

Il castrato

A testcsonkítás genderalapú, zenetörténeti és médiaelméleti aspektusairól

Csonka test, csonka szellem?

Georg Christoph Lichtenberg ezt jegyzi fel 1775-ben: „Figyelemre méltó, hogy a legfontosabb dolgokat a világon mindig is »csövecskék« segítségével hozták létre – úgymint tollal, puskával és fallosszal” (Lichtenberg 1939: 152). Ez a Lichtenbergre oly jellemző, dehonesztáló megjegyzés több, egymással összekapcsolódó értelemben mozgósítja az irónia eszközt. Egyrészt az emberi teljesítmények nagyságát nevetségesen, vagy éppen szégyenletesen kicsiny dolgok meglétéhez köti, azokhoz a „dolgokhoz”, amelyek éppen a hatalom legpregnánssabb eszközei. Az aforizmában rejlő irónia másrészt a „nemzés” eszméjén keresztül a szexualitás szerepére vonatkozóan is értelmet nyer, ami a felsorolt elemek utolsó „tagja” kapcsán a kicsinyítő képző hatására lép működésbe. Ám épp itt átdereng ezen a szentencián a nemi identitás és a nagy teljesítmény, a kulturális jelentőség viszonyára vonatkozó legradikálisabb kérdés is, ami nem kevésbé irritálja az európai ember önmagáról alkotott képét: vajon a „csövecskék” hiányában is születhet jelentős teljesítmény? Azon túl, hogy ez utóbbi kérdés vonatkozásba hozható olyan fontos és jól ismert problémakörökkel, mint a szóbeliség szerepe az írásbeliséggel szemben, vagy bizonyos politikai teljesítmények elsőbbsége a fegyverek politikájával szemben, és hasonlók, van egy szó szerinti, mégis kevésbé magától értetődő értelme is. Az irónia itt arra a feltevésre irányul, amely a biológiai termékenység szervét a szellemi alkotóképesség szimbólumának, sőt feltételének tekinti. A szerv mint jelölő itt a testi hiánytalanság és a szellemi kiválóság elválaszthatatlanságára utal. De vajon mindig magától értetődő volt nemző- és alkotóképesség összefonódásának a feltételét a szervi jelölőhöz kötni? A szerv hiánya vagy sérülése szükségszerűen a szellem hallgatásához, a tőle való megfosztás a szellem elhallgattatásához vezet? Az alábbiakban e hiányról és megfosztásról lesz szó.

A kasztráció egyidős az európai kultúrával, s jó ideig a depotenciálás szörnyű eszköze volt, akár politikai-dinasztikus, akár szexuális, akár faji értelemben. Ezekről a formákról a mítoszoktól az irodalmi fikció egyéb különböző műfajain át a történelmi dokumentumokig

jó néhány forrás tudósít bennünket. Felbukkant a kasztráció például az ókori egyiptomiaknál és perzsáknál mint a legyőzött és rabszolgává tett ellenfelek feletti bosszú formája, de számos példájával találkozunk a görög mitológiában és irodalomban is (Hésziodosz, Aiszóposz, Lukianosz, Ovidius stb.). A kasztráció, mondhatni, mindig is a dinasztikus öröklődés megakadályozását, a politikai ellenfelek kiiktatását, megszegyenyítését szolgálta, ami a huszadik század derekán, instrumentalizációjának végső fokán tömeges méreteket öltve kegyetlen kísérletezéssé, faji tisztogatássá, genocídiummá vált (zsidók, cigányok, afroamerikaiak ellen). Ugyanakkor a biológiai reprodukció kiiktatásán vagy a likvidáláson túl a produktivitás átvitt értelmű képzetei is megtapadtak a kasztrálás gyakorlatán, és a kasztráltak sajátos társadalmi, jogi, egyházi és kulturális megítélését eredményezték. Egy antik elbeszélés szerint már maga a történetmesélés, a narráció forrása is a kasztráció.¹ A keleti kereszténységben a kasztráltak viselhetek egyházi tisztségeket, és az iszlámban is kaptak politikai-kulturális funkciót (hiszen az eunuchok nem jelentettek biológiai konkurenciát, s efféle megbízhatóságuk olykor politikai haszonnal is járt számukra).

A katolikus egyház viszonya ehhez a jelenséghez kezdettől fogva különös ambivalenciát mutatott, ami teológiai értelemben éppúgy megmutatkozott, mint a hatályos egyházjoggal szembeni szokásjogban. A teológiában sokáig újra és újra előkerülő probléma maradt három bibliai szöveghely összeegyeztethetőségének a kérdése. Az első Máténál olvasható: „Mert vannak heréltek, akik anyjuk méhéből születtek így; és vannak heréltek, akiket az emberek heréltek ki; és vannak heréltek, akik maguk herélték ki magukat a mennyeknek országáért” (Máté 19:12). A másik Mózes ötödik könyvében található: „Kinek szeméremtessé zúzott vagy megcsonkított, ne menjen be az Úrnak községébe” (Mózes V:23:1). A harmadik pedig Ézsaiásnál: „...ne mondja a herélt sem: imé, én megszáradt fa vagyok!” (Ézsaiás 56:3, Károli Gáspár fordításai). Ugyanitt a 4. és 5. vers szerint pedig: azt a heréltet, aki megtartja a szombatot, aki szereti azt, amiben az Úr gyönyörködik, és aki ragaszkodik az Úr szövetségéhez, az Úr beengedi házába, és olyan nevet ad nekik, amely „jobb, mint a fiakban és lányokban élő név”, azaz „örökké fennálló nevet”. Anélkül, hogy elmélyednénk az exegetikai irodalom idevágó részében, legyen elég itt annyi, hogy e kérdés megválaszolásának lényegében már Alexandriai Órigenész megadta a teológiai kereteit Máté evangéliumához írott kommentárjának allegorizálásában (Órigenész 1991: 91, idézi: Tüchel 1998: 121). Eszerint a mátéi formák a következőképpen értendők: az első a vágytalanul születetteket jelenti, a második a sztoikus vagy más eretnek eszményektől vezérelt askézist, a harmadik pedig a szenvedélynek a testből való kimetszését az „élő és ható, és minden kétélű fegyvernél élesebb szó” által, ám a test érintése nélkül. Később Szt. Jeromos, Antióchiai Izsák, Radbert von Corbie vagy a 11. századi Rupert von Deutz szerint a Máténál található első két herélttípus, illetve a mózesi kijelentés a testi kasztrációt jelenti ugyan (a vágy nélkül született húst, illetve habituális vagy szervi diszfunkciót, impotenciát), ám a harmadik („és vannak heréltek, akik maguk herélték ki magukat a mennyeknek országáért”) a szó általi kasztrációt, s ez az ézsaiási hely értelme is. Ennek az értelmezési hagyománynak nagy szerep jutott abban, hogy a nyugati világban a heréltek (eunuchok) nem kaptak helyet az egyházi hierarchiában. Az önkasztrálás korai kereszténység idején terjedő divatja ellen már a niceai zsinat határozatot fogadott el 325-ben,

¹ Az Uránoszt kasztráló Kronosz „Apja szemérmét meg lenyiszálva az éles acéllal / Szárazföldről mély tengerbe vetette be mindjárt”, s míg a vércseppek Erünniszeket nemzettek a földből, addig az „isten bőrről cseppent fényes hab” megtermékenyítette a tengert, a habokból előlépett Aphrodité, s vele együtt a „csacska beszédek”, a „mézes-mázos szó”, a narráció (Hésziodosz 1976: 12).

nem sokkal később (443) az egyház jog kitiltotta az önkasztrálókat az egyházi tisztségekből. Az Erfurti krónika (1261–66) tanúsága szerint I. Márton pápa (649–655) rendelte el, hogy a misét csak olyan pap tarthatja, aki „*testiculos habet*”, azaz „viseli heréit”. Bár az egyház később azonos mértékben sújtotta az ön- vagy idegenkezű kasztrálást, de sohasem lépett fel ellene túlzott szigorral. A szexuális vággyal kezdetben realiztikusan, később az álmok és képzelgések világában küzdő szerzetes figurája jellegzetes alakja a késő antikvitástól az érett középkorig ívelő irodalmi hagyománynak (melyben a szexuális önmegtartóztatás parancsának egyfajta virtuális megszegése intézményesült). A „herék viselésének” kiemelkedő jelentőségéről tanúskodik annak a trecento korabeli novellagyűjteménynek az egyik darabja is, amely szerint egy kegyvesztett papot csalafinta módon, egy hordóba ültetett fickó segítségével miskároltak ki, s a pap később unokaöccsével volt kénytelen visszavásároltatni sóban tartósított, szárított heréit, hiszen papi hivatalt csak az láthat el, aki „*testiculos habet*” (Tuchel 1998: 279).²

Ám mindezekről lényegében látszik eltérni az a jelenségforma, amely a modernitás hajnalán bukkan fel Európában, s amely jószereivel mind a mai napig csupán a zenetörténet egyes fejezeteinek érintőleges tárgya maradt. Európában ugyanis jó 300 éven át (1600–1900) gyerekek ezreit kasztrálják, ám nem bosszúvágyból, sem vallási meggyőződésből vagy más említett okból. Ennek a különös kasztrációs gyakorlatnak a célja éppen nem az elhallgattatás volt, hanem a hang-adás, a szónak itt-tartott értelme szerint. Ennek a kornak a kasztráltjai különös kísérleti produktumok, akik átrajzolták az emberi lehetőségek természet adta kereteiről addig kialakított kategoriális sémát. Átmeneti jelenségek, akik az európai kultúra nagy episztemikus hiátusát voltak hivatottak kitölteni. A 17–18. század kasztráltjai ellentmondásos megítélésükkel minden addiginál világosabban juttatták kifejezésre, hogy az ember „rögzítetlen/még meg nem állapodott állat” (Nietzsche 1995: 50)³. Ezért is meglepő az a diszkurzív csönd, amely körülveszi őket. A kasztrált énekes figurája sok tekintetben azóta is inkább csak kuriózum, díszpinty, egy öncélú és végképp lecsengett divat kifejeződése, egy olyan, örökre „lejárt lemez” hőse, amelyet ráadásul már fel sem tudunk tenni. Az alábbi kísérlet tézisént abban a kijelentésben rögzíthetjük, miszerint a kasztrált énekes figurájában tanulságos módon jutnak kifejeződésre azok a bonyodalmak, amelyeket két nagy jelentőségű episztemikus modellváltás okozott, egyfelől a premodern szubjektivitás átalakulása a modernitásban jellemző formájává, másrészt a biológiai nem egyenmű modelljének átalakulása a két eltérő nem modelljévé.

A kasztrált gender

Peter Brown írja *Az angyalok szüzessége* című művében a már említett Órigenészről, hogy az egyházatya önmaga kasztrálása révén elmosta a nemek közötti határt: „...*ezt a testet nem a [biológiai] nemi szervei révén identifikálták, sem az e szervekre alapozott [társadalmi] nemi*

2 Franco Sacchetti elbeszélését idézi Tuchel (1998: 279). Sajátságos inverze ez a hódrról szóló aiszóposzi mesének, mely szerint az emberek a heréinek tulajdonított gyógyerő miatt üldözik a hódot. Ám „*a hód, mivel tudja, miért üldözik, amíg csak gyors lábait használhatja, menekül, hogy teljes épségben mentse meg magát. De ha körül fogják, leharapja és eldobja heréit, és így menekül meg*” (Aiszóposz 1987: 64).

3 A „*noch nicht festgestelltes Tier*” többjelentésű: „még változóban lévő”, ill. (tudományosan) „még nem meghatározott”, jóllehet ez utóbbi Nietzsche szerint a szó eredendő értelmében nem is lehetséges.

szerepek szerint. Ez a test a szellem szabadságának érzékeltetésére volt hivatott” (Brown 1991: 184, idézi: Tuchel 1998: 121). De vajon valóban erről van szó, a kasztrált mindig is olyan lény lett volna, aki kivonta magát (vagy akit kivontak) mind a biológiai nem (*sex*), mind a társadalmi nem (*gender*) mindenkori konstrukciójából? Az alábbiakban arra fogok vázlatosan kísérletet tenni, hogy a kasztrált énekes figurájában egy olyan szubjektum lehetőségét mutassam ki, aki a mindenkori kategoriális különbségeket (*gender*, *sex*, a rendi és/vagy osztálytársadalmi stb.) eliminálta ugyan, de egyben újjá is teremtette. Azaz: ez a figura olyan társadalmi szereplőként lépett fel, aki kivonható a különbségek tételezésének diskurzusából, de csak azért, hogy aztán egy testében is manifeszt alakként jelenítse meg a különbségek elrendezhetőségének másféle módozatait.

Ahogy az objektív természet fogalma is eltűnt a különféle episztémék mögött, úgy a biológiai nemmel sem lehetett ez másként. A *sex* mindig *gender* alapú kategória. Bármit mondunk is a *sex*ről, bárhogyan értelmezzük is a biológiai nemiséget, abban mindig eredendően benne rejlik valamilyen állítás a *gender*ről. A *sex* szituációfüggő: mindig a *gender* és a hatalom kontextusában nyer értelmet (vö. Laqueur 2002: 31; Foucault 1996).

A biológiai nemek mibenlétéről alkotott felfogást másfél évezreden át Galénosz izomorf anatómiája határozta meg. A nemek között elsősorban társadalmi szerepük és pozíciójuk szerint tettek különbséget, ám biológiai értelemben strukturális azonosságot tételeztek közöttük. A férfiakat és a nőket metafizikai tökéletességük szerint rendezték hierarchiába, melynek élén a férfi állt: a nemi különbség csupán fokozatok kérdésének számított (egy alapvető férfítípus fokozataiban gondolkodtak). Ez leglátványosabban az anatómia nyelvén jelent meg, amely a női nemi szervet a férfi inverzeként írta le. A testeket egy magasabb, ontológiai rend mikrokozmoszának tekintő felfogás, az analógiák hierarchiájában gondolkodó tudomány, a hasonlóságoknak a természet minden egyes elemét bekebelező rendszere épp a 17–18. században adta át fokozatosan a helyét a különbségek diskurzusának, így annak radikális dimorfizmusnak is, amely szerint a férfiakat és a nőket eredendően tekintett biológiai különbözőségük választja el egymástól. Az új testinterpretáció pedig, állítja Laqueur, nem a tudományos fölfedezések eredménye volt, hanem episztemológiai és társadalmi-politikai tényezők összjátékáé. Fölborult a nemek szexuális karakterére vonatkozó felfogás is: a határtalan vágy birtokosa a nő helyett a férfi lett, a magasztosabb érzésekre pedig a férfi helyett immár inkább a nőt látták képesnek. A minőségeknek és elvárt szerepeknek ebben a 180 fokos megfordulásában jelent meg a kasztrált hős. A travesztia lehetőségét⁴ a 17–18. században a kasztrált énekes figurája reprezentálta a leglátványosabban. A kasztrált testének és a figurája körül kiformalódó társadalmi szerepeknek a paradoxonjai alaposan fölforgatták a „hús tapasztalatát”, mely Foucault szerint képessé teszi az egyént arra, hogy megformálja énjét, hogy önmagát a többiek között szexuális, nemmel bíró szubjektumként ismerje fel. Az elismert és ajánrozott kasztrált énekes figuráját énekével együtt az az episztemikus szakadék hívta életre, amely a biológiai és társadalmi nemi azonosság és különbözőség, a szexualitás nyilvánosságának és intimitásának történetileg meghatározott két nagy tudásrendszere között tárult föl, s amelyből az európai kultúra régi mitológémiája, a tökéletes lények (angyalok, szirének) tökéletes énekének mítosza szólalt meg újra.

⁴ Az ezt a kérdést előszeretettel tárgyaló történeti forrásoknak se szeri, se száma, így többek között találkozhatunk efféle leírásokkal az ifjú Montesquieu római útinaplójában, Charles de Brosses „bizalmas leveleiben”, az angol „zenei utazó”, Charles Burney főljegyzéseiben, és persze Casanova emlékirataiban is. És erre a „fordulatra” épül Balzac novellája, a Sarrasine is.

A kasztrált teste, hiányos szerve jelölte egyfelől az erotikus szimbólummá emelt ideális férfit, a csodált színpadi hőst, akit részben még a hasonlóságok episztemikus világa irányít (az operák szerelmes hősei a csábítás érdekében hangmagasságukkal a szeretett nő hangmagasságához idomultak). Jelölte ugyanakkor a biológiai reprodukció szempontjából hasznavehetetlen férfit, aki épp ezért vált ideális szeretővé, a szalonok és budoárok gáláns társalkodó partnerévé, keresett erotikus „tárgyává”. A hiányos szerv harmadrészt egyfajta androgün vagy angyali lényt jelölt, a nem-telent, a harmadik nemet, amely éppúgy elbizonytalanította a nemek metafizikai értelemben vett azonosságának régi hipotézisét, mint eredendő különbségük születőfélben lévő axiómáját. Benne testesült meg legmesszebbmenően a műviség korabeli eszménye. A kasztrált lényében az ember maga vált önmaga kísérleti tárgyává, egy a természettől elkülönülő lényé, aki létét nem csak, vagy nem elsősorban a természettől nyerte, mint inkább annak ellenében, saját aktivitásának köszönhette. Azzal, hogy intézményesül a test technikai átalakítása, az ember először tekint önmagára úgy, mint megváltoztatható konstrukcióra, „rögzítetlen állatra”. A férfiszopránok figurájában ott működött a modernitás kezdetének univerzális kategóriája, a mechanika, alakjukban ott kísértett az (ember)gépek mítosza. Miután egész testük az éneklés szolgálatára lett átalakítva, a kasztráltak voltaképpen teljes mivoltukban alárendelődtek az éneklésnek, „éneklőgépekké” váltak. Köztesség és műviség a kasztrált legkülönösebb sajátosságában, hangjának színezetében és viselkedésmódjában öltött testet. Végül a hiányos szerv jelölte a csonkolt embert is, aki a hétköznapi életben gúny és megvetés tárgyává vált. Mindezekből kirajzolódnak egy olyan gender körvonalai, amely szerepeinek és funkcióinak társadalmi sokrétűségével csupán egy meglehetősen bizonytalan testi jelölőt állít szembe, azaz annak hiányát, világosan kifejezésre juttatván a biológiai nem diskurzusfüggőségét. Kirajzolódnak előttünk egy olyan gender körvonalai, amelyet termékeny paradoxonok sora épít föl.

Először is a biológiai nemzőképesség hiányával a szexuális potencialitás maximuma állt szemben (McClary 2002: 199–214). Ebben a tekintetben elválasztandó a *tényleges* kasztráció (amely egykor sokak számára biztos megélhetést, vagyont, hírnevet, társadalmi megbecsülést, hatalmi befolyást biztosított) a freudi értelemben vett *metaforikus*tól. A 17. századi férfi nemi identitástudat a társadalmi struktúra részeként képződött meg, s nem mint később: valamely individuális és a pszichológiai megalapozott lényé, azaz: az egykori kasztráltak nem tekinthetők a freudi kasztrációelmélet prizmáján keresztül.⁵ Másodsor, a kasztráltság olyan partnerszerepet jelentett, amelynek kegyeiért (és gyönyöreiért) sokan versengtek, de amelytől ugyanakkor meg is tagadták a házasság szentségét. Harmadsor, a kasztrált társadalmi szerepe folyamatos travesztiagyakorolással járt, miközben a férfiaság eszményképének számított (a homo- és heteroszexuálisok szemében egyaránt). Végül, de közel sem utolsósorban a barokk férfiszoprán olyan hangot birtokolt, amely elsősorban a virtuóz technika reprezentálására volt hivatott, amely hallgatói fülében mégis szenvedéllyel és erotikával telítődött a nyilvánosság bizonyos formáiban.

A kasztráltak házassága körüli bonyodalmak megrendítő módon jutnak kifejezésre az ún. Sorlisi-esetben, amely a 17. század második felében a német fejedelemségek leghango-

⁵ McClary Francesco Cavalli *Giasone* (1649) című operájának főszereplőjén illusztrálja ezt a paradoxont. Jason benne egyszerre „hamvas ifjú” és rendkívüli potenciál birtokosa (mint megtudjuk, már *két* ikerpárt is nemzett), abban az állapotban van, amikor a patriarchális felelősség súlya nélkül élheti ki szexualitását. A nemi kétértelműség itt nem a férfiaság fiaskója, hanem épp ellenkezőleg, olyan standard, amely a tipikus férfi szexszimbólumokra jellemző (McClary 2002: 210).

sabb botrányává vált. Egy Lipcse környéki protestáns konzisztórium előzetes véleménye szerint a 30 éves háborúban nemzőképességét elvesztett Titius azért nem veheti feleségül szerelmét, Lucretiát, „mert a házasság szentsége az emberi faj szaporítására adatott, melyre Titius képtelen”, ill. „mert a házasság második fő célját sem képes szolgálni: az érzeki vágy csillapítását és a nemzőkedv kielégítése általi kioltását, miáltal Lucretiát a szajhálkodás tartós kísértésének tenné ki, és a házasságtörés vermébe taszítaná” (Ortkemper 1995: 193).⁶ Az egyházi instancia azonban meglepő módon mégsem volt dogmatikus ebben a kérdésben, és később, nyilván újabb adatok birtokában, mégis támogató szakvéleményt alkotott. Kiderült ugyanis, hogy a vőlegény „a nemi érintkezésre [exercitio venereo] mégsem teljesen képtelen, hogy penise erectio-képes, közöszlői tud, [...] és képes vágyának csillapítására”. S mivel fennáll a veszély, hogy a nőtlen Titius elragadják az „alantas vágyak” vagy „tisztátalanságra” vetemedik, ezért „két rossz közül a kisebbet” választva a konzisztórium mégis engedélyezte házasságkötését. A valóságban a történet hőse nem a háborús veterán Titius volt, hanem a szász választófejedelemség egyik ünnepelelt csillaga, a kasztrált énekes Bartolomeo de Sorlisi, aki a nyilvánosság – mely előtt ő épp a nemi potensség eszményi reprezentánsaként lépett föl a színpadon – kirekesztése érdekében maga találta ki fiktív alteregóját. Ez a kasztrált az 1660-as években igen nagy hírnévre, vagyonra, sőt nemesi hűbérbirtokra tett szert, ráadásul fiatal volt és vonzó. Szenvedélyesen beleszeretett jogi tanácsadója tizenhat éves Dorothea nevű mostoha lányába, és a pár házassággal kívánta szentesíteni szerelmét. A lipcsei határozat értelmében, jóllehet a leány családjának határozott nemtetszése ellenére, a pár egybekelt. Házasságuk azonban rémálommá vált. Előbb a drezdai fő egyháztanács hatálytalanítja a lipcsei határozatot, és a házasság érvénytelenítését követeli. Sorlisi hiába hoz létre patronátust egy egyházi közösség és lelkészének támogatására, a szász választófejedelemnek kell tekintélyét latba vetnie a házasság fenntartása érdekében, ugyanakkor a precedensjogi következményektől elhatárolódva („Es soll sich aber ins künftige auf diesen Fall niemand berufen!”). Majd alig egy év múltán a mostohaapa, a házasság felbontásának reményében, keresettel fordul a jénai egyetem teológiai fakultásához. A lutheránus teológusok szerint a „gyermekszülésre alkalmas asszonyszemély, lévén a házas állapot isteni adomány, nem nyert felhatalmazást oly férfiszemélyvel kötendő házasságra, aki a nemzésre nyilvánvalóan képtelen, ekképpen pedig a házasságkötésbe való korábbi beleegyezése semmi és érvénytelen”. Az indoklás szerint a nemzésre képtelen férfival való együttélés a lelkiismeret rovására elkövetett bűn. Más természetlen házasságok nem jelenthetnek hivatkozási alapot, hiszen Ábrahám és Sára esete a remény forrása. S mivel a házaspár erre úgy nyilatkozott, hogy inkább életüket dobják el, mintsem egymást, megvonták tőlük az úrvacsoravétel jogát. Ezt már a liberálisabb szellemű köznagsbergi teológiai fakultás professzorai sem hagyták szó nélkül, nemcsak „méltánytalannak”, de kifejezetten „bosszantónak” találván a drezdai és jénai határozatot. Okfejtésükben a kor szelme szerint értelmezett házasság alapvetően az „alantasabb vágyak gyógyeszköze”. E teológusok egzakt leírást adtak a kasztrálás eltérő formáiról, és a szexuális élet e formákban lehetséges módjairól. Differenciákat vittek az addig homogénnek ítélt testcsonkítás teoretikus mezejébe. Mivel vannak olyan kasztráltak, akik gyönyörben képesek részesíteni a nőt, a házasságuk semmilyen akadályba nem ütközhet. (Éppen száz évvel ez előtt, 1568-ban

6 A történet összefoglalását lásd Ortkemper (1995: 193). Ez a könyv számít máig a legalaposabb, legnagyobb forrással dolgozó történeti összefoglalásnak a kasztrált énekesekről. A korábbi történeti munkák közül lásd pl. Haböck (1927); Heriot (1956); az újabb irodalomból pedig Fritz (1994) és Somerset-Ward (2004).

nyilvánított V. Sixtus pápa minden nemi érintkezést kasztráltak és nők között paráznaságnak.) A greifswaldi egyetem is kiállt a kappanok házassága mellett. Hiszen, tették fel a kérdést, miért ne házasodhatnának kasztráltak, ha leprások, epilepsziások megtehetik? E kiterjedt vita dokumentumai aztán 1685-ben Halléban könyv formában is publikussá váltak, *Eunuchi Conjugium, avagy a kappan-házasság* címmel. A házaspár eközben egyre nagyobb lelki nyomás alá került, a nemi élettől való tartózkodás mellett döntött, jobbnak látta megfogadni a königsbergiek tanácsát, hogy úgy éljenek egymás mellett, mint „fivér és nővér”. Végül Sorlisi korai halálával végződött szomorú történetük.

Fentebb a travesztiagyakorlás és a férfiaság egymásnak feszülő jelenségeiben láttuk a „kasztrált gender” további sajátos vonását. Egyrészt a társadalmi környezet paradox elvárásokkal övezte a férfiszopránokat, másrészt ez a szerep a nemi identitás reflexiójára, vagy éppen újraalkotására szólította fel interakcióba vont partnerét. E tekintetben, jóllehet, mint e szerep különös inverze, példaértékű Casanova elbeszélése Teresa-Bellinóról (Casanova 2000: 33). Ebben a történetben egy énekes leány műfallosszal vértéznek fel, és kasztrálnak adnak ki, legfőként egzisztenciális okokból, hogy a pápai tiltást kijátszva Rómában és a vatikáni városokban is felléphessen színpadi énekesként. Ám e megfordítással együtt járnak a „kasztrált gender” szerepei is – a kasztráltat „alakító” nőtől elvárt travesztia (legyen férfi), ugyanakkor a kasztrálttól elvárt travesztia (legyen odaadó nő, de olykor odaadó férfi is) –, amelyek érthetően szokatlanok és zavaróak a leány számára. A nemi hovatarozásról szerzett végső bizonyosság csak a történet végén áll elő, minthogy az (ál)kasztrált – nem csupán egzisztenciális, hanem szerepének természetéből fakadó okokból is – fedezni próbálja kilétét. Ugyanakkor az elbeszélő énbén Bellino egyszerre ébreszt különös vonzalmat: olyat, melyet épp a nemi identitás bizonytalansága gyújt lángra. Bár Casanova kezdettől úgy beszélt el az esetet, mint aki bizonyos Bellino „valódi” kilétét illetően, mind erősebb vonzalma teremtés iránt mégsem egyszerűen az ellenállhatatlanul hódító férfi felcsigázott nemzőkedve egy rejtőzködő, bájos leány iránt. Nem is elsősorban azok a homoerotikus kalandok hirtelenítik ezt a perspektívát, amelyek fel-felbukkannak az emlékiratokban, hanem inkább magában ebben a történetben a nemiség lebegtetése és a nemek közötti vagy azokon belüli vonalmi vektorok folyamatos átfordulása és elbizonytalanodása. Az egyik sikertelen roham után Casanova „undorodva” fordul el Bellinótól, mert, írja: „...igazi férfinak láttam, de megvetésre méltó férfinak, fogyatékosága és szégyenletes nyugalma miatt, amelyet megőrzött egy olyan pillanatban, amikor nem lett volna szabad érzéketlennek maradnia [...] annak ellenére, hogy a látottak alapján ki kellett volna jözanodnom, éreztem, ez nem történt meg” (Casanova 2000, 47). Bellino teste egyszerre működik hódolója szemében mindkét nem felé mutató jelölőként, s az izgalomnak, mely e rejtély feloldását sürgeti a hódítóban, oka egyszerre a másik talányos kiléte és saját érzékiségének megkérdőjeleződése. A nemi identitás és a vágy irányának kérdésessé tétele, aminek a kasztrált egyszerre megtestesítője és oltóanyaga, az érzéki bizonyosság filozófiai problémája mögé rejtőzik. Bellino, mielőtt végképp Teresává változnék, a travesztia módozatait a megbizonyosodás irracionalitásaként próbálja feltüntetni,⁷ ami az elbeszélés szintjén röviddel ezután mélyebb értelmet nyer. Az érzékiség, a szexuális vonzalom vektoriális forgandóságának helyére az érzékszervi bizonyosságszerzés „ir-

⁷ Bellino: „Tudja meg, hogy bájaim talán még jobban lenyűgöznék, és elvadult szenvedélye minden eszközt felhasználna arra, hogy szerelmes képzeletét kielégítse. Képes lenne még arról is meggyőzni magát, hogy engem nővé változtathat, vagy azt képzelné, hogy saját maga válhat nővé, és azt kívánná, hogy nőként szeressem” (Casanova 2000: 51).



1. ábra. Hogarth: *A léhaság útja* (1733–35), II. kép

racionalitása” lép, méghozzá az érzékszervi módusok tradicionális rendjének átszervezésével. E hierarchia új modellje a hallás kétértelműségétől és a travesztia gyakorlásától a hallás újjáépített bizonyosságáig rajzolja parabolikus ívét. A hang és a látvány (a kasztrált jelensége) által kiváltott elbizonytalanodást előbb a testek kommunikációja (Casanova tapintó kezének bizonyossága, a „leleplezés” tapintata), majd a szem és a fül bizonyossága (a test látványa és Teresa élettörténetének elbeszélése) rendezi el a nemi szerepek „megnyugtató” rendjévé. A kasztrált hangja, mint a nemi identitás és az erotikus orientáció szubverziója, a bizonyosságszerzés folyamatát a test tapasztalatából építi fel, és a látványon át csak legvégül juttat el a logosz bizonyosságáig.

A „kasztrált gender” szatirikus megjelenítésére a képzőművészetben is találunk példát. William Hogarth *A léhaság útja* (*The Rake's Progress*, 1732–35) című sorozatának egyik metszetről van szó. E sorozat darabjai a műértő gentleman típusát gúnyolják, aki a művészek és léhűtők bőkezű patronusa. Egymásba mosódik rajtuk az előkelő és az alvilág, méghozzá a bűnt erénnyé, a hóbortot műveltséggé, a divatot pedig jó ízléssé hazudó cinizmus révén. E metszetek moralitások, szatirikus, gúnyos természetük mögött mindig erkölcsi tanulság áll arról a londoni társadalomról, amelyben a nagy különbségek ellenére az osztályok egymás szeme előtt éltek a nyilvánosság különféle szinterein, legfőképpen a színházakban (Watkinson 1962: 53). A második darabnak, melyről itt szó van, több címe is ismert („A reggeli fogadás”, ill. „Az ifjú arisztokrata elfoglalja helyét az úri társaságban”), és ereden-



2. ábra. Händel Hogarth metszetén

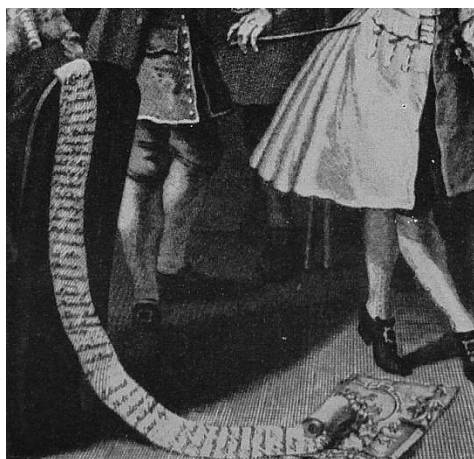


3. ábra. A partitúra Hogarth metszetén

dően a hirtelen jólétbe csöppent ifjú első „gazdag” reggelét ábrázolja. Ugyanakkor a kép számos olyan részletet tartalmaz, amely a szatíra tárgyát kitágítja. Már Johannes Forkel felhívta a figyelmet arra, hogy Tom Rakewell alakja átjátszik Farinelli figurájába (Forkel 1778, idézi: Ortkemper 1998: 133). Farinelli, a kor egyik legnagyobb kasztrált sztárja azt követően vált a londoni előkelő társaságok keresett „divatcikkévé”, hogy Heidegger, a svájci származású impresszárió 1734-ben kiszerezte a Haymarket Operába, Händel operavállalkozásának legnagyobb rivális társulatához.

Hogarth képén Farinelli alakja egybemosódik az aranyifjúéval, erre utal már a figura magassága és gyermeki arcvonásai is. A megosztott tér, Hogarth egyik kedvenc fogása révén beláthatunk a másik szobába, ahol a reggeli budoár voltaképpen zajlik: az előkelő hölgy ajándékokat fogad el hódolóitól. Az 1730-as években nagy divat lett a londoni dámák körében a reggelt egy kasztrált énekes társaságában tölteni. A kasztrált azonban csak itt viselkedett gálánsan a hölgyekkel, a színpadon a primadonna kénytelen volt elszenvedni az énekes sztárallűrjeit, akaratát és személyét sokszor megalázóan alárendelni a férfiszopránénak. A metszeten Farinellit is hódolók veszik körül (a zsoké, a vívómester, a bokszoló, a fizetett testőr, a gáláns tánctanárr és egy vadász), kijár neki az ajándék és a hódolat. A jelenet, mintegy rájátszva a hátsó szoba szituációjára, a travesztia jelenetévé lényegül át. Egyetlen alak vonja ki magát ebből, a mindenkinek hátat fordító csembalista: ő Händel, előtte épp új operájának, *A szabin nők elrablásának* (*The Rape of the Sabines*) kézírata, a szereposztással: *Romulus* – Farinelli, *Első szöktető* – Senesio, stb. Ez az opera ironikus fikció, mely a „kasztrált gender” egymást kioltani látszó „szerepeit” veszi célba: a hétköznapi perspektívájából nevelésnek hat a kasztrált mint nőrabló hős (ahogy nem kevésbé a laza erkölcsű énekesnő mint szabin szűz). Händel azért tart távolságot némileg e jelenettől, mert Farinelli a konkurens operatársulat sztárjává vált.⁸

⁸ Mindössze egyetlen eset ismeretes, amikor Farinelli Händel zenéjét énekelte: 1734 decemberében a Nemesi Operában Farinelli Händel *Ottónéjának* Adalberto szerepében lépett fel (vö. Dean 1987: 50).



4. ábra. Az ajándékok listája Hogarth metszetén



5. ábra. Az egyik kappan Hogarth metszetén

Ha röviden elidőzünk még e képnél, láthatjuk, hogy Händel székének háttámlájáról ajándékok listája gördül alá, ezeket Farinelli az öt ünneplő „nemességtől méltóztatott elfogadni az Artaxerxe [Hasse] bemutatása után”. Így pl. a „walesi herceg egy gyémántokkal berakott derékövet”, „T. Rakewell összesen 400 fontot” adott hódolata jeléül. E lista alján egy korabeli röplap látható: Farinelli a dicsőség talapzatán áll, melynek felirata: „Egy az Isten, egy Farinelli!” Végül van még egy, mondhatni tovakodó utalás, a szoba hátsó falán látható festmények együttese: a Máriát és a Gyermeket Keresztelő Szt. János társaságában ábrázoló festményt két *kappan* képe veszi körül, egyfajta blaszfemikus triptichont alkotva.

Test és hang

A kasztrált énekesek fénykorának kezdete kapcsán újra csak az egyház ambivalens szerepét szokás emlegetni. A kasztráltkultusz születési helye Róma, a pápai kórus volt. Az első kasztrált mint hivatásos énekes 1598-ban itt lépett fel, aztán 1609-től Rómában már kizárólag kasztráltak énekelték az alt és a szoprán szólamokat. Hogy miért? Újra az exegézisbe ütközünk, teológiai érvek kerülnek elő, ill. ezekre alapozott egyházjogi passzusok. Pál Korinthusbeliekhez írott első levelének 14:34. szakaszát („A ti asszonyaitok hallgassanak a gyülekezetben, mert nincsen megengedve nekik, hogy szóljanak.”) általános tiltásként értelmezték, jóllehet az csupán a prédikációra, a „nyelveken szólásra” vonatkozott. A beszéd tiltását pedig magától értetődően kiterjesztették az énekekre is – s ez a tiltás pápai rendeletek formájában 1826-ig többször is megismétlődött. A templomi éneken túl azonban az egyházi államhoz tartozó városokban tiltották a nők színpadi fellépését is.

Az exegetikai mellett szociológiai okok is magyarázzák a testcsonkítás gyakorlatának gyors elterjedését. Itáliában a kített gyermekek megőrzésére a templomok mellett létrehozott „konzervatóriumok” hamar az énekesképzés központjaivá váltak. A gyermeki hang konzerválására alakult ki a (formálisan tiltott) kasztrációs gyakorlat. Az úgynevezett *bel canto*

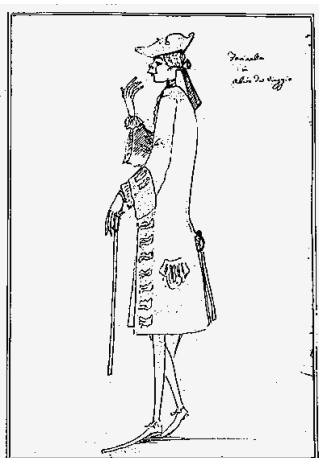
ének kultúrát a 17–18. században ezért elsősorban Itáliában tanították (a bel canto mind az énektechnika, mind az azt kiművelő pedagógiai módszer neve volt). A 18. század minden bizonnyal legjobb befektetése volt Porpora, nápolyi zeneszerző és ének-mester vállalkozása, aki egyetlen kottalapról írt énekgyakorlatait addig ismételtette tanítványaival, amíg azokból világsztár nem lett, grófi és hercegi jövedelmekkel vetekedő fizetéssel. (Fényesen bizonyítja ezt két leghíresebb tanítványa: Caffarelli és Farinelli.) A kasztrált énekesek minden képzelet felülmúló társadalmi felemelkedése és kultusza ezért igen erős társadalmi mintává vált. Sokan hittek benne, hogy gyermekük számára a nyomorból a felcseren át vezet út a jólétbe. Tosi, a 18. század egyik legnagyobb énekpedagógusa, maga is kasztrált, ezt írta az éneklés művészetéről kiadott könyvében: „A szegénység elhitheti a szülőkkel, hogy éneklés és gazdagság kéz a kézben járnak, továbbá azt is, hogy az éneklés megtanulásához más egyébre sincs szükség, mint egy csinos pofikára, és arra a kis beavatkozásra ott alul” (Ortkemper 1998: 31).⁹

Az a „kis beavatkozás” mai szemmel meglehetősen brutális és kegyetlen művelet volt. 6 és 10 év közötti gyermekeken végezték, a heréket vagy elköttették, vagy eltávolították. A kasztráció virágkorában, a 17–18. században még nem ismerték sem a fertőtlenítés (*antiszepszis*), sem a lokális érzéstelenítés (*anaesthesia lokalis*) fogalmát, sem a *narkózis* ilyen célú lehetőségét. Ezért azokban az esetekben, amikor komplikáció lépett fel, a gyermekek 60–80 százaléka meghalt. A fájdalom relativizálására (mintsem csökkentésére) tűzforró vagy jéghideg fürdő volt hivatott; az előbbi a vérzés fokozásával a seb öntisztítását, az utóbbi épp a vérzés csillapítását szolgálta. Sokszor a nyaki verőér elszorításával idézték elő a páciensek eszméletvesztését a beavatkozás idejére. Maga a műtét nem igényelt bonyolult sebészi eljárást, a heréket egy borotvaéles kés egyetlen metszésével vágták le. A vérzést aztán vagy a seb elszorításával, szorítókötéssel, vagy ma különösen ijesztőnek tűnő eszközökkel, forró hamuval, esetleg folyékony kátránnyal próbálták elállítani. A szorítókötést valamilyen vérzéscsillapítónak vélt anyaggal itatták át, így pl. rózsaoaj, vörösbors, árpaliszt, búzakarpa keverékéből.

Az *androgén hormon* kivonásával felborult a hormonháztartás, aminek következményeként a csontozat növekedése lelassult, és a csőves csontok (lábak, karok és a medence) erőteljesen megnyúltak. A fehérjeháztartás zavara folytán az izomzat satnyább, a bőr sápadt, puha és szörtelem maradt. A kasztráltak hosszú ideig megőrizték gyermeki arcvonásaikat. Idősebb korokban komoly zsírfőlönsleg alakult ki rajtuk a derék, a fenék és a mellék tájékán. Ezért a hosszan tartó gyermeteg kinézetet idővel asszonyos külső váltotta fel. Ezek a fiziológiai elváltozások hamar a gúny céltáblájává tették a kasztráltakat, erről a divatról ma főként Anonio Maria Zanetti karikatúrái tanúszkodnak (ill. Marco Ricci, Pierleone Ghezzi és mások rajzai). Sok gyermekre azonban tragikusabb sors várt: sokan megvakultak, megsüketültek, elvesztették a hangjukat, vagy megbénultak.

Nem tudjuk, hogy a 300 év alatt hány gyermeket kasztrálhattak, sem azt, mennyi beavatkozás végződött halállal. Bár szigorúan tiltották (még az áldozatoknak is fedőtörténeteket találtak ki), mégis rendkívül elterjedt a 17–18. század fordulóján. Valóságos központok létesültek (pl. az umbriai Norcia). Ám még ha sikerült is az operáció, az nem jelentette azonban, hogy a gyermekből sikeres énekes lesz. 1770-ben egy német utazó naplójában olvassuk: „100-ból jó, ha egynek lesz igazán szép hangja”. A sikeres eredmény pedig egy olyan *éneklő-gép* lett, amely a *virtuozitás* kultuszában lelte meg hajtóerejét.

⁹ Pier Francesco Tosi (1645–1732): *Opinioni de' cantorianchi e moderni* (1723). Johann Friedrich Agricola fordításában: *Anleitung zur Singkunst* (1757).



6. ábra. Farinelli, Zanetti karikatúrája



7. ábra. Bernacchi, Zanetti karikatúrája

De mi történt a hanggal? Orvosi szempontból a következő: a gégefő gyermekkori mérete megőrződött, miközben a mellkas, a tüdő, a légzőizmok, illetve a garat és a szájüreg (orr-mellék és egyéb fejtüregek) felnőttekre jellemző méreteket öltöttek. Ezen a kis gégefőn tehát a gyermekekénél jóval nagyobb erejű és nagyobb tartalékokkal rendelkező levegőmennyiség áramolhatott keresztül, ami a hangképző szervek említett sajátosságai mellett az énekhang rendkívüli elváltozásaihoz vezetett: igen nagy volumenű, igen hosszú kitarásokra képes, a fűszopránok vagy fiúaltok magasságában mozgó, színezetében is ezekre emlékeztető hanghoz, s ezt a rendkívüli akusztikai jelenséget az énektechnika iskolázásával virtuóz hangszerré fejlesztették.

A kasztráció divatjelensége elválaszthatatlan maradt a magas hang és a virtuozitás 17. században felívelő kultuszától. A kasztráltakban a férfiaság és a hősiesség egyfajta szimbólumait látták, nem pusztán a nők helyettesítőit. Senkiben nem keltett akkoriban megütőközést, hogy a szerelmes férfi magasabb regiszterben énekel, mint a szeretett nő. Az, hogy a 17. századtól a kasztráltakban az eszményi férfiaság új kulturális képei termelődtek ki, a *magas hangok* iránti, társadalmilag mind kiterjedtebb lelkesedésből táplálkozott. Susan McClary, az amerikai zenetudomány feminista vonulatának vezéralakja ezt a lelkesedést az 1580-ban Alfonso D'Este által felesége termékenységének elősegítésére életre hívott *concerto delle donné*ra vezeti vissza. A ferrarai hivatásos énekesnők éneke sok kortársuk számára nemcsak a vágy tárgyát jelentette, a férfiak a szubjektum ama pozícióját is ki akarták sajátítani, amit a magas és virtuóz hang birtokosa foglalt el. McClary szerint a hang ekkoriban „a nyelv tiszta szállítóeszköze” helyett annak metaforikus felmutatásává vált, hogy „miképpen tapasztalhatja meg magát a nehézségi erő kényszere alól felszabadított test” (McClary 2002: 205). Az operák szerelmi duettjeiben az egymáshoz simuló és egymásba gabalyodó testek mozgását (a nők magas fekvésű hangmozgásainak utánezatait) alkalmazni kezdték a heteroszexuális szerelem ábrázolására is. Ugyanakkor a 17. században a magas hangok iránti előszeretettel növekedésével párhuzamosan csökkent az érdeklődés a *mélyebb hangfekvés* iránt. A kevés basszus vagy bariton szerep szinte sohasem szexuálisan aktív figuráé. A mély hangfekvésű szereplők szociális autoritást csak az erotikus élvezetről való lemondás árán nyer-

tek. Vagy ennek hiányában neveltség tárgyává váltak. S hogy ez a minta milyen erős hagyománnyá vált, mutatja, hogy még Mozart is erre építette a *Szöktetés a szerájból* című daljátéka egyik szereplőjének karakterét. Ozmin, a mélybasszus hangfekvésű kasztrált háremőr neveltség tárgyává válik, ahányszor csak az elegáns angol szolgálólány felé közeledik. Az opera végén énekelt dühös dallama a terméketlen körben forgás képzetét kelti, a kasztrált impotenciáját sugallja. Míg tehát a hangfekvés megmarad tradicionális dramaturgiai szerepében, a kasztrált gender megjelenítése az ellenkezőjébe fordul, sajátos zenei traverziaként. Ez az átértékelődés majd csak a *Don Giovannival* érkezik el végső pólusához: végleg eltűnik a szexuálisan aktív karakterek azonosítása a kasztrált hangfekvéssel.

A kasztráltak eszményi férfiasága tehát a magas hang virtuóz kezelésében öltött testet, amit hatásában rendkívülivé tett a hang irdatlan energiája és agilitása.¹⁰ A virtuozitás erodálta azt a régi, egészen az antikvitásig visszakövethető előfeltevést, amely a hangot *index mentis*nek, a tudat- és lélekállapotok hallható jelének tekintette. A kasztráltak virtuóz éneke a tiszta szubjektum hangja, technika volt, mely önmagában nem hordozott jelentéseket, hanem mindig kontextuálisan telítődött ilyenekkel. Egyfelől soha nem volt igazabb: „az üzenet maga a médium”. Másfelől e tiszta, anyagi szubjektumból érkező hang nem az „érzések kifejezésére” volt hivatott, mint inkább az „affektusok barokk reprezentációjára”. A lélek szenvedélyeinek racionalista konstrukciója mögött az a premodern szubjektum állt, amely ura és ellenőrzője az őt kívülről érő behatások affektív következményeinek. A 18. század közepéig nem játszott szerepet a számunkra magától értetődő azonosság érzés és szubjektivitás között. A barokk vagy premodern Én még nem a „maga” érzéseivel határozta meg önmagát. Az érzések csak később internalizálódtak és individualizálódtak, miután immár kizárólag az individuum vált felelőssé értük. A kasztrált hangjában megtelepülő erotika nemcsak a szexualitás egyfajta nyilvános formáját jelentette, hanem magának a szexualitásnak a nyilvánosságát is. A kasztrált hangja egy olyan szubjektumból szólt, aki kategoriális kívülállással arra ösztönzött, hogy hallgatói újraépítsék saját maguk vonatkozásában mind sex-, mind genderidentitásukat, mind szenvedélyeik világát. A tiszta médium a kasztrált volt. Érzéketlenségében és testetlenségében öltött testet erotikája, miközben az öntapasztalás radikálisan új formáját tárta fel: azt az önmagunkat, akinek nem kevesebbre nyílik lehetősége, mint hogy nyilvánosan gyakorolja a vágy felindulását, az extázis fokozódó érzését, aki épp a testetlen énekét hallva nyer differenciált tapasztalatot a maga különálló testéről. Abban a tapasztalat-

10 Ma már nehéz elképzelni, mit is eredményeztek pontosan a fiziológiai-hormonális elváltozások és a rájuk támaszkodó, egészen korai gyermekkortól szakadatlanul üzött énekgyakorlatok. A legjobb kasztráltak, úgymint Farinelli, Caffarelli, Senesino, Siface hangja négy oktáv terjedelmű volt, még a háromvonalas G-t és A-t is teljes hangon tudták énekelni. Különleges mutatóványuk volt az egészen hosszú ideig, olykor másfél percig is kitarított hang, a rendkívüli dinamika, az egy levegővel végigénekelt, mégis végtelenül differenciált melizmák, fioritúrák és koloratúrák gyakorlata. A bel canto énekképzés legendás Porpora-féle gyakorlatáról lásd Amstad (1982: 138). Mégis megpróbálhatjuk elképzelni, milyen is lehetett a kasztrált hangja. A mai régi zene előadási gyakorlatában meghonosodott ún. kontratenor (fej- vagy falzett hangon éneklő férfi) gyakorlat bizonyosan kevésbé van hasznunkra ebben. Gerard Corbiau *Farinelli, a kasztrált* (1994) című filmjében a főszereplő hangját szintetikusán keverték ki, egy női és egy férfi énekes hangjából. Az eredmény meglepő, de szempontunkból azért kevésbé izgalmas, mert ez a „nemtelenség” csupán abban nyilvánul meg, hogy hol inkább egy nő, hol inkább egy férfit vélünk hallani. Létezik azonban egy hanglemeznyi felvétel egy Alessandro Moreschi nevű kasztrálttól, aki a 19–20. század fordulójának ismert énekese volt. A fennmaradt felvételeken ugyan korának verista divatja szerint érzelmes késő romantikus stílusban énekel, hangja azonban hátborzongató. Színezete egészen szokatlan, egyszerre gyermeki és anyagi, és, ahogy többen megjegyezték, félreérthetetlenül melankolikus, mintha csak „nemének” és kultúrájának kései siratóénekét hallanánk.

ban, amit Roland Barthes a romantikus dal kapcsán ír körül, minden bizonnyal a kasztrált éneke részeltette hallgatóit: „Hiszen énekelni annyit tesz: a képzelet útján élvezni egységes testemet. [...] Mi énekl nekem, aki hallok, testemben a dalt?” (Barthes 1979: 7).

Ez a kultúra már a 18. század végén hanyatlani kezdett, az érzés új kultusza, az opera világában meghonosított új drámai eszmény, és velük együtt az *index mentis* felújítása miatt. Ebben a tekintetben inkább Gluck, mint Rossini volt az, akinek életművében ez a törés megjelent.¹¹ A kasztráltkultusznak bealkonyult, jóllehet kasztrált énekesek egészen a huszadik század elejéig léteztek. 1598, az első kasztrált Rómában – 1922, Alessandro Moreschi, az utolsó kasztrált halála: ezek a határkövei annak a több mint 300 éven át tartó hagyománynak, amely a Sixtus-kápolnában kezdődött és ott is ért véget.

Hivatkozott irodalom

- Aiszóposz (1987): *Mesék*. Budapest: Európa.
- Amstad, Marietta (1982): Porpora híres kottalapja. A belcanto-iskola alapgyakorlatai. In Régi zene. Tanulmányok, cikkek, interjúk. Péteri Judit (szerk.). Budapest: Zeneműkiadó.
- Barthes, Roland (1979): *Was sing mir, der ich höre, das Lied in mir?* Berlin: Merve Verlag.
- Casanova, Giacomo (2000): *Casanova emlékiratai II*. Budapest: Atlantisz.
- Dean, Winton (1987): *Händel*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Foucault, Michel (1996): *A szexualitás története I. A tudás akarása*. Budapest: Atlantisz.
- Fritz, Hans (1994): *Kastratengesang: hormonelle, konstitutionelle und pädagogische Aspekte*. Tutzing: Schneider.
- Haböck, Franz (1927): *Die Kastraten und ihre Gesangkunst*. Stuttgart.
- Heriot, Angus (1956): *The Castrati in Opera*. London.
- Hésziodosz (1976): *Istenek születése*. Budapest: Magyar Helikon.
- McClary, Susan (2002): Fetus Stimme: Professionelle Sänger im Italien der frühen Neuzeit. In *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Friedrich Kittler, Thomas Macho és Sigrid Weigel (szerk.). Berlin: Akademie Verlag.
- Nietzsche, Friedrich (1995): *Túl jön és rosszon*. Budapest: Icon.
- Laqueur, Thomas (2002): *A testet öltött nem*. Budapest: Új Mandátum.
- Lichtenberg, Georg Christoph (1939): *Aphorismen, Briefe, Schriften*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Ortkemper, Hubert (1995): *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten. Eine andere Operngeschichte*. München: dtv/Bärenreiter.
- Somerset-Ward, Richard (2004): *Angels & Monsters: Male and Female Sopranos in the Story of Opera 1600–1900*. New Haven: Yale University Press.
- Tuchel, Susan (1998): *Kastration im Mittelalter*. Düsseldorf: Droste.
- Watkinson, Raymond (1962): *Hogarth*. Budapest: Képzőművészeti.

¹¹ Hogy az énekes kultúra e radikális változását és a vele járó esztétikai és kompozíciótechnikai következményeket még ma is Rossini életművéhez kapcsoljuk, az legfőképpen Stendhálnak (és talán Fétisnek is) köszönhető. Mindenesetre Stendhal Rossini-könyve izgalmas fejtegetéseket tartalmaz az énektechnika e történelmi jelentőségű átalakulásáról.