadon, olyan teljes, olyan valódi, sőt olyan sorsdöntő valamivel van dolgunk, mint amikor az életben két felhám közelít egymáshoz, és kilátástalan, tiltott párzásban egyesül.”<sup>5</sup>

Meg kell jegyeznünk, hogy a *Színház és hasonmása* keletkezésének időszaka, vagyis a harmincas évek, még az az időszak, amikor a színház hiszterizálása, a színpadi lét nyújtotta gyönyör, Artaud számára még védelmet nyújt a pszichózis ellen. Ugyanerre a históriára bukkant rá később, élete végén, Van Gogh képei előtt; ezt kívánta újratehermenteni ritualizált, szótagolva szavalt, hangsúlyozott, eltáncolt írásainak utolsó színházi kísérletei során a rodezi elmegyógyintézetben, illetve később, a Párizsba való visszatérését követően.

A hisztérikus embernek, mint tudjuk, két teste van. Az egyik a már említett hipererotikus test, ez a tisztán érzékelésből álló test, amely a másik felé nyújtja amőbás állábait. A másik test érzéketlen, frigid és távolságtartó; melyben undort kelt minden nemű testi kontaktus.<sup>6</sup> Az „organikus” test iránti undor, az *anorganikus* test előnyben részesítése – a szervek nélküli testé, amely egymástól el nem elkülönülő érzékelések összességként egyedül képes a korlátok nélküli gyönyör elérésére – ezek azok a gondolatok, melyekben Gilles Deleuze egyetért Antonin Artaud-val (még ha ez nem is tetszik Deleuze híveinek, akik olykor nem akarják meglátni az erők és áramlatok eme filozófiájában azt, ami elkülönül a biológiai értelemben vett testtől). Márpedig – és ez az, amit hangsúlyozni kell – mindketten ugyanazt az ellentmondást feszegetik: hogyan lehet hatni a nézőre, az olvasóra? Hogyan *érintsék meg, hogyan vetítsék ki benne azokat az érzéseket és azt a gyönyört, melyet ők maguk képtelenek érezni?* Továbbá mindketten elutasítják az olyan színházat, az olyan reprezentációt, amely érintetlenül hagyja a nézőt. Furcsa módon Deleuze-nél ez Beckett drámáinak és Bacon festményeinek olvasatában mutatkozik meg a leginkább.

Vajon mit ért Deleuze, a színházzal és a festészettel kapcsolatban, a „reprezentáció világa” kifejezésen? Számára ez a világ a középpontba állított alany, az öntudatos és éntudatos alany világa. Az „észelvőség négy gyökere” határozza meg: „az azonosság a fogalomban, az ellentét az állítmányban, az analógia az ítéletben, és a hasonlóság az érzékelésben.”<sup>7</sup> Másképp fogalmazva, a reprezentáció határozza meg az elgondolható keretét. Ha helyes Deleuze azon elképzelése, hogy meg kell különböztetni egymástól a tudat reprezentációját a tudatalatti prezentációjától,<sup>8</sup> akkor a modern művészetnek a néző – aki már nem csupán egyszerű néző – alapvetően más szerepet tulajdoníthatna. Ezek szerint a reprezentációt gyakran átható ellentét ugyanaz, ami megkülönbözteti a *formát* [forme] az *erőtől* [force]. Megint csak egy –

<sup>5</sup> Antonin Artaud: Elég a remekművekből. in: Artaud 1999. i. m. 174.

<sup>6</sup> Sigmund Freud: *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Trad. Philippe Koeppel. Paris, 1987. 60.

<sup>7</sup> Gilles Deleuze: *Différence et répétition*. Paris, 1968. 337.

<sup>8</sup> Uo., 248.

legalábbis látszólag – egyszerű gondolat: a reprezentáció a forma oldalán áll. Bacon festészetével kapcsolatban például ezt írja: a festő nem formákat fest, hanem „erőket köt meg”. Bacon – mondja Deleuze – Cézanne-hoz hasonlóan, nem távolról akarja bemutatni a dolgokat; hanem érzékeléstől áthatott testeket fest. Mi az érzékelés? Pontosan az, ami átalakítja a formákat, ami eltorzítja a testeket. Bacon Deleuze szerint „nem a mozgás érdekli, noha festészetében intenzív és erőszakos mozgást ábrázol. Végso sorban azonban helyben mozgásról van szó, valamiféle görcsről... a láthatatlan erők hatásáról a testre”.<sup>9</sup>

Könnyen tehetnénk azt az ellenvetést Deleuze-nek – aki ezt mindenkinél jobban tudta, – hogy nem törhetünk ki a reprezentáció kérdésköréből azzal, ha a formák és az erők régi ellentétére hivatkozunk. Annál is inkább tudta ezt, mivel a kérdést mások is gyakran felvetették, többek között Merleau-Ponty *Az észlelés fenomenológiája*, illetve korábban az 1942-ben megjelent *A viselkedés struktúrája* című műveiben. Merleau-Ponty már gondolatmenetének elején a forma pszichológiájának alapgondolataira, a *Gestalttheorie*-ra támaszkodik, amely szerint a forma „egyensúlyban vagy állandó változásban lévő erők együttese”.<sup>10</sup> Minden forma folyamat, olyasvalami, ami ideiglenesen formát ölt és sok tényező hatására állandóan módosul, változik: ilyen tényező lehet a környezet vagy az észlelés alanya. Ebben az értelemben, a reprezentáció nem feltétlenül az erők mozdulatlan és megkövesedett formákká való merevedését jelenti. Több közös pontot találhatunk a Merleau-Ponty által definiált *forma*, a *Gestalt* között – ami él és mozog, szüntelenül a torzulás határán állva, – és aközött, amit Deleuze Baconnál *Alaknak* (Figure) nevez. Még egyszer hangsúlyozzuk, nem a tárgyként ábrázolt test értendő alatta, hanem a különböző érzékelésektől átjárt test. Merleau-Ponty a forma pszichológiájából azt a gondolatot veszi át, amely szerint a testnek a térhez való viszonya csak a mozdulat által nyer értelmet: ez az élő mozdulat, amely által ki lehet törni az szubjektum és az objektum absztrakt megkülönböztetéséből (amely alapvető különbségtétel minden reprezentációelméletet jellemez). Ebben az értelemben már Cézanne festészete is az anyag folytonos megmozgatása, ahogyan ezt Deleuze és Merleau-Ponty is egyaránt belátja.

Mi is a helyzet akkor a „reprezentáció válságának” sokat emlegetett és híres kérdésével? Sok más szerzővel egyetemben, Daniel Bounoux azt állítja,<sup>11</sup> hogy a klasszikus reprezentáció kora – amely nem csak a vizualitásra korlátozódott, hanem minden más területre kiterjedt, beleértve a politikát és a tudományokat is, – a jelre és az általa létrehozott szemiotikai szakadásra támaszkodott (a jel nem a dolog, a kutya szó nem ugat...). Akkor beszélünk a „reprezentáció válságáról”, amikor a jel és a dolog közötti távolság, vagy akár a kettőjük közötti határvonal elmosódik: így a dolog a jel helyébe lép, elúzi, kiebrudalja azt. A XX. századi művészetben ezért

<sup>9</sup> Gilles Deleuze: *Francis Bacon, az érzékelés logikája* (részletek). Ford. Babarczy Eszter. *Enigma*, no. 2, 1995/3. 34.

<sup>10</sup> Maurice Merleau-Ponty: *La structure du comportement*. Paris, 1942. XIV-XV.

<sup>11</sup> Daniel Bounoux: *La crise de la représentation*. Paris, 2006.

lehattünk szemtanúi a „valóság előretörésének”; a kortárs esztétika pedig rövidre zárja a reprezentációkat, a reflexszerű válaszok és elektrosokkok javára. Szívesen hozzuk fel példának, válogatás nélkül, az *action paintinget*, Artaud kegyetlen színházát, Kandinszkij színes kompozícióit, a dadaista akciókat, vagy a tömegmédiát; amelyek mindegyike „közvetlenül hat az idegekre”, és egyfajta „emocionális mérgezést” kíván kiváltani. Könnyű lenne azt az ellenvetést tenni, hogy a „valóságos” jelenlét soha nem lehet a nem mediatizált valóság nyers kifejezése, hanem feltételezi a jelenlét kódjait. Kétségtelenül így van. Lényegesebb kérdésnek tűnik számomra az, amely a reprezentáció modern fogalmának középpontjában álló *jelenlét* radikális lényegét illeti: hogyan képzeljük el a jelenlétnek ezt a túlradó sürgetését, melyet Lyotard *bemutathatatlan*nak [imprésentable], Deleuze pedig *affektus*nak nevez? Hogyan képzelhető el az a jelenlét, amely – az imént említett gondolkodóknál és Artaud-nál – „közvetlenül hat az idegrendszerre”?<sup>12</sup>

Először is tegyük fel, hogy a Lyotard által elképzelt *bemutathatatlan*nak [imprésentable] semmi köze az *ábrázolhatatlan* (irrépresentable) fogalmához, amelynek „inflálódására” Jacques Rancière mutat rá, *Képek sorsa* című művében. Rancière azonban túl könnyedén kever össze (vagy ahogy ő állítja, egy ügyes retorikai fordulattal: a modernitás az, ami összekever) egy sor – szerinte „a szent félelem aurájával” körbevett – jelenséget, folyamatot vagy fogalmat. Ebbe a sorozatba többek között beletartozik: „az istenábrázolás mózesi tilalma, a Shoah, a kanti fenséges fogalma, a freudi ősjelenet, Duchamp *Nagy üveg* című képe, vagy Malevics *Fehér kocka fehér háttérben* című képe.”<sup>13</sup> Mi azonban ezzel szemben, kíséreljük meg komolyan venni Lyotard javaslatát: próbáljunk meg az ő sugallatára elképzelnünk egy olyan bemutatathatatlant, amely nem egyszerűen az ábrázolhatatlan, amely nem a megmutatás, a kinyilvánítás vagy a megjelenítés (tehát a szabályozott, kulturális és konceptuális normák keretein belül maradó reprezentáció) tilalmára vagy lehetetlenségére vonatkozik; hanem a gondolat középpontjában megjelenő elgondolhatatlan felbukkanása, amely túlmegy a gondolaton és bekebelezi azt, és amelyet az érzékenység nem tud formába önteni. Jegyezzük meg, hogy Artaud szüntelenül erről a bemutatathatatlanról beszél írásaiban – anélkül, hogy nevet adna neki – amikor azért küzd, hogy kiszakítsa a semmiből azt, ami „gyökérestül kitepi a gondolatot”, és amikor megtámadja az „eleven, megsemmisítő impulzusokat, amelyek abból erednek, hogy erőim szembesültek a megnyíló abszolútum szakadékaival”.<sup>14</sup> A kanti fenséges fogalmából Lyotard a „negatív prezentáció” gondolatát veszi át: egy olyan „prezentáció” ellentmondását, „amely már semmit sem mutat be”.<sup>15</sup> A bemutatathatatlan – folytatja – „a gondolat olyan

<sup>12</sup> „A jelenlét mindenütt közvetlenül hat az idegrendszerre”. Deleuze 1995. i. m. 39.; „az érzékei és a teste a tét” – jelenti ki Artaud színházának nézőjével kapcsolatban. Ld. Artaud 2004. i. m. 228.

<sup>13</sup> Jacques Rancière: *Le destin des images*. Paris, 2003. 125.

<sup>14</sup> Artaud 2004. i. m. 80. (1924. május 25-én kelt levél Jacques Rivière-nek), és Antonin Artaud: *Idegmérleg*. Ford. Szabó Marcell. *Artaud, avagy a gondolkodás szenvedéstörténete*. Vál. és szerk. Darida Veronika. Budapest, 2011. 9.

tárgya, amelyről nem lehet példát, esetet vagy jelképet mutatni (bemutatni). Az univerzum bemutatathatlan, csakúgy, mint az emberiség, a történelem vége, a pillanat, a tér, a jó stb. Kant szerint: az abszolútum a maga általánosságában. Hiszen ha bemutatunk valamit, akkor viszonylagossá is tesszük, plasztikus körülmények közé és kontextusba helyezzük. Nem lehet tehát bemutatni az abszolútumot. De azt be lehet mutatni, hogy létezik abszolútum. Ez az a 'negatív bemutatás', amelyet Kant 'absztraktnak' is nevez.<sup>16</sup> Azt, hogy ennek a bemutatathatlannak a megjelenése a gondolkodás széthullásától való félelmet és borzalmas szorongást okoz, minden filozófus és minden művész tudja, Artaud pedig mindenkinél jobban. Lyotard nem győzi hangsúlyozni, hogy az ember „sajátossága” az, hogy benne lakozik az embertelen: ez utóbbi alatt nem az emberben lévő barbárság banalitását értve, hanem annak a titkos szorongásnak a felszínre törését, amely túsul ejt. Márpedig a szorongás: „egy egyszerre ismerős és ismeretlen vendég által kísértett elme állapota, amely őrületbe kergeti, de ugyanakkor gondolkodásra is készíti a szellemet. Ha ki akarjuk iktatni, ha nem biztosítunk számára kiutat, akkor csak súlyosbítjuk ezt az állapotot.”<sup>17</sup>

A lyotard-i „embertelen” fogalmától az „ember nem-emberi sorsáig” – mely Deleuze-nél meghatározta az *affektus*<sup>18</sup> fogalmát – ugyanaz a gondolat köszön vissza: az emberi szubjektumé, amelyet meghalad egy számára befogadhatatlan jelenlét. Ez a makacs jelenlét a műalkotás hisztérikus testéből ered – legalábbis ezt állítja Deleuze, Baconról szóló könyvének szenvedélyes lapjain. „Milyen egy hisztérikus mosoly?” – teszi fel a kérdést Bacon pápaábrázolásaira és az automata fényképezőgéppel készített önarcképeire utalva. Hol van ebben a mosolyban az „irtózat és az aljasság”? „A jelenlétben és a tolokodásban” – hangzik a válasz. „Eltörölhetetlen jelenlét. A mosoly tolokodása túl az arcon, az arc mögött. Egy kiáltás sürgető jelenléte, mely mélyebben van, mint a száj, egy testé, mely mélyebben fekszik, mint az organizmus [...] Egy már-itt és egy mindig-késésben azonossága a túlzott jelenlétben. Ez a jelenlét mindenütt közvetlenül hat az idegrendszerre, és lehetetlenné teszi, hogy helyére tegyük, hogy egy ábrázolás távolságából szemléljük.”<sup>19</sup>

Ebben áll a modern művészet tétje: már nem reprezentál, hanem ennek a követelésnek a közvetítőjévé válik, azt a *jelenlét-többletet* képviseli, amelyre Bacon igényt tart a festészetében. Deleuze hisztérikusának élménye ebben hasonlít az undor sartre-i tapasztalatához, az ember saját létezését meghaladó lét-többlettől való undorhoz, az egyetemes burjánzás eme obszcén bizsergése kiváltotta tapasztalathoz.

A hisztérikus vagy hiszterizált festménynek – Deleuze elmélete szerint – más az

<sup>15</sup> Jean-François Lyotard: *L'inhumain*. Paris, 1988. 96. – ld. még: Jean-François Lyotard: *Leçons sur l'analytique du sublime*. Paris, 1991.

<sup>16</sup> Lyotard 1988. i. m. 138.

<sup>17</sup> Uo., 10.

<sup>18</sup> „Az affektusok pontosan az embernek a nem emberi sorsa [...]” Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, 1991. 160.

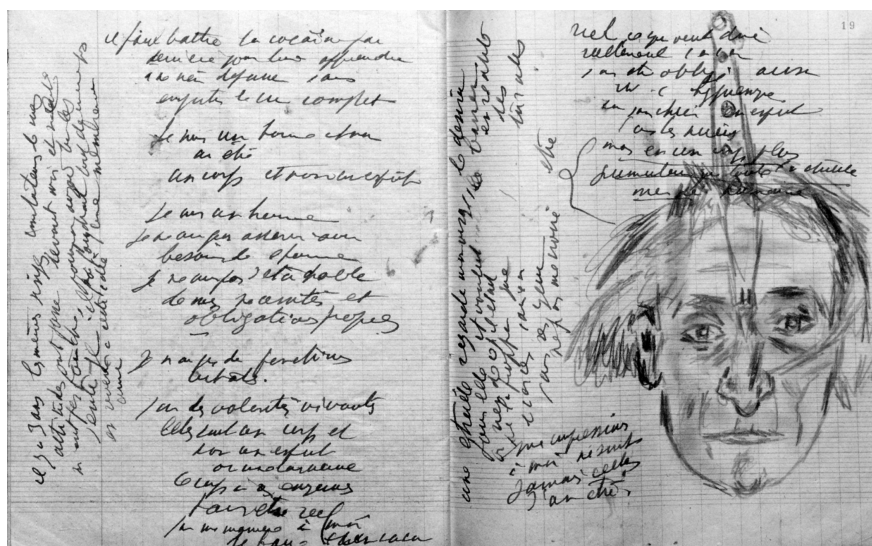
<sup>19</sup> Deleuze 1995. i. m. 39.

időhöz, a jelenhez és a jelenléthez való viszonya. A jelenlét többletét hozza létre, amely túlmutat a kép keretén (többletet hoz létre térben is), és közvetlenül megérint bennünket (minket, Bacon nézőit, de egyúttal Deleuze olvasóit is). Ráadásul hangsúlyoznunk kell, hogy a többlet azt jelenti, ami túlmutat a jelen időbeli keretén, de nem halad tovább, hanem a jelenben válik hangsúlyossá. Egy „eltörölhetetlen jelenlét” – mondja Deleuze. Nyissunk itt egy rövid zárójelet. Ez vajon Jacques Derrida híres elméletének inverz változata lenne, annak a nagy elméletnek, amelyet többek között Mallarmé elemzése közben dolgozott ki, és amely szerint nincs jelen (nincs önmagával való megfelelés, nem lehetséges a jelenlét birtokbavétele és kiszáradása), csak lemondás van mindig? Nincs jelen, csak „örök már”, elkészttség, és „elkülönböződés” [différance], amely eltér az időtől és kiiktat minden egybeesést. „...Nincs Jelen, a jelen nem létezik... [...] Rosszul tájékozott az, aki saját kortársának kiáltja ki magát...” – írta Mallarmé.<sup>20</sup> Ugyanakkor nem biztos, hogy ilyen éles ellentétet kell látnunk a két elmélet között. Deleuze-höz hasonlóan, Derrida is a jelenlétet meghaladó erőről beszél, amely a jelentől elveszi pontszerűségét (elválasztja egy időbeni ponttól): ezáltal a jelen mélységeket kap, kiszélesedhet és meglazulhat, vagy – Deleuze furcsa megfogalmazásával élve – olyan „hangsúlyozássá válik... amely fennmarad.” A jelen már nem egy *pillanat* (egy pont), egy *sürgetés* (egy időbeni kategória); hanem *tolakodás*. Mint Deleuze-nél megszokhattuk, az affektus ereje észrevétlenül költőiséggel átszőtt nyelven szólal meg, apró hangzáskülönbségekkel játszik, amelyeket a fül és a szem úgy érzékel, mint egy villámlást a szavak teste mögött rezonáló, érzékelés alatti tartományban. Deleuze szövegébe így – az általa elemzett festményhez hasonlóan – görcsök és összerándulások szövődnek bele. Az érzékelés *túlérzékenysége* sugárzik a festmény hisztérikus testét átszelő ideghullámokból, és fertőzőszerűen átterjed a szöveg szavaira: tudatalatti képzettársításokat, mélyen húzódozó erőket, távoli visszhangokat teremtve.

Különös tehát Deleuze megfogalmazása. Ha csak annyit mondana, hogy a „tolakodás jelen van” [insistance qui subsiste], senki sem értené félre, hiszen csak egy visszhangot kelt a szótagok sziszegése. Nyelvtanilag elfogadható kifejezés lenne ez, amely azt jelentené, hogy egy tolakodás megmarad, vagy egy Deleuze szívéhez közel álló filozófus szavaival szólva: „megőrződik a létben”. Ez lehetne az, ami *fennmarad*, amikor már minden eltűnt; ami *fenntartja* magát, hogy életben maradjon. A mondat azonban így folytatódik: „egy kiáltás sürgető jelenléte, amely mélyebben fekszik, mint a száj, egy testé, amely mélyebben fekszik, mint az organizmus”.<sup>21</sup> Nem csak arról van itt szó, hogy Deleuze egy alliterációkban, magánhangzós rímekben, anaforákban gazdag költői szöveget teremt; hanem arról is, hogy nyelvtanilag a „mélyebben fekszik” [subsiste] kifejezés nem helyes. Természetesen nem okoz nehéz-

<sup>20</sup> Stéphane Mallarmé: Quant au Livre. in: *Oeuvres Complètes*. Paris, 1945. 372.

<sup>21</sup> Az eredeti szöveg így szól: „insistance d’un cri qui subsiste á la bouche, insistance d’un corps qui subsiste á l’organisme”. Evelyn Grossman kiemelése. Jelen esetben szinte lehetetlen magyarul visszaadni a deleuze-i szövegben rejlő zeneiséget és költőiséget.



Antonin Artaud jegyzetfüzete (1947. március)

séget, hogy megértsük, mit akar Deleuze mondani: ami a reprezentáción túl is *megmarad* a kiáltó szájból. A kiáltás meghaladja a száját, túlmutat rajta: a kép keretén belül ábrázolt száj rögzített formájának helyét foglalja el (*helyettesíti*). Talán a *fennmaradni* és *helyettesíteni* egybefonódása jelenti itt azt a többletet, azt a hisztérikus erőt, amely túlmutat a reprezentáción, és amely által a festmény (akárcsak Deleuze szövege) fennmarad, és saját határain kívül is továbbél és vibrál. Duchamp kifejezésével élve, itt egy „infra-vékony erőről” van szó, amely képes megnyitni a reprezentáció útját az azt végtelenül meghaladó különösség felé.

Az érzékelésnek ez az ereje, amelyet Deleuze *affektusnak* nevez, köztudottan nem az érzés maga, hanem az, ami meghaladja. Az ember nem-emberi sorsa, a közepén elhelyezkedő szubjektum önmagából való kilépése, a túlaradástól érzett szorongás és öröm miatt, láthatóan nem is áll olyan távol az artaud-i *kegyetlenség* fogalmától. A transzindividuális test affektus tere nem tartozik a festőhöz, a nézőhöz, az íróhoz vagy az olvasóhoz; sokkal inkább az infra-szubjektív *húshoz* hasonlatos: amely se nem alany, se nem tárgy, hanem a szubjektum és a világ összekapcsolódása, amelyet Artaud és Merleau-Ponty is megkísérelt leírni (és nem reprezentálni). Deleuze többször hangsúlyozza: nem a festő, hanem a festmény hisztérikus. Nem a színész hisztérikus, mondja Artaud, hanem a színpadi tér:

„A cselekmény emeletről emeletre, pontról pontra bontakozhat ki, terjedhet a teremben, hirtelen fellobbanhat a megfelelő hangulat, s a terem különböző pontjain tűzvésként lángolhat fel”.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Antonin Artaud: A Kegyetlen Színház. Első kiáltvány. (1932) in Artaud 1999. i.m. 155.



Mert végeredményben miről is van szó a modern művészetben és színházban? Az észlelés és az érzékelés mezejének kiszélesítéséről, az egyéni túlmutató, transzindividuális tér (melyben egyszerre van jelen művész és néző, szerző és olvasó) megalkotásáról. Ez a tér egyszerre lehet az érzékelhető és az elgondolható tere. Semmi köze tehát az „érezhető felosztásához”, amelynek Jacques Rancière egyfajta politikai definícióját kísérli megadni, a „közös érzékelhető újraalkotásaként”. Az az érzékelhető, amiről most itt szó van, nem hoz létre közös testet; hanem *eltorzítja* és szétszakítja az „emberi” meghatározásainak határait. Ez a művészet szerepe Deleuze és Artaud számára egyaránt. „A művész a káoszról olyan *különféléseket* merít, amelyek [...] egy érzékelhető lényt hoznak létre, az érzékelés lényét, egy anorganikus kompozícióban, amely képes visszaadni a végtelent”.<sup>23</sup> Ebben áll a hisztéria új meghatározásainak az ellentmondása. Kétségtelenül egyfajta válasz ez a testek mai válságára, a Roland Barthes által a „test zavarának” nevezett jelenségre. Személytelen, transzszubjektív, az identitáson és a színházon túli koncepcióként, a gondolkodás, a test és a nyelv személytelen erotizálására buzdít, még hozzá a bennünk lévő hisztérikus potenciált mozgósító, új típusú érzékenység elsajátítása révén. Mindenki kiléphet a saját testéből, hogy eggyé váljon azzal, amit Deleuze és Artaud „életnek” nevez: egy nem annyira személyes, mint inkább anorganikus testtel, másképp fogalmazva egy olyan testtel, amely már nem (csak) az enyém.

*Schneller Dóra fordítása*

---

<sup>23</sup> Deleuze-Guattari 1991. i. m. 190.