

DARIDA VERONIKA

A TRAGÉDIA ÚJRATEREMTÉSE

Gondolatok a Tragedia Endogonia kapcsán

Giorgio Steiner 1961-ben megjelent könyvében a tragédia haláláról,¹ pontosabban a tragikus életérzés eltűnéséről, a tragikus hang elhallgatásáról beszél. Ez a változás azonban nem a 20. században kezdődött, hanem még a 17. században, Isten csendjének vagy az emberektől való elfordulásának pillanatában, mivel „a tragédia olyan művészeti forma, amelynek szüksége van Isten jelenlétének elviselhetetlen terhére. A tragédia azért halott, mert többé nem vetül ránk az Ő árnyéka, mint valamikor Agamemnonra, Macbethre vagy Atáliára.”² Azt ugyanakkor Steiner is elismeri, hogy a tragédia talán csak megváltoztatta korábbi (klasszikus) stílusát és konvencióit. Számára ezt a *Kurázi mama* előadásának egy tragikus erejű jelene igazolta, ahol az anya (Helene Weigel alakításában) néma sikolyt kifejező gesztusa Kasszandra sikolyával vált azonossá, mely megjósolta Atreusz házának bukását. A könyv epilógusa szerint „számon kell tartanunk azt a lehetőséget – bár én ezt nagyon távolinak ítélem –, hogy a tragikus színház előtt esetleg jövő és új élet áll”. A 21. század színházi törekvései mintha ez utóbbi állítást igazolnák, hiszen számtalan példát idézhetnénk a klasszikus görög drámák újraértelmezésére: Robert Wilson képszínházzá változtatott *Oidipusz királyától* Milo Rau politikailag elkötelezett *Oresztész Moszulban* című előadásáig, Wajdi Mouawad a görög drámákat újraértelmező dramaturgiájától (mint a Magyarországon is bemutatott *Futótűz*) Phia Ménard *Trilógiájáig* (az *Anyaház* a Trafóban is látható volt), de ugyanígy említhetnénk Jeles András *Bakkhánsnők*-rendezését (Melis László operája nyomán) vagy Josef Nadj *Omma* (ógörögül 'szem', 'látvány') című új koreográfiáját. Ez utóbbi zárójelene, afrikai táncosokkal, mintha Steiner könyvének utolsó kérdését gondolná tovább: „Azon tűnődöm, háromezer évvel ezelőtt, Argosz síkságain, nem a dac és a holtaknak szóló tiszteletadás hasonló szertartásával kezdődött-e a tragédia?”³

Mostani tanulmányunkban azonban nem a kortárs színházban újjáéledő tragikumot, hanem csak egyetlen művet és annak közvetlen előzményeit vizsgáljuk: Romeo Castellucci és a Societas Raffaello Sanzio *Tragedia Endogonia* című előadásciklusát, melyet most húsz éve mutattak be, és mely napjainkig a tragédia eszméjének a legradikálisabb színpadi végiggondolása.

Előtörténetek

Az 1980-ban megalakult Societas Raffaello Sanzio (Raffaello Sanzio Társaság)⁴ névválasztása gesztusértékű. A társulatalapító Romeo Castellucci szerint az olasz reneszánsz festészet egyik legnagyobb alakja műveiben tökéletes külső forma mögé rejtje a formáért folytatott belső, gyötrelmes harcot. Nietzsche *A tragédia születésében*⁵ szintén felidézi Raffaello egyik vatikáni festményét: a *Krisztus színeváltozását*, mely egyszerre mutatja az apollóni álom- és szépségvilágot és szűkszerű alapját, a dionüszoszi mámort és szenvedést. Míg a kép alsó fele „az örök ösfájdalmat” tükrözi („a megszállott, őrzöngő fiúval, a kétségbeesett kísérőivel, a tétova, szorongó tanítványokkal”), addig a felső részben látomászerű látszatvilág tárul elénk („fénylő lebegés ez a tiszta gyönyörben és a fájdalom nélküli, tágra nyílt tekintetű szemlélődésben”). Ehhez hasonlóan a társaság minden előadásában megjelenik az egymástól elválaszthatatlan apollóni és dionüszoszi világ.

A Societas Raffaello Sanzio a tragédiaciklust megelőző előadásai közül érdemes azokat kiemelni, melyekben már feltűnik a *Tragedia Endogonia* néhány fontos motívuma. Ide sorolható az 1990-ben bemutatott *Gilgames*, az 1992-es *Hamlet*, az 1995-ös *Oreszteia* vagy az 1997-es *Julius Caesar*. A görög tragédia újraértelmezése kapcsán a legérdekesebb az *Oreszteia*, mely már zárójelezett alcímében: „(egy organikus komédia?)” határozottan elszakad az eredeti műtől, és az arisztotelészi *Poétikában* kevéssé tárgyalt komédiaként aposztrofálja magát. Ugyanakkor az aiszkhüloszi trilógiát (*Agamemnon*, *Áldozatvivők*, *Eumeniszek*) egy műbe sűrítő előadás nagyon is tragédia, csak még a klasszikus görög tragédia előtti állapotot mutatja: egyfajta őstragédiát. Egy olyan, barbár tragédiát, mely leplezetlenül tárja elénk a kezdet erőszakát, anarchiáját, káoszát. Célja pedig (szintén az arisztotelészi elmélet ellenében) nem a félelem és a részvét által kiváltott megtisztulás.

1 Giorgio STEINER, *A tragédia halála*, ford. SZILÁGYI TIBOR, Budapest: Európa, 1971.

2 Uo., 312.

3 Uo., 313.

4 Romeo Castellucci és húga, Claudia Castellucci barátaikkal együtt alapítják meg társulatukat A képzőművészeti tanulmányokat folytató Castellucci ugyanakkor nem rendezőnek, hanem festőnek vagy díszlettervezőnek készül, míg hűgát az írás és a színházelmélet érdekli. Első bemutatójuk az 1980-as *Cenno* ('hír', 'jelzés'), mely egyértelmű bukás. Ezt követő darabjaik is visszhang nélkül maradnak, azonban kezdetektől fogva nem a siker, hanem a színházi kutatás foglalkoztatja őket.

5 Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése*, ford. KURDI IMRE (Budapest: Helikon, 2019), 42.

A „katharszis” Castellucci szerint csak Arisztotelész találmánya, semmi köze nincs ahhoz az eredeti, felkavaró, elemi hatáshoz, melyet a tragédia születésének pillanatában kiváltott. Az *Oreszteia* nem a logosz, hanem a látvány (opszisz) színháza, ahol a szépség és a rútság egymástól elválaszthatatlan, és egyaránt sokkoló erejű. A színpadi képek meghatározó színe a fehér, ahogy fehér a tragédia őszáldozata, a megnyúzott kecske is. Vagy ahogy szintén fehér az előadásban szereplő nyúl, mely mintha Lewis Carroll *Alice Csodaországban* című regényéből lépett volna át, hogy itt a majmok kórusvezetője legyen. Az egyszerre archaikus és meseszerű képek 20. századi képzőművészeti utalásokkal keverednek, Marcel Duchamp és Francis Bacon festményeit idézik. Olyan elektrosokk-hatásnak kitett Alakokat látunk,⁶ akik Antonin Artaud elmegyógyintézeti szenvedéstörténetét imitálják. Ebben az új, organikus *Oreszteiában* meghatározhatatlan elegyet alkot Aiszkhülosz, Carroll és Artaud világa, a néző pedig nem tudja kivonni magát az egyszerre lenyűgöző és félelmetes idegenség bűvköréből.

A *Tragedia Endogonia* legmeghatározóbb előzménye mégsem ez, hanem az 1999-es *Genesis. From the Museum of Sleep* (Teremtéstörténetek – Az álom múzeumából) című előadás. A színház ekkor a múzeumba helyeződik át, mely a művek eleven tapasztalatától való elválasztottság, az életidegenség és a bezártság helye. Ugyanakkor a múzeum a képek őrzője, és a *Genesis* három epizódja (*Kezdetben – Auschwitz – Káin és Ábel*) evidens módon képszínház. Mindhárom rész a teremtés kudarcát tematizálja. Castellucci szerint a művészet problémája nem a teremtés, hanem az újrateherelés, melynek során a művész nem a semmiből, hanem a káoszból teremt. Ezt igazolja saját rendezői munkamódszere: előbb hosszasan jegyzetel, vázlatokat készít, majd ezekből különböző irányvonalak bontakoznak ki, melyeket a művésznek már csak követnie kell. Elindul az anyag önszerveződése, amiből váratlan konstellációk születnek.

6 A Bacon-festményeken és Artaud kegyetlen színpadán megjelenő Alakokról lásd Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Az érzet logikája*, ford. SEREGI Tamás, Budapest: Atlantisz, 2014.

A *Genesis* „legbotrányosabb”⁷ része az *Auschwitz*, mely az ábrázolhatatlan ábrázolására tett kísérlet. Castellucci az ikonoklasztia színházát hozza létre. Üres térbe, vakító fehérségbe helyezi el a jelenet gyerekszereplőit (saját gyerekeit), akik fehér ruhában, álomszerű lassúságban játszanak. A játék a mese birodalmába, Alice Csodaországába vezet, ahol az egyik gyerek fehér nyúlnak öltözik, míg a háttérben elhelyezett tükrön (fordított írással) az ÁLOM szó olvasható. Egy gyerek által celebrált teaszertartást látunk, Artaud utolsó hangjátékának (*Istenítélettel végezni*) kíséretében. A jelenet legvégén a gyerekek egy fehér zuhanyrózsa alá állnak, alakjuk a vakító fehérségben árnyékká változik, míg az artaud-i mondatokból („Ön delirál M. Artaud – maga bolond. Nem delirálok. Nem vagyok bolond”) csak a tagadás marad fenn és visszhangzik szüntelen: „nem vagyok”.

Talán ebből a pár felidézett képből is nyilvánvaló, hogy a *Tragedia Endogonia* előtti fontos előadások mind eredeti és végtörténetek. Alapnarratívák (Gilgames-eposz, Biblia, görög drámák, Shakespeare-darabok) Auschwitz utáni újraértelmezései, melyek egyszerre tematizálják Isten halálának nietzschei gondolatát és a tragédia halálát. Az előadások mögött ugyanaz a kihívás rejlik: újra kell kezdeni a színházat. Castellucci szerint csupán a kultúránkat meghatározó alapműveken való keresztülhatolás (transzgresszió) tesz lehetővé egy új kezdetet, ezért valamennyi rendezése az elképzelhetetlen és az ábrázolhatatlan színháza.

A Societas Raffaello Sanzio előadásait jellemző ikonoklasztia nem csupán a hagyomány meghatározó ősképeinek (archetípusainak) lerombolását jelenti, hanem egyúttal a képek mögötti fantomok előhívását is. A cél tehát nem a teljes megsemmisítés és felszámolás, sokkal inkább a képek visszavezetése a róluk való tudatos gondolkodás, reflexió világába.

7 A botrány Pilinszky-féle értelmében: „Mindaz, ami itt történt, botrány, amennyiben megtörténhetett, és kivétel nélkül szent, amennyiben megtörtént.” (Pilinszky János: *Ars Poetica helyett*)

Tragedia Endogonia – #08 Strasbourg (2004)





A *Képrombolás a színpadon és a test visszatérése*⁸ programadó szövege pontosan megfogalmazza ezt a kettősséget. Itt jelenik meg a legkonkrétabban Castellucci ars poeticája: „A színháznak és a művészetnek egyetlen olyan formája sem érdekel, amely képtelen szembesülni a saját nemlétének tényezői lehetőségével.”

Az előadások elsődleges törekvése az, hogy felgyűjtsák (egyfajta szellemi máglyán) a hagyomány hatalmas és gondolatlan archívumát. Ez a felszámolás a színpadi alakokra is vonatkozik, akik mintegy belsőleg aláaknázva saját eltűnésük hírnökeivé válnak. A színpadi alak ugyanis Castellucci szerint csak úgy élheti túl a benne tomboló rombolási dühöt, ha elégeti önmagát. Ezért a színész lényegi formája egy égő alak képe: mely egyszerre az önégetés és az égőáldozat megjelenítése. Ennek mintáját Giacometti légiesen vékony, már-már eltörő szobrai adják, melyek a táborokból épp kiszabadult foglyokat idézik, azokat az élőhalottakat, akik a feltámadás lángjában lobognak.⁹

Kiáltványában Castellucci az intézményessé tett színház lerombolását is követeli, az eredeti színházhoz való visszatérés érdekében. A színész feladata: a kezdet helyszínére való visszatérés a test visszatéréseként. Ez a színészi technikák és módszerek elvetését jelenti, a „puszta élet” felfedezését. Ezen az eljövendő (és egyben ősi) színpadon csak jelenlét van; ebből fakad a testek közösségeként értett színház érzéki hatalma. A színészi test ugyanakkor az állati testhez hasonlít, mely nem képes színlelni. A színész az ember és állat közötti határ felszámolására törekszik: „tekintete kérdő, mint egy kutyáé, és egyidejűleg egy képromboló szenvedését tükrözi”.

⁸ <http://szinhaz.net/2008/11/07/romeo-castellucci-keprombolas-a-szinhadon-es-a-test-visszaterese/>

⁹ Erről lásd Sartre Giacometti-tanulmányát: Jean-Paul SARTRE, „Az abszolút nyomában”, ford. MOLNÁR Zsófia, *Enigma* 21, 78. sz. (2014): 54–62.

A *Képrombolás* függelékeként közölt széljegyzetek (disjecta membra) külön figyelmet érdemelnek, mivel Castellucci itt a tragédia kapcsán olyan fontos megjegyzéseket tesz, melyek előrevetítik a *Tragedia Endogonia* későbbi tervét. „Vitatkozom a görög tragédiával” – írja, majd rögtön hozzáteszi: „Egyébként a tragédia mint tény rettenetesen vonz. Csata-tervet kell készíteni a tragédia ellen. A tragédia az egyetlen – méltó – ellenfél, amellyel az embernek meg kell küzdenie.”

Tragedia Endogonia (2002–2005)

A *Tragedia Endogonia* a 21. század nyitányának legambiciózusabb színházi kísérlete. Az előadás címe – híven Artaud egy eszméjéhez, mely szerint az új színházban egyesíteni kell a költészetet és a tudományt – a mikrobiológiából ered, a jelző jelentése: 'belső eredetű', 'önmagából kifejlődő'. A *Tragedia Endogonia* egy organikus, önmagából létrejövő, önnemző tragédia. Castellucci kezdettől fogva olyan tragédiaciklusban gondolkodott, mely egyedi előadások sorozataként több év alatt különböző európai városokban valósul meg. Végül a tizenegy epizód tíz városhoz kötődött: Cesena, Avignon, Berlin, Brüsszel, Bergen, Marseille, Róma, Párizs, Strasbourg, London, Cesena. Ahogy a felsorolásból látszik, a kezdet és a vég helyszíne egyezik: a társulat cesenai bázisán indult és zárult a kör.

A *Tragedia Endogonia* tragédiaciklusa szintén erősen kötődik Nietzsche gondolataihoz. Castellucci a tragédia eredetét vizsgálva gyakran hangsúlyozza, hogy a nyugati színház abból a felismerésből született, hogy Isten halott. Isten nemléte alapozza meg a tragédia létét, vagyis a tragédia egy metafizikai krízis következménye. Emiatt kezdettől fogva legalább annyira jellemzi a destrukció (rombolás) mint a kreáció (teremtés). Azt is mondhatnánk, hogy a tragédia története a dekreáció megvalósulása. Ez a folyamat ugyanakkor tagadja a lezárást. A múlt lerombolásaként megjelenő tragédia egyben

az új lehetőségeket is feltárja, benne rejlik a jövő eredete. Az új tragédia központi motívuma ezért már nem a halál csendjével való szembesülés és a tragikus hős hallgatása,¹⁰ hanem egy új, közös nyelv megalkotása, egy még nem létező közösség létrehozása lesz.

A *Tragedia Endogonia* egyik legjellegzetesebb újítása a Kar (mint szereplő) elhagyása. Az egyes előadások „epizódként” (episodio) való elnevezése is a színpadra állított kar távollétére utal (a görög tragédiában az epeiszodion a két kardal közötti párbeszédet jelölte). Ez azonban nem azt jelenti, hogy a kar teljesen hiányzik, sokkal inkább azt, hogy áthelyeződik a színészek és nézők által alkotott közönségbe. Az egyes epizódok azért kötődnek egy-egy városhoz, hogy az adott helyszínen felvetett kérdések valódi közösségformáló erővel bírjanak. Emiatt nem lehet az egyes előadásokat máshol vagy máskor (teljes egészükben¹¹) megismételni. Egyedülálló projekt jön létre, mely minden alkalommal új kockázatot jelent. Castellucci azonban vallja, hogy a valódi művészi alkotás utazás az ismeretlenbe, a forma homályosságába. A kockázatvállalás a művészet természetes feltétele. Ha nincs kockázat, akkor minden öncélúvá, dekoratívává válik. Minden autentikus műalkotás veszélyt hordoz magában, mely egyaránt fenyegeti a létrehozót és a befogadót. Nézőként azt érezhetjük, hogy a mű provokatívan ránk tekint, és emiatt elfog minket egy megmagyarázhatatlan szégyen (a lemeztelenítettség érzése) vagy különös elbizonytalanodás, védtelenség. A mű fenyegető lehet, ha a legbensőbb valónkban érint meg minket (Castellucci ezt a vackából kivert állat állapotához hasonlítja). A művészetben a rútság és a szépség autentikus tapasztalata egyaránt kitettséget jelent. Egy ismeretlennel kell szembenéznünk, nevet kell adunk annak, aminek még nincs neve. A művészet esztétikai tapasztalata egy másik valósággal való találkozás, mely ráébredt arra, hogy a korábbi valóság nyelve már értelmét veszítette. A művészet megszakítja és felfüggeszti az addigi valóságot, és ezáltal lesz – Castellucci szavával – „szuperreális” tapasztalat.

A *Tragedia Endogonia* tizenegy epizódja voltaképp egyetlen (befejezhetetlen és lezárhatatlan) tragédia különböző, de eltéréseikben egymásra utaló fázisainak tekinthető. Az egyes epizódok között progresszív (át)alakulási folyamat figyelhető meg. Az epizódok összessége nem alkot egy egységes és zárt egészet, de nem is egymástól független töredékek halmaza. Castellucci szerint minden epizód olyan, akár egy meteor, mely elhaladása közben gyengéden érinti ugyan a világ felszínét, de nem hagy nyomot.

Színházi laboratórium

A *Tragedia Endogonia* minden epizódját hosszú keresés és előkészület előzte meg. Ezeket a leginkább műhelymunkára vagy színházi laboratóriumra emlékeztető szakaszokat a társulat tagjainak levelezései dokumentálják.¹² Különösen Ro-

meo és Chiara Castellucci az előadás zeneszerzőjéhez, Scott Gibbons-hoz írt levelei, melyekben egy új hangzásesztétika fogalmazódik meg.¹³ Ez a hangkutatás Artaud-szövegekre („Az érzelmi testkultúra”, „Seraphin színháza”) utal, ahol a színészek „érzelmi izomzatáról” és annak tudatos alkalmazásáról esik szó. Eszerint az érzelmek testi elhelyezkedésük és a lélegzetvétel segítségével aktivizálhatók. Mivel a néző „lélegzetről lélegzetre” azonosul az előadással, ezért a színész, tudatos légzéstechnikája által, képes benne a kívánt érzelmi hatást kiváltani. Artaud célja ugyanakkor túlmutat a pusztá gyakorlaton, hiszen „ha megismerjük a test lokalizációs pontjait, az elvesztett mágiát állítjuk helyre”.¹⁴ Az ősi, színházhoz való visszatérés elsődleges feltétele: a légzés és a test újrafelfedezése.

A *Tragedia Endogonia* előkészítése is a hangról és a légzésről való gondolkodással kezdődik. Az alkotók egy olyan hangot képzelnek el, mely inkább csak töredék, suttogás, pusztá lélegzetvétel, és úgy ér el hozzánk, mintha az első hang lenne. Ebben az elgondolásban megszűnik az artikulált hang (a beszéd) dominanciája, és visszatérünk a hang eredetéhez, a hang születéséhez. Hozzátehetjük, hogy az alkotók ezzel a radikális gesztussal a még csak tervezett előadást máris kívül helyezik a nyugati színházi hagyományon. Ugyanez igaz a klasszikus tragédia minden más, hagyományosan elfogadott elemére,¹⁵ melyek közül a legfontosabbá az Arisztotelész által utolsóként rangsorolt zene válik.¹⁶ Az új tragédia idejét nem lezártág vagy sűrítés, hanem időtlenség vagy időn kívüliség jellemzi; a tragédia tere pedig egy hatalmas, dezorientált tér, mely helyet biztosít a színészi test megjelenésének, a hús meztelenségének. Az új tragédia térfoglalása: az üres tér elfoglalása a csupasz test által.

De vajon meddig lehet lebontani a tragédiát? Van-e olyan elem, amelyik feltétlenül szükséges az elgondolásához és a megvalósulásához? A *Tragedia Endogonia* egyes epizódjai ezt a kérdést több irányból közelítik meg, és többféle választ adnak rá. Az első válasz szerint, melyet az első epizód (Cesena) jelenít meg, a tragédia fő témája az erőszakos halál. A halál azonban nem egy jól felépített cselekmény során bekövetkező tragikus fordulat következménye, hanem maga a kiindulópont. Az áldozat és az áldozathozatal minden tragédia kezdetén ott található, de a színpadon felmutatott áldozat névtelen marad. Castellucci színpadán a tragédia feltételei: az anonimitás, az éjszakai sötétség, a szavaktól való megfosztottság. Mintha egy melankolikus próféciát látnánk mindarról, ami korábban már megtörtént és azóta is folyamatosan zajlik. Ez a prófécia egy ismeretlen, megfejthetetlen nyelven szól hozzánk: a gesztusok és a képek nyelvén. Felejthetetlen vízióként tárja elénk azt a monumentális romot, mely az antik tragédiából ránk maradt.

10 Ahogy ezt Franz Rosenzweig írja *A megváltás csillaga* című művében, a görög tragédia hőse kapcsán. Nietzsche mellett Castellucci legtöbbször Rosenzweig és Agamben műveire hivatkozik.

11 A *Tragedia Endogonia* mellett és azt követően Castellucci *Crescite* címen tizenhat, a tragédiaciklus egyes részeiből kifejlődött vagy kinőtt rövid jelenetet is bemutat különböző városokban. Valamint az epizódok emléket videóváltozat (memoria di video) is örzi Cristiano Carloni és Stefano Franceschetti rendezésében.

12 Claudia CASTELLUCCI, Romeo CASTELLUCCI, Chiara GUIDI, Joe KELLERHER, Nicolas RIDOUT, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, London: Routledge, 2007.

13 Chiara GUIDI később egy könyvben összegzi hanggal kapcsolatos kutatásait: Chiara GUIDI, *La voce in una foresta di immagini invisibili*, Roma: Nottetempo, 2017.

14 Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház*, ford. VINKÓ József (Budapest: Gondolat, 1985), 197.

15 A tragédia hat alkotóeleme Arisztotelésznél: történet, jellemek, nyelv, gondolkodásmód, díszletezés, zene.

16 Érdemes hangsúlyozni, hogy Nietzschénél (ahogy ezt könyvének eredeti címe is mutatja: *A tragédia születése a zene szelleméből*) a zenéből születik meg a tragédia, majd hanyatlását a zeneiség eltűnése (az Euripidész drámáiban megjelenő szókratészi dialektika) okozza. Emiatt a tragédia újjászületése ismét csak a zenétől (a wagneri operától) várható, mely képes arra, hogy egy új közösséget teremtsen, mely már nem a harmóniát keresi (mint a korábbi operák), hanem a zenei disszonanciát.