

DARIDA VERONIKA

Poszthumán színterek

„EMBEREN TÚLRA MENNI”

Honnan ered a kortárs színház érdeklődése a poszthumán színterek iránt? Mi az oka annak, hogy egyre több olyan előadással találkozhatunk, melyek eddig ismeretlen perspektívák feltárására vállalkoznak? Már nem elég érdekesek a színpadon ábrázolt emberek és emberi történetek? Vajon képes lehet az ember (a színházi alkotó) arra, hogy egy nem emberi tapasztalatot közvetítsen a színpadon keresztül? Túl tudunk-e lépni az emberi nézőpontra?

A poszthumán törekvéseket felmutató színházat valószínűleg ugyanaz az igény hívta elő, mint a poszthumán filozófiákat. Vagyis azt mondhatjuk, hogy eredeti motivációjuk egy válság.¹

A színház emberábrázolásaként való, ifflandi definíciója a 21. században már távolról sem kielégítő. A klasszikus humanista értékek – melyek biztos emberképet és emberismeretet feltételeznek – régóta nem meghatározók a színházban. Az ember, ahogy sok más térről, a színpadiról is lassan kiszorul, vagy legalábbis háttérbe kerül. Ebben azonban nincs semmi váratlan vagy új, hiszen már a 20. század elejének nagy színházi forradalmárjai (Appia, Craig, Artaud) is arról beszéltek, hogy a színész csupán egy – és távolról sem a legfontosabb – színpadi elem; a világitás, a látvány, a zene legalább ilyen fontos eleme az előadásnak.² Sőt, már ekkor felmerült a színész eltávolításának (bábbal, fényvel, árnyékjátékkal való helyettesítésének) a gondolata. Az emberalak tehát a színházi reprezentációban sem tekinthető többé minden dolgok mércéjének.

A nem-emberközpontú kérdésselvetések a 20. század végére és az új évezred elejére még nagyobb hangsúlyt nyertek, elsősorban a technológia megállíthatatlannak tűnő fejlődése miatt. A színházban az új technológiák megjelenése a korábban lehetetlennek tűnő utópiák megvalósulását is jelentette: például napjainkban az emberalak egyszerűen helyettesíthető egy vetített képpel vagy egy robottal.

„Gépeink nyugtalanítóan elevenek, mi magunk pedig félelmetesen élettelenek vagyunk” – mondja Donna J. Harraway a *Kiborg kiáltványban*,³ és ez a tény a színház számára egyszerre jelenthet veszélyes fenyegetést és izgalmas kihívást. A transzhumán nézőpont, mely szerint a robotok teljesen átvehetik az ember szerepét ugyan ritka, de az android színház (mely a Maeterlinck színházutópiára

¹ Rosi BRAIDOTTI, „Working towards the Posthumanities”, *Trans-Humanities Journal* 7.1 (2014): 155–176.

² Erről lásd: DARIDA Veronika, *Színház – utópiák* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2010).

³ Donna W. HARRAWAY, „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években”, *Replika* 51–52 (2005): 107–139.

nyúlik vissza) napjaink robotszínházában megvalósulni látszik – habár a robotszínházi kísérletek közül is érdekesebbek azok, melyekben az emberalak és a robot együttesen jelenik meg a színpadon. Erre példa az osakai egyetemen folytatott Robot Theater Project, melynek egyik előadása a Trafóban is látható volt: az Oriza Hirata által írt és rendezett *Az átváltozás*. A Kafka-novella új változatában nem egy azonosíthatatlan féreggé (bogárrá, ganajtúróvá, csótánnyá) történő átalakulásról van szó, hanem a főszereplő robotként ébred. Méghozzá egy csodálatos, mimikára képes, szelíd és mélabús robot testét ölti magára. Ezáltal viszont a novella hátborzongató idegensége teljesen megszűnik. Kafkánál, ahogy Deleuze kiemelte, az „állattá-leendés” egy szökésvonalat próbál meg kirajzolni még akkor is, ha ezen a szereplő képtelen végigmenni (Gregor Samsa „állattá-leendésének deterritorizációs folyamata egy ponton megakad” és „halállá-leendés” lesz).⁴ Ez a robotszínház viszont nem foglalkozik az emberi világból való meneküléssel, épp ellenkezőleg: a szabad átiratban egy empatikus közeg próbál meg viszonyulni az új, átváltozott családtaghoz, hosszú és épületes beszélgetéseket folytatva vele, bár az az alapvető kérdés végig megválaszolatlan marad, hogy a szuperintelligens high-tech robot miért képtelen az ágyból való kikelésre. Hozzátehetjük, hogy a nézők számára a humanoid robot színpadi jelenléte csak pár percig érdekes, az előadás emiatt hamar a teljes érdektelenségbe fullad.

Persze a robotok színpadi alkalmazására találhatunk jó példákat is, ahol nem szenzációvadász bemutatásukra épül az egész darab. Ilyen Romeo Castellucci és a Societas Raffaello Sanzio *Tragedia Endogonia* előadássorozatának brüsszeli epizódja, melyben egy kisgyermeket (egy körülbelül egyéves kislányt) látunk a színpadon, egy rideg, üres térben. Mögötte a háttérben feltűnik egy robot (Hans). Ez a robot, szemben az osakai humanoid szuperrobottal, csupán egy absztrakt próbabábura emlékeztető fej, melynek négyyszögletes szeme és szája időnként mozogni kezd, és ekkor a holland ábécé betűit ismételteti monoton géphangon. Ebben a jelenetben a gyerek és a robot találkozására egy előre kiszámíthatatlan színpadi eseményt jelentett, ahol az előzetes alapelv az volt, hogy abban a pillanatban, amikor a kislány nagyon megijed vagy sírni kezd, a függönyt leeresztik. Ez a képsor ugyanakkor nem csupán az emberi és a nem-emberi (az idegen, a más) találkozására mutatott rá, hanem a nyelven kívüli állapotot is illusztrálta. A gyermek, aki a nyelv előtti (*infans*) állapotot képviselte, az ábécé hangjait egy robot közvetítésén át hallotta, így az emberi beszéd alapja egy nem-emberi csatornán keresztül jutott el hozzá.

A nyelvi tapasztalat (*experimentum linguae*) és a nyelv előtti állapot olyan problémák, melyek Giorgio Agambent, napjaink talán legmeghatározóbb olasz filozófusát is folyamatosan foglalkoztatják.⁵ Castellucci azon rendezők közé tartozik, akik tudatosan használják a filozófiai referenciákat, a filozófiai szövegeket pedig

⁴ Gilles DELEUZE, Felix GUATTARI, *KAFKA. A kisebbségi irodalomért*, fordította KARÁCSONYI Judit (Budapest: Quadmon Kiadó, 2009), 30.

⁵ Giorgio AGAMBEN, *Infanzia e storia* (Milano: Giulio Einaudi Editore, 1978).

olyan izgalmas forrásnak tekintik, melyekből számos inspirációt meríthetnek. Ebben az esetben ez különösen igaz Agamben *L'Aperto* című művére, melyre Castellucci sokszor hivatkozik. Színháza azt a nyitott térséget vagy tartományt kutatja, melybe az állat nyújthat bevezetést.⁶ Ahogy egy beszélgetésben megfogalmazza: „Az állat beinvitál minket a *nyitott*ba, a nem narratív dimenzióba, a valódi veszély zónájába”.⁷

Az állat (a géphez hasonlóan) csak önmagát jelentő prezencia a színpadon, azonban szemben a gép előre programozható tevékenységével, az állat kiszámíthatatlan viselkedése valódi veszélyforrás. Így bár Castellucci előadásában gyakran találkozhatunk új technológiák alkalmazásával, az igazi kihívást mégis az állat színpadi szerepeltetése jelenti számára.

Mielőtt azonban rátérnénk ennek a példákkal való illusztrálására, vessünk egy rövid pillantást Agamben *L'Aperto* című könyvére, mely egy nagy Heidegger-interpretációként is olvasható, hiszen tőle származik az a gondolat, mely szerint az állat „világban szegény” (*weltarm*), szemben a világ nélküli (*weltlos*) kővel és a világgépző (*weltbildende*) emberrel. Ez a tézis, különösen az állatra vonatkozó része, számos vitát kiváltott. Könyvében Agamben is erősen szembefordul egykori mestere gondolataival, amikor azt írja:

Heidegger volt az utolsó, aki még hitt abban, hogy az az antropológiai gépezet, mely minden esetben eldönti és kompenzálja az ember és az állat, a nyitott és a nem nyitott közötti különbséget, az emberi történelem és sors létrehozója lehet.⁸

Agamben szerint viszont épp ezt az „antropológiai gépezetet” kell felszámolni, és ennek első döntő lépése az emberi és állati közötti különbségtétel megszűntetése. Ahogy a könyv végén olvashatjuk:

Ahhoz, hogy hatástalanítsuk azt a gépezetet, mely saját emberről való elképzelésünket is irányítja, rá kell mutatnunk arra a központi ürességre, arra a hiányra, amely – az emberen belül – különválasztja az állatot és az embert, és amely ebben az ürességben felfüggesztve tart minket.⁹

Milyen lehetne az emberi és az állati differencia eltűnése utáni állapot? Talán ahhoz hasonló, amit Tiziano egy festménye, a *Nimfa és pásztor* ábrázol (melyet Agamben könyve legvégén részletesen eleméz). A kései Tiziano-mű egy nem lé-

⁶ Rilke *Nyolcadik duinói elégia*jára utalva: „Tárt szemmel szemlélik az állatok a Nyitottat” (Rónay György fordítása). Rainer Maria RILKE, *Versek* (Szeged: Yctus, 1995) 264.

⁷ Romeo CASTELLUCCI, „A letter about a goat that gave its name to tragedy”, in *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio* (London: Routledge, 2007), 47.

⁸ Giorgio AGAMBEN, *L'Aperto* (Torino: Bollati Boringhieri Editore, 2002), 78.

⁹ Uo., 94.

tező, idilli természetképet mutat. A kép előterében, egy állatbőrön heverve, hátulról láthatjuk a nimfát, aki visszafordul a nézők felé. A nőalak szinte teljesen meztelen, csak egy fátyol van a hátára és a bal karjára vetve. A mellette ülő, felöltözött pásztor csak nézi őt, de nem ér hozzá. Már túl vannak szerelmük beteljesülésén, túljutottak a vágyon. A háttérben egy furcsán megtört, félig kiszáradt, félig lombot hajtó fatörzsre egy állat – valószínűleg egy kecske – próbál felkapaszkodni, de alakja szinte kivehetetlen, annyira egybeolvad a természettel. Ez az enigmatikus festmény, Agamben értelmezése szerint, a blanchot-i munkátlanságot (*désœuvrement*) ábrázolja. Az időtlenség érzetét keltő kép egyszerre jelenít meg egy kezdeti-és/vagy végállapotot; vagyis túl van az időn. Mint ahogy az itt ábrázolt létezés-mód is túl van a léten. Egy egyszerre emberi és állati, vagy úgy is fogalmazhatnánk, poszthumán állapotot mutat.

A festmény ugyanakkor néma. Ezt a nyelv előtti vagy nyelven túli létmódot kutatja Castellucci színháza is. Az imént már megvizsgáltuk a *Tragedia Endogonidia* jelenetét, mely egy robot hangját úgy jelenítette meg, mint ami dekonstruálja az emberi beszédet egyfajta poszthumán nyelv gyanánt. Az állati hangok viszont teljesen kívül állnak az emberi beszédartományon. Így a „kecskeének” is (a *tragoidia* eredeti jelentése) egy értelmezhetetlen, titokzatos hangon szólal meg. Hogyan írható le a meghallásakor szerzett nyelvi tapasztalat? Az állati hang kérdése szempontjából Agamben egy másik szövege, a *La linguaggio et la morte* utolsó fejezete a legtanulságosabb, mely *A gondolkodás vége* címet viseli. Egy erdei séta leírása kapcsán a szerző felidéz mindazt az auditív tapasztalatot, melyet ilyenkor az állati hangok sokféleségéről szerezhetünk. Hol marad ehhez a hangzásbeli gazdagsághoz képest az emberi hang? Beszélhetünk egyáltalán sajátos emberi hangról? Olyan tiszta és elkülönült értelemben, ahogy az állatok esetében, semmiképp sem. Az ember az egyetlen beszélő és gondolkodó lény, de beszéde és gondolkodása, Agamben tézise szerint, épp sajátos hangnélküliségét hivatott leplezni. Az emberi gondolkodás a nyelvben keresi a hangot, pontosabban a hang atopozsát. Így a nyelv veszi át a helyét: a nyelv lesz az ember hangja – miközben az erdei séta leírása arra is rámutat, hogy az ember az állatvilághoz a csend révén kerülhet a legközelebb.

A *Tragedia Endogonidia* utolsó epizódja (*Cesena*) szintén egy éjszakai utat jelenít meg az erdőben, de ott ez egy üldözött gyermek menekülése lesz. A kisiút a fák mögül titokzatos állati tekintetek kísérik (őzek, szarvasok vigyázó pillantásaként), azonban az emberek által jelentett veszélytől ezek sem óvják meg. A gyermek utáni hajtóvadászat így tragikusan zárul, az üldözők utoléri és kegyetlenül meggyilkolják. Fontos azonban megemlíteni, hogy a darab eredeti elképzelése szerint a megvert és meggyalázott gyermek állattá változott volna: egy szelíd és bölcs elefánttá.¹⁰ A gyermek állattá-leendésének ugyanis, Castellucci szerint, két-féle értelmet tulajdoníthatunk: a nyelv elvesztése vagy az emberi nyelvről való

¹⁰ Romeo CASTELLUCCI, „Why I need an elephant”, in Dorota SEMENOWICZ, *The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio* (New York: Palgrave, 2016), 177.

lemondás egyrészt a felnőttek világának tagadását jelenti, másrészt a *conditio humanát* állati létmóddá változtatja. Ugyanakkor a végső változatban a gyermek feláldozása szintén az ember állathoz való hasonlóságára utalt, hiszen a színházban az állat volt az első áldozat. Az őstragédia a tragédia eredeti szertartásaként az isteneknek bemutatott áldozatot jelentette, és csupán a modern tragédiában az istenek távozása vagy halála után vette át az ember az állat szerepét.

Érdeemes megjegyezni, hogy a kortárs színházban hasonló elképzelésekkel elsősorban Valere Novarina darabjaiban, rendezéseiben és teoretikus írásaiban (különösen *A test fényei* aforizmagyűjteményében) találkozhatunk. Novarina színháza az antropofánia színháza, mely az ember eltűnését mutatja fel, miközben az antropolátria (az ember bálványként való imádása) elleni küzdelem színtere. Ebben a színházban egyfajta emberábrázolási tilalom működik. A színész itt arra törekszik, hogy túllépjen az emberen, amit egyrészt az állathoz való közeledés révén („a színházban a nézők az első beszélő állati tapasztalatára lelnek rá”),¹¹ másrészt az áldozatiság hangsúlyozásával („valahányszor belép egy színész, az emberből az áldozat jelenik meg, minden emberi mögöttes nélkül”)¹² próbál elérni. Így juthatunk el ahhoz a poszthumán nézőponthoz, mely szerint: „az ember – egy hordozás helye: nem az ember, hanem az állat, amelyben az ember hordozása és felmutatása történik”.¹³

Ám ugyanígy, jelen gondolatmenetünkhöz kapcsolódva, felidézhetjük azt a novarinai fragmentumot, mely akár Castellucci színházának az ars poeticája is lehetne:

A velünk szemben belépő színész végre lehetővé teszi számunkra, hogy ne emberből legyünk, ne kelljen többé embernek lennünk! A színház egyike azon ritka helyeknek, ahol kikísérletezhetjük azt, ami mindenütt tiltva van nekünk – és ami rendkívüli derűre ad okot: a *kilépést az emberből*. „Emberentúlra menni.” Az emberi képmást felmutató színész áldozatával egy pillanatra az ember többé már nem kötelező számunkra.¹⁴

„LEVÁGOTT KECSKE VAN BENNEM”

A Romeo Castellucci vezette Societàs Raffaello Sanzio társulat 1981-ben alakult meg. A szokatlan névválasztás oka, hogy – a korábban képzőművészeti tanulmányokat folytató – Castellucci szerint Raffaello festményeit tökéletes külső forma jellemzi, mely elrejtja a belső, gyötrelmes, ám láthatatlan küzdelmet. A kezdetben barátokból (köztük Castellucci nővéréből és feleségéből) összeálló csapat azonnal elhatárolódik a hivatásos, kőszínházi közegtől, és szabad kísérletezéseket

¹¹ Valère NOVARINA, *A test fényei*, fordította RIDEG Zsófia (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2008), 19.

¹² Uo., 83.

¹³ Uo., 108.

¹⁴ Uo., 95.

folytat egy cesenai birtokon, a társulat bázisán. Ez az önkéntes kivonulás teszi lehetővé számukra, hogy a legkülönbözőbb területeken végezzenek kutatásokat, így a színház mellett a képzőművészet, a zene, a filozófia, a teológia, az orvostudomány (különösen a virológia, bakteriológia, immunológia) terén.

Működésüket végig meghatározza a reprezentáció következetes kritikája. Színházukat ezért az ikonoklasztia (képrombolás) színházának is nevezik. „A színháznak és a művészetnek egyetlen olyan formája sem érdekel – állítja Romeo Castellucci – amely képtelen szembesülni saját nemlétének tényszerű lehetőségével.”¹⁵ A képrombolás lényege azonban sohasem öncélú: azért kell „felgyújtani a hagyomány hatalmas és gondolatszegény archívumát”, hogy később ezek a romok rajzolhassák ki az eredeti szerkezetet.¹⁶ A képrombolás gesztusa a színpadi alakokat is érinti, hiszen minden szerep „alá van aknázva belülről” és „saját végleges eltűnésének a hírnöke”. A színpadi alak csak úgy élheti túl az általa éltetett rombolási dühöt, ha elégeti önmagát. Ahogy Castellucci szemléletesen megfogalmazza: „Giacometti szobrai nagyon hasonlítanak ahhoz, amit én a színész szerkezeteként aposztrofálok. Olyan ez, mint amikor egy égő háznak meglátjuk a szerkezetét, azt, amitől áll.” De ugyanígy idézhetnénk a *Képrombolás* egy másik mondatát is, mely szerint „a színész létezése a színpadon egy eunuch erőszakos létezéséhez hasonlít; a tekintete kérdő, mint egy kutyáé, és egyidejűleg a képromboló szenvedését is tükrözi”.

Minden új alkotásnak a rombolás az előfeltétele. A színházi teremtés kiindulópontja sohasem a semmi, sokkal inkább valamilyen tevékeny, folyamatosan keletkezésben levő, formálódó káosz (ennyiben erősen kapcsolódnak Félix Guattari *Chaosmose* gondolatához).¹⁷ Úgy is mondhatnánk, hogy az alkotókat sohasem a valóság, hanem a potencialitás érdekli: a végtelen és nyitott lehetőségek.

Visszatérve a Societas Raffaello Sanzio *Tragedia Endogonia* ciklusát megelőző történetéhez, hangsúlyoznunk kell, hogy első bemutatóik gyermekelőadások voltak. Már ekkor is a gyermek infantilis – nyelv előtti, nyelven kívüli – színháza állt érdeklődésük fókuszában, melyet a későbbiekben is mintának tartanak. Az eljövendő gyermekkor ideája a *Tragedia Endogonia* számos pontján feltűnik, de legszébb színpadi megfogalmazása a berlini epizód végén látható sírkerti jelenet, az a különös feltámadáskép, melyben a halott gyerek egy olyan léten túli világba vezet be minket, melynek szereplői (a csőrében sajtot tartó holló és a jetyszerű lények) egyszerre meseszerűek és hátborzongatóan idegenek. A szimbolikus álla-

¹⁵ Romeo CASTELLUCCI, *Képrombolás a színpadon és a test visszatérése*, hozzáférés: 2008.11.07, <http://szinhaz.net/2008/11/07/romeo-castellucci-keprombolas-a-szinpadon-es-a-test-visszaterese/>. [A továbbiakban az idézetek innen származnak.]

¹⁶ Hasonló gondolat jelenik meg Agambennél is, a *L'uomo senza contenuto* végén, ahol a filozófus az esztétika destrukciójáról beszél. Lásd Giorgio AGAMBEN, *L'uomo senza contenuto* (Macerata: Casa Editrice Quodlibet, 1994), 172.

¹⁷ Félix GUATTARI, *Chaosmose* (Paris: Éditions Galilée, 1992).

tok szerepe elsősorban az, hogy a gyerekek felfedezzék saját képzeletviláguk erejét, a felnőttek pedig visszatárljanak ehhez az eredeti tapasztalathoz.

A valódi állatok is korán megjelennek a társulat előadásában, először az 1988-as *Alla bellezza tanto anticában* két kígyó és egy bárány, majd az 1989-es *La Discesa di Inannában* már bárányok, kecskék és majmok szerepelnek. A kicsit későbbi, ismertebb előadásokban is fontosak: a *Gilgamesh*-ben (1992) kutyák és egy bagoly, az *Oresteia*-ban (1995) pedig majmok alkotják az Eumenidák karát. De az élő egyedek mellett fontosak az utaló elemek is: mint az *Oresteia*-ban a fehér nyulaknak öltözött gyermekek kara (mely az *Alice csodaországbanra* utal), vagy a *Julius Ceasar*-ban (1997) feltűnő faltörő kos, mely az első felvonásban még horizontálisan, mintegy a függőnyt áttörve jelenik meg, a második felvonás elején viszont már vertikálisan, fellógatva, áldozati kellékként. Ezt a faltörő kost az avignoni fesztiválon installációként is kiállítják. Gyakori szereplők még a lovak, akik először az *Utazás az éjszaka mélyére* vetített képsorain tűnnek fel, a háború brutálisan lemészárolt, ártatlan áldozataiként.

Azért soroltuk fel ilyen részletesen a korábbi előadások állatszereplőit, mert ezek nagy része a *Tragedia Endogonidiában* is megjelenik. Néhány példát kiragadva: egy faltörő kos a bergeni, egy csimpánz (akiről sokáig eldönthetetlen, hogy valódi állat, vagy egy beöltözött ember) a római, egy ló pedig a párizsi és a cesenai epizódban tűnik fel. Az avignoni előadás első székseit nyúlábok foglalják el, ők lesznek az elsődleges nézők. A kecske motívuma pedig – a kecskéekre utalva – értelemszerűen végig jelen van, de legerősebben szintén az avignoni epizódban, ahol ő az, aki a nézőket beinvitálja a színpadi térbe.

Mindezek tükrében, ismét fel kell tennünk a kérdést, hogyan értelmezhető az állati jelenlét a Societas Raffaello Sanzio színpadán? Castellucci társulata számára elsősorban az állat tanító funkciója a meghatározó, ők tekinthetők a színészek legfontosabb mestereinek. Már utaltunk rá, hogy a társulat tagjai többnyire amatőrök, mert a rendező elveti a különböző színészi technikák műfogásait, és a valódi színházi jelenléteket keresi. A prezencia azonban az állatot sokkal inkább jellemzi: meggyőzőbb, mint a legjobb színész, mivel nem képes a színlelésre. A teste tiszta élet és kommunikáció, maga az intenzitás, az állandó készenlét. Vagy, ahogy a *Képrombolás*-ban olvashatjuk: „Az állat teljesen otthon érzi magát a színpadon, mert nem tökéletesíthető”. Nem véletlen, hogy Castellucci állandó hivatkozási alapja a cirkusz, melynek kapcsán megjegyzi: „ha a cirkuszban összehasonlítom az emberek és az állatok színrelépését, megdöbbsz ez utóbbiak pontosságát”. Az állatnak azonban nem csupán mozgása és viselkedése, de mimikája is tökéletes, hiszen az állat arca, rezzenéstelenül vizslató tekintete olyan, akár egy „protomaszk”. Továbbá, ahogy már említettük, az állat felfedi, láthatóvá teszi a színház eredetét, alapító mozzanatát: hiszen a színész csupán az állatot helyettesíti a színpad áldozati oltárán. Mindezek után nem csodálkozhatunk azon, hogy Castellucci nem színpadi felbukkanásukról, hanem visszatérésükről beszél. A színház erejét az ő jelenlétük adja. A színész teste pedig csupán az állat felmu-

tatásának színtere. Ezért írhatja Castellucci a *Képrombolás* enigmatikus *Széljegyzeteiben* (*disjecta membra*), hogy „majom lovagol rajtam [...] kutyaként menekülök”.

Ezen a ponton jutunk el (vagy vissza) alapvető referenciánkhoz: a *Tragedia Endogonia* (2002–2005) előadássorozatához. A tragédia iránti faszcináció a *Széljegyzetekből* is nyilvánvaló: „a tragédia, mint tény rettenetesen vonz. Csatatervet kell készíteni a tragédia ellen. A tragédia az egyetlen méltó ellenfél, amellyel az embernek meg kell küzdenie”.

A *Tragedia Endogonia* nem kevesebbre vállalkozik, minthogy a tragédia egész fogalmát és jelentéskörét újragondolja napjaink európai társadalmi felől. A címben az *endogonia* a mikrobiológiából kölcsönzött szó, mely belső nemzést jelent, folyamatos (ön)reprodukción, és ezáltal egyfajta halhatatlanságot. Az új tragédia tehát egy organikus, belső keletkezésű, önmagából létrejövő képződmény.

A 21. század nyitányán született, egyszeri és megismételhetetlen eseményszorozatra tizenegy részben, tíz különböző városban került sor, melyek egyfajta kört alkottak (Cesena volt a kiindulási és a végpont). Az egyes epizódokat (a görög tragédiában az *epeiszodion* a két kardal közötti részt jelentette) a városok neve fémjelzte: Cesena, Avignon, Berlin, Brüsszel, Bergen, Párizs, Róma, Strasbourg, London, Marseille, Cesena. Minden egyes előadás az adott városból merített ihletet, a saját ontogenezisét állította színpadra. A végeredmény (amit a társulat videó dokumentációja őriz), nem alkotott egy összeálló egészet, de nem volt egymástól teljesen független töredékek láncolata sem, hiszen számos motívum (köztük sok állatmotívum) többször visszatért. A rendező szerint minden epizód olyan volt, mint egy meteor, mely elhaladása közben gyengéden megérinti ugyan a világ felszínét, de nem hagy nyomot.

Lényeges kiemelnünk, hogy ez az egyedülálló projekt a létrehozás minden fázisában állandó kockázatot jelentett. Castellucci és társulata viszont azt az álláspontot képviseli, hogy a kockázat a művészet természetes feltétele. Minden autentikus műalkotás veszélyes, hiszen velük szemben a néző lemeztelenítettnek, védtelennek érezheti magát. A valódi szépség tapasztalata egyfajta örök kiszolgáltatottság, kitettségérzés, mely a vackából kivert kutya állapotához hasonlít.

A *Tragedia Endogonia* beszéd nélküli színházának (ahol a beszéd legfeljebb csak foszlányok, fragmentumok révén jelent meg) célja a színház saját nyelvének felfedezése volt. A színház valódi nyelve ugyanis nem a beszéd (ahogy ezt Artaud kegyetlen színházának kiáltványából tudjuk),¹⁸ sokkal inkább egy térbeli és költői (a szavak nélküli költészet értelmében vett) nyelv, melyben minden hieroglifává vagy gesztussá válik. Az avignoni epizódban egy kecske patája által rajzolt jelek jelentek meg az új nyelv rejtjeles szavaiként, a cesenai epizód ismeretlen nyelven felhangzó gyászéneke pedig a kecskeének egyfajta újraértelmezése volt. Ugyan-

¹⁸ „Más szóval: nem befejezettek és szentnek számító szövegekhez kell fordulnunk, hanem éppen az a feladat, hogy a színház ne legyen a szövegnek alárendelve, hogy visszatérjünk egy olyan egyedülálló nyelvhez, amely félúton van a gesztus és a gondolat között.” Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház*, fordította BETLEN János (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1985), 147.

csak ebben az első epizódban már felbukkant az egész előadássorozatot végigkísérő egyik fő motívum: a bestialitás. A darab elején egy a bőréből (szó szerinti értelemben) kibújni próbáló alak tűnt fel a színen, akinek az arcát maszk takarta, a maszk mögül állati szőr lógott ki, női nemi szerve pedig fedetlen volt. A néző egy hisztérikus jelenléttel találta magát szemben úgy, ahogy Deleuze elemezte Bacon festményeit¹⁹ (melyek Castellucci számára örök referenciák). Szinte láthatóvá vált az állattá válás folyamata, melynek során a test és az arc egyre inkább deformálódik, az állati vonások egyre erőteljesebben érvényesülnek, míg végül már eldönthetetlen, hogy a szemben álló lény vajon állat vagy ember. Castelluccit a bestialitás színpadi megjelenítésében a kettő közötti, „homályos és szétválaszthatatlan zóna” foglalkoztatta. Eközben a nézőt még erőteljes hang- és fényhatások is érték, úgyhogy az előadás valóban az egész idegrendszerre hatott. Castellucci itt ismét Artaud kegyetlen színházának eszméjéhez tért vissza, mely nem csupán a bemutatott dolgok miatt kegyetlen (a meztelenség, erőszak, vér képei), hanem sokkal inkább a rendezés – *mise en scène* – erőszakossága révén.

Ebben az előadássorozatban a színpad egyszerre volt áldozóoltár és mézár-szék (a szétszórt állati belsőségeket gyakran fel kellett takarítani a padlóról), profán és szakrális hely, ahol a legnagyobb mocskokban való megmerítkezés vezetett el a megtisztuláshoz és a szépség másfajta megtapasztalásához. Ezen a színpadon a megkérdőjelezhetetlen és evidens szépséget leghitelesebben az állatok jelenítették meg (például az utolsó epizódban a meggyilkolt gyermek üres ágya előtt mozdulatlanul álló – néma kegyeletet tanúsító – ló alakja).

Összegezve azt mondhatjuk, hogy a *Tragedia Endogonidiában* az állati jelenlét legkülönbözőbb – hol elbűvölő, hol provokatív – formái jelentek meg. Castellucci egyrészt valódi állatokat állított a színpadra, másrészt az azok felidézésének materiális vagy virtuális formáival élt, miközben a minden emberben fellelhető, eredendő bestialitással is szembesített. Arra törekedett, hogy a nézőt elvezesse ahhoz az alapvető felismeréshez, hogy az emberi és a nem-emberi tapasztalat egymástól szétválaszthatatlan: az állati tapasztalat az emberi tapasztalat szerves része. A filozófiai gondolat színpadi megjelenítése nyomán pedig a néző is megérthette vagy átérezhette, hogy mit jelent Castellucci elsőre enigmatikusnak tűnő kijelentése: „Néma birka van bennem. Levágott kecske van bennem.”

EGYÉB HIVATKOZÁSOK

- AGAMBEN, Giorgio. *L'uomo senza contenuto*. Macerata: Casa Editrice Quodlibet, 1994.
 AGAMBEN, Giorgio. *Il linguaggio e la morte*. Milano: Giulio Einaudi Editore, 1992.
 AMBERSON, Deborah, Elena PAST. *Thinking Italian Animals*. New York: Palgrave, 2014.

¹⁹ Gilles DELEUZE, Francis Bacon. *Az érzet logikája*, fordította SEREGI Tamás (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2014).

- CASTELLUCCI, Claudio and Romeo. *Les Pelèrins de la matière*. Paris: Les Solitaires Intempestifs, 2001.
- KELLEHER, Joe, Nicolas RIDOUT. *Contemporary Theaters in Europe*. London: Routledge, 2006.
- PERRIER, Jean-Louis. *Ces années Castellucci*. Paris: Les Solitaires Intempestifs, 2014.
- SEMENOWICZ, Dorota. *The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio*. New York: Palgrave, 2016.
- TACKELS, Bruno. *Les Castellucci*. Paris: Les Solitaires Intempestifs, 2005.
- TEDESCO, Salvatore. *Romeo Castellucci: Estetika*. Milano: Meltemi Editore, 2018.
- The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*. London: Routledge, 2007.