



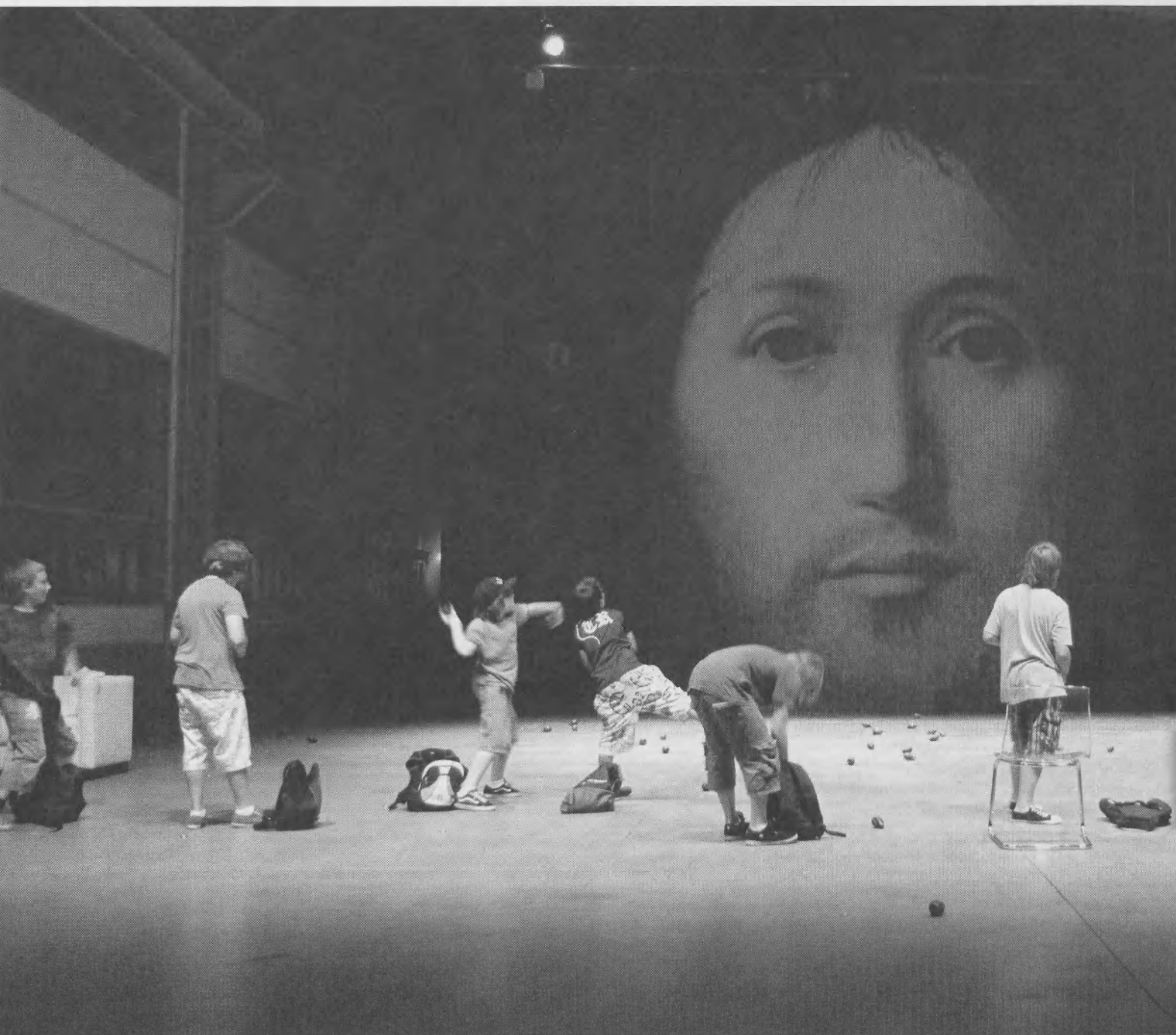
Tompa Andrea

Egy felsértett Krisztus-arcról

CASTELLUCCI: ELŐADÁS ÉS POLÉMIA

Európában ma kevés olyan előadásról hallani, ami valamilyen oknál fogva erkölcsi felháborodást vált ki nézők bizonyos köréből. Néhány éve Rodrigo García *Egy cowboy halála és feltámadása* című produkciója ellen tiltakoztak a Velencei Biennálén, a benne ábrázolt állatkínzás miatt. Újabban Romeo Castellucci olasz rendező *A képmásról, Isten fiának tükrében* (*On the Concept of the Face, Regarding the Son of God*) című

darabja váltott ki tiltakozást: a párizsi Théâtre de la Ville-ben megtartott előadásai alatt egy szélsőséges katolikus csoport tüntetett, odaláncolták magukat a bejáratához, megakadályozandó a bejutást, füst- és bűzbombákat dobáltak, a beszámolók szerint halat és motorolajat is öntöttek a nézők fejére, és „Elég a keresztényellenességből!” táblákkal vonultak. A csoport egyes tagjai a színpad köré gyűltek, és latin nyelvű imákat



énekeltek, mintha ördögűzési szertartást végeznének a színpadon ábrázolt istenkáromlással szemben. Akciójuk – miséjük – a leírások szerint igencsak teátrális eszközöket alkalmazott.

Castellucci előadásában egy hatalmas Krisztus-arc uralja a színt. Antonello da Messina *Salvator Mundi* című XV. századi festményének fekete-fehér részlete a teret teljes hat méter magasságában betölti. Ahogy a Castellucci által alapított Societas Raffaello Sanzio társulat hatalmas trilógiája, a *Purgatórium*, a *Paradicsom*, a *Pokol* is gazdag keresztény képzőművészeti utalásokból építkezik, az *Isten arca* ugyancsak azt kutatja, hol van ma ez a Krisztus-arc, milyen ma az Apa és a Fiú kapcsolata; egyáltalán kik volnának ma ők. Ennek a Krisztus-arcnak az előadásban látható története, a vele és rajta elkövetett tettek váltják ki a szélső-

séges nézői reakciókat. Meglepő módon azonban sem az olaszországi bemutaton, sem a szintén tekintélyes katolikus hagyományokkal rendelkező Lengyelországban, ahol jómagam a produkciót láttam, nem váltott ki semmilyen felháborodást, legfeljebb esztétikai elutasítást.

A darab lassú, ismétlődésekkel, fokozással terhelt nagyszabású építményében egy apa és egy fiú viszonya bontakozik ki. Az idős apát az előadás elején két segéd vezeti be a színpadi kanapéra; ez a máskor „lát-hatatlan” (a néző számára látható, de az előadáshoz nem tartozó) mozzanat a történet előrehaladtával nagy szerepet kap. Az öreg, inkontinenciában szenvedő, szinte magatehetetlen férfi ki van szolgáltatva saját fiának. Az idős színész egyetlen behozatala a díszletmunkások által a néző elbizonytalanodását szolgálja:



Klaus Lefebvre felvétel.

tényleg annyira magatehetetlen volna a színész? Fel tud-e egyáltalán állni a kanapéről, ahová leültették? A színész fizikai állapotával kapcsolatos bizonytalanság fontos mozzanata e hiperrealisztikus színpadi világnak, amely így aknázza alá a fikció és a valóság közti határvonalat. A rendezőnek legfőbb művészi szándéka: valóságossá, tapinthatóvá tenni a színpadi fikciót, ezzel kétségeket ébreszteni a nézőben.

Legalább két tabut hoz színre, és tesz az előadás alapmotívumává Romeo Castellucci, mindkettő nagy színház- és kultúrtörténeti múltra tekint vissza. Az egyik az emberi fekália ábrázolása, melynek verbális vagy tényleges jelenléte mindig felforgatóan hatott a dráma- és színháztörténetben, akár Arisztophanész antik komédiájában, akár egy radikális performanszban szerepelt. Ebben a darabban az apa inkontinenciája

a fizikai test kiszolgáltatottságát, mulandóságát, esendőségét hivatott mutatni, ugyanakkor a betegséget mint szégyent, titkot is feltárja. Valami annyira intim és elrejtendő dolgot ábrázol, amihez nem férhet hozzá idegen szem. (Castellucci fő toposza ez: megmutatni a titkot; ezt tette az apa és kisgyermek szexuális viszonyát tematizáló *Purgatórium*ban is.) A színpadi történet szerint ahogy az idős ember lassan feláll a kanapéről, és valamerre elindul a fehér és világos színekkel berendezett lakásban, bár pelenkát visel, annak tartalma kipotyog. A totyogó férfi belelép saját ürülékébe, de nem veszi észre. Fia állva mossa meg az öreg testet, majd átpelekezze, nagy fehér törülközővel, vödörrel, felmosóronggyal felszerelve tisztítja meg a szobát. A fehér, már-már medikalizáltan tiszta tér és az események során való beszennye-



zódése feszültségben van egymással. A fiú éppen csak végezne a feladattal, amikor ismét megtörténik a bal eset. Egyre nagyobb felületen kenődik szét a fekália, amely valóban hiperrealisztikusan hullik egyre gyakrabban az alsónadrágból, pelenkából, megdöbbséget keltve. A lassú, alapos mosdatásra, mosásra nagy figyelem irányul: az előadásban nincsenek külső hanghatások, a kihangosított tér azonban felnagyítja a test, a tisztálkodás, a beszenyezés zajait. A fiú nem türelmetlenül próbálja eltüntetni a nyomokat, hanem szinte komótosan tisztába teszi a papát. A földön közben egyre gyűlik a piszkos kéztörülköp, a törülközők kupaca.

A darab cselekménye meglehetősen kevés egy teljes előadáshoz. A hangsúly nem a megrázó, felkavaró, gyomorforgató (kinek mi, nekem inkább az előbbi) látványon van, hanem a két ember kapcsolatán, a fiú apához való viszonyán. Aminél gyengédebbet ritkán látni színpadon – nem véletlen, hogy kettejük felforrósodó szülő-gyermek viszonya éppen egy ilyen lassú, mondhatni, hideg és fizikailag is taszító előadásban tud kibontakozni. Kevés nehezebb, emberpróbálabb helyzet képzelhető el két ember közt: kiszolgáltatottság és tehetetlenség az egyik oldalon, egy romló test szolgálata a másikon. Nem a fekáliát övezi tabu ma a színházban vagy a művészetben (lásd a kiállítási tárggyá avasztalt Manzoni-féle ürülékes konzervdobozokat), hanem inkább az öreg, széthulló testeket, betegséget. A felnőtt férfi, azaz a fiú megbocsátóan, kicsit rosszallóan, mintha egy gyermekhez beszélne, fejét csóválja, amikor látja, hogy a papa szotyogtatja a kakát, szétkeni, beleül, aztán mocskos kézzel valamit megfog, végül ráül az éppen letisztított fehér kanapéra. Jaj, papa, vigyázz picit, inti, miközben tudja, hogy mindez reménytelen, a papa sem vigyázni nem tud, sem figyelni. Inkább segíteni próbál apjának, hogy ne érezze megalázottságát. Amikor a papa kétségbeesésében sírni kezd, a fiú vigasztalja. Halk, lassú, nagyon sűrű érzelmeket felmutató előadás, amely ebben a hideg közegben izzik fel igazán. Szentimentalizmustól csakis az ábrázolás kegyetlen naturalizmusa óvja meg. Két hatalmas színész van a színpadon: Gianni Plazzi mint a szeretetre és szánalomra méltó apa és Sergio Scarlatella mint a gyengéd és figyelmes fiú.

A szomorú, örök, mozdulatlan, óriási Krisztus-arc pedig tanú és bíró egyszerre, aki figyelmeztet és felszólít. Képként van jelen, de hiányzik is e világból, vagy valami mássá vált. Az előadás szándékos üressége (lassúsága) felébreszti a nézőben a továbbgondolás vágyát. Az apa és fiú olyan (színpadilag) szélsőséges, de voltaképpen mindennapi szituációban figyelhető meg, ami próbára teszi egymás iránti szeretetüket, emberségüket, empátiájukat. Új apa és új fiú ők, akik ebben a nehéz helyzetben meghatóan emberségesek, kicsinységükben hatalmasak. Az én értelmezésem szerint nem Krisztus-rombolás folyik itt, ellenkezőleg: egy új, újradefiniált Krisztus születik meg. Az áldozatot színre hozó előadás eddig a pillanatig azt állítja: szeretet, emberség, megértés márpedig létezik, s ezzel

nem cáfolja, hanem mélyen átéli a hitet. Tétélezi inkább, semmint dekonstruálja a Krisztus-arcot. Ahogy Hans Beltin *A hiteles kép – Képviták mint hitviták* című tanulmánykötetében is olvashatjuk, az új kép mindig kihív maga ellen egy képromboló gesztust, amely azt állítja: az ábrázolás nem hiteles, vagy egyenesen lehetetlen ontológiailag. Hiszen az új ábrázolásmód egyben a régi lerombolása is. Ez az előadás és az őt körülölelő vallási tiltakozás egy ősi képromboló gesztust ismétel meg.

Ha ezen a ponton az előadás véget érne, talán nem váltott volna ki tiltakozást. Még a két alak utolsó jelenete sem lenne elég ok a felháborodásra: Castellucci ugyanis, elhagyva a naturalisztikus ábrázolást, a túlzás eszközével élve valósággal elönti az apát az undorító barna lével, helyesebben az apa önti el saját magát és fehér ágját egy műanyag kannából az immár egyértelmű hamisítvánnyal. Az elidegenítő túlzással kibillenünk a naturáliák világából, s átlépünk a színházi fikcióba.

Ezt követően kiürítik a színt. Az előadás utolsó harmada azonban nem morális okokból problematikus, hanem inkább mert egyfajta ideologikus tézisdrámává válik, amelyben a szerző a jelek kibogozhatatlan sűrűségét halmozza egymásra (e kettő, belátom, ellentmond egymásnak: az ideológia egy jelentést közvetít, a jelek burjánzó sűrűsége viszont egymást kioltó sok jelentést). Az előadás utolsó harmada, akárhogyan is nézzük, hanyatlás. Ennek első – vélhetőleg a tiltakozást kiváltó – képében egy tíz-tizenkét éves kiskamasz érkezik. Komótosan leveszi hátizsákját, a nézőknek háttal szembenéz a Krisztus-arcra, a földre tett zsákából kivisz egy jókora kézigránatot, kibiztosítja, és a képhez vágja. A becsapódás zaja hatalmas. Majd jön a következő kézigránat. Percek múlva újabb kisfiú érkezik, s ugyanezt teszi. A lassú, hosszú, hangos jelenet végére tucatnyi gyerek dobálja már az arcot, a robaj betölti a teret. Két újabb tabut tör meg a színházi keret: a gyermek mint agresszív, romboló lény és a „felsértett” Krisztus-arc egyaránt egyfajta – nagy keresztény hagyományba íródó – képrombolás. Végül megtörténik a tényleges arcrombolás is: a képet fekete tinta (mások szerint fekália) önti el, majd hátulról szó szerint dekonstruálják, szétszedik. A vizuális eljárások nehezen írhatóak le és foghatóak meg; a kép mögül előtűnik egy felirat és rögtön az ellentéte is: „Én vagyok a ti pásztorotok”, melyben a „nem” szócska is megjelenik, majd alig észlelhetővé sötétül. A vég nem morális felháborodást, csak zavart kelt: a Krisztus-romboló gyerekek jelenléte túlságosan egyértelmű, hogy aztán a vég túlságosan spekulatívá váljék, magára hagyva a nézőt.

A tüntetés után a rendező Krisztus szavait parafrázálva nyilatkozatban „bocsátott meg” a „fanatikusoknak”, „akik nem tudják, mit cselekszenek”. Ez a meglehetősen szerénytelen gesztus alkalom arra, hogy a „szerző” megfogalmazza szándékait, és értelmezze saját előadását – végül a művészi szabadságra való hivatkozás marad egyetlen lehetséges önvédelmi eszköze.