

Az állati lét a színpadon

ROMEO CASTELLUCCI

Minden színházi munka, amelyre vállalkozom, olyan organikus minőséggel kapcsolódik össze a számomra, amely önmaga sajátos állatiassága felé mutat – amelyet képes vagyok egy állat alakjába sűríteni. Ez a színház arisztotelészi megközelítése. A jó előadásnak egyetlen képbe kell sűrűsödnie, egy organizmus, egy állat képébe.

Át kell, hogy járja ez a szellem. Az állat jelenlét, sokszor olyan fantom, mely áthatja az anyagot, és így magával ragad engem. Az anyag a tiszta valóság. Tudjuk, hogy a lehető legminimálisabb kommunikáció hordozója. Engem ez foglalkoztat: annyira keveset közölni, amennyire csak lehetséges. És a lehetséges közlés alapfoka az anyag felszíne. Ebben az értelemben ez a fajta színház paradox módon felületekből jön létre, és az érzelmeket kutatja.

A pre-tragikus nyugati színházi hagyományt teljesen elfelejtették, visszavonták, eltörölték. Eltörölték, mert olyan színházon alapult, amely az anyaghoz kötődik, és ahhoz, amit az anyag létrehoz. Női dinamikákkal átszőtt jelenléthez kapcsolódik. Fontos megértenünk, hogy a nőiség (amely az életet szabályozó és a halottakat óvó misztériumokban lakozik) olyan művészi kifejezőmód dinamikáit határozza meg, amely újra felfedezi a kapcsolatot a valódi élettel – a születéstől a temetkezésig –, és amely túlmutat a nyelv tartományain. A színház kezdetektől fogva teológiai problémát hordoz magában: Isten jelenlétének problémáját, mely jelenlét a színházon keresztül válik tetten érhetővé. A nyugatiak számára a színház Isten halálával született meg. Világos, hogy a színház és az Isten halála közötti viszonyban az állat létfontosságú szerepet játszik. Abban a pillanatban, amikor az állat eltűnt a színről, megszületett a tragédia.

Az attikai tragédiával szállunk vitába, amikor az állatot visszahozzuk a színpadra. Ily módon hátrafelé teszünk egy lépést. Az, hogy felszántjuk és új termőfölddel borítjuk be a talajt, hogy az állat újra feltűnik a színpadon, a színház teológiai és kritikai gyökereihez való visszatérést jelenti. A pretragikus színház *a priori* infantilizmust jelent, infantilis színházat, amelyben az „infantilis” a nyelven túli állapotra utal. Tehát amennyiben ez a tragédiát érintő vita létezik, akkor az egész biztosan a szerző szerepével és az írás tartományával kapcsolatos, mely hihetetlen mértékben félrevezeti a szerzőt, akinek a teste, akárcsak az állaté, elsősorban az egyszerű ám ugyanakkor radikális valóságban létezik: „jelenvaló”.

Mármost a színész teste a „világban szegény” állapot felé törekszik; eredendő „jelenvalóléte” pontos színre lépést tesz lehetővé számára. (A cirkuszban emberi és állati „színre lépésekkel” egyaránt szembesülök, és megérint az utóbbiak pontossága.) Az emberek és az állatok a szó szoros értelmében jelzik, hogy mit akarnak mondani, még mielőtt kinyitnák a szájukat.

A test átjáró, kijárat, mely feloldoz a tragikus írás törvényei alól, a testekben nincsenek különbségek. A levágásra ítélt állat metaforája a tragédia minden szereplőjére illik. A feldarabolt hús a bánatukat jeleníti meg, hiszen minden szenvedő ember egyszersmind hús is. „Ember és állat között az eldönthetlenség zónája húzódik mint közös tényező; mindennemű érzelmi azonosulásnál mélyebb alapja ez az azonosságnak” (Gilles Deleuze).

Nélkülözhetetlen, hogy elveszük a célközpon-tú és fárasztó történetmesélést annak érdekében, hogy azonnal – (ez vajon sebesség?) – elérhessünk a test kommunikálható tisztaságához. A sebesség azáltal, hogy a hatást gyakorol az alakra, átjárót hoz létre. Nem

kapcsolódunk semmihez. Azzal szembesülünk, ami jelen van. Még akkor is, ha nem értjük. Ez a vizuális narratíva. Ez a fantom elemi művészete. Az infantilitás eljövetele. (a latin *infans* jelentése: beszédképtelen). Anyagi szempontból nézve a test a színpadon tökéletes. Ez annyit jelent, hogy minden visszatérő test a színpadra kerülhet. A test elbeszélhetetlenné [*indicible*] válik, és kétszeresen látható lesz: a technika előtt vagy felett; a balján vagy a jobbán. Következésképpen kiüríti a röpplátát.

Az állat szuperteknikája

Megvetem a színészi technikát: szánalmas, és nincs bátorsága beismerni saját szánalmasságát. Művészinak akar tűnni annak érdekében, hogy könnyen eladhassa magát. Úgy tesz, mintha visszafogott volna, mintha misztikummal körülvengett diszciplína lenne. A technika nem tud színlelni; nem rafinált. A spontaneitás ideológiája pedig az érem másik oldala; ez a végzete. A technikát le kell győzni: a gazdasági érdekeknek semmi közük nem lehet a színházhoz. A céloom olyan technika kidolgozása, amely túlmutat önmagán – egy szuperteknikáé, amely a saját eltűnt, agnosztikus és védtelen működésén alapszik. Szorosan kapcsolódik a véletlenhez, a láthatatlansághoz, s mindemellett érintkezik saját ellentétével – az állat szuperteknikájával. Nem fél attól, hogy hibát követ el, ehelyett a „jelenvalólét” „páni félelmét” [*deima panikon*] viszi színpadra.

Az állat otthonosan érzi magát a színpadon saját testének biztonságában (mivel nem tökéletesíthető); ugyanakkor a környezete kényelmetlen a számára. A technika fogásait az állat nem képes használni, hiszen a legnagyobb fogásnak már birtokában van: a színpadon elidegenülve, mozdulatlanul, éber állapotban van jelen. Ez a kereszt szuperteknikája, amelynek fája alkotja meggyőződésemet szerint a világ legkisebb színpadait is. Nincs szükségem technikára, mert elide-

genülésem paradox szépsége végül felszabadít a test legerősebb bizonyossága által. Ez nem áldozat, inkább közöny. Ez minden valódi szépség hideg közönye. A szuperteknikát nem kell megtanulni; az első lépésünk pillanatától kezdve velünk van. A szuperteknika következképpen felszólítás. Nem foglalkozik a misztikummal: az anyaméhhez, a forráshoz való (vissza)fordulást jelenti. Akár egyfajta sors. A test – állat, tárgy vagy színész – már jóval a technika igyekezetét megelőzően megtalálja a kapcsolatot a színpaddal, mert onnan származik, a forrás táplálja.

Gyűlölöm a színész titokzatosságát, amely arra a görcsös erőfeszítésre épül, hogy elfedjen egy sor apró, elkerülhetetlen nyelvtani hibát, amelyek eredendő ügyetlenségéből fakadnak. Minél magabiztosabb a színész, annál szánalmasabbnak tűnik számomra, mert őszintén hisz abban, hogy uralja a színpadot, és bízik benne, hogy megfelelő és kielégítő lesz. Mintha nem lenne hiány; mintha nem létezne a színházban aporetikus, eredendő vagy ontológiai alkalmatlanság; mintha a színpadtól való elidegenülés csak kínos érzést kelthetne, amelyet el kell nyomni és le kell küzdeni. A színésznek valójában a színpadon kéne maradnia, hogy az idegenséget magasabb rendű magatartássá változtassa. Hiába a törekvés, a technika mindig híján lesz valaminek. Hiányzik belőle az intuíció. Nem a színpadhoz kapcsolódik. Nem róla álmodik. A technika lexikális, kétségbeejtő burokkal vonja be a színpadot.

Az állat arra tanít meg, hogy nincs szükségem a technikára, hogy nem tévedhetek. És egyszerűen azért nem tévedhetek, mert nem tudom, hogy pontosan mit is csinállok. Valamiképpen megszakítom a „színre lépést”, szakrálisan. Nincs többé felelősségem, még akkor sem, ha minden balul sül el a fizető közönség előtt. A test már az első pillantástól kezdve megtalálja a kockázatban saját eseményének tökéletes retorikáját. A technika gazdaságossága nem menthet meg többé. Ami jelen van: annak romjai. Nem érdekelnek

más paradigmák. Ez egy olyan kérdéskör, mely véleményem szerint az epigrammák apodiktikusságát feltételezi. A színpadon hallható és látható egy test, amely kíméletlen hasonlóságot mutat a néző testével. Úgy vélem, a színház testi ereje, erőszakosságának sajátossága itt, a szélsőségességnek ebben az aktusában mutatkozik meg.

A test-alak nagy sebességgel tűnik fel a kíméletlen tekintet képmezőjében: ahogy a kalapács csapódik az üvegbe. Ennél a sebességnél a részletek elmosódnak, csak a tárgy forgáspontja számít; vibráló és szédítő röppályán mozog, amely nem engedi láttatni a részleteket. Talán éppen a részletek orcátlan hiánya és a nyelv diszkontinuitása miatt kerül a színész közelebb a színpadon az állati lét tompa tökéletességéhez.

A színház ismét természeti esemény lesz

A színész *boópisz*: ökörszemű – szeme isteni, kerek, lassú, nagyszerűbb az emberi szemnél mind méretét, mind fejedelmi elhelyezkedését, mind nyugalmát tekintve. A formákat mítoszi teljességükben érzékeli, nem érdekli, mi van a felszín mögött, hiszen csak a felületeik képesek felfedni valódi tartalmukat. Ennek a szemnek nincs szüksége értékítéletekre. Ez egy totális szem. Önmagában elegendő.

A színész belép a színpadra, de nem veszi birtokba azt, ahogyan az állat sem, mely nyelvtudat és haláltudat, halálfélelem híján mindenkor mitikus lény. Gyötrő és egyoldalú vonzalom ez a színpad iránt.

Egy olyan színházban, ahol a *jus naturale* érvényes, egy fenyőnek vagy egy kecskének ugyanolyan súlya van, mint az embernek. Az értékek a szeretet különleges rendszere szerint rendeződnek újra, úgy, ahogy egy anya tekint a gyermekeire: számára mind ugyanolyanok, akár csak a tojások. Minden élő dolog „színész”. Az emberiségről beszél – és a lelket hordozó állat a színész *eidosz hiposztázisa*, árnyéka, akadályja, álma, vágya, nyelve, teste, *pathosza*, *ethosza*, *rüthmosza*. Ezért

a színész mozgását az állatével összeolvadva, magmaként látom magam előtt.

Egy állat a színpadon megtanít harcolni a hellenizmus ellen; felkészít rá, hogy a színpadot a *deima panikon* átütő eseményeként fogjam fel. Ezzel arra kérem az állatot, hogy oldja fel az állam, az attikai tragédia, az arkhónköltő, a felszabadító hírnök béklyóit. A ketrec, melyben lakozik: a mellkas, az én mellkas-ketrecem. Számomra (színész) és számárra (állat) is ez a láncok iránti szenvedély az, amin megosztozunk.

A kecske, mely nagylelkűen nevet adott a tragédiának (*tragosz*), visszaveszi, ami az övé. A színház ismét természeti esemény lesz! A költő sérelmét eltörlik. A *La Discesa di Inanna* (1989) című előadásban a színészek kecskegidákat ringattak a karjukban. Az előadás során a kecskék szinte soha nem érintették a talajt, mivel a színészek saját tüdejüknek, a tér és az idő *larnaxának* magasságában tartották őket. A színész lélegzete megkettőződött a kecskében, melynek lelke beköltözött a tüdejébe, a tüdőbe, mely így befogadta az alapvető kecske-összetevőt. Az áldozathozatal felkavaró gondolata azért jelenik meg, mert a felnyitott állat megegyezik a felnyitott emberrel: ugyanazok a szervek, ugyanaz a szív, ugyanaz a tüdő, ugyanazok az ízületek, idegek, zsír és agy. Most a két lény egymás mellett eggyé válik, élvezik az előadást.

A szöveg részletei Romeo Castellucci L'Iconoclastia della Scena e il ritorno del Corpo (Teatro, Nápoly, 1997) és Il pellegrino della materia (Yan Ciret interjúja az Académie Expérimentale des Théâtres számára) című publikációiból származnak. A magyar változat Carolina Melis, Valentina Valentini és Ric Allsopp angol nyelvű változatából készült.

Fordította: Oláh Tamás