

XXVII. Reál- és Humántudományi Erdélyi Tudományos Diákköri Konferencia (ETDK)
Kolozsvár, 2024. május 15–18.

**A színházi hagyományok újradefiniálása Romeo Castellucci legutóbbi
rendezésében**

Fazakas Gergely

Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Színház és Film Kar, Film, fotográfia, média szak, BA, I. év

Témavezető: **dr. Virginás Andrea**, Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Színház és Film Kar,
egyetemi docens

- 1. Bevezető: az alulrendezettség felé**
 - 2. Kommunikációhiány, performativitás**
 - 3. Castellucci a mimézisen túl, a kegyetlen színházig**
 - 4. A tér és a hang körbezár**
 - 5. Felhasznált szakirodalom**
- Mozgóképes anyagok**
- Képek forrása**

1. Bevezető: az alulrendezettség felé

Dolgozatomban megkísérelem bemutatni a kortárs színházi szcénák egyik legvitatottabb alkotójának munkamódszereit, illetve a bevett színházi hagyományhoz képest kívülállónak tekinthető világát. Romeo Castellucci Bolognában szerez festői és díszlettervezői diplomát, majd alapítja meg, Claudia Castellucci és Chiara Guidi segítségével, társulatát *Societas Raffaello Sanzio* névvel.¹ Mint későbbi interjújaiban is megemlíti, képzőművészeti háttere van („nem a színházat választja, hanem fordítva, az őt”²), ezért megszokott színházi rendező helyett egy olyan alkotóként tekintek rá, aki a színházat, mint művészeti megnyilatkozási formát, és a színpadot, mint ennek a reprezentációs terét használja, különböző sajátos kérdésekről, témákról, problémákról való beszéd céljából.

Mivel híresebbé vált alkotásairól már jelentek meg elemző írások a magyar szakirodalomban is, ezekre mindössze futólag térek ki. Kékesi Kun Árpád az Avignoni Fesztivál keretében bemutatott, Dante inspirálta trilógiáját (*Inferno, Purgatorio, Paradiso*) vizsgálta *Rítus és performansz* címmel.³ Nagy Imola pedig egy esszében részletezi a néző és Castellucci színháza közötti kapcsolatot *A nézés performativitása* c. munkájában, mely egyben a rendező egyik, akkori előadásának, az *Orfeusz és Euridikének* is a kritikája.⁴ Legutóbbi előadásában, a *Bros* című produkcióban tavaly Budapesten részt vettem, mint szereplő, ezért a színházi világára (és annak miértjeire) vonatkozó jellemzőket ebből a sajátos szemszögből és tapasztalatok alapján próbálom ismertetni, boncolgatni. Nem élménybeszámolóról van tehát szó és remélem, hogy a közönség egy objektív képet is kap majd egy olyan színházról, amelyből hiányzik maga a konvencionális „színház” – megfelelő szakirodalommal kiegészítve.

A *Bros* koncepciója: 23 férfi rendőrruhába öltöztetve, parancsokat követ valós időben a színpadon. A parancsok a nézők számára nincsenek ismertetve. Sem a parancsok forrása, sem az eszköz, melyen keresztül kapják azokat nem ismertek tehát. A 23 férfit szabadon választották ki (jelentkezés alapján, az előadást megelőzően pár héttel, akárcsak tehát engem), szakmai előfeltételek nélkül, egyáltalán nem számított a színészi szakma ismerete vagy a színházi háttér. 2 nappal a bemutató előtt találkoztunk a társulattal (*Societas Raffaello Sanzio*) először, és a bemutatóig összesen egy („rendes”) főpróbával dolgoztunk: ezalatt a folyadékok, gépek, hang- és füsthasználatot értem. Én, a többi férfihoz hasonlóan, egyike voltam az utasításokat végrehajtó rendőröknek. Itt nem volt lehetőség improvizációra vagy egyéni döntésekre, a mozgás

mechanikussá lett, egy abszolút végtelen idő jelenével szembesültünk. A cím metaforikus értelmet nyer, nem a rendőri erőszakról szól, hanem a kontrollról, a Törvényről.⁵ Felvetül a kérdés, van-e döntési lehetőségünk a törvény és a törvényhozó megválasztásában, ezeken a kereteken belül.

A Società Raffaello Sanzio társulat tagjai főképp a koreográfia kifinomításának okán voltak jelen, kis létszámban. A próbafolyamat többi része a mozgásra összpontosult, a tér kialakítására, egyfajta bevezető volt számunkra, hogy épp elegendő betekintést nyerjünk az előadás működésébe anélkül, hogy kiismernénk azt. Lényegében a főpróba csak az azelőtt elméletben kidolgozott koncepció és előadás kivitelezésének a leellenőrzése volt. A főpróbával való egyszeri munka oka azzal magyarázható, hogy a kosztümökön nyomot hagyó művér, tej és víz kimosása és a ruhák megszáritása időigényes volt, egyszerűen nem lett volna kivitelezhető a bemutatóig. Funkciója pedig a minimális próbaidőnek a már említett kiismeréssel kapcsolatos, ugyanis a parancs és az arra érkezendő tudatos reakció között megszünteti az időt, mely szükséges lenne a folyamat létrejöttéhez, végrehajtókká téve a színészeket. Ezzel eléri azt is, hogy a színészek saját cselekvéseiket kívülről tudják szemlélni. A *Bros* több országban is játszott produkció, mindig helyi férfiakkal (ebből a szempontból az első Castellucci-előadás, mely így jön létre), így észrevehető, hogy a próbák sosem befolyásolják az előadás végkimenetelét és létrejöttét.

A nyugati kortárs színházban az alulrendezettségre irányuló tendencia itt megfordul: nincs hagyományos rendezés, nincs jelen a rendező (Castellucci éppen külföldön tartózkodott egy másik előadása miatt) és mégis gördülékenyen jön létre az előadás a bemutató előtt.

Alulrendezettség alatt a szöveg meghúzását, a színészi játék visszafogását, a díszlet minimalizmusát és önálló jelenlétét értem, az ebből fakadó folyamatos határok közötti átfolyást. Rendkívüli magabiztosságot és bizalmat igényel a társulat részéről, mind a beválogatott férfiakat illetően, illetve a folyamatosan változó terek, színházak felépítése miatt. A gördülékenység a társulat profizmusában és a gesztusok, a mozgás rendkívül lecsupaszított (vagyis a hétköznapihoz inkább hasonló, mintsem attól eltávolodó) mivoltában teljesedik ki: ha szükségessé vált, kisebb csoportokban, olykor egyénenként vizsgálták az előadásban résztvevő személy(ek) testi kapacitását és jeleneteken belüli ösztönös megnyilvánulásait.

2. Kommunikációhiány, performativitás

A 23 rendőrruhába bújt férfival ellentétben a társulat két (a nyitójelenetben még egy harmadik is megjelenik) tagja – szintén rendőrruhában –, illetve Valer Dellakeza a tulajdonképpeni stabil szereplők. Valer a romániai színészek egyik legismertebbike, akit Castellucci „kiváló művészként” említ, technikája és tudása, jártassága miatt.⁶



A nyitójelenetben Valert láthatjuk: egy öreg, szakállas férfi, aki szavakat, mondatokat kiált az anyanyelvén, románul. Meglepő módon a szöveg nincs feliratozva, érthetlenné válik a nézők legtöbbje számára (lévén az előadást több európai országban is bemutatták, ahol a román nyelv nem közismert). A felirat hiánya, a nyelvi megértésen alapuló kapcsolat és összefüggésteremtés hiánya létrehoz egy vizuális képet: a pusztába kiáltó profétáét – utólag pontosítottak az előadás kapcsán: Valer Jeremiás prófétát játssza – és beemeli a Castellucci előadásokra jellemző, központi elemmé vált beszélt nyelv kiforgatását és felfüggesztését. A beszéd nem hatékony kommunikációs célt szolgál, a szavakkal fejeződik ki a szavaktól való távolságtartás. A néző kizáródik a kommunikációs folyamatból, egyedül a vokális kommunikáció marad értelmezhető számára.

Castellucci célja részlegesen visszahozni egy olyan formát, mely már kihalófélben van (akár el is tűnt) a színházban, a tragédia előtti. Erre azért van szükség Castellucci szerint, mert „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.”⁷ Ezt az állapotot haladhatja meg a másfajta koncepció, amelyet metaforikusan emígyen jellemez a művész: „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.”⁸ A szöveget teljes egészében vizsgálva megérthető, hogy az állati lét szorosan kapcsolatban áll a pre-tragikus hagyományokkal: azáltal, hogy az állat megszűnik áldozat lenni, vele együtt az istenek is eltűnnek a színpadról, ezzel megteremtődik a tragédia. Az a tragédia, melyben a tragikus hős egyedül marad a színpadon és az ürességgel szembesül. Így az is következtethető, hogy az állat színpadon való megjelenése nem illusztratív szerepet kap, pusztán jelenlétükkel a reprezentációs és fikciós metódusokat leplezik le. Az előadás egy ceremóniához hasonlít, rituálészerű képeket mutat, mindvégig figyelem előtt tartva a jelen nem levőt, melyet csakis a néző teremthet meg, interpretáció útján, önmagában. Ezekhez a rituálészerű színpadi képekhez a dolgozat későbbi részében visszatérek konkrét példákkal is.



Valer jelenete után megjelenik (megjelenünk) a 23 rendőr a színpad hátsó felében, és azért, hogy a nézők ne vehessék észre az MP3 lejátszókat, amelyekből az előre rögzített parancsokat kapják,

egy rövid kézjelre egyszerre elindítják azokat, majd ruhájukba elrejtik. Kulcspont az előadás működésében a szinkron(izáltság), hiszen, ha egy szereplő is késik vagy siet egy jelenettel, minden és mindenki borul mellé. Ha valakinek nem indul időben, vagy nem megy a lejátszója, szintén kézzel jelez, és ameddig minden MP3 lejátszó nem működik szinkronban, az előadás megáll. Az, hogy az elrejtett MP3 lejátszókat becsapásként is értelmezhetjük a nézővel szemben, az igaz, viszont a művészeti reprezentáció mindig is (még ha hitelesnek is látjuk) a művész által érzékelhetővé tett valóságillúzió. A néző a színházban tudatában van, hogy nem a valóságot látja, hanem annak egy mesterséges változatát, amelyet bizonyos előre meghatározott társadalmi keretek építenek fel. Ugyanakkor, enged ennek a becsapásnak, hiszen ebből fakad később a felismerés és a tudás megszerzése.⁹ A lejátszók meghibásodásának kicsi a hibalehetősége, de nem ignorálható. A főpróbán előfordult és csakugyan felborult egyes jelenetek kivitelezése, főleg olyanokban, melyeknél a hibás lejátszót követő színész szinkronban kellett volna azonos mozdulatokat végezzen többi társával.

Az MP3 lejátszók esetleges meghibásodása a *Bros* előadása folyamán arra világít erőteljesen rá, hogy minden előadásnak van egy performatív jellege, a jelenlétből adódóan. Peter Brook színházi rendező *Az üres tér* című könyvének első bekezdésében egy mikro-metaforát használ a színház körülírásához: „VEHETEK akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.” A sokszor idézett megfogalmazás korában radikálisnak, mára már közhelynek számít, ugyanakkor lényegesnek találom meglétét említeni, hiszen igazságértékéből azóta aligha vesztett. Castellucci a performatív jelleget előtérbe helyezi, mellőzve a közsínházak alapeszközeit vagy amennyiben használatra kerülnek, kiforgatja azokat. A performatív jelleg könnyebb körülírásához rövid kitekintőt tennék a képzőművészeti performansz példája felé.

A '70-es évek elején megjelenő és ismeretségre szerttevő művészek performanszai az alkotó jelenlevőségét aknázzák ki, lásd Chris Burden vagy Marina Abramović alkotásait. Marina Abramović *Rhythm 10*¹⁰ című performanszában (1973, Edinburgh) húsz kést és egy magnót tett ki maga elé: a késekkel ujjai közé próbált szúrni, ám akárhányszor az ujját szúrta meg, új kést vett fel és azzal folytatta egészen addig, míg mind a húsz késen végig nem ment. Ezt a magnóra rögzítette, majd visszajátszotta és a magnó hangja alapján próbált ugyanabban a ritmusban szúrni, illetve ugyanazokon a pontokon az ujjait, mint először megtette. A performansz egyszeri

aktus, mely valós időben történik. Tárgya maga a performer és a performer teste, az általa megélt idő, így ugyan „megismételhető” ám azáltal, hogy ismétlés történt, új performanszról beszélünk. Amennyiben közönség is jelen van a performansz során, a nézőben elengedhetetlenül tudatosul az itt és most, vagyis a látott a valóság és nincs konstruált valóság (illúzió). György Péter *Illúzió és jelenlét*¹¹ című előadásából két mondatot idézve összegezném ezt: „A performer mindig önmaga, **A** azonos marad önmagával, és önmagával azonosulva változik át, ha átváltozik.”

Lényeges, hogy a fentiekkel ellentétben a színházi, konvencionális színész nem önmagát képviseli. Szintén az elemzett előadásban elhangzik ennek az állapotnak a törékenysége, melyet legegyszerűbben akkor figyelhetnénk meg, ha például a színpadon nem Romeo/Othello/Hamlet, mint karakter halna meg, hanem valamilyen okból kifolyólag (baleset, egészségügyi okok stb.), az őt játszó színész – ami által a keret megtörik. A jelen előadásra levetítve a megelőző gondolatmenetet, kibontakozik a performanszok kiforgatása is: a rendőrruhába öltöztetett férfiak nem rendőröket játszanak, hanem valós időben követnek parancsokat rendőri jelmezben. Ezzel megszűnik a színház mimézisén alapuló jellege. De mi veszi át a helyét? A továbbiakban erre térek ki.

3. Castellucci a mimézisen túl, a kegyetlen színházig

„Az eljárás a közönség csapdába ejtése - ez egy retorikai módszer ... Ezt értette [Antonin] Artaud francia színházelméletíró a színházi struktúra „elmozdításán”. A színháznak másfajta rezonanciát kell kiváltania; arra való, hogy először lássák - és ez az amiből áll, abból, hogy arcon csapjon, mert a színház eleve erőszakos.”¹² A rendezői színházról való beszédben Sztanyiszlavszkij és Brecht kerülnek említésre, Castellucci munkáiban, beleértve a *Bros*-t is, én és más szakírók is Artaud-t, és a színészeivel való munkában Grotowskit látom inkább kiemelésre méltónak. Ezeket a kapcsolódásokat pedig a formán – a *Bros* is egy olyan előadás mely szokványos értelemben véve tartalmától megfosztott – és a formában mozgó testeken át fejteném ki bővebben.

Kékesi Kun Árpád már említett szövegét idézve, majd Castellucci szavait is magyarra fordítva állíthatjuk, hogy „Számára nem az átélés vagy az elidegenítés, hanem a megélés a színházi hatásfolyamat kardinális tényezője, amely miatt a múlt századi színház úttörői közül nem Sztanyiszlavszkij és Brecht, hanem Artaud követőjének tekinthetjük, s erre legutóbbi rendezése, a berlini Schaubühnén 2015 márciusában színre vitt *Oidipusz király* kapcsán utalást is tett.”¹³

Artaud *A Kegyetlen Színház - Első kiáltvány* című tanulmányában fejti ki, miközben egy új színházat definiál, hogy míg a lélektani színház az értelemre hat, Artaud szükségességét érzi egy olyan módszernek, mely érzéki hatást gyakorol. Az ő megfogalmazásában: „Lehetetlen színházról beszélni, ha nem bujkál az előadás mélyén a kegyetlenség valamelyik eleme. Elfajult állapotunkban csak úgy tudjuk befogadni a metafizikát, ha a bőrünkön át tápláljuk vissza a szellemünkbe.”¹⁴

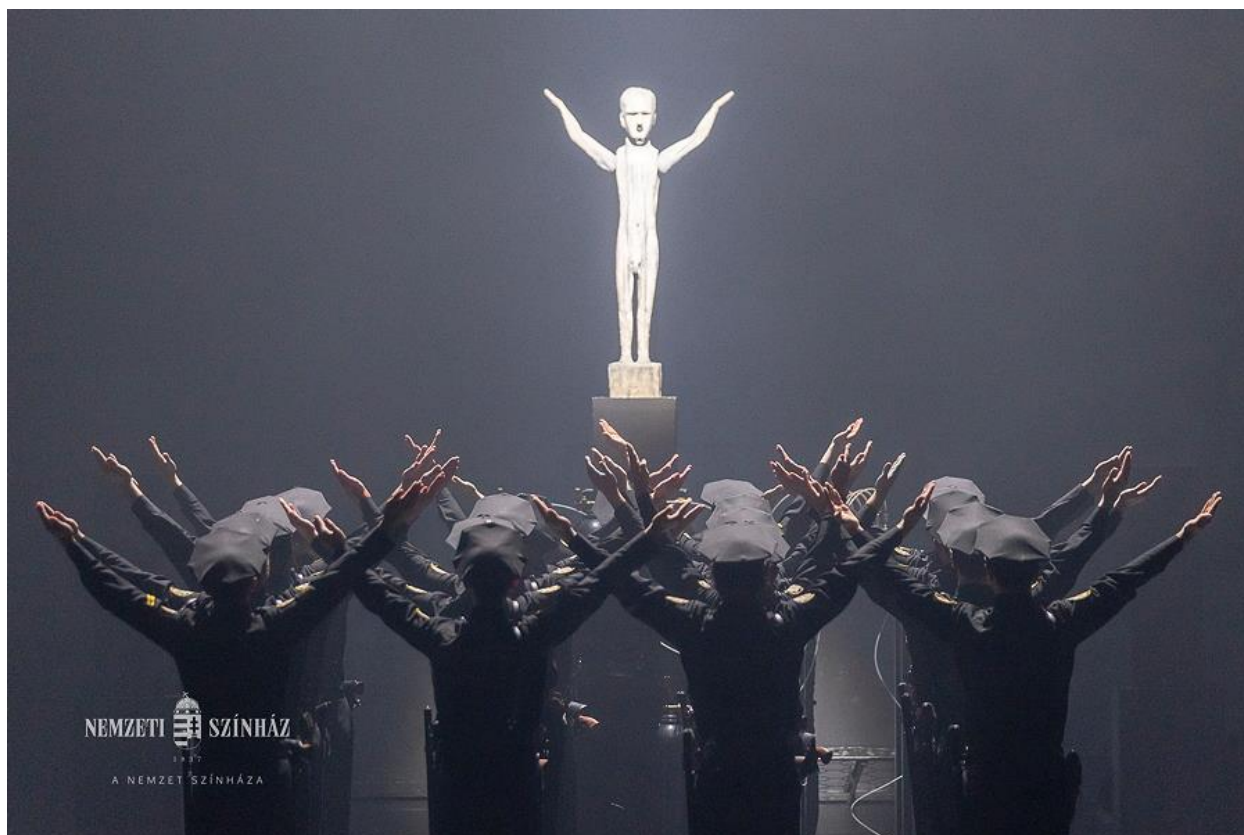
Grotowski színházi metódusáról külön dolgozat készülhetne, ezért én csak apróbb elemeit hozom kapcsolatba a Castelluci-féle színházzal. Bécsy Tamás *Grotowski! - Grotowski?* című szövegéből¹⁵ idézve: „[Grotowski] Többször utal arra, hogy a színésznek le kell vetnie az átlagos viselkedést, az élet-maszkot, egészen önmagának kell lennie.” Pontosabban itt egy önfeltárási folyamatról beszélhetünk: a mélyből felszínre hozott élmények vezérlését, amelyeket később jelekké tud alakítani a színész. Emellett törekvést mutat az alkotás során afelé is, hogy kiküszöböljön minden olyan akadályt, melyet a színész önmagával szemben támaszt.¹⁶

Grotowski jelszerűen használja a színészi testet, és megfigyeléseim szerint Castellucci is ezt a tendenciát mutatja, Grotowskival ellentétben ő viszont az akadályokat nem a színésszel való próbafolyamatokon és közös munkán keresztül szünteti be, hanem a koncepción keresztül: parancsoknak engedelmeskednek a színészek.

Visszakanyarodva a *Bros*-hoz, néhány jeleneten keresztül demonstrálom Artaud és Castellucci kapcsolatát. A legelső parancs hallatán a rendőrök külön cselekvésekre vannak utasítva, de megeshet, hogy azokat csoportban vagy csoportosan, szinkronban kell elvégezniük. Az első parancsom egy csoportjelenet volt: egy maszkot kellett felvennünk, majd egy műbabát gurítani a színpad előterébe, levenni és ledobni a maszkot a földre, egy maszkban levő rendőr elé. Ahogy a képen is látható, ő vacog, megrémül a maszkoktól.



Ez egy 5-6 fős csoport volt, addig a többiek más-más utasításokat hajtottak végre a tér többi részén, velünk egyidőben. Artaud már említett „kegyetlen színházában” – pontosabban elméleti írásaiban, a gyakorlati kivitelezés kevésbé valósult meg élete során – hangsúlyos szerepet kapnak a maszkok, a rituálék, a fizikalitás, a gesztusok és a mozgás. Mindezekkel itt is találkozunk, utóbbi viszont, a mozgás, a *Bros*-ban teljesen kontrollált, parancsra érkezendő választási lehetőség. Artaud a segédeszközökről a következőképpen fogalmaz: „Hatalmas bábok és maszkok, elképesztő méretű tárgyak jelennek majd meg a színpadon, és a verbális képekkel egyenértékű szerepet játszanak...”¹⁷ Castellucci előadása során is egy másik fontos rituálészerű jelenet a bábué. A színpad hátsó terében egy, a törzsi művészet ábrázolásvilágát megidéző – és nem véletlenül, viszont ez már szubjektív értelmezés kérdésévé válna – szobor emelkedik a rendőrök fölé. A következő utasítás hangzik el: „Kövessük a bábu mozdulatait.” A 23 férfi alakzatba tömörül, előttük a társulat egyik tagja áll, aki különböző mozdulatokat végez, mi pedig ezeket követtük a bábuval szinkronban: a kezek kinyújtása, felemelése, a bot levegőben való lóbálása, a fegyverek felemelése, majd visszahelyezése a tokba. Egy másik ilyen jelenet során a színpad oldalán sorakoztak a rendőrök, majd pisztolyukat parancsra a föld felé célozva elsütötték, a földre dobták, utána nyúltak, majd megismételték a folyamatot kétszer.



A jeleneteket szétdarabolja a rendező, majd ritmikusan építi fel: kisebb szünetekkel, egyszerűbb parancsok között. „Vedd elő a maszkodat. (pár másodperc szünet) Helyezd az arcodra, majd mutassátok be a bábu jelenetét”. Kivitelezésük közben, ha sétálnunk kellett, vagy csak szimplán megfordulni, azt sosem a nézők irányába, hanem nekik háttal tettük. Ennek oka értelmezés kérdése, azaz nyitott: a „nézőnek játszás” tagadása talán a testi energia intenzívebbé tételéhez vezet, sokkolóbb jelenlét megteremtését jelentheti, törekedve minél kevesebb olyan mozdulatra (görnyedt hát, lenge mozgás), mellyel más, nem kívánt jeleket is közvetíthetünk a nézők felé. A kontrolláltságból fakad egyfajta primitív jelleg és a már említett rituálészzerűség is, amely, ha nem is Artaud álomszerűségét kívánja megteremteni, de mindenképp egy tudatalatti, ősrégi, kollektív emléket penetrál. „Egy ősi gesztus, amit mindenki felismer, éppen azért, mert mindannyiunk genetikai emlékezetében ott van. Minden színház ugyanaz a paleolit-kori barlang, amiben valaki egyszer elkezdte állatok mozdulatait utánozni.”¹⁸, jegyzi meg Castellucci a színházról, a *Bros* kapcsán készített interjúban. Itt kapcsolódunk a kollektív emlékhöz, a nézői test elérésével pedig ebbe próbál betörni a rendező az előadás során.

Az akadémiailag képzett színészek hiányának oka valószínűleg az, hogy Castellucci számára a színészi jelenlét görcsös, és az elfedései technikán alapszik.¹⁹ Erről az aspektusról a következőképpen gondolkodik: „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 bíz 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.” Persze ez nem jelenti azt, hogy a színészek teljes hiányában születnek meg a Castellucci-előadások, hanem mint a jelenlegi előadás is igazolja, nem körük építi az előadást, vagyis nem válik színészközpontúvá.

4. A tér és a hang körbezár

Az előadás során hangsúlyossá válik a tér teljes kihasználtsága – erre Artaud a „totális színjáték eszméjeként” hivatkozik – amely az energia megteremtéséhez és érzékelhetővé tételéhez elengedhetetlen. Az első közös próbánk is ennek a jegyében esett meg, felhívást kaptunk, hogy álljunk a színpadra, persze ez nem fülhallgatón keresztül kapott parancsként jött. A többség, (köztük én is) színházi tapasztalat és háttér hiányában, a színpadi tér közepébe csoportosultunk. A társulat tagjai kacagtak, majd elmagyarázták: bármit is csinálunk, a térben ne hagyjunk üres helyeket, hacsak nem azt követeli az utasítás (hogy tömörüljünk). A párhuzamosan futó jelenetek miatt felmerülő problémává válik a központi tér kijelölése és megteremtése is, a tömörülések esetében ez legtöbbször a színpad közepét jelentette, mely oka az összpontosítás, az előadás magjának sűrítése.

A különböző jelenetek képeket alkotnak a színpadon, melyeket olykor befagyaszt és hangeffektusokkal kísér, vagy egészíti ki a rendező. Castellucci alkotásaiban a képi világra összpontosít, viszont két kép között megszünteti az ok-okozati összefüggéseket. Az előadás dramaturgiáját a képek közötti megszakítottság adja, az idő és a ritmus kezelése, a mimetikus színházzal ellentétben nem rendelődik alá a szövegnek. A színház az idő manipulálása is egyben, ahol a „pszichés idő”²⁰ a végtelenségig formálható. Itt kiemelnék egy fontosabb jelenetet, melyet

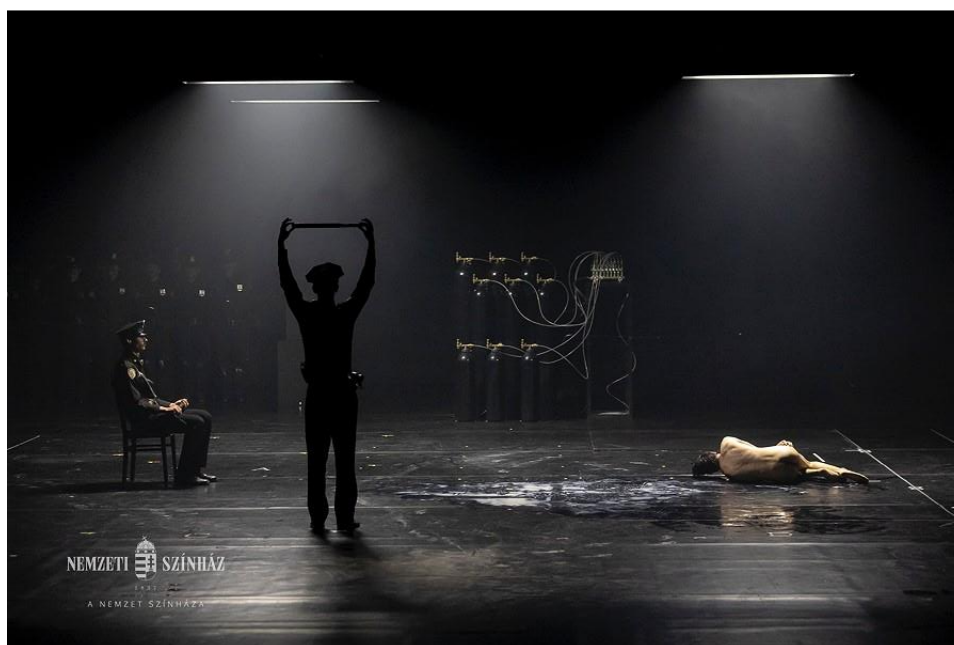
mi a „scene of the beating” vagyis a „verés jelenetének” neveztünk, ami az előadás időtartamának felénél következik be: a legtöbb rendőr utasítást kap, hogy menjen a színpad hátsó terébe és ne nézzon a színpad közepére (vagyis a nézők felé irányuljon a tekintetük). A tér besötétül, középen három rendőr marad, egy szék, rajtuk főfény. Egyikük levetkőzik, ruháját elviszik, majd rendőr társa előveszi a gumibotját és ütni kezdi. A földön elterülő meztelen férfit nem tudjuk, hogy miért verik. Halljuk, a gumibot nekicsapódását a testnek, a meztelen férfi nyögéseit, látjuk az ütés erejét.



Nemsokára átveszi a második rendőr a botot, majd ő folytatja. Ezalatt társa a széken pihen. Egy hangeffektus töri meg a jelenetet: egy baba felsírása, mely újból és újból ismétlődik. Eközben az ütések ritmusossá válnak, egy mennydörgés hangjára kezd átalakulni. A rendőr megáll, mozdulatlanra merevedik, de a mennydörgés és az ütés hangja még mindig lejátszódik. Felemeli a botját, leleplezve a fikciót, a bot ütése mindvégig csak a látszati szinten valósult meg. A színpad és nézőtér közötti távolság miatt nehezen észrevehető, hogy a rendőr minden ütésénél a gumibot a meztelen testet csak megközelíti, pár centit hagyva bot és test között, az ütés hangja pedig kívülről érkezett.

A jelenet a nézőben, mivel nem tudja mihez kapcsolni, motorikusan hat. Pontosabban, a magyarázat vagy eligazítás hiányában, lehetetlenné válik a kognitív vagy érzelmi kapcsolat megteremtődése: az ok-okozati (narratív) kapcsolatok nem érvényesülnek, érzelmi szinten

(együttérzés vagy undor) szintén nem tud hatni a teljes információhiány okán. Ebből fakad a motorikus hatás, vagyis a néző a testének automatikus reakciója az ütésekre. Ezt később tudtam meg, az előadás után a nézőkkel való beszélgetés során derült ki, hogy volt, aki görcsösen, izmait befeszítve válaszolt a látottakra, míg mások annyira rosszul lettek, hogy ki kellett menniük. Mindenképp megjegyzendő, hogy Castellucci *Inferno* című előadása is hasonló színpadi képpel dolgozik (és Kékesi Kun Árpád szövege szintén kitér erre), ott a rendező az előadás elején jelenik meg védőruhában, majd betanított kutyák támadnak rá és harapdálják. Mindkét esetben a reprezentált fikció és valóság kettősségével szembesülünk, illetve a motorikus hatás megteremtésével.



Szándékosan elnyújtott jelenet, kettévágja az előadást is, itt ismét idézhető maga a rendező: „... a *Brosban* bizonyos jelenetek szándékosan túl hosszúak. Ez egy döntés. A szándék mögötte pedig az, hogy szétzúzzuk az időt, darabokra törjük.”²¹. Ezzel megengedi a néző számára, hogy távolságot tartson tőle azáltal, hogy túl is lép a fikciós mivoltán, egy másik dimenzióba emelkedve megszűnik a valóság szintjén maradni. A primitív erőszak legegyszerűbb formája ciklikusságában reprezentálódik. A színpadon levő erőszak nem felelhet meg a valóságéval, itt az ütések hiányával oldja fel a sokkoló hatást és fogalmaz meg kritikát a valós erőszakról.

Az előadás második felében a játék nem csak a színpadi térre korlátozódik, váratlan parancs érkezik: a rendőrök kivonulnak a nézőtérre, szétesznek, a néző nézetté, a megfigyelés tárgyává válik. A proszcénium rövid ideig megszűnik, a nézői tér és a színpadi tér felfüggesztődik.

Castellucci is megemlíti egy beszédében, hogy a kortárs színház egyik legaktuálisabb témája a néző és a nézés: „lehetőség a gondolkodásra, a nézésről való gondolkodásra, lehetőség a nézés nézésére, és ezáltal annak elismerésére, hogy milyen mély jelentősége van manapság annak, hogy nézők vagyunk” (idézi Nagy Imola)²². Mit jelent ma nézőnek lenni, hogyan tudunk beszélni a nézésről, mit láttatunk és mi marad láthatatlan, felelősséggel jár-e a nézés (?).

Míg a *Bros* előadásának folyamán a nézőteret kitöltik a rendőrök, a színpadon egyetlen rendőr marad, aki összeesik, mozgása egy epileptikus rohamban vergődő testet jelenít meg, görcsösen ráng percekken keresztül. Ezalatt a színpad mögül a társulat két tagja (szintén rendőrruhában) egy-egy kutyát hoznak a színpadra, amelyek ugatni kezdik a nézőket. Az állat jelenléte önmagában elidegenítő hatású (antiteatrális, ha nevezhetjük így, mint már említettem, a fikciót és megteremtett valóságot leleplező). A kutyák jelenlétének első értelmezési lehetősége így visszatérés a gyökerekhez, diskurzus a színház eredetéről és/vagy a tragédia létrejöttéről. Másodsorban, az állat nincs tudatában színpadi jelenlétének, önmaga testében biztonságban érzi magát (esetleg környezete zavarhatja), így a színházi valóságteremtés problémáját is létezésében hordozza. A kutya, kutya marad a színpadon – nem tud ló vagy kecske lenni – míg a színész sok dolog vagy karakter is lehet egyszerre.

A *Bros* témája az erőszak, így metaforikusan is értelmezhetjük ezt a képet: a néző „ragadozó” vagy „prédává” válásaként, a keret prédájává (is), felvetődék a kérdés, hogy tudjuk-e, hogy ki és hogyan utasít cselekvéseinkre hétköznapijainkban, illetve milyen céllal teszi azt. Kettősséget ad tehát a színpadi térnek az ily módon öntudatlan állat, mellette pedig a „színész”, aki teljesen tudja jelenlétét, még sincs szabad akarata, parancsot teljesít.



A rendőrök visszavonulnak a színpadra, egyenként követik vonagló társukat, mígnem egy epilepsziás roham közös organizmusává nem válnak. A teret kitölti a kopogó botok, cipők, kezek, lábak földhöz való ütközése és a levegőért kapkodó testek hangja. Nem művi, semmiképp sem eltúlzott, ki amennyire bírta, szervezete természetes reakcióját engedte szabadon. Én az utolsók között voltam, akinek le kellett esnie. Kimondhatatlanul igénybe vesz a folyamatos, hitelesnek tűnő rángás (de a színpadon hihetetlen energiát is teremt), ezért a próba alatt arra is törekedtünk, hogy miképp tud megpihenni az, akinek sokáig a földön kell maradnia, miközben folyamatosan mozog.



A jelenet alatt legördül a függöny, majd mindenki lassan feláll. Gondolhatnánk, hogy itt ér véget

a folyamatos sokkolás (volt, aki tapsolni is kezdett), de a függöny nincs teljesen leeresztve. A rendőrök felállnak, egymás között mozogni kezdenek, akár egy piacon, a fekete nadrágok közül egy fehér ruhába öltöztetett gyerek bukkan elő. Kultúránkban a gyermek, az ártatlanság jelképévé vált, melyre a fehér színhez csatolt értékek (puritán, tiszta) szintén ráerősítenek. Ahol az erőszak megjelenik, ott előbb vagy utóbb jelen kell legyen annak elszenvedője, az ártatlan is.



A társulat egyik tagja átadja neki a verés jelenetében használt gumibotot, majd a rendőrök egy utolsó csoportjelenet alatt, a nézőknek háttal, lassú, robotszerű mozgásba kezdenek. Az előadás végeztét nem jelzi sem kép, sem hang, addig lépegetnek üresen, mígnem a nézőkben tudatosul a zárlat.



Ciklikusságot említve, tekinthetünk a bot átvételére úgy, mint az erőszak folyamatos működésére, leállíthatatlanságára, a létezésünkkel velejáróra. A nyitójelenetben megjelenő Valer ruhája hasonló a gyermekéhez, ezt az interpretációt így az ő prófétává válása jelenti.

Másik esetben azzal, hogy a fiú átveszi a botot, a tér egy közös „gyónássá” válik. A keresztény kultúra ismeretében a fiúra tekinthetünk, mint a Fiúra, aki magára vállalja a kollektív bűnt, feloldozza a közösséget annak terhe alól. Az előadás Európa szerte játszott, ahol a görög, zsidó és keresztény kultúra hármasa alappillér, ugyan így is szubjektív értelmezés marad, mégis csak ezek meglévőségén alapul. Castellucci kijelentése alapján a színház és a vallás egy problémából és szükségből született, míg az előbbi a létezést egy kérdésként kezeli, az utóbbi annak megválaszolására törekszik.²³ Ebből kiindulva, az előadás vallásos vonásai tudatos döntés okán születnek meg.

A fenti értelmezések során figyelembe vettem az előadás kritikai visszajelzését, illetve a rendező említett nyilatkozatát. A dolgozat zárataként megjegyezném, hogy egy rendkívül sokrétű, megújuló alkotó módszereit nehéz definiálni, mindenképpen szükséges kísérlet ám ahhoz, hogy elhelyezhetővé váljon a kortárs színházi szcénában, olyan alkotóként, aki a színházat előadásai során vázára bontja.

-
- ¹ <https://www.arch-srs.com/romeo-castellucci>
- ² <https://diversalarums.com/2016/09/29/romeo-castellucci-in-conversation-at-the-segal-center/>
- ³ https://vallasesmuveszet.kre.hu/fejezetek/chapters/VM_02_06.html#
- ⁴ <https://jatekter.ro/nagy-imola-a-nezes-performativitas/>
- ⁵ <https://www.societas.es/opera/bros-2/>
- ⁶ <https://cvlpress.ro/06.12.2021/romeo-castellucci-pentru-un-regizor-e-un-mare-noroc-sa-intalneasca-actori-ca-valer-dellakeza/>
- ⁷ https://theatron.hu/theatron_cikkek/az-allati-let-a-szinpadon-ford-olah-tamas/
- ⁸ https://theatron.hu/theatron_cikkek/az-allati-let-a-szinpadon-ford-olah-tamas/
- ⁹ SEMENOWICZ Dorota, *The Theatre of Romeo Castellucci and Società Raffaello Sanzio – 161. old.*
- ¹⁰ <http://www.medienkunstnetz.de/works/rhythm-10-2/>
- ¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=DMyio6uA0BY>
- ¹² <https://www.schaubuehne.de/de/blog/violence-is-what-you-dont-expect-brromeo-castelluccis-oedipus-the-tyrant.html>
- ¹³ http://vallasesmuveszet.kre.hu/fejezetek/chapters/VM_02_06.html#footnote-201-5
- ¹⁴ ARTAUD Antonin: *A könyörtelen színház*, ford. Betlen János, Gondolat Könyvkiadó, 1985 – 158.
- ¹⁵ <https://real.mtak.hu/143691/1/11.Be%CC%81csyTama%CC%81s.pdf>
- ¹⁶ <https://www.literatura.hu/szinhaz/grotow.htm>
- ¹⁷ ARTAUD Antonin: *A könyörtelen színház*, ford. Betlen János, Gondolat Könyvkiadó, 1985 – 157.
- ¹⁸ <https://szinhaz.org/2023/05/romeo-castellucci-interju-bros/>
- ¹⁹ https://theatron.hu/theatron_cikkek/az-allati-let-a-szinpadon-ford-olah-tamas/
- ²⁰ https://theatron.hu/theatron_cikkek/a-tukor-masik-oldalan-egy-varos-egy-nap-egy-beszeltetes/
- ²¹ https://theatron.hu/theatron_cikkek/a-tukor-masik-oldalan-egy-varos-egy-nap-egy-beszeltetes/
- ²² <https://jatekter.ro/nagy-imola-a-nezes-performativitas/>
- ²³ <https://diversalarums.com/2016/09/29/romeo-castellucci-in-conversation-at-the-segal-center/>

Felhasznált szakirodalom

Semenowicz, Dorota, *The Theatre of Romeo Castellucci and Societàs Raffaello Sanzio*, New York, NY, U.S.A. : Palgrave Macmillan, 2016.

Castellucci, Romeo: *Az állati lét a színpadon* Ford. Oláh Tamás, *Theatron* 16. évfolyam, 3. szám, 2022 ősz, Web, 2024. 03. 21.

Artaud, Antonin: *A könyörtelen színház* Ford. Betlen János, Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1985 – 150-159.

Nagy Imola: *A nézés performativitása*, *Játéktér* 2019.02.17, <https://jatekter.ro/nagy-imola-a-nezes-performativitasa/>, Web, 2024. 01. 04.

Bécsy Tamás: *Grotowski! - Grotowski?* (Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé. Szövegek 1965-1969.*), *Theatron* 2. évfolyam 1. szám, 1999 tél, 2000 tavasz, Web, 2024. 04. 23.

Kékesi Kun Árpád: *Színházi transzcendentalizmus - Romeo Castellucci Isteni színjátékáról*, http://vallasesmuveszet.kre.hu/fejezetek/chapters/VM_00.html#, Web, 2024. 01. 04.

Brook, Peter: *Az üres tér*, Ford. Koós Anna, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999, <https://pdfcoffee.com/peter-brook-az-res-ter-pdf-free.html>, Web, 2024. 03. 20.

Mozgóképes anyagok

György Péter: *Illúzió és jelenlét* c. előadása, Artpool Művészetkutató Központ, Budapest, 1995.05.17., https://youtu.be/DMyio6uA0BY?list=PL2ZvbSrxOwZRKraP6OVjEHB0VPC_KnJz1

Képek forrása

https://drive.google.com/drive/folders/1RlWTjjysdxz-VbW82T9eatP9BSAMfR5J?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR3T8CvaFdPduYRtSGJ072AZEgxUA5YI1-paosNWcTZn7cFIOeWI6E-YYW4_aem_Ab5_fTo6QWpQ0gGIpZZwrEOhFTEMPskTdxxCt3QTB_KlvpS-_HLBtvogsgm25IOAb4n3Q8kq0Hr7H-7NVJPewEh_