

Romeo Castellucci

Képrombolás a Színpadon és a Test visszatérése

A SZÍNHÁZ ÉRZÉKI HATALMA

A „színház” szó valójában a legképtelenebb és legidegenebb módokon hangozhat. Számomra újra meg újra átítatódik egy kevésbé ismert, de nem kevésbé mágikus erejű, bizánci eredetű, könyörtelen szóval: a képrombolással (*ikonoklasztia*). A színháznak és a művészetnek egyetlen olyan formája sem érdekel, amely képtelen szembesülni a saját nemlétének tényszerű lehetőségével. A színpadi alak – a színpadi képrombolás eszközeként való – visszatérése mint téma végigkíséri a Societas Raffaello Sanzio pleonasztikus színházát. Chiara Castellucci írja: „A képrombolás színházi anyanyelvünk részét képezte, és nagyon fontos szavunk volt. Mi, akik Platónhoz hasonlóan undort éreztünk a művészetek iránt, nagy hatású szónak tartottuk. Platón szemében a látható valóság megtévesztő volt az ideák megvesztegethetetlen valóságához képest. A művészet, ahelyett hogy megszüntette volna a látható világ megtévesztő voltát, újrateremtette azt; a legyőzésére tett kísérletei mind hiábavalónak bizonyultak. De hogyan lehet legyőzni a valóságot, figyelmen kívül hagyva annak jelenségeit? Hogyan lehet ábrázolni a világot úgy, hogy ne épp a világ elemei legyenek hozzá kézből, beleértve a saját kezünket is? Ez az a paradoxon, amely ellentmondásba fojtotta a létezéshez leginkább hasonlatos művészetet, a színházat.”

A képrombolási harc mozgatórugóját épp az eltörendő kép hírneve és hagyományos tekintélye jelenti. A kiindulópont mindig ugyanaz: a stílusbálványozással szembeni határozott és szenvedélymentes gyűlölet. Felgyújtani a hagyomány hatalmas és gondolatsegeny archívumát – ez az újfajta színház páncélba burkolt születésének költői alapja. A tagadás színházának megszületéséé, amely azóta is egyre csak égeti mindazt, ami már rég hamuvá lett, csak azért, hogy életben tartsa ezt a szellemi máglyát, pontosabban azt, amit a kezdetekkor jelentett. A hagyomány kulturális áramában való működés ezzel szemben azt jelenti, hogy feltételezzük: kapcsolódni lehet az immár arc nélküli múlthoz, de ezek a kapcsolódási pontok már Baudelaire korában sem léteztek (aki épp ezért állította fel a művészet mint sokkhatás elméletét). A színpadi alakokkal való harc színházunk minden megnyilvánulásában jelen van. Minden színpadi alak tudja, hogy alá

van aknázva belülről, és hogy ő maga a saját végleges eltűnésének előhírnöke. Olyan alakok ők, akik nem hagyományozódnak tovább, és később sem válnak semmiféle örökség részévé. A harc láthatatlan formában zajlik, vagyis nem táplálja a nyugati hagyomány telítettségének és ürességének hamis játékát, amelyet – szándékaik ellenére és valószínűleg anélkül, hogy ennek tudatában lettek volna – az avantgárd mozgalmak is tápláltak.

A képromboló háború elsősorban a dolgok ábrázolásának képtelen igénye ellen irányul, másodsorban pedig épp a képrombolás fogalma ellen, amennyiben az a szétzúzandó színpadi alakok megtalálásának kínzó vágyát jelenti. A képrombolás végül is azért van, hogy ne legyen. A színpadi alak csak úgy élheti túl a saját maga által is éltetett rombolási dühöt, ha elégeti magát, ahogy a buddhista pap is bemutatja a maga nőszínházát. Az égő alak az a színpadi alak, amely megtagadja az ikonográfiát, és végül megtagadja a képrombolást is, amely kétszer is megteremtette, vagyis „újrateremtette” őt. Ahogy a latin szintaxisban a kettős tagadás egy semleges állapottal egyenlő, úgy az ilyen figura apokalipszise is egyfajta semlegességet jelent, azt a semlegességet, amely végül feltartóztathatatlanul a hagyomány kettős rendszerének része lesz. Giacometti álló figurája a számtalanszor idézett tétlenségével e semlegesség erejének képi megnyilvánulása lehetne; szobrainak agyongyötört, érdes felületei ennek az égő máglyának az eredményei: ég az emberi bőr. Giacometti szobrai olyannak látjuk, mintha égnének. Elég az alakba rejtett másik alak. Nos, Giacometti szobrai nagyon hasonlítanak ahhoz, amit én „a színész szerkezeteként” aposztrofálok. Olyan ez, mint amikor egy égő háznak meglátjuk a szerkezetét, azt, amitől áll. Ilyenkor a színház „olyan, mintha” volta, az a tény, hogy a színlelésre alapul, ambivalens, kétértelmű dimenzióba kerül. Mintha a tükröt – a gyűjtőtükröt – a másik tükör elé tennénk és rezonáltatnánk, hogy meggyőződjünk az őszinteségéről. A színház így a színlelés szárnalmas állapotába kerül, de ez nem keverendő össze a „színház a színházban” forma elemző kísérleteivel, amelyek valószínűleg a hetvenes évek képzőművészetére annyira jellemző tautológiát tükrözték.



Ez a színlelés ugyanis ironikus kinyilatkoztatás. Fricska a színháznak. Ártatlannak tettei magát, mint az öreg Szókratész, hogy majd végső csapást mérhessen rá. Hogy megszabadítsa a terepet az egész kérdéskörtől. Az egyáltalán nem újszerű és félelmetesen teológiai jellegű *tabula rasa* azt jelenti, hogy elhelyezzük a testet az alak vastagságában; felidézzük, odavonzzuk, mintegy Orpheusz lantjával, mert „minden komédia véget ér, hála a testem színpadra történő visszatérésének” (Paul Valéry). Száműzetésből való visszatérés ez, amelyet az elfeledett test úgy hajt végre, hogy leírja a tökéletes körét, egymáshoz illeszti két kör kerületének egy-egy szélső pontját, ahogy a nosztalgia egyesítő ereje is egymáshoz akarja szorítani a kezdetet és a véget egy e világi tükör fájdalmas ölelésében. Csak a valóságban lehetséges a visszatérés, mert ez a – következményekkel járó – lépés mindig annak a szándékát mutatja, aki megteszi. Az ember visszatér a kezdet helyszínére; ez a kapcsolódási pont, itt van a bűn idejének és tüzeinek helye. A test visszatérése a valóság olyan objektív ténye, amely véget vet a komédiák bőbeszédűségének; a csend és a lélek egyszerűsége jelentik az utat a test győzelme számára. Bizonyos értelemben épp az alázatosság, a *kenoszisz* (üresség) segíti győzelemre a testet. A *szóma*-testet, a világ szegényét, a testet, amely az állatit és azt az eredendő kívülállást keresi, amely lehetővé teszi a számára, hogy erejének biztos tudatában lépjen színre. (Ha a cirkuszban összehasonlítom az emberek és az állatok „színre lépését”, megdöbben az utóbbiak pontossága.) A szöveg, a szövegkörnyezet, amely úgy fonódott a test köré, hogy közben meg is feledkezett róla, most nem tehet mást, mint hogy aláhull, mint egy régi, elhor-

dott fürdőköpeny, amelynek már akasztója sincs, és így is marad, ebben a lenti, kevésbé nagyszabású dimenzióban: rongyként a földön. Régi történet ez, de nem árt elismételni.

Tehát: hogyan mozog a test a színpadon? Milyen gyorsan? Van-e méltósága a színpadon? És valóban szükség volt a képprombolásra a visszatéréséhez?

Induljunk ki most az idő megfigyeléséből, amely a test visszatéréséből ered. A test – egyetlen fordulataival – úgy söpri el, mint egy cél-tábla középpontját. A mese ideje maga a rendelkezésére álló idő; nincs iránya, mert a test körül repked, és úgy vibrál körülötte, mintha a saját mögöttese volna. Ez az „elvarázolt” idő a színpadi alak szent és sérthetetlen páncélja, vagyis így módon felfegyverkezve máshonnan kommunikál: egy néma, élet-



Brüsszel

telen testből; egy olyan testből, amely csak egyetlen történetet, egyetlen harcot tud elmesélni: *a Látszatok optikai háborúját*. De ez csak egy a lehetséges kísérletek közül arra, hogy megértsük, hogyan lesz egy színpadi alak – a visszatérő test – a mese megtestesülése a színpadon. Mi ez az egész? Miért érzem úgy, hogy a mese nagyobb hatású, mint a művészet? És mire jó? Arra, hogy lássunk valakit, aki a színpadon áll? ...De éppen ez az, ami hihetetlen. Valószínűleg ördögi tett. A színház természetellenes, fordított oltványa. Elvész a képrombolás reaktív hatása, elénk teszi viszont ezt a radikális, második teremtményt, amely már-már istenkáromlásként hat, mert *mer a semmiből teremteni*. Olyan, mintha a „mintha” hirtelen elhomályosul-

na, ezáltal az „annak idején” („*in illo tempore*”) néma összeomlását idézné elő, bizonyítván a teológiai úrt, amely mindenképpen feltételezi valamiféle teremő jelenlétét.

A szinkronizálás hatásosan dicsőíti a semlegességet (amelyet már Antonin Artaud is emlegetett, azt hiszem), szülészeti értelemben kezeli a színpadi alakot, előkészíti a feltárását, az eljövételét, a megdicsőülését és újraszületését. Ez volna a művészet boszorkányszombatja? Olyan a színpadra vitel, mint egy mise a Saint-Sicaire-templomban? Lucifer lenne a művészet éji pásztora? Ezek nem ezoterikus ügyek, hanem a színpadi nyelvről szóló kérdések; azért teszem fel őket, hogy elfogadhassam a színpadi sorsomat. Ily módon menekülés is ez a figurativizmusból és az elbeszélés túlsúlyából – a színpadi alak páncélzatába. Kikerüljük az unalmas történetmesélés kényszerét, hogy rögtön eljuthassunk – ebből ered tán a gyorsaság? – az egyetlen tisztán közölhető dologhoz, a testhez. Sebességet adunk a figurának – ez azt jelenti, hogy meghatározzuk a teljesítményküszöbét is –, de leginkább csak hagyjuk, hogy létezzen. Nincs kibúvó. Szembe kell néznünk azzal, ami van. Még akkor is, ha érthetetlen. Ez a szem meséje. A kísértet elsőrendű művésze. Az eljövendő gyerekkor. Fizikailag az ember már tökéletes testtel lép színpadra; ez azt jelenti, hogy bármely visszatérő test alkalmas arra, hogy színpadra lépjen. A test leírhatatlanná válik, mert kétszer látjuk. A technika előtt vagy felett. Tőle jobbra vagy balra. Tehát ki kell üríteni a pályáját.

A technikát megvetem. Mert szájalmas, de nincs bátorsága ezt bevallani. Úgy tesz, mintha valami agyafúrt dolog volna, hogy jobban el tudja adni magát. Úgy tesz, mintha alázatos volna; misztikumba burkolt tudományágnak tettei magát. A technika rosszul színlel. Nem ügyes. A spontaneitás az érem másik oldala, a technika ellentette és sorsa. Túl kell rajta lépni; úgysem azért járunk színházba, hogy takarékoskodjunk az érzéseinkkel. Én olyan technikára – egyfajta szuperteknikára – építék, amelyen túl lehet lépni, amely a saját eltűnő, agnosztikus és védetlen működésén alapul. Szinte esetleges, láthatatlan, és nem áll távol az ellenkezőjétől sem: az állatok szuperteknikájától, amely szintén benne rejlik. Nem jellemzi a hibázástól való félelem. De a létezésről, a színpadi létezésről való páni félelem annál inkább. Az állat teljesen otthon érzi magát a színpadon, mert nem tökéletesíthető. Amiben biztos, az épp a teste; viszont egyáltalán nem nyújt számára biztonságot a furcsa környezet, amely körülveszi. A technika műviségével nem tud mit kezdeni, mert már egy felemelőbb műviségben találja magát: a színpadi elidegenítettség állapotában, a mozdulatlan állapotában akkor is, amikor kiütik, mint egy sakfigurát. Ez a kereszt szuperteknikája, azt hiszem.

Nincs szükségem a technikára, mert a színpadi elidegenedésem paradox szépsége végül a test jelenlétének még erősebb érzetét szabadítja fel bennem. A lemondásnak ehhez semmi köze. A közönynek viszont annál inkább. Minden igazi szépség hűvös közönye ez. A szuperteknikát nem lehet elsajátítani; jelen van attól a pillanattól kezdve, hogy először emeljük lépésre a lábunkat. A szuperteknika tehát az elhivatottságot jelenti. Nincs ebben semmi misztikus: arról van csak szó, hogy pontos minta lenyomatát követjük. A sors is ilyen.

A test – legyen akár állat, tárgy vagy színész – sokkal előbb találja meg a kapcsolatát a színpaddal, mint a technika a maga összes erőfeszítésével, mert mindennek ki van téve a színpadon. És azért is, mert onnan jön, ahonnan magával hozza a minta „medrét” is.

A színész technikai intelligenciája kiábrándító a számomra. Észreveszem az erőlködést tükröző izommozdulatát, amelyet annak érdekében tesz, hogy leplezzen egy egész sor mikroszkopikus, az eredendő alkalmatlanságából fakadó, kiküszöbölhetetlen nyelvtani hibát. Minél magabiztosabbnak igyekszik mutatkozni, annál szájalmasabbnak tűnik előttem abbéli meggyőződésében, hogy ő a színpad ura, és nagyon is jogosan van a számára legméltóbbnak érzett helyen. *Mintha* tehetségtelenségről szó sem lehetne; *mintha* nem létezne az aporetikus, eredendő és ontológiai színpadi alkalmatlanság; *mintha* a színpadi elidegenítés mindössze zavarba ejtő hatás volna, amelyet sürgősen ki kell küszöbölni. Pedig épp ez a lényeg: *a színpadi elidegenítést a saját színészi lehetőségeink egyikeként,*

magasabb rendű színpadi viselkedésként kell értékelnünk. Vagyis a technika – minden igyekezete ellenére – sohasem tökéletes. Nincsenek megérzései. Nem jelöli ki a színpadot. Nem álmódja meg. A technika kétségbeejtő szó-csomagban szervezi a színpadot, amely mindig alá van rendelve az első „minthá”-nak, és figyelmen kívül hagyja a másodiknak, a mozgásnak az erejét.

Nincs szükségem a technikára, mert nem tudok hibázni. Méghozzá azért nem, mert nem tudom pontosan, mit csinálok. „Belépőfélben” vagyok valahová; ez bizo-



nyos értelemben számkivetett, szent állapot. Már semmiért sem vagyok felelős. Akkor sem, amikor minden összeomlik, fizető nézők előtt. A test az első nézői tekintettől kezdve a kockázatban találja meg önmaga létrehozásának tökéletes retorikáját. A technika becsülendő takarékosága megszűnik létezni. Csak jelenlét van, és annak a hatása. Más út nem érdekel. Olyan téma ez, amely – úgy érzem – leginkább egy epigramma megcáfolhatatlanságát kívánná. Látszik és hallatszik a test, amely kemény közösséget mer vállalni a jelen lévő néző testével. Véleményem szerint pontosan ebben, a test tanulságos erőszakosságának különlegességében rejlik a színház érzéki hatalma. Akár akarja az ember, akár nem. Olyan ez, mint valami szélsőséges cselekvés. A test-figura gyors mozgással úgy hatol be a tekintet igen kemény atmoszférájába, mint a kalapács az üvegbe. Ennél a sebességnél elenyésznek a részletek, mert egyenesen a dolog lényegére irányul; vibráló, szédítő távlatokat nyit.

A hiányzó részletek. Talán épp emiatt, a részletekre és a nyelv szaggatottságára kevésbé ügyelő hiánynak



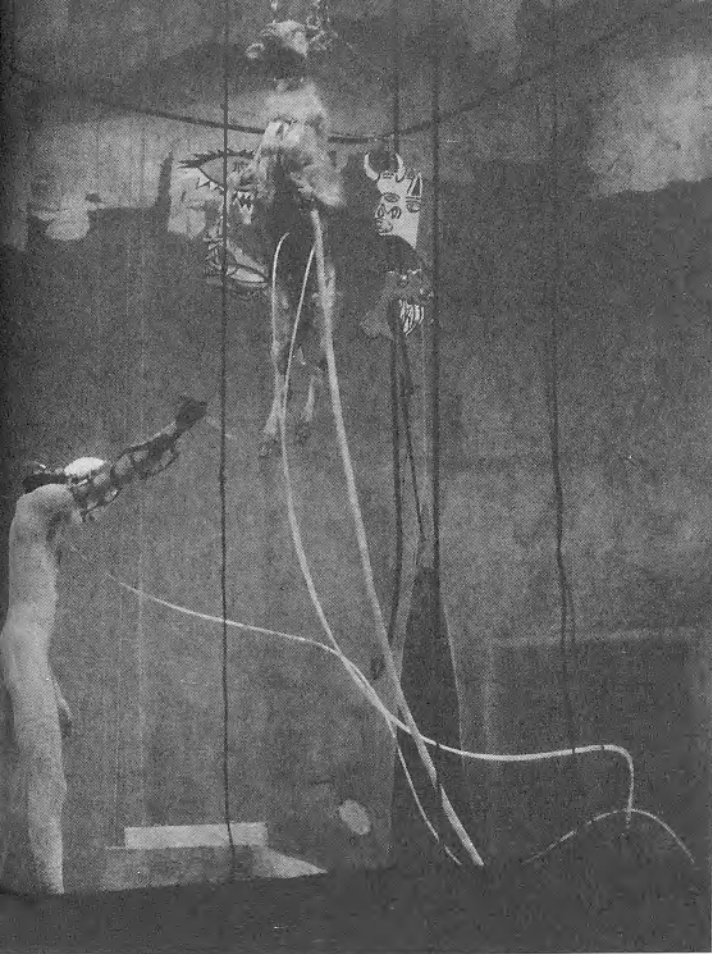
Jelenetek az Oreszteiából

köszönhetően tud a színész – ostobán és szépen – közel kerülni a színpadon az állat állapotát jellemző tökéletességhez.

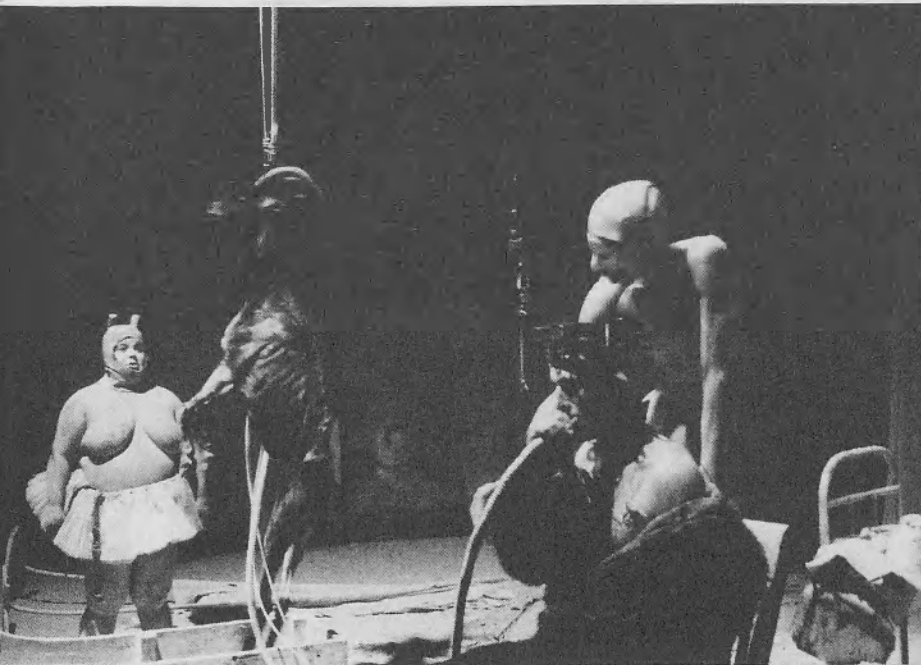
A színész az a furcsa angyal, aki az orgia kulisszái mögül úgy „lép” színpadra, hogy megsérti annak történelmi sűrűségét, kimozdítja helyéből a szintaxisát a test egzakt jellegének tolvajkulcsával, és a radikális mese kegyetlenségével eltorzítja annak értelmét.

A furcsaság. Ez az a sebesség tehát, amelynél a színészt egyfajta eksztatikus katótonia keríti hatalmába, a szándékai letisztulnak, lényegi céljának elérése mély meglepéssel tölti el, biztos a saját képességeiben, abban, hogy már a lényegnél jár, hogy már annak része lett, sőt, saját maga jelenti annak küszöbét is. Vagyis tudja, hogy rá épül az egész kérdéskör. Erre jött rá Hamlet is – a legnagyobb csodálkozására –, és ez az oka annak, hogy Hamlet nem válhat igazi szereplővé. Ebből a visszatérésből ered a szűznemzéssel újjászülető színpadi alak csodálkozása és *anasztaszisza*, de az is lehet, hogy a színpadi alak Onan kielégüléséből születik újjá, aki magától veti el gesztusa létezésének pusztító okát. (Az értelem híveinek kedvéért mondom, hogy „pusztító”).

Az, hogy a színész az egész nyugati hagyomány számára a költő beszélő bábja, egészen nyilvánvaló. De véleményem szerint a színész mostanában olyan kreativitással is rendelkezik, amely – a terveinek megfelelően – a költő ál-hitehagyásához vezet (valójában ahhoz sem), és amely a színházi hagyomány láncolatához csatlakozik. A közeg mindig ugyanaz. Az idő is. Csak egy lépcsőfokkal feljebb kerültünk. Kicsit olyan ez, mint a boldog végkifejlet Agathon tragédiáiban, akit a maga korában zseniálisnak tartottak, ahogy Gordon



radalom. Nincs hagyomány, és a hagyomány hiánya sem létezik. Mindez összeegyeztethetetlen a kettős hagyományrendszerünkkel. Vagy olyan, mint a nyúl, amely stílustalanul szalad el. Számomra a színész létezése a színpadon egy eunuch erőszakos létezéséhez hasonlít; a tekintete kérdő, mint egy kutyáé, és egyidejűleg a képromboló szenvedését is tükrözi. A színész képrombolása a mítoszra kiéhezett, mitomán képrombolót juttatja eszembe, aki bemegy a múzeumba, és bizony sebet akar ejteni a képen, de közben azt reméli, hogy megszólal a riasztó, a rendőrség elfogja és letartóztatja; áldozat és bűnös lesz egyszerre, akire mindenki ujjal mutogat, és végül ő lesz majd a híres kép: az elpusztítandó kép. Az égő alak. Nos, ha alaposan megnézzük, ez a képrombolás egyáltalán nem (vagy nem csak) a képet sújtja. Tulajdonképpen minden antagonizmus, ellenséges érzület egyfajta kifordított hit, és önmaga ellenkezőjével is megegyezik. Itt válik megrázóvá a mitomán szándéka. Mintha csak telesztikus úton haladna, a képromboló saját maga ellen cselekszik, azért, hogy akaratának épp az ellenkezője valósuljon meg, és ezáltal ő maga viszsztaláljon a világba. Vagyis a színházi előadás klasszikus formája tökéletes tiszteletnek örvend, épp azért, mert már helyrehozhatatlanul távol vagyunk tőle, és – akár a remeterák – csak az üres páncéljában mozoghatunk.



SZÉLJEGYZETEK (DISJECTA MEMBRA) EGY ÉRTEKEZÉSHEZ

Nehezemre esik az írás. Látszik is, hogy nem ez a mesterségem. De a következő feljegyzések olyan komoly, erkölcsi dolgokról szólnak, amelyekben valóban hiszek.

- Nem akarok sugalmazni senkinek semmit. Nem akarom elkápráztatni a fiatalokat.
- A színpad azt kéri a színész arcától, hogy könyörüljön rajta.
- Mi a négyzetre, köbre emelt kép? A képimádó álma, vagy a képromboló perverz vágya?
- Fontos az emberi bőr metafizikája. De nem paradoxonként – ez A. A. oximoronja.

Elutasítom az antropológiát.

- Elutasítom az életrajzokat és mindenfajta kulturális miszticizmust.
- Vissza kell vinni az állatot a könyv eredetéhez. Mezopotámiába.
- Elutasítom a színház és más művészetek társadalmi kísérleteit... Szörnyű dolgokat hallottam ezzel kapcsolatban.
- Elfogadom a szegény színházat. J. G. az egyetlen, öreg tengeri medve. Nagy színpadi alakteremtő. A színház Áhábja.
- Elutasítom az epigonokat. Elfogadom a szerzői jogot. Elfogadom a lopást, ha van értelme.

Craig modern rendezési koncepcióit is. Így aztán a színésznek az a sorsa, hogy kreativitása mindig a stílusgyakorlat szintjén maradjon, és áltraumák közepette már az is kielégítse, hogy azt hiszi, fejlődik. Nincs színpadi útja. Nincs örülete. Autentikus szépsége vagy csúnyasága sincs.

Számomra a színész nem lehet „művész”: ijesztő a hűség, amit képvisel. Ez a szó nem jelent semmit. A színész – de csak testként – *a priori* értelemben maga a színház-test. Vagyis takarékosági szempontból nem kontrollálható. Mégiscsak hűtlen, de ezt nem tudja. Olyan, mint egy kutya, aki kiszabadult a forradalomban, csakhogy itt nincsenek sem irányelvek, sem for-



Berlin

Luca del Pia
felvétele



JOBBRA:
Endogonia

LENT:
Julius Caesar



- Számolni kell a szépség problémájával. A szépség mint szépség problémájával.
- A színház és annak mása, dópiuma, ópiuma.
- Elutasítom a minimalizmust.
- Vitatkozom a görög tragédiával. Néhány enyhítő körülmény szól Aiszkhülosz mellett, már csak a szülőhelye miatt is.
- Egyébként a tragédia mint tény rettenetesen vonz. Csatatervet kell készíteni a tragédia ellen. A tragédia az az egyetlen – méltó – ellenfél, amellyel az embernek meg kell küzdenie.
- Van egy Down-kóros barátom, aki a királyt játssza: ő az én királyom.
- A csata résztvevői üdvözlik egymást a színpadon.
- „Néma birka van bennem. Levágott kecske van bennem.” (C. C.)
- A színpad feneketlen mélysége olyan, mint valami érzékelhető és bizonytalan szexuális mocsok.
- Csúszni-mászni a színpadon. Igen, ezt kellene tennem.
- A nyelvünkön van bőr? Remélem, nincs.
- A cirkusz az állandó hivatkozási alapom.
- A XIX. század az én korom.
- Az anti-tragikus színész az önmagát adás – tragikus – leküzdhetetlenségében él, és lemeztelenedve lép túl az önmagát adás tragikus voltán: dramatizálja a leküzdhetetlent.
- Lehet, hogy a színház nem más, mint a halál képe?
- A nyálkásság. Inkább nyálkásságot, mint fegyvereket.
- Ez az anagramma fut át az agyamon: *palco* – *colpa* (színpad – bűn).
- Olcsó és anonim maszkok gyakori használata.
- „Szép a rút”, ahogy az „öreg nővérek” mondják a *Macbeth*-ben.
- A majom lovagol rajtam.
- Kutyaként megmenekülök.

FORDÍTOTTA: TÖRÖK TAMARA

Megjelent a *Színház* című kötetben. Szerk. Gennaro Carillo, Nápoly, 1997.
Angolul: *Theater*, Yale School of Drama, 37:3 (2007).