

EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM
Bölcsészettudományi Kar

Színházi szökekvonalak

Állattá-leendés és az agambeni „nyitott” a Societas Raffaello

Sanzio és Romeo Castellucci előadásaiban

2025.

*„Az állat abba néz minden szemével,
mi nyitva áll. Csak emberi szemünk
keríti el, mintegy fonákra vetve,
csapdaként, tőle a szabad kijárást.”*

– Rainer Maria Rilke: Duinói Elégiák – A nyolcadik elégia¹

¹ Rainer Maria RILKE, *Duinói Elégiák: A nyolcadik elégia*, ford. Keresztury Dezső = Rainer Maria RILKE, *A párduc: Válogatott versek*, Szentendre, Interpopulart, 1995.

Tartalom

1. Bevezetés.....	4
2. A Societas Raffaello Sanzio színházfilozófiája	6
2. 1. A Societas Raffaello Sanzio és Romeo Castellucci színháztörténeti szerepe.....	6
2. 2. Lehetséges-e leszámolni a reprezentációval?	7
2. 3. Pretragikus színház és állati jelenlét	11
2. 4. Leendés és liminalitás.....	13
3. Állattá-leendés – motivikus előadáselemzések Deleuze és Guattari nyomán.....	17
3. 1. Leendés, intenzitás, elrendeződés	17
3. 2. Molekuláris-szerű leendés	21
3. 3. Tragedia Endogonia – Cesena #1	22
3. 4. Isteni színjáték – Inferno	26
4. Agambeni olvasatok	30
4. 1. A nyitott	30
4. 2. Mózes és Áron	33
5. Konklúzió.....	35
Felhasznált művek:.....	37

1. Bevezetés

Az Animal Studies interdiszciplináris kutatási irányzata az 1970-es évek környékén alakult ki az ember és az állat viszonyának sürgető újraértelmezése céljából.² Az irányzat virágzásának okai a következők: az állat árucikké válásának (élelemiszer, kutatási alany) intenzív jelenléte, az állatok természeti környezetének pusztulása és az állatokkal való emberi együttélés újragondolásának szükségessége.³ Az irányzat jogi, politikai, biológiai, földrajzi, kulturális, filozófiai kutatásokat ölel fel, ezek közül én ember és állat viszonyát filozófiai és színházelméleti szemszögből fogom vizsgálni, csatlakozva ezzel az Animal Studies diskurzusához.

Dolgozatom három nagy fejezetből áll, mindegyik egy-egy filozófus munkássága köré szerveződik, ám mindhárom egység célja a Societas Raffaello Sanzio⁴ és az alkotócsapatból kiválva önálló rendezéseket is jegyző Romeo Castellucci színházi előadásainak vizsgálata. Az első fejezetben kiemelkedő szerep jut Jacques Derrida *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* című tanulmányának, amellyel Antonin Artaud, Romeo Castellucci és Erika Fischer-Lichte elméleti téziseit hozom összefüggésbe. Itt tárgyalom direkt módon a színházi reprezentáció kérdéskörét, amely az állat szerepén kívül az egész dolgozat mögött meghúzódó fő elméleti kérdés. A második fejezet Gilles Deleuze és Félix Guattari *Ezer fennsík (Mille Plateaux)* című művének „leendés-fejezete” köré épül. Itt az ember színpadi keretek között történő állattá alakulásának lehetőségeit vizsgálom meg. A harmadik fejezet főként Giorgio Agamben *A nyitott. Az ember és az állat* című műve köré épül, és az állat ontológiai státuszát vizsgálja. Ember és állat színpadi koegzisztenciája, illetve az állati, infáns hang és a logocentrikus rend ellentéte válik reflexióm tárgyává.

Dolgozatom hipotézise, hogy a színpadi reprezentáció az ember állattá-leendése és az állat erős színpadi jelenléte által felszámolható. A színházi reprezentáció megtörése a SRS fő törekvései közé tartozik, s ennek elérésére többek között az állat színpadi megjelenítését használják. Elemzésem során a *Tragedia Endogonia* (2002-2004) című előadássiklus első, cesenai epizódjából (2002)⁵, az *Isteni színjáték* Inferno-részből (2008)⁶ és a *Mózes és Áron* (2015)⁷

² *The Oxford Handbook of Animal Studies*, szerk. Linda KALOF, New York, Oxford University Press, 2017, 7.

³ *Uo.*, 7–8.

⁴ A későbbiekben az SRS rövidítést fogom használni a társulat megnevezésére.

⁵ Societas Raffaello Sanzio: *Tragedia Endogonia: C.#01 Cesena*. Bemutató: Teatro Comandini, 2002. január 25.

⁶ *Inferno*. Rendezte: Romeo Castellucci. Bemutató: Avignon Place du Palais, 2008. július 5.

⁷ *Moses and Aron*. Rendezte: Romeo Castellucci. Bemutató: Opéra Bastille, 2015. október 20.

operaelőadásából emelek ki néhány olyan motívumot, amelyekben az állat jelenléte fedezhető fel, majd ezeket a filozófiai szövegek szoros olvasása tükrében elemzem. Azért tartom ezt megfelelő módszernek, mivel Romeo Castellucci filozófiai szempontból tudatos rendezőnek mondható, hiszen nyilatkozataiban, írásaiban gyakran hivatkozik mind Deleuze-re, mind Agamben-re, elárulva azt is, hogy előadásai háttérét gyakran filozófiai kutatások képzik. Ám e körülmény nélkül is gyümölcsöző gondolkodásmódnak tartom a filozófia és a színház művészetelméleti ütköztetését. Kísérletet teszek arra, hogy feltárjam az elemzett előadások filozófiai kiindulópontjait, s hogy az előadásokat filozófiai szövegekként kezelve párbeszédbe léptessem őket az említett elméletalkotókkal. Természetesen Castellucci előadásai számos más, átfogóbb színház- és performativitás-elmélet alapján is megközelíthetőek, ám úgy vélem, hogy szükség van ennél fókuszáltabb elemzési keretre is. Továbbá előadásainak főként angol nyelvű recepcióját áttekintve úgy vélem, hogy Castellucci filozófiai referenciáinak vizsgálata (kifejezetten az állat jelenlétével kapcsolatban) további artikulálásra szorul.⁸ Így a következőkben a Castellucci körül kialakult diskurzusnak egy szeletét, a filozófiai indíttatású színházelméletet, előadáselemzést teszem részletes elemzés tárgyává.

⁸ Remek ellenpéldája ennek Darida Veronika *Poszthumán színterek* című tanulmánya, amely kifejezetten deleuze-i és agambeni perspektívából elemzi Castellucci színházát. Ld. DARIDA Veronika, *Filozófusok bábszínháza*, Bp., Kijárat, 2020, 53–65.

2. A Societas Raffaello Sanzio színházfilozófiája

2. 1. A Societas Raffaello Sanzio és Romeo Castellucci színháztörténeti szerepe

Az 1981-ben, Cesenában alapított Societas Raffaello Sanzio több évtizedes színházi munkássága roppant változatosnak és termékenynek mondható,⁹ így az elméleti gondolatok kifejtése előtt elengedhetetlen a társulat¹⁰ színháztörténeti jelentőségének kontextualizálása.

A Societas Raffaello Sanzio-t Romeo Castellucci, Claudia Castellucci, Chiara Guidi és Paolo Guidi alapították. Alapvetően „családi” társulatról beszélhetünk, hiszen Romeo és Claudia, illetve Chiara és Paolo testvérek, míg Romeo és Chiara házastársak.¹¹ Romeo foglalkozott a rendezéssel, a színpadképpel és a kosztümökkel, Chiara a színpadi hanggal, míg Claudia kutatásokat végzett, elméleti szöveget írt, konferenciákon vett részt és a Társaság kiadványait szerkesztette.¹² Mindebből kitűnik, hogy a működésmódjukban fontos szerepet töltött be a feladatok felosztása, vagyis a közösségi alkotófolyamat, továbbá az előadásaik elméleti megalapozása. A SRS ebben a felállásban egészen 2006-ig működött, majd ezután mindannyian egyénileg kezdtek alkotni. Castellucci két, 2006 utáni, egyéni előadását is tárgyalni fogom a későbbiekben.

A kezdeti időszakban, az 1980-as években nagy hatást tett a SRS tagjaira az olasz posztavantgárd színház, amelyhez olyan alkotók sorolhatók, mint Carmelo Bene, Carlo Quartucci és Federico Tiezzi.¹³ E korszak alkotói formai kísérleteikről, a non-teátrális felé tett elmozdulásukról és a különböző művészeti ágak összekapcsolásáról váltak ismertté.¹⁴ Dorota Semenowicz Romeo Castellucciról és a SRS-ről írt monográfiájában Castellucci három nagy alkotói korszakát különíti el: (1.) ikonoklaszta performanszok az 1980-as években, (2.) pretragikus periódus, (3.) realiztikus irányultságú, a polgári színház utalásaiban gazdag előadások.¹⁵ A SRS reprezentációt ellenző tendenciái először egyértelműen az ikonoklazmusban nyilvánultak meg formai szempontból is, a „pretragikus korszakban” főként

⁹ Dorota SEMENOWICZ, *The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio: From Icon to Iconoclasm, From Word to Image, From Symbol to Allegory*, ford. Patrycja CICHON-ZIELIŃSKA, Varsó, Palgrave Macmillan, 2016, 1.

¹⁰ Jobban mondva társaság, közösség, hiszen ez az olasz *societas* kifejezés szó szerinti fordítása. A „társaság” tagjai tudatosan döntöttek e mellett a név mellett az olasz *società* („társulat”) helyett. Ld. *Uo.*, 10.

¹¹ *Uo.*, 1.

¹² *Uo.*, 1.

¹³ *Uo.*, 3–5.

¹⁴ *Uo.*, 3–5.

¹⁵ *Uo.*, 1–12.

az állat jelenléte által¹⁶, míg „polgári-realisztikus” időszakban inkább már csak témaként, alkotómódszerként ismerhetjük fel¹⁷. A későbbi elemzésekben a pretragikus és a polgári-realisztikus korszakból származó előadásokkal fogok foglalkozni.

2. 2. Lehetséges-e leszámolni a reprezentációval?

„A színháznak és a művészetnek egyetlen olyan formája sem érdekel, amely képtelen szembesülni a saját nemlétének tényszerű lehetőségével.”¹⁸ – állítja Romeo Castellucci *Képrombolás a Színpadon és a Test visszatérése* című esszéjében. Ez az állítás ragadja meg a leginkább a képrombolás lényegét. Castellucci nem a kultúra totális felégetésére törekszik, hanem arra, hogy egyetlen művészeti alkotás se válhasson a hagyomány megkérdőjelezhetetlen dolmenjévé, helyette minden műalkotás már születése pillanatában kalkuláljon megszűnésének lehetőségével. Tételezze magát lerombolhatónak és újjáépíthetőnek, hiszen ez biztosítja a művészet folytonos alakíthatóságát, újjászületését, vagyis szabadságát.

A Castellucci-féle képrombolás még specifikusabban az ábrázolás ellen irányul. Chiara Guidi, az esszében idézett, platonista megállapításai szerint a művészetnek le kell győznie a megtévesztő valóságot, nem pedig utánoznia kell azt.¹⁹ A valóságot újratermelő művészet maga is megtévesztő, mivel ahelyett, hogy az igazsághoz jutna el, újratermeli a hamis valóságot. Ezért javasolja Guidi és Castellucci is a mimézis keresztülvágását. Castellucci szerint az a színpadi alak képes megtörni a színlelést, s önmagát egy „ambivalens, kétértelmű” zónába helyezni, amelyik felégeti önmagát.²⁰ Az égő alak Giacometti szobraihoz hasonlít, amely szobrok olyanok, mintha egy nagyobb alak belső szerkezeti vázai lennének.²¹ „Olyan ez, mint amikor egy égő háznak meglátjuk a szerkezetét, azt, amitől áll.”²² A szerkezet megpillantása, kiismerése teszi lehetővé azt, hogy rálátásunk legyen az adott alak belső felépítésére. Nem

¹⁶ Elemzett előadásaim közül a Tragedia endogonidia tartozik ide.

¹⁷ Az Inferno és a Mózes és Áron sorolhatók ide.

¹⁸ Romeo CASTELLUCCI, *Képrombolás a színpadon és a Test visszatérése: A színház érzéki hatalmáról*, ford. TÖRÖK Tamara, Színház.net, URL: <https://szinhaz.net/2008/11/07/romeo-castellucci-keprombolas-a-szinpadon-es-a-test-visszaterese/>, utolsó letöltés dátuma: 2024. 10. 26.

¹⁹ Uo.

²⁰ Uo.

²¹ Uo.

²² Uo.

téveszthet meg minket külső formája, vagyis látszata által, mert csontváza tiszta prezenciáját látjuk, vagyis a lényeket.

A színház „olyan, mintha” effektusát végül is a „test visszatérése” írja felül, amit éppen a képrombolás tesz lehetővé.²³ „Kikerüljük az unalmas történetmesélés kényszerét, hogy rögtön eljuthassunk [...] az egyetlen tisztán közölhető dologhoz, a testhez.”²⁴ Castellucci szakít a narratívával, s helyébe állítja a test²⁵ puszta jelenlétét. A test tökéletes jelenlétét pedig szembeállítja a szükségszerűen tökéletlen technikával. A technika a tettetést szolgálja, alá van vetve a „mintha”-nak. Ezzel szemben a test maga képtelen a színlelésre, mivel ki van téve a színpad összes kockázatának, így nem képes tudatosan alakítani önmagát, s ebben a radikális kitettségében válik tökéletessé.²⁶ A színpadi test a lényeket mutatja fel, „kalapácsként” hasít a tekintetbe. Nem menekülhet előle a néző teste sem, mert egyetlen közös testben, vagy ha úgy tetszik, lényekben oldják fel egymást.

Castellucci szerint „a színész létezése a színpadon egy eunuch erőszakos létezéséhez hasonlít”²⁷: erőszakos, hiszen rombol, hogy a lényegig juthasson el, s ezt a rombolással elért lényeket, avagy szerkezetet rákényszeríti minden néző testére. Eunuch, hiszen semleges, mert először lerombolja a hagyományokat, majd mivel ezáltal ő maga válik ikonná, saját magát, tehát a képrombolást rombolja le, így a két negativitásból születő semlegesség ő maga, az eunuch. Ezen gondolatok és Artaud színházi gondolkodása közt számos áthallás lelhető fel. Artaud a *Színház és kultúra* című rövid írásának utolsó, összefoglaló sorai így szólnak:

Így hát amikor azt mondjuk: élet, nem a dolgok külső látszatára gondolunk, hanem arra a *törékeny és lebegő magra*, amelyhez nem vezetnek el a formák. Nincs korunkban semmi pokolibb és ezerszer átkozottabb, mint hogy művész módjára még mindig a formákkal bíbelődünk, ahelyett hogy olyanok volnánk, mint a *lobogó máglyán keresztet vető vértanúk*.²⁸
[kiemelések tőlem]

Artaud problematizálja, hogy saját korában az élet és a külső látszatok közt nincs folytonosság. A formák nem az élet részei, nem gazdagítják azt teremtő módon, hanem egy másik, tőle elkülönülő szférában léteznek. Ez a szféra a művészet és a kultúra. A formák jelentik a kihűlt reprezentációt a lángoló élettel szemben. Artaud megválaszolja Chiara Guidi kérdését,

²³ Uo.

²⁴ Uo.

²⁵ Ez a test egyaránt lehet emberi és állati is.

²⁶ Uo.

²⁷ Uo.

²⁸ Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház*, ford. BETLEN János, Bp., Gondolat, 1985, 71–72.

miszerint: „Hogyan lehet ábrázolni a világot úgy, hogy ne épp a világ elemei legyenek hozzá kézben, beleértve a saját kezünket is?”²⁹ Artaud nem akarja legyőzni a valóságot, az életet, ahogyan Guidi, hanem éppen az életben akar valami újat létrehozni, a művészetet és a kultúrát életszférává akarja tenni. Ez feloldja a reprezentáció problémáját, hiszen ha élet és művészet nem válnak szét, akkor nincs két olyan szféra, amely egymás tükörképe lehetne. Ennek megfelelően a Castellucci-esszé későbbi részei is inkább Artaud gondolatainak feleltethetők meg, hiszen a szerző művészet és élet közti elválasztó vonal áthágása mellett érvel, amelynek következménye a lényeg elérése. Artaud szerint az életben rejlik a „törékeny mag”, tehát a Castellucci által is elérni kívánt lényeg. Ezt a lényeget Artaud esetében is önmagunk felégetésével lehet elérni, a testi jelenlét pusztulásig fokozott intenzitásával. Artaud ugyan szerkezetekről, belső, lényegi struktúrákról nem beszél, de a formák mögött rejlő „lebegő mag” megfeleltethető a Castellucci-féle lángoló ház szerkezetének. Mindkét esetben szertefoszlanak a hétköznapi észlelésünket uraló látszatok, érzékelésünket felhasítja egy végtelenségig fokozott testi jelenlét, amelynek nem lehetünk képesek ellenállni.

Jacques Derrida *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* című tanulmányában az artaud-i tiszta jelenlét problematikus mivoltára mutat rá. „A jelenlét, ahhoz, hogy jelenlét és önmagának való jelenlét legyen, már mindig is elkezdte reprezentálni önmagát, mindig is át volt már hatolva.”³⁰ Érvelése szerint csak az a jelen nem reprezentál, amelyik nem ismétlődik, tehát nem hordozza magában saját halálát, ám éppen ezáltal az időn kívül áll, tehát „nem-jelen”.³¹ Derrida élet és halál horizontját tartja szem előtt, amelyben minden keletkezik és elmúlik, így egy olyan jelen számunkra nem tud megmutatkozni, amely nem véges. Márpedig, ha az ember számára megmutatkozó jelennek kezdete és vége van, akkor szükségszerűen ismételhető, sőt kifejezetten ismétlődnie kell.

Derrida értelmezésében a Kegyetlen Színház apagyilkossággal kezdődik, vagyis az eredettel való leszámolással.³² Az eredet hiánya azt implikálja, hogy a Kegyetlenség Színházának története nem rendelkezik kezdő- és végponttal, hanem létét önmaga kezdet és vég nélküli ismétlése adja. A Kegyetlenség Színházának igazi tragédiája abban rejlik, hogy az apagyilkosságnak *szükségszerűen* „nincs vége, és végtelenszer megismétlődik”³³. A

²⁹ CASTELLUCCI, *i. m.*

³⁰ Jacques DERRIDA, *A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása*, ford. FARKAS Anikó é. m., Theatron, 2007/3–4, 36.

³¹ *Uo.*, 35.

³² *Uo.*, 28.

³³ *Uo.*, 36.

reprezentáció bezárul, körkörös magára zárul, így a végtelenségig ismétlődik az a folyamat, hogy a jelen megszületik, majd felemészti önmagát a reprezentációban.³⁴

Az artaud-i, castellucci-i tiszta jelenlét éppen az apagyilkosság, a tragédia végtelen ismétlése, tehát végtelen reprezentációja. Artaud azáltal csalja csapdába saját elméleti téziseit, hogy a tragédia létét a gyilkosságra alapozza. Mindez azt a következményt vonja maga után, hogy minden tragédia esetében meg kell jelennie, azaz reprezentálva kell lennie az apagyilkosságnak mint kitörölhetetlen ősoznak. A tekinteteket leigázó, kegyetlen jelenlét éppen a gyilkosság reprezentációjának végtelen visszatérése. Castellucci és Artaud is úgy gondolják el a jelent, mint ami végtelen, nem extenzitásban, hanem intenzitásban, ugyanis kimeríthetetlennek, a szellem által feldolgozhatatlannak vélik. Ám helytelen állítás ezt prezenciának nevezni. Ettől függetlenül téziseik továbbra is megállják a helyüket, csak a jelenlét éppen hogy a magába záródó reprezentáció végtelen visszatérését takarja. Derrida nem ítéli el az artaud-i téziseket, inkább finomítja, újraértelmezi azokat.³⁵ Nem azt állítja, hogy Artaud színházában nincs jelenlét, hanem azt, hogy ez a jelenlét nem pusztán jelenlét, hanem végtelen ön-reprezentáció. Ez a reprezentáció erőszakos, a lényegig hatol, hiszen mi más volna a lényeg a tragédiában, mint az apagyilkosság, és mi más volna a folytonosan önfelszámoló jelen legtökéletesebb metaforája, mint az önmagát konstans módon felégető emberi test? Az emberi test mint véges prezencia ég, ezáltal saját halálát reprezentálja. Ez a vég nélküli égés pedig megfeleltethető a reprezentáció körkörös bezáródásának.

Az eddig taglalt reprezentáció derridai értelemben az ősi reprezentációnak feleltethető meg.³⁶ Derrida kifejezetten azt állítja, hogy a hagyományos értelemben vett re-reprezentáció, tehát egy másik jelen újbóli megjelenítése megszűnik, helyette viszont a „tiszta és látható” jelen ön-reprezentációja zajlik.³⁷ A hagyományos színházi reprezentáció arra vonatkozik, hogy az előadás a szerző által megírt szöveget illusztrálja, újrajátssza. Artaud ezzel szembehelyezkedik, hiszen leszámol a szöveg primátusával azáltal, hogy a szöveget is csak a színpadi jelek sokaságának egyik egyenrangú és nem kiemelkedő elemeként kezeli.³⁸ Az ősi reprezentáció Derrida értelmezésében „zárt tér, azaz önmaga bensőjéből létrehozott tér.”³⁹ Ez a tér nem utal

³⁴ *Uo.*, 36.

³⁵ Tulajdonképpen a dekonstrukció programját valósítja meg Derrida.

³⁶ *Uo.*, 27.

³⁷ *Uo.*, 27.

³⁸ ARTAUD, *i. m.* 147.

³⁹ DERRIDA, *i. m.* 27. Ez a meghatározás erősen egybecseng a *Tragedia endogonia* névválasztásával, hiszen az endogonia mint biológiai folyamat önnemzést jelent, vagyis a *Tragedia endogonia* olyan tragédia, amely saját bensőjéből jön létre, vagyis ön-reprezentáció.

külsőre, csak saját magára, így folytonosan önmagát termeli újra és önmagát reprezentálja. Az ősi reprezentáció nem próbálja elleplezni azt, hogy reprezentáció, hiszen léte éppen abban áll, hogy felmutatja saját reprezentáló természetét.⁴⁰ Az ősi reprezentáció az attikai tragédia színházával szűnt meg, hiszen ez tette lehetővé a klasszikus értelemben vett reprezentációt, vagyis a szerző gondolatainak újbóli jelenvalóvá tételét. Castellucci az attikai tragédia óta kialakult teljes színházi hagyomány ellen hirdet hadjáratot, amikor azt állítja: „kétség kívül fel kell támasztani, helyre kell állítani a nyugati színház eredetének előestéjét [...]”⁴¹. Castellucci programja a pretragikus színház helyreállítása. Ez a színház derridai értelemben mentes a klasszikus reprezentációtól, de sajátja az ősi reprezentáció, akárcsak Artaud színházának.

2. 3. Pretragikus színház és állati jelenlét

„Az attikai tragédiával szállunk vitába, amikor az állatot visszahozzuk a színpadra. Ily módon hátrafelé teszünk egy lépést.”⁴² – írja Romeo Castellucci *Az állati lét a színpadon* című esszéjében. E mögött az állítás mögött feltehetőleg az a színházi eredetnarratíva rejlik, amire Darida Veronika mutat rá egyik tanulmányában. Eszerint az őstragédia isteneknek bemutatott állatáldozat volt, ám az istenek színpadról való száműzése által az állat áldozati szerepét az ember vette át.⁴³ Castellucci visszahozza az állatot a színpadra, s ezzel az őstragédia és az ősi reprezentáció helyreállítását célozza. E kettő elérése idea marad, így a rendező előadásai inkább az idea felé tett lépések, semmint annak beteljesítései. Az őstragédia történeti példái Castellucci számára a misztériumok (pl. *Oreszteia*, 1995)⁴⁴, illetve a mezopotámiai mítoszok (pl. *Gilgames*, 1990).

Felmerül a kérdés, hogy miért elkötelezett Castellucci a pretragikusnak a tragikussal szembeni primátusa iránt. Mint már fentebb említettem, a képrombolás, az ábrázolás és a klasszikus értelemben vett színpadi reprezentáció megdöntésében fontos szerepet játszik a szerző és az írás felsőbbrendűségének megszüntetése. Castellucci ezért az infáns színház megteremtését tűzi

⁴⁰ Vö. *Uo.*, 27.

⁴¹ *Uo.*, 24.

⁴² Romeo CASTELLUCCI, *Az állati lét a színpadon*, ford. OLÁH Tamás, *Theatron*, 2022/3, 147.

⁴³ DARIDA Veronika, *Filozófusok bábszínháza*, 58.

⁴⁴ Ez esetben az eleusiszi és orfikus misztériumokra gondolhatunk. Ld. CASTELLUCCI, *Az állati lét a színpadon*, 147. A SRS-féle Oreszteia sem arisztotelészi értelemben vett tragédia volt, sokkal inkább anarchikus, erőszakos őstragédia. Vö. DARIDA Veronika, *A tragédia újrateemtése*, Színház.net, 2022. 06. 06. URL: <https://szinhaz.net/2022/06/06/darida-veronika-a-tragedia-ujrateemtese/>, utolsó letöltés dátuma: 2024. 11. 25.

ki célul, a pretragikus színház pedig „a priori infantilis”, azaz „nyelven túli” színháznak véli⁴⁵. Esetében ugyanis eleve nem jelentkezik a „szerző-isten” problémája, tehát az, hogy az előadás egy írott szöveg, egy írói akarat reprezentációja volna. A nyelven túli, infáns állapot megjelenítésére – más akusztikus scenikai eszközök mellett (értelmetlen nyelv, suttogás, kiáltások) – az állati hang alkalmas. Az állati hangnak nincs grammatikája, szintaxisa, szimbolikus értelme, csak a hang közvetlen intenzitását hordozza magában.

Az állat jelenléte ezen kívül lehetőséget biztosít arra, hogy elvessük a színpadi történetmesélést, narratívát, mert az állati test mint puszta hús, a lehető legtisztább kommunikációra képes.⁴⁶ S éppen ez, az állat puszta anyagsága az, amely kapcsolatot képez közte és az ember közt. Castellucci Gilles Deleuze-t idézi ennek alátámasztására: „[...E]mber és állat között az eldönthetlenség zónája húzódik mint közös tényező; mindennemű érzelmi azonosulásnál mélyebb alapja ez az azonosság.”⁴⁷ Ember és állat nem egymástól ontológiailag elválasztott létezők, hanem ugyanannak az anyagnak, lényeknek a származékai. Köztük csak fokozatbeli különbség áll fenn. Éppen ezért a színész céljának is annak kell lennie, hogy a színpadon közelebb kerüljön az állati lét „tompá tökéletességéhez”.⁴⁸ Az állat ugyanis nem színlel, nincs technikája, hanem egy technikán túli szuperteknikával születik. A szuperteknika azt jelenti, hogy az állat a színpadon elidegenülve és éberen van jelen.⁴⁹ Nem próbálja legyőzni az elidegenedést, hanem éppen az elidegenedés okozta kitettség, veszély által találja meg a tökéletes viselkedési és létmódot. A kockázat az a determináló erő, amelyről Artaud is ír, amikor azt állítja, hogy a kegyetlenség a szükségszerűséggel egyenlő.⁵⁰ A kegyetlen szükségszerűség pedig a színpadi elidegenedés által hozható létre, így kényszeríthetők az emberi és állati testek a tökéletességre, arra a tökéletességre, amely nem tanulható, hanem amelyet ösztönszerűen előhív a fenyegetettség érzete.

Az esszé végén Castellucci megfogalmazza programját, miszerint a színháznak ismét természeti eseménnyé kell válnia. Ez egyrészt abban nyilvánul meg, hogy a színpadon a természetjognak kell működnie, tehát embernek, állatnak, növénynek és minden más non-

⁴⁵ CASTELLUCCI, *Az állati lét a színpadon*, 147.

⁴⁶ *Uo.*, 147.

⁴⁷ Castellucci nem jelöli meg, hogy honnan származik a Deleuze-idézet. Az *Ezer fennsík* egyik szöveghelye viszont tartalmában szinte tökéletesen egyezik az idézett megállapítással. Ld. Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, ford. Brian MASSUMI, London, The Athlone Press, 1988, 273. (A fordítást a Castellucci-esszé magyar változatából vettem át. CASTELLUCCI: *Az állati lét a színpadon*. 147.)

⁴⁸ CASTELLUCCI, *Az állati lét a színpadon*. 149.

⁴⁹ *Uo.*, 148.

⁵⁰ ARTAUD, *i. m.* 162.

humán létezőnek egyenlőnek kell lennie, másrészt kifejezetten eggyé is kell válniuk.⁵¹ Ez az eggyé válás azzal a felismeréssel kezdődik, hogy az ember és az állat ugyanabból az anyagból áll, így ha testük megnyílik, ugyanaz az anyag tárul fel.⁵² Mindez a humanista szemlélet radikális felszámolása, az ember, az állat, a növény, az ásvány stb. egyetlen kavargó anyagban való feloldása, amely által a hierarchikus, faji különbségek megszűnnek, helyettük rizomatikus összefüggésháló alakul ki köztük.⁵³

Erika Fischer-Lichte a *A performativitás esztétikája* című művében nagyon hasonló, ám színházelméleti szempontból szisztematikusabb kijelentéseket tesz az állat színpadi jelenlétéről. Először is fontos megjegyezni, hogy az állat pusztán jelenléte, az ember és az állat közti kommunikáció színpadi megjelenítése az 1970-es évek performanszaiban vette kezdetét.⁵⁴ Fischer-Lichte szerint a színpadra vitt, nem idomított állat esetében mindig számítani kell az emergenciára, vagyis az előre nem látható események bekövetkezésére, hiszen az állati test felett nem rendelkezhet senki, így az állat bármikor váratlan tettekre szánhatja el magát.⁵⁵ Ebből egyrészt az következik, hogy maga az előadás válik kiszámíthatatlanná, hiszen az „autopoietikus feedback-szalag” működésében bármikor hirtelen változások állhatnak be, vagyis az ilyen előadás esemény.⁵⁶ Arra is rámutat, hogy az állati, tehát az élő test – amelybe az emberi test is beleszámít – felett nem rendelkezhet senki, tehát nem alakítható műalkotássá.⁵⁷ Ebben az esetben műalkotáson valamilyen dologiasult, sokszorosítható, megismételhető egészt értünk, ellentétben az eseménnyel, amely efemer, örökké alakulóban van, ezáltal soha nem lezárható. Csak a lezárt műalkotás eshet áldozatul a klasszikus reprezentációnak, a lezáratlan ezzel szemben végtelenül önmagából keletkezik (pl. saját váratlan eseményei által), ahogyan az ősi reprezentáció is. Az állat jelenléte által keltett emergencia és eseményjelleg tehát az őstragédia irányába tett lépés.

2. 4. Leendés és liminalitás

⁵¹ CASTELLUCCI, *Az állati lét a színpadon*. 149.

⁵² *Uo.*, 149.

⁵³ A rizóma elemzéséhez lásd a dolgozat második fejezetének vonatkozó részeit.

⁵⁴ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, Bp., Balassi, 2009, 143. Előtte vallási, szimbolikus, miliőteremtő funkciójuk volt.

⁵⁵ *Uo.*, 149–150.

⁵⁶ *Uo.*, 149–150.

⁵⁷ *Uo.*, 150.

Erika Fischer-Lichte fent említett könyvében arra is felhívja a figyelmet, hogy az 1970-es évek óta létrejött színházi és performansz-előadások már nem a hermeneutika „zárt mű – alkotó zseni” és nem is a recepcióesztétika „változatlan mű – szabad befogadói értelmezés” fogalompárjaival írhatóak le, hanem az esemény fogalmával.⁵⁸ Az esemény-jelleget a játékosok jelenléte, a dolgok extázisa és az atmoszféra biztosítja, amelyek mind megismételhetetlen, mulandó jelenségek, így nem hoznak létre zárt, eladható artefaktumot.⁵⁹ Fischer-Lichte tehát az esemény koncepcióját leginkább a tiszta jelenlét fogalmára alapozza, amellyel szemben igencsak affirmatív hozzáállást tanúsít. Állítása szerint „a performativitás esztétikája nem a jelenlét effektusainak, hanem a *jelenlétnek és nem a látszatnak*, hanem a megmutatkozásnak az esztétikája”⁶⁰ [kiemelések tőlem] Az artaud-i és Castellucci-féle jelenlét-elmélettel annyiban egybeesik ez a meghatározás, hogy a látszatok hamis világát fel akarja számolni a tiszta jelenlét által, ám nem az élet mélyén megbújó lényeg elérésének eszközeként értelmezi a jelenlétet, hanem inkább egyfajta intenzív érzelmi és fiziológiai nézői reakció kiváltásának módjaként. Fischer-Lichte nem vet számot azzal a derridai gondolattal, hogy minden jelenlét reprezentáció, önmaga reprezentációja, hanem kritika nélkül fogadja el a tiszta jelenlét kategóriájának létét. Én arra teszek kísérletet a következőkben, hogy ezt a jelenlét-fogalmat a derridai elmélet által árnyaljam.

Az előadások esemény-jellegével és a tiszta jelenléttel kapcsolatban számos problémakomplexum vizsgálható, ám elemzésem szempontjából az „egymásba omló ellentétek” és az általuk megérthető „liminalitás” fogalma jövedelmező. Fischer-Lichte J. L. Austin nyelvelmélete kapcsán állapítja meg a következőket: „Eljárása arra enged következtetni, hogy a performativitás olyan belső dinamikaként működik, amely megingatja az ellentéteket és (Sybille Krämer szavaival élve) »destabilizálja a dichotomikusan felfogható fogalmi sémákat«”.⁶¹ Ilyen dichotomikus fogalmi párok a művészet/valóság, szubjektum/objektum, test/lélek, állat/ember, jelölő/jelölt.⁶²

A következőkben a művészet és a valóság egymásba omlására fókuszálok. Ha művészet és valóság közt megszűnik a határvonal, akkor a művészi aktusok is a valóság szférájába kerülnek, mint ahogyan ezt Artaud is elérni szándékozott azzal, hogy a már említett módon a művészetet az életvilág részévé akarta tenni.⁶³ A performatív aktusok önreferenciálisak, hiszen amit

⁵⁸ *Uo.*, 223–224.

⁵⁹ *Uo.*, 224–225.

⁶⁰ *Uo.*, 142.

⁶¹ *Uo.*, 233.

⁶² *Uo.*, 234.

⁶³ Mindez persze leszámolás a művészet autonómiájával.

megmutatnak, az arra vonatkozik, amit megmutatnak.⁶⁴ Fischer-Lichte példája erre az, hogy amikor Marina Abramović összetört egy borospoharat, és ettől vérezni kezdett a keze, akkor az a pohár összetörését és a vérző kezét jelentette.⁶⁵ Ám éppen az önreferencialitás által indul meg egy újfajta valóságteremtés a valóság szféráján belül. Mindez megfeleltethető az ősi reprezentáció bezáródása derridai gondolatának, hiszen az említett performatív aktusok örökké önmagukat reprezentálják, az eltörött borospohár nem csak jelenti, hanem reprezentálja is az eltörött borospoharat. A fischer-lichtei tiszta jelenlét így az artaud-ihoz és a Castellucci-féléhez hasonlóan szintén önmagára zárul.

Az egymásba omló ellentétek tehát a jelenlétet helyezik előtérbe, legyen az akár tiszta vagy önmagra záruló. A jelenlét jelentkezik a liminalitás fázisában, amely a végcél és a produktum helyett az állandó jelenidejűséggel rendelkező folyamatot testesíti meg. „Ha az ellentétek egybeesnek, ha az egyik a másik is lehet, akkor a figyelem az egyik állapotból a másikba történő átmenetre irányul: láthatóvá válik az ellentétek között elhelyezkedő tér, s kedvelt kategóriává válik a »köztes«.”⁶⁶ Immár nem az a gondolkodás célja, hogy egymást opponáló kategóriákba soroljuk be a dolgokat, hanem hogy a dolgok heterogenitását elfogadva azokat egy skálán helyezzük el. Ez azt jelenti, hogy a dolgok vegyesen tartalmazzák a két szélsőség tendenciáit, az egyiket nagyobb, a másikat kisebb mértékben. Ez a gondolkodásmód segít megérteni, hogy az ember és az állat is pusztán két véglet, amely között mindannyian úton vagyunk, deleuze-i nyelvhasználattal élve: ebben a köztesben folytonosan „leendünk”.

A liminalitás fogalma a rítuskutatásból ered, szisztematikusan Victor Turner fejti ki *A rituális folyamat*⁶⁷ című könyvében, majd Richard Schechner Turnerrel együtt dolgozza ki a fogalom színházelméleti alkalmazhatóságát *Performance Studies*⁶⁸ című művében. A liminalitás az átmenet rítusaiban (pl. beavatási szertartás) a transzformáció fázisa, a küszöbfázis⁶⁹, „egy bizonytalan köztes egzisztencia jellemzője”.⁷⁰ Az imént említett ellentétek egymásba omlása, destabilizációja éppen a liminalitás fázisában történik meg. Ez a küszöbfázis teszi tehát lehetővé a transzformációt, a kategóriák átjárhatóságát, amely a következő fejezetben kifejtett Deleuze-Guattari-féle állattá-leendés lényegét alkotja. A leendés rövid, összegző definíciója a következő

⁶⁴ *Uo.*, 235.

⁶⁵ *Uo.*, 235.

⁶⁶ *Uo.*, 241.

⁶⁷ Victor TURNER, *A rituális folyamat: Struktúra és antistruktúra*, ford. OROSZ István, Budapest, Osiris, 2002.

⁶⁸ Richard SCHECHNER, *Performance Studies: An Introduction*, London, New York, Routledge, 2013³.

⁶⁹ Turner a latin „limen”, azaz „küszöb” kifejezésből alkotta meg a liminalitás fogalmát. Ld. FISCHER-LICHTE: *i. m.* 242.

⁷⁰ FISCHER-LICHTE, *i. m.* 242.

lehetne: a leendés egy sokaság⁷¹ metamorfózisa az új elrendeződésekkel való kapcsolatteremtés és a sokaság intenzitásának, hatóképességének, természetének megváltozása révén.⁷²

Deleuze a *Még egy kiáltvánnyal kevesebb (Un manifeste de moins)* című, szinte egyetlen kifejezetten színházi tárgyú írását a Castelluccira nagy hatást tevő olasz, posztavantgárd rendező, Carmelo Bene munkásságának szentelte. Deleuze szerint Carmelo Bene „kisebbségi” alkotó, akit nem a kezdet és a vég, hanem a közép, a köztesség érdekel, vagyis a leendés helye.⁷³ A kisebbségi az, ami folytonos változásban van, heterogén, elemei állandóan keverednek, a kisebbségi csakis leendés lehet.⁷⁴ Deleuze szerint Carmelo Bene kivonja a színházból a hatalom elemeit (struktúra, állandóság, szöveg, dialógusok), vagyis magát a reprezentációt, s az így támadt űr helyére a nem-reprezentáló színházat lépteti.⁷⁵ A nem-reprezentáló színház pedig a kisebbségi tudat diagrammatikus feltérképezése által teremthető meg, így ez lehet egyetlen funkciója.⁷⁶ Tehát deleuze-i értelemben a hatalom, vagyis a reprezentáció elől a kisebbségi erejével, a reprezentáció tagadásával lehet menekülni. A kisebbségi pedig leendés, így kimondható, hogy a nem-reprezentáló színház alapja a leendés, a köztesség folyamata a megszilárdult hatalommal szemben. A leendés mint köztesség pedig a par excellence liminális térben mehet végbe.

A deleuze-i apparátus persze csak a klasszikus reprezentáció felszámolásának hatékony eszköze, az önreferenciális, magára záródó ősi reprezentációt ez sem szüntetni meg, hiszen éppenséggel serkenti azt. A leendés végtelen folyamat, amelyben csak benne lenni lehet, így a leendés mindig önmaga önmaga reprezentációjában. A következő fejezetben az állattá-leendés elméleti keretrendszerét alkalmazom Castellucci előadásaira, kimutatva ezzel a bennük rejlő deleuze-i jegyeket, ezáltal bizonyítva, hogy az elmélet a színházi gyakorlatra is alkalmazható.

⁷¹ Francia *multiplicité* fogalom fordítására a *sokaság* kifejezést használom, ahogyan teszi azt többek között Moldvay Tamás is. Ld. MOLDVAY Tamás, *Deleuze és a filozófia*, Metropolis, 1997/nyár.

⁷² A következő fejezetben szisztematikusan kifejtem, hogy ez miért van így Deleuze és Guattari rendszerében. A szerzőpáros ehhez hasonló, velős definícióját az általam olvasott szöveghelyeken nem adja a leendésnek.

⁷³ Gilles DELEUZE, *One Manifesto Less*, ford. Alan ORENSTEIN = *The Deleuze Reader*, szerk. Constantin V. BOUNDAS, New York, Columbia University Press, 1993, 207–208.

⁷⁴ *Uo.*, 209.

⁷⁵ *Uo.*, 207., 211.

⁷⁶ *Uo.*, 221.

3. Állattá-leendés – motivikus előadáselemzések Deleuze és Guattari nyomán

Gilles Deleuze (1925–1995) francia filozófus a francia elmélet (French Theory) jelentős, felforgató gondolkodója volt. Ahogyan Ullmann Tamás fogalmaz Olay Csabával közösen írt, a 20. század filozófiatörténetét tárgyaló művében, Deleuze „megpróbált másként gondolkodni és megpróbálta elgondolni az újdonságot”⁷⁷. Saját bevallása szerint filozófiája három korszakra osztható: a gondolkodás (filozófiatörténeti monográfiák), a politika (Félix Guattarival közösen írt művek) és az esztétika (Francis Baconról, Kafkáról írt könyvek) korszakára.⁷⁸ Elemzésem szempontjából a második korszak releváns, azon belül is Félix Guattari lacaniánus pszichológussal közösen alkotott műve, az *Ezer fenntük (Mille Plateaux)*. Ebben a műben a deleuze-i programhoz hűen számos új fogalom kerül bevezetésre és középponti szerepet kap az a dinamikus létfogalom, amely felforgatja a Lét platóni felfogását, miszerint a Lét általános, homogén, örök.⁷⁹ A dinamikus létfogalom megragadására az állattá-leendés elméletét alkalmazom, majd pedig Romeo Castellucci előadásainak elemzési keretként használok.

3. 1. Leendés, intenzitás, elrendeződés

Az állattá-leendés⁸⁰ nem ragadható meg a stabilitás fogalmai által, csakis úgy, ha a róla való gondolkodásunk tendenciája inkább a rizóma, mintsem a fa struktúrája felé tart. „A rizóma nem kezdődik és nem végződik, mindig középen van [...]”⁸¹ és „[...] A] közép tehát egyáltalán nem az átlag, ellenkezőleg, ez az a hely, ahol a dolgok felgyorsulnak.”⁸² A leendés szökés a fa struktúrájából, a molárisból, a többségiből, a lezártból, a kiterjedtből. A szökésnek nincs végcélja, mert kezdet és vég nélküli folyamat, amelyben intenzitások keringenek, akárcsak a rizóma esetében. Mindezek miatt én sem a leendés(ek) egyértelmű, tovább nem gondolható

⁷⁷ OLAY Csaba, ULLMANN Tamás, *Kontinentális filozófia a XX. században*, Bp., L'Harmattan, 2011, 394.

⁷⁸ *Uo.*, 395.

⁷⁹ *Uo.*, 394.

⁸⁰ Az elsőre különösen hangzó nyelvi formula a francia *devenir*, azaz 'valamivé válni' főnévi igenév főnevesített alakjának magyar változata. Gyimesi Tímea a Tiszatájnak adott interjújában kifejti, hogy azért választotta ezt fordítói megoldást, mert a leendés kifejezés nem implikálja a valamivé válás-ban rejlő befejezettséget. Ehelyett, Deleuze és Guattari elképzeléseihez hűen, sokkal inkább a folyamatot helyezi előtérbe. Ld. GYIMESI Tímea, PANÉK Sándor, *Gilles Deleuze és a leendés filozófiája*, Tiszatájonline, 2024. 04. 17. URL: <https://tiszatajonline.hu/irodalom/gilles-deleuze-es-a-leendes-filozofiaja/>, utolsó letöltés dátuma: 2025. 01. 09.

⁸¹ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Rizóma*, ford. GYIMESI Tímea, Ex-Symposion, 1996/15-16, 15.

⁸² *Uo.*, 15.

definícióját szeretném adni, hanem egy olyan gondolatmenet megalkotása a célom ebben a fejezetben, amely párhuzamosan fut Deleuze és Guattari olvasásával, bizonyos elemeket kiemel belőle, beismerve, hogy a Deleuze-Guattari-féle filozófia nem szorítható a teljesség korláta közé, hiszen a szerzőpáros egyik fő intenciója a totalitás cáfolata. Ebbe a gondolkodási folyamatba illeszkednek a Societas Raffaello Sanzio *Tragedia Endogonia* című tragédiaciklusának egyes elemei, amelyek új kapcsolódási pontokként szolgálnak a gondolkodás számára, ezáltal értve meg jobban saját magukat is.

A leendő legbővebb kifejtését az *Ezer fennsíkban* (*Mille Plateaux*) találjuk, amelynek egyik kiemelt hivatkozási pontja Spinoza *Etikája*. Brent Adkins amerikai filozófus, egyetemi tanár 2015-ben megjelent művében az *Ezer fennsík* egyik legpontosabb értelmezését adja. Itt a következő megállapítást teszi: „Az *Ezer fennsík* etikai mű oly módon, ahogyan Spinoza *Etikája* etika, és ahogyan Nietzsche *Vidám tudománya* etika.”⁸³ Ennek megértéséhez Spinozának a következő állításából indulok ki: „[...H]a a lélek önmagát és cselekvőképességét szemléli, örül, mégpedig annál jobban, minél határozottabban képzei önmagát és cselekvőképességét.”⁸⁴ Vagyis spinozai értelemben annál boldogabb vagyok, minél több mindenre vagyok képes. Cselekvőképességem mértéke pedig abban áll, hogy mennyire vagyok képes hatni és hatás alatt állni.⁸⁵ Adkins értelmezésében a spinozai etika arra a kérdésre felel, hogy mit tehetek, mire vagyok képes, szemben a morállal, amely deklarálja, hogy mit kell tennem.⁸⁶ Hasonlóképpen az *Ezer fennsík* célja is az, hogy megmutassa, hogyan alkothatunk valami újat, azaz hogyan léphetünk kapcsolatba mindig más és más elrendeződésekkel⁸⁷, vagyis hogyan érhetnek minket mindig más és más hatások, miközben magunk is hatással vagyunk azokra az elrendeződésekre, amelyekbe belépünk.

Az *Ezer fennsík* tehát etika abban az értelemben, hogy a cselekvő- és hatóképességet vizsgálja. Deleuze és Guattari a hatóképességet és a kapcsolódásokat helyezik előtérbe a szubsztanciával szemben. A gondolat, hogy a dolgok nem a szubsztanciájuk által különböznek, szintén

⁸³ Brent ADKINS, *Deleuze and Guattari's A Thousand Plateaus: A Critical Introduction and Guide*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015, 96. [saját fordítás] Adkins Foucault-t parafrázálja ezzel a kijelentésével, hiszen Foucault jegyezte meg az Anti-Oedipus angol kiadásához írt bevezetőjében, hogy az Anti-Oedipus etika. Ld. Michel FOUCAULT, *Introduction* = Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, ford. Robert HURLEY é. m., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, xiii.

⁸⁴ Benedictus de SPINOZA, *Etika: Geometriai módon bizonyítva*, ford. SZEMERE Samu, Bp., Magyar Helikon, 1968, 168.

⁸⁵ vö. „Indulaton a test affekcióit értem, amelyek *testünk cselekvőképességét növelik vagy csökkentik*, elősegítik vagy gátolják, egyszersmind ezeknek az affekcióknak képzeteit” [kiemelés tőlem] SPINOZA, *i. m.* 117.

⁸⁶ ADKINS, *i. m.* 96.

⁸⁷ Az „elrendeződés” az assemblage fogalmának magyarított változata többek között Gyimesi Tímea fordításában. is. Ld. DELEUZE, GUATTARI, *Rizóma*, 1. o

Spinozától ered. Spinoza szerint „nem lehet több szubsztancia, hanem csak egy”⁸⁸, így tehát a testeknek valami másban kell különbözniük, ez pedig a testek mozgása és nyugalma, gyorsasága és lassúsága⁸⁹. Deleuze és Guattari használja ugyan a mozgás–nyugalom, gyorsaság–lassúság fogalompárokat, ám filozófiájuk nívója az ezekből származtatható, a kiterjedést opponáló intenzitás fogalma.

Az intenzitás körvonalazásához érdemes a sokaságokból kiindulni. Deleuze és Guattari a sokaság fogalmát Freud *Farkasember-tanulmánya* kapcsán alkották meg. Freud páciense beszámolt egy gyermekkori álmáról, amelyben hat vagy talán hét farkast látott egy fán ülni.⁹⁰ Deleuze és Guattari azért illeti kritikával Freud-ot, mert azt a kérdést helyezte előtérbe, hogy a páciens miért nem képes meghatározni a farkasok pontos számát, és nem fogadta el az egyszerű tényt, hogy a farkasok falkában járnak.⁹¹ Freud tehát csak az egy és a sok dialektikájában volt képes gondolkodni, ahogyan arra az *Ezer fennsík* vonatkozó fejezetének címe is utal.⁹² Az egy és a sok dialektikája azt implikálja, hogy egy csoport elemei mindig megszámlálhatóak, és a felsőbb Egy fogalma alá rendelhetőek. Ez az Egy Freud esetében az Apa/ a Kasztráció/ az Ödipusz.⁹³ Deleuze és Guattari az egy és a sok dialektikáját akarják meghaladni a sokaság fogalmával, hiszen a sokaság nem osztható és nem megszámlálható, mivel nem kiterjedt, hanem intenzív. Az intenzitás nem additív mennyiség, mint például a tömeg, hanem oszthatatlan, mint a hőmérséklet.⁹⁴ „[...] a sokaságot nem azok az elemek határozzák meg, amelyek a kiterjedését alkotják, sem azok a tulajdonságok, amelyek az értelmét teszik ki, hanem azok a vonalak és dimenziók, amelyeket »intenzitásában« felölel.”⁹⁵ A sokaság intenzitásának fokozatai vannak az alapján, hogy hány dimenzióhoz kapcsolódik, hány elrendeződésbe képes belépni, vagyis: hatóképessége, affektumai alapján. A sokféleségek különböző elrendeződéseket alkotnak a következők alapján:

Mindenképp létezik egy tiszta immanenciasík, univokálitás, kompozíció, amelyen minden adott, ahol olyan formátlan elemek és anyagok táncolnak, amelyek egymástól csak a sebességükben

⁸⁸ SPINOZA, *i. m.* 10.

⁸⁹ *Uo.*, 70.

⁹⁰ Sigmund FREUD, *A Farkasember*, ford. BART István é. m., Bp., Filum, 1998. (Klinikai esettanulmányok, 2), 102.

⁹¹ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, 28.

⁹² 1914: Egy vagy sok farkas? *Ld. Uo.*, 26. [saját fordítás angolból]

⁹³ *Uo.*, 27.

⁹⁴ *Uo.*, 253.

⁹⁵ *Uo.*, 245. [saját fordítás angolból]

különböznek és belépnek ebbe vagy abba a kiegyénített elrendeződésbe a mozgáshoz való viszonyuk, kapcsolatuk függvényében.⁹⁶

Tehát az egyes elemeket – ahogyan az előbbieken is láttuk – mozgásuk és nyugalomuk aránya különíti el egymástól, és ez határozza meg azt is, hogy milyen elrendeződésekbe képesek belépni, és hogy az elrendeződésben mire és mire nem lesznek képesek.

Deleuze és Guattari Vladimir Slepian *Fils de Chien* című regényének egy részletével szemléltetik ezt a folyamatot. Slepian egy olyan embert ír le, akinek az éhsége meghaladja az emberi éhség határait, ezért kutyává-leend.⁹⁷ A kutyává-leendés ez esetben egy szökésvonal, menekülés egy olyan állapotból (emberi lét), amelyben képtelen a továbbiakban maradni, hiszen a benne keringő intenzitások szétfeszítik aktuális dimenziójának határait, ezért egy új kompozícióba, új elrendeződésbe kell belépnie, amelyben ezeknek az intenzitásoknak a nagysága immár megfér. Úgy is fogalmazhatunk, hogy Slepian extenzív minősége – vagyis emberi mivolta - nem korrelál az intenzív minőségével, vagyis szélsőséges éhségével. „Egy elrendeződés egy sokaság dimenzióinak pontosan ez a növekedése, amelynek természete szükségszerűen megváltozik, amint kibővíti a kapcsolatait.”⁹⁸ Tehát maga a sokaság változik meg természetében, amint belép egy új elrendeződésbe, vagyis amint kibővíti azoknak a dimenzióknak a számát, amelyekkel kapcsolatot létesít. Slepian karaktere esetében az új elrendeződés a kutya-sokaság, amelynek eléréséhez a kutyává-leendés vezet. Ennek végrehajtására azt a megoldást találja, hogy négykézlábra ereszkedik, és mindkét kezére cipőt húz. Ezzel megakadályozza, hogy a kezével be tudja kötni a cipőfűzőit, így a szájának kell ellátnia ezt a funkciót.⁹⁹ Az ember a száját túlnyomórészt a beszédre használja, ám ettől ellehetetlenül, ha a cipőfűzőjét kell bekötnie vele, vagyis alapvetően a dolgok fizikai megragadására kell használnia. A Slepian által megalkotott szereplő nem imitálja a kutyát, hanem olyan elrendeződésbe lép az őt körülvevő sokaságokkal, amelyben az intenzitások keringése megegyezik azzal, ahogyan egy kutyában keringenek. Ugyanakkora lett tehát a hatóképessége, mint egy kutyának¹⁰⁰, ugyanazok a dolgok, ugyanolyan mértékben lettek képesek hatni rá, mint egy kutyára. Fontos kiemelni, hogy természetesen Slepian karaktere nem változott át kutyává moláris egységként. A leendés mindenekelőtt nem moláris reprezentáció,

⁹⁶ *Uo.*, 255. [saját fordítás angolból]

⁹⁷ *Uo.*, 258.

⁹⁸ *Uo.*, 8.

⁹⁹ *Uo.*, 258–259.

¹⁰⁰ A szájával képes dolgokat megfogni, de beszélni nem. A kezén csak járni tud, de nem képes a kezébe venni semmit.

hanem elemek molekuláris átrendeződése intenzitások és szökésvonalak mentén. Ebből következik, hogy a leendés szükségszerűen molekuláris.¹⁰¹

3. 2. Molekuláris-sá-leendés

Deleuze és Guattari leszögezi, hogy többfajta leendés létezik, ilyen a növé-, gyerekké-, molekuláris-sá-, észlelhetetlenné-leendés.¹⁰² „[...] a leendés olyan részecskék kivonása, amelyek között a mozgás és a nyugalom, a sebesség és a lassúság viszonyai állnak fenn; ezek a viszonyok vannak a *legközelebb* ahhoz, amivé leendünk, és amelyen keresztül leendünk.”¹⁰³ [kiemelés az eredetiben] Deleuze és Guattari a „közelség elvének” nevezi ezt, és megalkotják a „közelség zónájának” fogalmát, amely egy olyan terület, ahová minden mozgásban, leendésben lévő részecskének be kell lépnie.¹⁰⁴ A közelség zónája ellehetetleníti két dolog analógiás megfeleltetését, hiszen általa a sokaságok legapróbb részecskéinek kell találkozniuk, vegyülniük és új elrendeződést létrehozniuk. Ezek a részecskék annyira kicsik, hogy nem észlelhetőek, így nem lehet őket utánozni. Az analógián alapuló utánzás esetében, például, ha valaki eljátssza, hogy kutya, és ugatni, csaholni kezd, akkor alapvetően a kutya külső megnyilvánulásaiából, kinézetéből vesz át jellegzetes elemeket, de semmiképpen sem lép be egy új elrendeződésbe, amely a részecskék közti intenzitások olyan keringését indukálja, mint ami a kutyára jellemző. A leendés csak az utóbbi által mehet végbe, az észlelhetetlenné-leendés pedig a leendés végső állomása.

Az *Ezer fennsík* szembeállítja egymással a három par excellence moláris réteget a könyvben megfogalmazott három nagy erénnyel: szervezettség¹⁰⁵ – észlelhetetlen, jelölő – felismerhetetlen, szubjektív – személytelen.¹⁰⁶ Az észlelhetetlenné-leendés az a folyamat, amely során olyanná válunk, mint bárki más, tehát képesnek vagyunk bárkivé és bármivé

¹⁰¹ vö. „[...] a leendések már eleve molekulárisak. Ez azért van így, mert a leendés nem valami vagy valaki utánzása, valamivel vagy valakivel való azonosulás” *Uo.*, 272.

¹⁰² *Uo.*, 272.

¹⁰³ *Uo.*, 272. [saját fordítás angolból]

¹⁰⁴ *Uo.*, 272.

¹⁰⁵ Deleuze és Guattari az eredeti franciában az „organique”, vagyis szó szerinti értelemben szerves kifejezést használják. Azért döntöttem a szervezettség fogalmának használatára mellett, mert ez a kifejezés alapvetően a szervek nélküli test szerveztlenségét opponálja. Természetesen a szervezet (mint organizmus) és a szervezett (mint rendezett) szavak hangzása egybecseng.

¹⁰⁶ *Uo.*, 279.

leendeni, ez pedig a világlás (faire monde).¹⁰⁷ Így lesz az ember absztrakt vonal.¹⁰⁸ Tehát a moláris egységekből kiszökve a leendő sokaság elvegyül a világban, hiszen ő maga és a világ is intenzitásokból, észlelhetetlen molekulákból tevődik össze.

3. 3. Tragedia Endogonidia – Cesena #1

A *Tragedia Endogonidia* a SRS 2002 és 2005 között tíz helyszínen (Cesena, Avignon, Berlin, Brüsszel, Bergen, Párizs, Róma, Strasbourg, London, Marseilles, Cesena) megvalósuló, tizenegy epizódból álló tragédiaciklusa. Az endogonidia egy mikrobiológiából átvett kifejezés, amelynek jelentése: önnemző, belső eredetű.¹⁰⁹ Érdemes felidézni, hogy Derrida az ősi reprezentációt tartja olyan zárt térnek, amely saját belsejéből fejlődik ki, vagyis a *Tragedia endogonidia* értelmezhető ezen gondolat megvalósításaként. Az Európa városaiban fertőzésszerűen terjedő tragédiaciklus nem a logosz, hanem az opszisz (látvány) színháza, amelynek (rém)álomszerű, groteszk, erőszakos képei mindig lerombolásra kerülnek, hogy aztán egy következő epizódban visszatérjenek, átalakuljanak.¹¹⁰

Az első, cesenai epizód egy részlete mutat szoros összefüggést az állattá-leendés elméletével. Az epizód első felében megjelenik a színpadon egy olyan alak, aki sem nem ember, sem nem állat, inkább a kettő keveréke. A biológiailag női test egy fekete combharisnyán és maszkon kívül teljesen meztelen, a maszk alól dús, durva szőr lóg ki. A köztesség állapotában van, az ember és az állat közti átmenet ő maga. Kezdetben rángatózó, görcsös mozdulatokat végez a karjával, mintha szabadulni akarna a saját testéből, majd gyors, hirtelen hadonászásba kezd, amelyet az emberi szem már nem képes követni.¹¹¹ Akárcsak Slepian regényének szereplőjében, benne is olyan nagyfokú intenzitás munkál, amelyet az emberi test képtelen megtűrni. Az ő esetében a mozdulat gyorsasága ér el olyan nagy intenzitást, amely képes szökésvonalat képezni a leendés számára. Karjai a heves rángatózásban elmosódnak, erre a hatásra a videófelvétel rá is erősít azzal, hogy elhomályosítja a képet, így a néző csak a hús

¹⁰⁷ Uo., 279. Deleuze és Guattari itt valószínűleg rájátszik a heideggeri világlás fogalmára. vö. Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, ford. BACSÓ Béla, Bp., Európa, 1988, 72.

¹⁰⁸ DELEUZE, GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, 279. Az absztrakt vonal deleuze-i értelemben nem a konkrét, hanem elválasztott, az egyedi ellentéte, vagyis a folytonosság vonala, a kontinuum maga.

¹⁰⁹ Vö. DERRIDA, *A tragédia újrateemtése*.

¹¹⁰ Ilyen visszatérő elemek például a következők: magas, hosszú, szőke hajú emberalakok cylinderben, kőtábla, kecske, vérben úszó emberalakok.

¹¹¹ Az előadást videófelvételről nyílt alkalmam megtekinteni, ezért az előadás videó által transzformált verzióját veszem az elemzés alapjául.

végtelen mozgását, elmosódott testrészek sebességét láthatja. Kulcsfontosságú, hogy csak a sebességet észleljük és az anyagot, amelyet nem tudunk szervezetté rendszerezni. Ugyanakkor a színpadon jelen lévő testet a maga anyagságában hiba lenne szervek nélküli testnek minősíteni, hiszen CsO¹¹²-nak nincs kiterjedése, csak intenzitása.¹¹³ A CsO egy határvonal, amit csak megközelíteni tud az, aki változni akar, de elérni nem lehet képes.¹¹⁴ Inkább azt kell mondanunk, hogy a színpadon megjelenő fizikai test nem maga a szervek nélküli test, de a szervek nélküli test ideája felé tör. Azt szeretné, hogy csak a gyorsaság intenzitása keringjen benne. Az észlelhetetlenné-leendés útján halad, hiszen teste a felvételen egy idő után annyira elmosódik, hogy színnek, fénynek tűnik.

A színpadi díszlet kezdetben egy fekete vas-hangár, majd hirtelen előnti a forró, vörös fény, amitől olyan érzésünk támad, mintha egy perzselő sütő belsejében lennénk. A forróság¹¹⁵ és a vörös fény két olyan megragadható tényező, amelyekkel a színpadi alak elrendeződést alkot. Ezt a kettőt az alak a mozgása során magába szívja, mintha képes lenne magában egyesíteni az intenzív mozgást, az intenzív színt és az intenzív hőmérsékletet. A szín és a fény akkor térnek vissza a színpadra, amikor az alakot egy nyilazógép lelövi, és a test élettelenül kerül el a színpadon, kiszolgáltatva a nézői tekintetnek a nemi szervét. A nyilazógép által megjelenik az üldözött és tehetetlen állat képe, az állaté, aki nem uralkodhat a gépek felett. A színpadi alak színpadi jelenléte alatt végig elrendeződést alkot a nyilazógéppel, amely megfosztja őt attól a képességtől, hogy hatalommal bírjon emberileg előállított szerkezetek felett, s arra sincs lehetősége, hogy saját életének értékét megvédje. Halála gyors és következmény nélküli.

Mindezekon kívül érdemes megfigyelni a színpadi hangokat. Az alak mozgása közben heves, ziháló zaj hallatszik, amelyet egyszerre vélhetünk hörgéseknek, a mozgás felhangosított zajának vagy tárgyak súrlódásának. Az elemzés szempontjából a hang eredete irreleváns, ezért inkább az általa kiváltott hatást veszem szemügyre. Az alak maszkja kivágott, ezért láthatjuk a szemét és az arcát is, ezáltal úgy tűnik, mintha ezek a hangok tőle származnának. Deleuze és Guattari a Kafka-ról írt könyvükben a kisebbségi irodalom elemzése kapcsán szentelnek

¹¹² CsO= Corps sans Organes (Szervek Nélküli Test). A szervek nélküli test Antonin Artaud *Istenítélettel végezni* című művéből átvett fogalom. Ld. Antonin ARTAUD, *Istenítélettel végezni*, ford. JÁKFALVI Magdolna, Theatron, 2007/3-4, 64. Deleuze és Guattari értelmezésében egy olyan ontológiai egység, amelyen az intenzitások képesek kontinuumot alkotni. Mindig határként funkcionál. Vö. Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Hogyan készítsünk magunknak szervek nélküli testet?*, ford. SZABÓ Attila, Theatron, 2007/3-4, 38-49.

¹¹³ Uo., 40.

¹¹⁴ vö. „A Szervek nélküli Testet nem érjük soha el, nem érhetjük el, de mindig útban vagyunk felé, mert az egy határvonal.” Uo., 38. o.

¹¹⁵ Azt persze nem tudom, hogy valójában milyen lehetett a színpadi hőmérséklet, itt csak egy színesztetikus következtetést vonok le a színekből és a színpadi felületek (visszatükröző vas) állagából.

figyelmet az állati hangnak. „Szembe kell állítani a nyelv tisztán intenzív használatát annak szimbolikus, esetleg jelentős, vagy egyszerűen csak jelentő használatával. Egy tökéletes és nem formált, intenzív, anyagi kifejezéshez kell eljutni.”¹¹⁶ A hang képes deterritorializálni önmagát azáltal, hogy a nyelvből csak a hangzást, hangsúlyt, a nyelv vibrálását, intenzitását őrzi meg.¹¹⁷

A hang Deleuze és Guattari által felvázolt deterritorializációja megfeleltethető a Castellucci által is megjeleníteni kívánt infáns állapottal. Mivel ez a nyelv nem jelöl és nem használ metaforákat, ezért a hangzás közvetlenül, az értelem és a reprezentáció közvetítése nélkül hoz létre képeket, érzeteket, intenzitásokat. Ez azt is jelenti, hogy ezen a nyelven nem lehet analógiás megfeleltetést létrehozni, mert a hang közvetlenül a dolog intenzitása. Ezzel szemben a jelölő nyelv – maga is reprezentatív lévén – alkalmas arra, hogy olyan kijelentéseket tegyen, amelyek két dolog hasonlóságon vagy megszokáson alapuló megfeleltetését fejezik ki.¹¹⁸ A leendés létrejöttének pedig egyik feltétele a reprezentáció megszüntetése, vagyis az „olyan, mint” nyelvi formulájának elkerülése és felváltása egy olyan nyelvi eszközzel, amely önmagában van, a saját intenzitása, nem pedig expresszivitása révén.

Deleuze és Guattari elméletében tehát az állati hang alkalmas az értelmes, jelentő nyelv szétzilálására. Az állati hang intenzív, nem-jelölő, nem reprezentáló, így nem utánozható, molekuláris az előbbieket miatt, vagyis a leendés megnyilvánulása hang formájában. Az első cesenai *Tragedia Endogonidi*ban az üldözött állat félelmét, menekülését, kifáradását hallhatjuk, a saját halál felett érzett döbbenetet. Ennek a nyelvnek nincs nyelvtana, nincsenek benne azonosítható nyelvi jelek, hanem az intenzitás fokozatai mutatkoznak meg a légzésben, zihálásban. Ez az intenzitás pedig olyan komplex érzeteket kelt a nézőben, amelyeket a jelölő, reprezentáló nyelv szavaival csak körülírni lehet, de magát az intenzitást, magát az érzetet nem élhetjük át újra általuk. Ezeknek a hangoknak fizikai hatásuk van, hiszen a nyelv fizikai rétegének kivonatai: hangsúlyok, hangmagasságok, tempók, szünetek. A nyelv ezen megközelítése erőteljesen korrelál azzal, amit Artaud a *Rendezés és metafizika* című tanulmányában kifejt. Artaud a színpad konkrét fizikai terét, konkrét fizikai nyelven akarja megszólaltatni.¹¹⁹ Persze ez nála a különféle színházi kifejezőeszközök térbeli nyelvében nyilvánul meg, így a tánc, zene, pantomim stb. kombinálásában, a beszélt nyelv háttérbe szorításával.¹²⁰ Ugyanakkor Artaud sokszor utal arra, hogy a kiáltások, zajok fontos elemét

¹¹⁶ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Kafka: A kisebbségi irodalomért*, ford. KARÁCSONYI Judit, Bp., Qadmon, 2009, 39. o.

¹¹⁷ *Uo.*, 42–46. o.

¹¹⁸ *Vö. uo.*, 45–46.

¹¹⁹ ARTAUD, *A könyörtelen színház*, 96.

¹²⁰ *Uo.*, 97.

képzik a színpad nyelvének.¹²¹ A hangok, zajok, kiáltások véleményem szerint nagyban hozzájárulnak az artaud-i vízió beteljesítéséhez, miszerint a nézőnek „lélegzetről lélegzetre”¹²² kell haladnia az előadással. Vagyis a nézőnek nem a színpadi reprezentáció jeleit kell dekódolnia, hanem a reprezentációtól mentes, a maguk fizikalitásában ható hangokat, zajokat kell „átéreznie”.

Deleuze többek között Francis Bacon festészetéről írt könyvében foglalkozik az arc és a fej fogalmaival. „Az arc ugyanis egy strukturált térbeli szerveződés, amely a fejet borítja, míg a fej a test függvénye, még ha a test megkoronázása is.”¹²³ Az *Ezer fennsík* bővebben tárgyalja az arc és az arcszerűség mibenlétét. Adkins értelmezése szerint itt az arc kifejezetten egy jelölő-rezsim központi elemeként jelenik meg, olyan struktúraként, amely túlkódolja a testet, rendezi a jelentést és a szubjektivitást.¹²⁴ Deleuze szerint Bacon „megpróbálja szétszedni az arcot, felfedni vagy a felszínre hozni a fejet az arc alól”.¹²⁵ Bacon így „kitörli” az arcot, tehát kitörli a jelölő, a szubjektivitás és a szervezettség rétegét a fejről. Eltávolítja róla a par excellence moláris rétegeket, ezáltal deterritorializálja azt, így pusztán testként, anyagként képes megjeleníteni a fejet, és alkalmassá válik az állattá-leendésre. Deleuze szerint az állat vonásai (nem formája) foglalják el az arc kitörölt részét.¹²⁶ Vagyis a fej nem az állatra kezd hasonlítani, nem olyan lesz, mintha egy ember egy állati maszkot öltött volna magára, hanem az állat „remegése”¹²⁷, gyorsasága, kecsessége jelenik meg a fejen.

Az első cesenai előadás esetében nem is beszélhetünk hagyományos értelemben vett arcról, inkább csak fejről, hiszen a fejet egy fekete maszk borítja, a fej riadtan rázkódik, öntudatlanul remeg, az űzött vadállat vonásai mutatkoznak meg rajta. Egyedül az billenti ki a fej deterritorializációját, hogy a maszkon állatfülek találhatóak. Ezáltal moláris reprezentáció megy végbe a valós állat és az állatot ez esetben utánzó, az állatnak beöltöző színész közt. A maszk alól kilógó, hosszú szőr ezzel szemben nem az állat utánzására tett kísérlet, hanem az emberi szőr intenzitásbeli növekedésének megjelenítése. Ez rávilágít arra, hogy az ember és az állat nem szubsztanciájában különbözik egymástól, hanem intenzitásában. A szőr, a remegés, a hadonászás mind emberi képességek is, ám intenzitásuk annyira nagyfokú, hogy általuk az alak az állati dimenziójába lép át.

¹²¹ Uo., 196.

¹²² Uo., 196.

¹²³ Gilles DELEUZE, *Francis Bacon: Az érzet logikája*, ford. SEREGI Tamás, Bp., Atlantisz, 2014, 29.

¹²⁴ ADKINS, i. m. 116.

¹²⁵ DELEUZE, *Francis Bacon*. 29.

¹²⁶ Uo., 30.

¹²⁷ Deleuze a madár remegését használja példaként. Ld. DELEUZE, Uo., 30.

Összességében az első cesenai epizód remek megjelenítése az állattá-leendésnek, mert elenyésző mértékben lelhetőek fel benne mimetikus jegyek. Az állattá-leendés egy felegyenesedett lényben megy végbe, ami a klasszikus reprezentációs logika értelmében ellehetetlenítené az állat bármiféle megmutatkozását. Nem az állat látható, megragadható, vagyis moláris tulajdonságai kerülnek bemutatásra, hanem az állat gyorsasága, ügyessége, riadtsága szivárogoz át a gesztusokba. A színpadi alak minden moláris réteggel leszámol: a jelentés rétegével az állati hang által, a szubjektivitás rétegével saját maga sokféleségként és intenzitásként való megjelenítése révén, a szervezettség rétegével a szervek nélküli test felé törekvés által. Így nyílik meg az út az állattá-, molekulává-, felismerhetetlenné-leendés felé.

3. 4. Isteni színjáték – Inferno

Romeo Castellucci 2008-ban három részben rendezte meg Dante *Isteni színjátékát*. A grandiózus és rendkívül sikeres mű első része, az *Inferno* a 2008-as Avignoni Fesztiválon került bemutatásra. Castellucci a tragédia újratemtése után a világirodalom egyik alpművét alkotta újra, lerombolva a klasszikus színreviteli konvenciókat, s helyükbe állítva a sajátjait. Az előadás immár nem Dante pokla, hanem Castelluccié, s általa mindazoké, akik részt vesznek a pokol kortárs értelmezésének megtapasztalásában. A szabadtéren megvalósuló *Inferno* fő motívuma a tömeg, a Castellucci – Warhol¹²⁸ művészpáros, a gyerekek és a háttérben magasló avignoni pápai palota. Az előadásban az eredeti Dante-szöveg alig jelenik meg, sokkal fontosabbak a vizuális elemek. Elemzésemben az előadás elejét fogom részletesen tárgyalni a deleuze-i sokaság és leendés fogalmai által.

Az *Ezer fennsík* „leendés-fejezetében” az állatok három csoportját, vagyis inkább három tendenciáját¹²⁹ különíti el a szerzőpáros; a „kiegyénített” állatét (családi kisállatok), a tulajdonságokkal bíró állatét (osztályokba, fajokba sorolható állatok, nemzeti állatok) és a démoni állatét.¹³⁰ Egyedül a démoni állat képes a leendésre, hiszen mindig sokaságként jelenik meg.¹³¹ Ilyenek például a farkasfalkák, hangyák, patkányok, vérfarkasok és a mesék állatai.¹³²

¹²⁸ Andy Warhol (1928–1987) amerikai képzőművész, a pop-art irányzatának jelentős képviselője volt.

¹²⁹ Azért beszélek tendenciákról, mert ezek a csoportok nem szigorú elkülönítésen alapulnak, hiszen egy állat akár mindegyikbe beletartozhat. A kérdés csak az, hogy melyik típus tendenciája felé mozdul el, vagyis melyik kategória jellemzői dominálnak benne.

¹³⁰ DELEUZE, GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, 240–241.

¹³¹ *Uo.*, 241.

¹³² *Vö. Uo.*, 241.

A fejezet ezen részének fő kérdése, hogy hogyan népesülnek be az állati sokaságok. Deleuze és Guattari leszámol a származás evolucionista elméletével, és helyébe a fertőzésen alapuló szövetséget állítja.¹³³

[...] az állatot nem a tulajdonságai határozzák meg (egyedi, faji stb.), hanem azok a populációk, amelyek millióról millióra vagy ugyanazon a millión belül változnak; a mozgás nem kizárólag, vagy nem elsődlegesen a származás által megy végbe, hanem a heterogén populációk közti kereszt-kommunikáció révén is. A leendés rizóma, nem osztályozó vagy genealogikus fa.¹³⁴

A származás fa-struktúrájú és moláris, ezért nem mehet végbe benne a leendés, ezzel ellentétben a fertőzésen alapuló szövetség heterogén elemeket kapcsol össze rizomatikus sokaságokká, így azt is mondhatjuk, hogy alapvető létmódja a leendés. A szerzőpáros megalkotta az Anomális fogalmát, amely arra a kivételes egyedre vonatkozik, amely által a sokaság megnyílik a kívülág felé, és amelyen keresztül a sokaság képes kapcsolatot teremteni a heterogénnel.¹³⁵ Melville *Moby Dick* című regénye Deleuze és Guattari egy kedvelt hivatkozási pontja, e regény esetében Moby Dick az a csoporttól elkülönülő kivételes egyed, akivel Ahab kapitány kapcsolatba lép, és elrendeződést alkot.¹³⁶

Az *Inferno* elején hét németjuhász jelenik meg a színen, majd három másik ráront a színpadra lépő, védőfelszerelésbe öltöző Romeo Castellucci-ra. Margherita Laera és Kékesi Kun Árpád is alapvetően szimbolikus jelentést tulajdonít a kutyáknak, hiszen Dante, művének elején, három vadállattal találkozik, a párduccal, az oroszlánnal és a nösténytigrissel, akik a hét főbűn közül hármát, a bujaságot, az erőszakot és a kapzsiságot szimbolizálják.¹³⁷ A szimbolikus olvasat valóban releváns pretextuális összefüggést tár fel, ám úgy vélem, hogy az előadás ezen részének van egy szimbólumoktól, tehát a reprezentációtól elszakadó értelmezési módja is. Mint ahogyan azt Freud *Farkasember*-tanulmánya kapcsán Deleuze és Guattari hangsúlyozta, a sokaság tagjainak száma irreleváns, meghatározhatatlan, hiszen a sokaság par excellence

¹³³ Uo., 238. A fertőzésről a következőképpen érvelnek: „Szembeállítjuk a járványt a leszámazással, a fertőzést az örökléssel, a fertőzés általi benépesítést a szexuális reprodukcióval, a szexuális termeléssel.” [saját fordítás angolból] Uo., 241.

¹³⁴ Uo., 239. [saját fordítás angolból]

¹³⁵ Uo., 243–244.

¹³⁶ Uo., 243–244.

¹³⁷ KÉKESI KUN ÁRPÁD, *Színházi transzcendentalizmus: Romeo Castellucci Isteni színjátékáról* = Vallás és művészet, szerk. FALUDY Judit é. m., Bp., L'Harmattan, 2016, URL: http://vallasesmuveszet.kre.hu/fejezetek/chapters/VM_02_06.html, utolsó letöltés dátuma: 2024. 10. 26. és Margherita LAERA, *Comedy, Tragedy and „Universal Structures”: Societas Raffaello Sanzio's Inferno, Purgatorio, and Paradiso*, Theatre Forum, 2009/1, 4.

definíciója, hogy nem kiterjedése van, hanem intenzitása, ezáltal nem osztható, tehát nem megszámlálható. A színpadi kutyákat ezért farkaskutya-falkaként kezelem.

A falka néhány tagja ráront Castelluccira, és marcangolni kezdi őt. Ezen jelenet után a négykézláb járó Castellucci hátára egy kutyabőr kerül, amely annak jelzéséül szolgál, hogy a falka megfertőzte őt. Néhány Anomális, azaz kivételes egyed által ő is beléphetett a farkaskutya-sokaságba. A kutyabőr ezután egy másik férfi hátára kerül, ezzel terjesztve a fertőzést. A férfi esetében a leendés képességei intenzitásának radikális növekedésében nyilvánul meg, ugyanis képes lesz felmászni az avignoni pápai palota falára. Ügyessége, ereje és mozgásának kifinomultsága, kecsessége meghaladja azt, amit hagyományosan az emberi mozgás és képességek kategóriájába szokás sorolni. Ez a jelenet szemlélteti a legtökéletesebben a leendés spinozai értelmét. Az *Ezer fennsík* egy ponton leszögezi, hogy az általában vett teológusok gondolkodása szerint fajok közti átmenet, tehát az ember állattá változása lehetetlen és kifejezetten bűnös dolog.¹³⁸ Ironikus és ellentmondásos, hogy éppen a kategóriák átjárhatatlanságát, homogenitását hirdető teológia bástyáira kapaszkodik fel a leendésben, a köztesség rendszerezhetetlen állapotában lévő alak. Bravúros mászása során beleolvad a palota falába, hiszen a hátán lógó kutyabőr mimikrivé válik, vagyis az alak az észlelhetetlenné-leendésig jut el. A kutyabőrt végül leveti magáról, és egy kisfiú veszi fel azt. A palota falainak tetejéről a férfi ezután egy kosárlabdát dob le a fiúnak. A fiú pattogtatni kezdi a labdát, amiben az a különös, hogy minden pattanásakor kövek törésének hangját halljuk. A labda sokkal nagyobb energiával, hatóképességgel rendelkezik, mint ami racionális lenne, olyan, mintha mindig akkora erővel pattanna a földre, amekkorával a palota tetejéről a férfi ledobta. Az előálló fiú–kosárlabda–padló elrendeződésben állati intenzitás kering.

A fent elemzett színpadi motívumok mindegyikéről elmondható, hogy az állati jegyeket nem az analógiás megfeleltetés alapján ábrázolják, vagyis deleuze-i értelemben nem reprezentálják az állatot. Az intenzitás, az elrendeződés, a sokaság, a molekuláris-sokaság és végső soron maga a leendés olyan fogalmi apparátust biztosítanak, amelynek segítségével az előadások nem-reprezentáló jegyei válnak megragadhatóvá. Az elemzések során az is bebizonyosodott, hogy a Deleuze-Guattari-féle gondolkodási séma termékenyen alkalmazható színházi előadások analizálására, állításaik nem csak elméleti, hanem gyakorlati szinten is működőképesek. Ám ahogyan az előző fejezetben már említettem, a derridai ősi reprezentáció felszámolására ez a fogalmi séma nem alkalmas, éppen azt mutatja meg, hogy az előadásokban

¹³⁸ DELEUZE, GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, 252.

használt reprezentációs technika természete mennyire hasonlít a leendésére. Az ősi reprezentációnak sincs kezdő- és végpontja, állandó formálódásban van, megszületik, majd felszámolja önmagát. A keletkezés és pusztulás végtelen dialektikájában helyezkedik el.

4. Agambeni olvasatok

4. 1. A nyitott

A Romeo Castellucci nevéhez fűződő előadásokban nem csak az ember állattá-leendése, hanem az élő állat jelenléte is rendre központi szerepet kap. Az utóbbi években fellendülő Animal Studies kutatásai helyezték a reflexió középpontjába az állatot. Az irányzat számos képviselője közül Giorgio Agamben filozófiai meglátásait tartom a leginkább jövedelmező elemzési keretnek Castellucci előadásainak pontos megértéséhez, hiszen Castellucci maga is számos esetben hivatkozik Agambenre¹³⁹ mint művészetének teoretikus megalapozójára, illetve elméleti írásai könnyen összefüggésbe hozhatóak az agambeni filozófia bizonyos elemeivel.

Agamben olaszul 2002-ben megjelent műve, *A nyitott: Az ember és az állat* – ahogyan alcíme is mutatja – az ember és az állat viszonyát kutatja változatos filozófiatörténeti referenciák alapján. A hivatkozott szerzők közül kiemelkedik Martin Heidegger. *A metafizika alapfogalmai: Világ-végesség-magány* című kötet Heidegger 1929-1930-as freiburgi előadásait összegzi, itt található az a hármastézis, amelyre Agamben a nyitott elméletét alapozza. „[...] a kő világtalan [weltlos], az állat világszegény [weltarm], az ember világbéltető [weltbildend]”.¹⁴⁰ A kőnek semmilyen hozzáférése nincs ahhoz, ami körülveszi, az állat számára viszont környezete nyitott, de nem feltárult.¹⁴¹ Az állat képtelen arra, hogy „[...] valamit, azt amihez viszonyul, mint valamit vegye észre”¹⁴², ezért nem képes szemben állni dolgokkal, nem képes észlelni, megragadni őket, hanem a dolgok elnyelik az állatot.

Heidegger Jakob von Üexküll-től kölcsönöz terminológiát ennek az állapotnak a leírására. Az állat lényegileg „kábul”, hiszen „szabadon engedője”¹⁴³ elnyeli, így nem képes cselekedni, csak viselkedni.¹⁴⁴ Az állat a dolgok foglya, bele van vetve környezetébe, a nyitottba, ám az mégsem hozzáférhető számára. Az állat észleli ezt a hiányt, ezért nevezhető világszegénynek, szemben a kővel, amely még csak belevetve sincs a nyitottba, így nem tudja hiányolni annak hozzáférhetőségét. Ugyanis a hiányból fakadó vágy előfeltétele a hiányzó dolog létezésének

¹³⁹ Vö. Claudia CASTELLUCCI é. m., *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, London, New York, Routledge, 2007, 244–251.

¹⁴⁰ Martin HEIDEGGER, *A metafizika alapfogalmai: Világ-végesség-magány*, ford. ARADI László, OLAY Csaba, Bp., Osiris, 2004, 230. o.

¹⁴¹ Giorgio AGAMBEN, *A nyitott: Az állat és az ember*, ford. DARIDA Veronika, Bp., Kijárat, 2024, 62.

¹⁴² *Uo.*, 60.

¹⁴³ A dolog, amivel kapcsolatot létesít.

¹⁴⁴ *Uo.*, 59.

megelőlegezése. A nyitott megértéséhez az alétheia, tehát az „elrejtett és feltáruuló lét” fogalma vezet el.¹⁴⁵ Heidegger szerint az ember az egyetlen olyan létező, amely birtokolja az alétheia képességét.¹⁴⁶ Az állat számára a nyitott nem tárulhat fel, tehát a nyitott elrejtett sem lehet, hiszen az elrejtettség önmagában hordozza saját feltáruulásának lehetőségét.

Heidegger szerint az állatot állandóan ingerli, izgatja valami, ez okozza nyitottba, létbe, világba, szabadon engedőjébe való belevetettségét.¹⁴⁷ Az állat valamilyen kapcsolatot létesít a környezetét (Umwelt) alkotó dolgokkal, és ebben a kapcsolatban csak „benne lenni” képes, ám nem tud azon kívül helyezkedni, és figyelmét „visszahajlítva” saját magát, saját kapcsolatait kívülről szemlélni. Később Heidegger felértékeli az állat nyitottba való kiállítottságát, az emberinél homályosabb, ám homályában mégis gazdagabb léttapasztalatnak véli az övét. Agamben a következőképpen foglalja össze, majd gondolja tovább a heideggeri érvelést:

A kábultság itt úgy jelenik meg, mint egyfajta alaphangoltság, amelyben az állat nem nyitja meg magát egy világban, mint a jelenvalólét, hanem eksztatikusan kifizűlve önmagán kívül kerül, egy olyan kiállítottságban, mely minden porcikájában megrázza. Az emberi világ megértése pedig csak egy ilyen *elrejtettség nélküli kiállítottság* – akárha megtévesztő – „szélsőséges közelségének” a megtapasztalásán keresztül lehetséges.¹⁴⁸ [kiemelés az eredetiben]

A modern antropológiai gépezet hierarchiáját Agamben megfordítja. Az állat egy olyan kivételes létező, amely képes kívül kerülni önmagán, még ha ez a külső szféra alapvetően zárt is előtte. Az ember világos gondolkodása és reflexív fogalmai viszont kizárják az „eksztatikus” tapasztalatot. Az állat tudástöbblettel és tapasztalati többlettel rendelkezhetne a létről az emberhez képest, ám ezt ő maga képtelen artikulálni, ezért kell az állati, zárt, „dionüszoszi” és az emberi, nyitott „apollóni” tapasztalatnak egyesülnie. A nyitott megtapasztalásához először a nem-nyitott tapasztalata szükséges, vagyis az állati tapasztalat. Az ember ontológiai tanítómestere ezért az állat.

Ember és állat közös ontológiai alapjának feltételezése Castellucci elemzendő előadásának (*Mózes és Áron*) nem a formai jellegzetességeiben érhető tetten, hanem inkább a tartalmában, illetve a rendező munkamódszerében, az állatokhoz való viszonyulás módjában. Formailag azért nem nyilvánul meg, mert az elemzett előadás Castellucci utolsó, polgári-realisztikus korszakához tartozik. Ennek megfelelően, ebben az előadásban egyértelműen a klasszikus

¹⁴⁵ *Uo.*, 64.

¹⁴⁶ *Uo.*, 64.

¹⁴⁷ Martin HEIDEGGER, *Parmenides*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1992² (Gesamtausgabe, 54), 237–238.

¹⁴⁸ AGAMBEN, *A nyitott*, 70.

reprezentáció érvényesül, az állat jelenléte inkább csak kizökkenti a nézőt, ám jelentős formai változást nem okoz.

Castellucci-val Marcelina Obarska készített egy interjút, amelyben a rendező az embert az állat „alázatos tanoncának” nevezi.¹⁴⁹ Castellucci színpadán az állat nem cirkuszi látványosságként, a figyelemfelkeltés eladható eszközeként jelenik meg, hanem a lét leginkább avatott ismerőjeként, aki „társunk halálba menetelésünk során” és a zoé-t közvetíti számunkra¹⁵⁰. Obarska érvelése szerint Castellucci ezzel a gesztusával konzerválja a hatalmi dinamikákat, hiszen fordított módon az állatot helyezi az ember fölé.¹⁵¹ Ez a meglátás leegyszerűsítő, mert ember és állat viszonya nem az alá-, fölérendeltségen alapul, hanem a kiasztikus egybefonódáson. Az állat tapasztalatát az ember artikulálja. Állat és ember kölcsönösen támaszkodnak egymásra, hiszen zárt nélkül nincs nyitott, a zártról pedig a nyitott nélkül nem is lehetne tudomásunk. A későbbiekben elemzett *Mózes és Áron*ban szereplő bika néma, mozdulattalan nagyságként áll, akinek tapasztalatai alapvetően nem hozzáférhetőek számunkra, ám az előadás mégis olyan viszonyrendszerekben helyezi el az állatot, amelyet emberi fogalmainkkal is képesek lehetünk megragadni.

A nyitott utolsó fejezete, amely a *Kívül a léten* címet viseli, tárgyalja az ember történelem utáni állapotát. A történelem utáni állapotban az antropológiai gépezet megszűnik működni, így az ember és az állat közti elválasztás helyébe az emberen belüli hiátus kerül.¹⁵² Az ember nem akarja uralni magában az állatit, nem látja a nyitottat, ugyanakkor az állat világszegénysége, kábultsága sem jellemzi.¹⁵³ Ez a létező sem nem ember, sem nem állat, a köztesség zónájában van. Agamben filozófiájának továbbgondolása éppen abban áll, hogy ezt a köztest megragadjuk. Az előbbi előadáselemzések pedig éppen arról szóltak, hogy az ember folytonos leendésben van emberi és állati közt, egy bizonytalan, köztes térben formálódik. Mindez azt is jelenti, hogy fel kell hagynunk emberi és állati rigid szétválasztásával. Ezt úgy tehetjük meg, ha „[...] felmutatjuk a központi ürességet, az embert az állattól – az emberen belül – elválasztó hiátust.”¹⁵⁴ Az állat és az ember nem különálló létezők, mert az emberben van az állat és az

¹⁴⁹ Marcelina OBARSKA, *Of the Body and Flesh: The Animals of Romeo Castellucci*, Didaskalia: Gazeta Teatralna, 2020/3, 137.

¹⁵⁰ *Uo.*, 136.

¹⁵¹ *Uo.*, 137.

¹⁵² AGAMBEN, *A nyitott*. 99.

¹⁵³ *Uo.*, 98.

¹⁵⁴ *Uo.*, 99.

állatban az ember. Szépen egybecsengenek ezzel Castellucci Képrombolás-esszéjének sorai: „Néma birka van bennem. Levágott kecske van bennem.”¹⁵⁵.

4. 2. Mózes és Áron

Ember és állat közös ontológiai alapjának tisztázása után szeretném röviden elemezni Castellucci 2015-ben rendezett operáját, a *Mózes és Áront*. Ebben az elemzésben nem az ember állattá-leendésére, hanem az élő állat és az ember színpadi koegzisztenciájára fogok rámutatni. Arnold Schönberg operájának színrevitelében a nyelv és az állati jelenlét központi szerephez jut. Az opera elején Mózes egy nagy, felfüggesztett magnó szalagját csavarja le, miközben a háta mögött kivehető egy bika homályba burkolódzó alakja. Mózes a keresztény Biblia szerint beszédhibával rendelkezett. „És monda Mózes az Úrnak: Kérlek, Uram, nem vagyok én ékesenszóló sem tegnapról, sem tegnap előttől fogva, sem azóta, hogy szólottál a te szolgáloddal; mert én nehéz ajkú és nehéz nyelvű vagyok.”¹⁵⁶ Mózes kezében egy idő után nagy mennyiségű magnószalag gyűlik össze, amelyet később átad Áronnak, ahogyan a bibliai hagyomány szerint is az Exodus során Áron beszélt Mózes helyett. A magnószalag Mózes szavait, beszédét tartalmazza, amelyről lemond Áron javára.

Agamben *Nyelv és halál* című művének epilógusában jelenti ki, hogy par excellence emberi hang nem létezik olyan értelemben, mint ahogyan állati hang igen.¹⁵⁷ Az ember a hangja helyén támadt úrt a nyelvvel helyettesíti, hiszen csak a nyelvben lehet gondolkodni, a hangban nem.¹⁵⁸ Mózes dadogása, némasága nyelv nélküli állapot, a pusztaság hangzás tapasztalata, akárcsak az állati hangé. A magnószalagot lecsavaró, ezáltal nyelvét elvesztő Mózes nyelvi tapasztalata rokon a háttérben feltűnő bikáéval, még ha az állat nem is hallatja jellegzetes hangját az előadás alatt. Ám az opera a magnószalag szimbolikus átadásán kívül nem reflektál Mózes nyelvnélküliségére, hiszen az őt alakító színész az egész előadás során változatlanul énekel. Az énekelt szó szintén felfokozott nyelvi tapasztalat, amely eltér a nyelvben való pusztaság gondolkodástól, így közelebb áll az állati hanghoz. Ezen gondolatmenet logikáját kibillenteli az

¹⁵⁵ CASTELLUCCI, *Képrombolás a színpadon és a Test visszatérése*.

¹⁵⁶ 2Móz 4, 10

¹⁵⁷ Giorgio AGAMBEN, *Language and Death: The Place of Negativity*, ford. Karen E. PINKUS, Michael HARDT, Minneapolis, Oxford, University of Minnesota Press, 2006, 107–108. Gondoljunk itt a tücsök ciripelésére, a macska nyávogására stb.

¹⁵⁸ *Uo.*, 108.

a tény, hogy a *Mózes és Áron* összes szereplője az énekbeszéd eszközével fejezi ki magát, így a hangzás szintjén nem történik meg az a differenciáció, amely Mózeset hagyományosan elkülöníti a többi embertől. Ezekben a rendezői gesztusokban mutatkozik meg markánsan, hogy Castellucci a tartalmi elemeket (infáns állapot) nem jeleníti meg formailag (Mózes nem dadog).

Agamben *Gyermekkor és történelem* című művének *Experimentum linguae*¹⁵⁹ című előszavában fejti ki, hogy az infáns állapot annak az eszköze, hogy végiggondoljuk nyelvünk határait, vagyis hogy megéljük a tiszta nyelvi tapasztalatot.¹⁶⁰ Ezen nyelvi tapasztalatot, vagyis a nyelv léte felett érzett csodálatot egyetlen módon, az etikaként, ethosként felfogott emberi élettel fejezhetjük ki.¹⁶¹ Mózes éppen az etika szférájába lép be, amikor elítéli az egyiptomiak állatáldozatát, amelyet ez esetben a bika reprezentál. Fontos megjegyezni, hogy Mózes távollétében a bikát fekete festékkel öntik le, ahogyan a magnószalagokba burkolódzó Áront is. A fekete festék értelmezhető a logosz, az értelmes nyelv fertőzéseként, amely a nyelv nélküli, tehát infáns állapotban lévő bikát a hatalmába keríti. A bika már csak nyelvnélkülisége miatt is a nyitottba van beletartva, ám erről nem képes clara et distincta fogalmakban beszélni. Kitétsége a földön fekvő meztelen nőéhez hasonlatos. Ez a nő a másik olyan ember Mózesen kívül, akivel a bika közeli kapcsolatba hozható. Először úgy tűnik, hogy a bika jelent fizikai fenyegetést a kiszolgáltatott nőre nézve, ám az állat inkább szimbiotikus kapcsolatba kerül vele. Ez a scenikai jelek szintjén annyiban nyilvánul meg, hogy egymás felé néznek, míg a többi, fehér ruhás ember eltávolodik tőlük. Az előbbi elemzés alapján nem a bika fizikai jelenléte hordoz magában veszélyforrást, hanem az a logocentrikus világrend, amely megtagadja az experimentum linguae-t, s ezáltal az állati tapasztalatot. Mózesen és a meztelen nőalakon kívül egy ember sem hajlandó beletekinteni a nyitottban, még ha az zártságra való nyitottság is. Ugyanakkor a logocentrikus világrendet képviselő emberek tagadják azt az elgondolást is, miszerint az ember és az állat közti elválasztás emberen belüli cezúraként jelentkezik.

A *Mózes és Áron* tehát szembeállítja az önreferenciális, infáns hangot (Mózes, bika, meztelen nőalak) az értelmes, jelölő nyelvvel (Áron és a fekete festékben megmerítkező emberek). Az értelmes, jelölő nyelv reprezentálja, tehát uralja a dolgokat, míg az önreferenciális hang nem emelkedik ki a létezők közül, és az experimentum linguae etikai tapasztalatával szolgál.

¹⁵⁹ Nyelvi tapasztalatként fordítható.

¹⁶⁰ Giorgio AGAMBEN, *Infancy and History: Essays on the Destruction of Experience*, ford. Liz HERON, London, New York, Verso, 1993, 4.

¹⁶¹ *Uo.*, 9–10.

5. Konklúzió

A Societas Raffaello Sanzio színháza rokonságot mutat az artaud-i Kegyetlenség Színházával, többek között azért, mert a látszat helyett a lényeg megmutatására törekszik a logocentrikus színház elvetése és az állat színpadi jelenléte által. A társulat tagjai a klasszikus színpadi reprezentáció eltörlésére tesznek kísérletet, ám éppen ezáltal előadásukat a derridai ősi reprezentáció elméletével lehet inkább jellemezni. Alkotásaikban a jelenlét önmagára zárul, kezdet és vég nélküli ön-reprezentációvá válik, amely létrejön, felszámolja önmagát és újjászületik. Mindezek miatt a SRS előadásaiban fellelhető ősi reprezentáció sokban hasonlít a deleuze-i leendés fogalmára, s eseményszerűvé teszi az előadást fischer-lichtei értelemben.

Az állattá-leendés egy sokaság intenzitásbeli változása, amely magában hordozza a sokaság természetének átalakulását. A leendés emiatt nem reprezentáló aktus, hiszen nem mimetikusan másol egy másik létezőt, hanem molekuláris szinten rendeződnek át alkotótóelemei egy másik entitássá. Az állattá-leendés megfigyelhető a *Tragedia endogonia* első, cesenai előadásában az alak heves mozgása során, állatias külsejében. Az *Isteni színjáték Inferno*-részében pedig az állati mivolt fertőzésként terjed emberről emberre. A vázolt példák egyike sem a mimézisre épít az állat megjelenítése során, hanem az ember hatóképességének megváltoztatására.

Giorgio Agamben Heidegger-értelmezése szerint az állat vakon „bele van vetve” a nyitottba, vagyis a feltárt létbe, de nem látja azt. Vele ellentétben az ember nincs a nyitottban, de ha felismeri magában az őt az állattól elválasztó hiátust, és egyesíti tapasztalatait az állatéival, akkor beletekinthet a nyitottba. Romeo Castellucci *Mózes és Áron*-rendezésében a bibliai hagyomány szerint beszédhibás Mózes, a bika és a meztelen nőalak ugyanazon az ontológiai szinten helyezkednek el. Ők testesítik meg az infáns hang világrendjét, míg a velük szemben álló Áron és a fekete festékben megmerítkező emberek a logocentrikus világrendet. Az előadás a klasszikus reprezentáció eszközével visz színre egy kanonikus történetet, vagyis formai megjelenését az állat jelenléte nem befolyásolja, viszont tartalmára hatással van, hiszen bemutatja ember és állat rokonságát a némaság, az állati hang és az infáns állapot által.

Hipotézisem, miszerint a színpadi reprezentáció felszámolható az állat tiszta jelenléte és az ember állattá-leendése által, a fenti elemzések során megdőlt. A leendés és az állati jelenlét éppen az eseményszerűséget vonják maguk után, amelynek működése szorosan kapcsolódik a derridai ősi reprezentációhoz. Dolgozatom arra mutatott rá, hogy az említett elméleti tézisek színházi alkalmazása lehetséges és eredményes is, hiszen sikerült általuk a klasszikus reprezentáció keretein kívül gondolkodni. Arra is rávilágított, hogy az ősi reprezentáció

felszámolása nem feladata Castellucci színházának, hiszen éppen ez adja éltető erejét. Ez a színház ugyanis maga is kezdet és vég nélküli, önmagát folytonosan újratermelő és felszámoló jelenség, amellyel szemben nem szabad a véges totalitás igényével fellépni.

2025. január. 14.

Felhasznált művek:

Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház*, ford. BETLEN János, Bp., Gondolat, 1985.

Antonin ARTAUD, *Istenítélettel végezni*, ford. JÁKFAI Magdolna, Theatron, 2007/3-4, 53-71.

Benedictus de SPINOZA, *Etika: Geometriai módon bizonyítva*, ford. SZEMERE Samu, Bp., Magyar Helikon, 1968.

Brent ADKINS, *Deleuze and Guattari's A Thousand Plateaus: A Critical Introduction and Guide*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015.

Claudia CASTELLUCCI é. m., *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, London, New York, Routledge, 2007.

DARIDA Veronika, *A tragédia újratelemzése*, Színház.net, 2022. 06. 06. URL: <https://szinhaz.net/2022/06/06/darida-veronika-a-tragedia-ujratelemzése/>, utolsó letöltés dátuma: 2024. 11. 25.

DARIDA Veronika, *Filozófusok bábszínháza*, Bp., Kijarat, 2020.

Dorota SEMENOWICZ, *The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio: From Icon to Iconoclasm, From Word to Image, From Symbol to Allegory*, ford. Patrycja CICHON-ZIELIŃSKA, Varsó, Palgrave Macmillan, 2016.

Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, Bp., Balassi, 2009.

Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, ford. Brian MASSUMI, London, The Athlone Press, 1988.

Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, ford. Robert HURLEY é. m., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Hogyan készítsünk magunknak szervek nélküli testet?*, ford. SZABÓ Attila, Theatron, 2007/3-4, 38-49.

Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Kafka: A kisebbségi irodalomért*, ford. KARÁCSONYI Judit, Bp., Qadmon, 2009.

Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Rizóma*, ford. GYIMESI Tímea, Ex-Symposion, 1996/15-16, 1-17.

- Gilles DELEUZE, *Francis Bacon: Az érzet logikája*, ford. SEREGI Tamás, Bp., Atlantisz, 2014.
- Gilles DELEUZE, *One Manifesto Less*, ford. Alan ORENSTEIN = *The Deleuze Reader*, szerk. Constantin V. BOUNDAS, New York, Columbia University Press, 1993.
- Giorgio AGAMBEN, *A nyitott: Az állat és az ember*, ford. DARIDA Veronika, Bp., Kijarat, 2024.
- Giorgio AGAMBEN, *Infancy and History: Essays on the Destruction of Experience*, ford. Liz HERON, London, New York, Verso, 1993.
- Giorgio AGAMBEN, *Language and Death: The Place of Negativity*, ford. Karen E. PINKUS, Michael HARDT, Minneapolis, Oxford, University of Minnesota Press, 2006.
- GYIMESI Tímea, PANEK Sándor, *Gilles Deleuze és a leendő filozófiája*, Tiszatájonline, 2024. 04. 17. URL: <https://tiszatajonline.hu/irodalom/gilles-deleuze-es-a-leendes-filozofiaja/>, utolsó letöltés dátuma: 2025. 01. 09.
- Jacques DERRIDA, *A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása*, ford. FARKAS Anikó é. m., Theatron, 2007/3–4, 23–37.
- KÉKESI KUN Árpád, *Színházi transzcendentalizmus: Romeo Castellucci Isteni színjátékáról = Vallás és művészet*, szerk. FALUDY Judit é. m., Bp., L'Harmattan, 2016, URL: http://vallasesmuveszet.kre.hu/fejezetek/chapters/VM_02_06.html, utolsó letöltés dátuma: 2024. 10. 26.
- Marcelina OBARSKA, *Of the Body and Flesh: The Animals of Romeo Castellucci*, Didaskalia: Gazeta Teatralna, 2020/3, 121–143.
- Margherita LAERA, *Comedy, Tragedy and „Universal Structures”: Societas Raffaello Sanzio's Inferno, Purgatorio, and Paradiso*, Theatre Forum, 2009/1, 3–15.
- Martin HEIDEGGER, *A metafizika alapfogalmai: Világ-végesség-magány*, ford. ARADI László, OLAY Csaba, Bp., Osiris, 2004.
- Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, ford. BACSÓ Béla, Bp., Európa, 1988.
- Martin HEIDEGGER, *Parmenides*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1992² (Gesamtausgabe, 54).
- MOLDVAY Tamás, *Deleuze és a filozófia*, Metropolis, 1997/nyár.

OLAY Csaba, ULLMANN Tamás, *Kontinentális filozófia a XX. században*, Bp., L'Harmattan, 2011.

Rainer Maria RILKE, *A párdúc: Válogatott versek*, Szentendre, Interpopulart, 1995.

Richard SCHECHNER, *Performance Studies: An Introduction*, London, New York, Routledge, 2013³.

Romeo CASTELLUCCI, *Az állati lét a színpadon*, ford. OLÁH Tamás, Theatron, 2022/3, 147–149.

Romeo CASTELLUCCI, *Képrombolás a színpadon és a Test visszatérése: A színház érzéki hatalmáról*, ford. TÖRÖK Tamara, Színház.net, URL: <https://szinhaz.net/2008/11/07/romeo-castellucci-keprombolas-a-szinpadon-es-a-test-visszaterese/>, utolsó letöltés dátuma: 2024. 10. 26.

Sigmund FREUD, *A Farkasember*, ford. BART István é. m., Bp., Filum, 1998. (Klinikai esettanulmányok, 2).

The Oxford Handbook of Animal Studies, szerk. Linda KALOF, New York, Oxford University Press, 2017.

Victor TURNER, *A rituális folyamat: Struktúra és antistruktúra*, ford. OROSZ István, Budapest, Osiris, 2002.