

A fenségesség architektonikája Romeo Castellucci *Inferno* című előadásában

BENEDEK ZSOLT

"How can this singer know my innermost being better than me? What is the origin of this music that so deeply affects my own origin? And where do my tears come from, stripped of content and so far from the sentimentality that I detest?"

(Romeo Castellucci)¹

A *performativitás esztétikájában* Erika Fischer-Lichte a színháztudomány új megalapozását hajtja végre. A szerző talán legfontosabb felismerése – legalábbis jelen tanulmány szempontjából –, hogy a performativitás nézőpontjából elemzett színházi előadás immár nem *műtárgyként*, hanem speciális körülmények között végbemenő *eseményként* adódik. Ez az ontológiai státusváltás messzire mutató következményekkel jár az előadásról való tudományos beszédmódot illetően:

„A néző nem megérti, hanem megtapasztalja a performanszot, illetve feldolgozza azokat a tapasztalatait, amelyek ellenállnak a közvetlen és azonnali reflexiónak. A performansz által létrehozott helyzetben viszont újradefiniáló-

dik két olyan viszony [ti. a szubjektum-objektum viszony – B.Zs.], amely alapvető és meghatározó valamennyi, magát hermeneutikainak, illetve szemiotikainak nevező esztétika számára. [...] Független léttel bíró műalkotás helyett egy valamennyi jelenlévőt magába olvasztó esemény születik.”²

A fenti idézet rámutat arra, hogy az előadást nem lehet teljes egészében megérteni (azaz műtárgyként birtokba venni), csupán *tapasztalni*. Ez az alaphelyzet viszont nem jelenti egyúttal azt is, hogy a néző képtelen lenne valamilyen formában megérteni a láttakat, azaz jelentéseket hozzárendeli az előadás tapasztalatához. Annyiról van szó csupán, hogy e jelentésképző aktus az előadásban megjelenő formák *hatására* megy végbe, és *nincs belekódolva* magukba a formákba.³ Ez a megközelítés indokolja, hogy az előadásról való színháztudományos (vagy színházesztétikai) beszédmódnak olyan új nyelvi stratégiákat kell találnia, amelyekkel képes hozzáférni az eseményként felfogott előadáshoz.

A szóban forgó könyvben Fischer-Lichte ennek a nyelvnek a megalapozását végzi el. Nem meglepő, hogy a könyv számos pontján a 20. század második felének francia fenomenológiájára – kiemelten Merleau-Pontyra – támaszkodik, hiszen e fenomenológia egyik legfontosabb adománya a gondolkodás tör-

¹ Hogyan ismerheti ez az énekes a legbenső lételemet jobban, mint én magam? Honnan származik ez a zene, ami oly mélyen érinti saját eredetem? És honnan jönnek a könnyeim, megfosztva tartalmuktól és oly távol a szentimentalizmustól, amit gyűlölök?” (ford. B. Zs.) Avignoni Színházi Fesztivál honlapja, hozzáférés: 2020.04.29, <https://www.festival-avignon.com/en/shows/2013/schwanengesang-d744>

² Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 16–17.

³ Vö. FISCHER-LICHTE: *A performativitás...*, 193–195.

ténetében éppen az, hogy a világot és a benne megjelenő létezőket nem a hétköznapi gondolkodás előítéletei mentén (például szubjektum-objektum viszony) gondolja el, hanem ezeket felfüggesztve (Husserl fogalmával: epokhéba helyezve), a maguk egyszeri, esetleges és tűnékeny felvillanásában, tehát eseményszerűségében próbálja a nyelv számára hozzáférhetővé tenni.

Dolgozatomban – elsősorban Marc Richir francia fenomenológus munkásságára támaszkodva – e nyelv további artikulációjára teszek kísérletet. Figyelmem középpontjába a Societas Raffaello Sanzio által létrehozott *Isteni színjáték*-trilógia első darabját helyezem, az *Infernot (Pokol)*, annak az avignoni fesztiválon bemutatott változatát, amelyet Romeo Castellucci rendezett. Castellucci előadásai nem csak hogy alkalmasak egy ilyen nyelv kibontására, de meg is követelik azt, hiszen – ahogyan a dolgozat mottójául választott kérdések is utalnak rá – a rendezőt a színház olyan megközelítése foglalkoztatja, amely ellenáll a jelentésrögzítés tendenciájának. Castellucci olyan metafizikai alapvetésből indul ki, amely tagadja a forma mögötti tartalom, azaz a transzcendens lényeg koncepcióját,⁴ így dramaturgiája az üres formák felszíni játéka révén szerveződik. E gondolatmeneten tovább haladva, talán nem túlzás azt állítani, hogy Castellucci előadásainak elementáris hatása ezen formáknak a néző testére gyakorolt impaktjából, vagyis a formák érintéséből jön létre. Az érintettséget ebben az esetben érdemes a szó lehető legkonkrétabb, fizikai értelmében használni, ahogy ezt

4 Vö. „Ez képpromboló színház: arra törekszik, hogy széttűzzön minden képet, azért, hogy megragadja az egyetlen alapigazságot: az antikozmikus Valótlant, az elgondolatlan dolgok összességét.” Romeo CASTELLUCCI, Claudia CASTELLUCCI, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona* (Milánó: Ubulibri, 1992), 9. (Az én fordításom – B. Zs.)

Kékesi Kun Árpád is megjegyzi a Castellucci trilógiájáról írt tanulmányában: „Az érintés általában metaforikus értelmű a színházban: ha megérint egy előadás, érzelmileg vagy gondolatilag teszi. Itt a szószerinti és a metaforikus omlik egymásba, amikor testileg vesz igénybe Castellucci kiállása, még ha nem is von be fizikailag.”⁵ Maga a rendező is állítja, hogy a színházban őt leginkább a néző teste érdekli.⁶ Így, ha az előadásról adekvát módon kívánunk beszélni, nem mellőzhetjük az érintettség tényét, sőt – úgy vélem – központi szerepet kell adnunk neki.

Első lépésben tehát azt érdemes körvonalazni, hogy hogyan lehet ebből a pozícióból (ti. az előadás által érintett néző pozíciójából) úgy megszólalni, hogy közben mégse essünk a privátság szférájába, viszont ne is kerüljünk az előadással eltárgyasító viszonyba. Ezért, még mielőtt konkrétan az *Inferno*-ról beszélhetnénk, szükséges bemutatni azt a nyelvi stratégiát, amelyet az előadásról szólva használni fogok. Reményeim szerint, e fenomenológiai „nyelvtan” bevezetése révén a jel, jelentés, testiség problémái új színben fognak feltűnni, s a fentebb említett problémák áthidalhatóvá válnak.

Affektivitás és fantázia mint a tapasztalat architektonikai alapja

Amikor az előadás tapasztalatáról írunk, fontos szem előtt tartani, hogy olyan nyelvre van szükségünk, amely az eseményt nem le-

⁵ KÉKESI KUN ÁRPÁD, „Színházi transzcendentálisizmus. Romeo Castellucci *Isteni színjátékáról*”, in *Vallás és művészet*, szerk. SEPSI ENIKŐ et al., 290–310 (Budapest: L'Harmattan, 2016), 296.

⁶ Vö. „Szeretem számításba venni a néző testét. A néző státusa sokkal jobban érdek, mint a színész státusa.” Margherita LAERA, „Comedy, Tragedy and »Universal Structures«, Societas Raffaello Sanzio's *Inferno, Purgatorio, and Paradiso*”, in *TheatreForum*, 36. sz. (2009), 3–15., 14. (Az én fordításom – B. Zs.)

írja, azaz nem fagyasztja meg annak áramló energiáit, hanem úgy artikulálódik, hogy a reflektálatlan, néma tapasztalattól kiindulva egy reflektált tapasztalásra ad lehetőséget. Egy ilyen nyelv nem választhatja szét a gondolkodást és az érintettséget, mert akkor rögtön fennállna a korábban említett szubjektum-objektum viszony. Ezért fontos, hogy a gondolkodásra testi aktusként tekintünk, valahogy úgy, ahogyan a Merleau-Ponty-t értelmező Richir:

„A hús tehát egy másik, egészen új módja annak, hogy a hagyományosan a tudat számlájára írt reflexivitást megragadjuk. Reflexivitás, amely a láthatatlant (az érzékelhetetlent) – ahelyett, hogy a szellemben, a gondolkodásban vagy a tudatban verne gyökeret – az üregben illetőleg a negatívban megmerítkező átkeletés azon csapásává teszi, amelyen a látásnak illetve az érzékelésnek át kell vágnia ahhoz, hogy önmagához visszatárlhasson – ennek köszönhető, hogy Merleau-Ponty számára a megtestesült gondolkodáson kívül nem létezik az értelemmel bíró gondolkodásnak egyéb formája, vagy helyesebben – minthogy a gondolkodás státusa megváltozott –, ennek tudható be, hogy *látni és érezni egyúttal már »gondolkodást« is jelent, anélkül, hogy az érzékelhetőt valami olyan érzékelhetetlen dúcolná alá, amely maga már idealitás vagy idea lenne.*”⁷

Amennyiben a tapasztalás aktusában már mindenkor benne van a fent említett értelembe vett gondolkodás mozzanata is (a reflexió formájában), úgy az előadásról való írás feladata, hogy ezen láthatatlanul létrejövő reflexiókat láthatóvá tegye. Tehát azt, hogy miként szerveződik tapasztalattá az

előadás eseménye, illetve, hogy milyen minőségű tapasztalatban részesül az előadás nézője. Ebben az összefüggésben viszont fontos azt is tisztázni, hogy milyen értelemben használjuk a tapasztalat szót. Ehhez hívjuk segítségül Richir filozófiáját, amely a tapasztalat fenomenológiai alapjának nem az érzékelést, hanem a fantáziát tekinti:

„Itt a klasszikus architektonika egy teljes architektonikai megfordítását kell véghezvinnünk. Ez a megfordítás, mely a korábbi műveinkben még kétségkívül túl implicit volt, az észlelés képzelet fölötti primátusának és a képzelet észlelés fölötti primátusának felcserélésben áll. Mindez annak a következménye, hogy számunkra a legarchaikusabb fenomenológiai mezőt a nyelven kívül sematizált »tiszta« fantáziák és a nyelvben sematizált »perceptív« fantáziák képezik, melyek az intencionalitás (kvázi) doxikus tételezésével korrelatív architektonikai transzpozíció révén képzeletekbe mennek át.”⁸

A tiszta fantázia az az alapfenomén, amelyre ráépül az észlelés, illetve a képzelet. Richir felfogásában a fantázia mezejét az affektivitás mozgatja. Az affektivitás révén megmozduló fantáziamező sematizációjaként jönnek létre az észleletek, az imagináció által létrehozott képzetek, illetve az emlékképek, úgy, ahogyan azt Fazakas István *Marc Richir és a fenomenológia új megalapozása* című tanulmányában összegzi:

„[...] azt mondhatjuk, hogy a képzelet vagy imagináció egy olyan megjelenés, amely leképez és ez

⁷ Marc RICHIR, „Ami az álomban érzékelhető”, ford. KISS Ákos, *Enigma* 4, 2. sz. (1996): 110–122., 114. (Kiemelés tőlem – B. Zs.)

⁸ Marc RICHIR, *Variations sur le sublime et le soi* (Grenoble: Millon, 2010): 227–228. (FAZAKAS István kéziratos fordítása)

által megjelenít valami nem jelenlevőt egy jelenlevő, de nem pozicionális képtárgy segítségével. Valami nem jelenlevő jelenben való megjelenéséről van tehát szó (»Erscheinung eines Nicht-Jetzt im Jetzt.«). Az emlékezés valami nem jelenlevő megjelenése, amely elenben jelen volt. A fantáziamegjelenés viszont sem-milyen jelent nem hordoz magában és eredendően semmilyen jelenre nem vezethető vissza. A fantáziamegjelenés egy jelenlét, amelyhez semmiféle jelen nem rendelhető hozzá – hacsak nem egy architektonikai transzpozíció által, amely a fantáziamegjelenést képzeletté alakítja, elveszítve ezáltal a fantázia sajátosságait. És az így értett fantázia az, ami az észlelés primátusával szemben elsődlegesként tételezendő.”⁹

A fantázia ebben a megvilágításban olyan nyelvelőtti fenomenális dimenzióknak mutatja magát, ahol anonim módon (tehát megnevezhetetlenül) működik egy áramlás, amely később, a nyelvi formába való ömlés pillanatában válik csak észleletté vagy képzetté (fantáziamegjelenéssé). Azaz a fantázia magának (az egyelőre önmagán túl semmire sem utaló) tiszta jelenlétnek a fenoménje.¹⁰

⁹ FAZAKAS István, „Marc Richir és a fenomenológia új megalapozása”, *Elpis* 11, 1. sz. (2018): 69–82, 75.

¹⁰ Vö. „Richir állítása a következőképpen foglалható össze: mivel a semmiféle hozzárendelhető jelennel nem bíró jelenlét időmódusza eredendőbb, mint a prezentáció időmódusza, és az előző a fantáziamegjelenésekre, míg az utóbbi az észlelésre jellemző, ezért a fantázia architektonikai regisztere eredendőbb az észlelés architektonikai regiszterénél.” FAZAKAS, „Marc Richir és a...”, 76.

Könnyebben hozzáférhetővé válhat a korábbi gondolatmenet, ha egy képi metaforát hívunk segítségül: a fantázia egy formátlanul gomolygó felhőként is elképzelhető, amelyet az affektivitás szele mozgat. Ebből a mozgásból kirajzolódó alakzatok az észleletek, a képzeleti képek és az emlékek.

A Castellucci-előadások épp az affektív érintés révén megmozgatott fantáziaműködéssel játszanak. A játék pedig tétje, hogy mielőtt a fantázia eljutna a megalvasztott képzet (jelentés) vagy reflektált észlelet szintjéig, az előadás olyan új affektust idéz elő, amely a nézőt kizökkenti a képzetalkotás folyamatából, azaz eléri, hogy az a testi érintettség révén mindvégig az előadás jelenpillanatában (fantáziamezejében) maradjon, és ne kalandozzon el saját képzeletébe vagy emlékezetébe, viszont mindkét előbb említett tevékenység folyamatosan stimulálva legyen.

A néző képzelete működik olyankor, amikor az előadásban megjelenő formák hatására konstruálni kezd egy belső narratívát az élményekből. Ugyanakkor az előadás nem engedi, hogy ez a narratíva koherenssé váljon, hiszen a formák nem ok-okozati összefüggésben mutatkoznak meg – amely elengedhetetlen követelmény lenne egy koherens narratíva létrehozásához –, hanem az affektivitás szintjén fenomenalizálódnak. Az előadás ritmusa viszont úgy van megkomponálva, hogy bizonyos esetekben jut idő a formáknál való elidőzésre, amelyeket felismerhet emlékképekként is (legyenek azok személyes kulturális emlékképek vagy a személyes élettörténet képei), ugyanakkor a testre gyakorolt impakt révén (például egy fizikai izgalmat kiváltó cselekvés vagy látvány következtében) ez a két kép beleömlik egy affektív hullámba. Ily módon a néző folyamatosan megmarad abban a fenomenális mezőben, amelyet Richir fantáziának nevez. Ez nem jelent mást, mint hogy Castellucci előadásait szemlélve a néző olyan kreatív jelenléti állapotba kerül, ahol egyszerre van jelen az épp

fenomenalizálódó eseményben, és tér is nyílik személyes képzelete és emlékezete számára. E megközelítést támasztja alá Castellucci következő kijelentése: „Nem vagyok új formák feltalálója, az ember nem tud formákat feltalálni. Én azt rendezem el és szervezem meg, ami már eleve ott van, ami már eleve a nézőhöz tartozik.”¹¹

Innen artikulálható tovább az a megfigyelés, amelyet Kékesi Kun Árpád Castellucci színházáról tesz: „[...] 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.”¹²

Az átéléssel és elidegenítéssel szembeállított megélés innen nézve azt jelenti, hogy az előadáson való részvétel közben nem is vagyunk a színházi illúzió (képzelet) foglyai, ahogyan ez az átélés esetében történne, viszont nem is kerülünk analitikus, azaz tárgyiasítóan racionális viszonyba a látottakkal, ahogy azt az elidegenítés gesztusa megkívánná. Ellenben úgy vagyunk benne az előadás eseményeiben, hogy közben önmagunknál is maradunk, magunkat tapasztaljuk meg egy speciális élményszerűségben, amelynek az előadás biztosít teret. E megtapasztalás legintenzívebb pillanata, azaz az érintettség klimaxa, abban a fenomenalításban testesül meg, amelyet Castellucci személyes epifániának nevez.¹³ Az epifánia szó vallásos élményre utal, viszont Castellucci előadásai elhatárolják magukat minden olyan metafizikai alapvetéstől (így a transzcendens isten fogalmától is), amely valamilyen lényegiségre

vonakoztatná őket. A korábban bemutatott fenomenológiai gondolkodási stratégia teret nyithat a személyes epifánia jelenségének egy tisztán esztétikai megközelítéséhez, a fenségesség fenomenalításának diskurzusba emelése révén:

„Valóban, úgy értelmezem a szituációt, hogy a képzelőerő kudarca, hogy egybefogja azt, ami túlcserdül rajta, nem is annyira a képzelőerőt magát, mint inkább az affektivitást érinti, amely valamilyen módon felhalmozódik és túlsűrűsödik. Számomra a fenségesben az affektivitás teljes egészében az, ami játékban van. Tulajdonképpen van egy pillanat, amelyben az affektivitás túllép [s'excède] önmagán – ez az, amit Deguy »kiugrásnak« [ressaut] nevez –, és ez felel annak a mozzanatnak, amit Kant vonzasként jelöl meg. Az affektivitás túllép önmagán valamibe, ami már nem ő, és ami igazából a végtelen elillanásban [fuite infine] levő abszolút transzcendencia, amely beilleszt egy rést a túlsűrű affektivitásba, és mindezt úgy, hogy ez a rés elkezd sematizálódni abban, amit diasztolénak nevezek.”¹⁴

A richiri fenomenológia nyelvén a Castellucci által megszólított fenomén (a néző teste) képes lesz válaszolni az előadásnak. Ezért a továbbiakban az *Infernot* tárgyaló szöveg dolga nem a megértés, a racionalizálás általi eltárgyasítás, hanem az előadás fenomenójével folytatott párbeszéd nyelvi alakba öntése, azaz a néma élmény beszéddé transzponálása. A cél tehát az, hogy láthatóvá tegyük az előadás láthatatlanul (öntudatlanul)

¹¹ LAERA, „Comedy, Tragedy...”, 14. (Az én fordításom – B. Zs.)

¹² KÉKESI KUN, „Színházi transzcendentalizmus...”, 291.

¹³ Vö. „A színház személyes epifánia, ezért nekem nincs hatalmam a közönség reakciója felett.” LAERA, „Comedy, Tragedy...” 14. (Az én fordításom – B. Zs.)

¹⁴ Marc RICHIR, *L'écart et le rien* (Grenoble: Millon, 2015), 205. (FAZAKAS István kéziratos fordítása)

működő dimenzióját, lehetőség szerint oly módon, hogy élményszerű tapasztalata ne sérüljön (ne szakadjon el testiségétől), hanem kiegészüljön egy reflexív dimenzióval.

Az előadásról való írás folyamata e nézőpontból annyit tesz, mint nyelvi formába önteni az előadás eseményeinek a néző fantáziájában megszólaló visszhangjait. S mivel az előadás képes a fenti értelemben vett fenségesség-élmény kiváltására, a fő feladat, hogy megmutassam, hogyan jön létre ez az élmény az *Inferno* hatására. Mivel a fenségesség élménye akkumuláció eredménye (az affektivitás túlcsoordulása), ezért arra vállalkozom, hogy végig kövessem, hogyan jut el az élményszerűség eddig a csúcspontig. Ezt az utat a fenségesség architektónikája névvel illetem.

Az architektónika építészeti szakszó, amelyet a zenében is használnak abból a célból, hogy egy zenei szerkezet felépülését jellemezzék. Jelen esetben az „építmény” a fenségesség élménye lesz. Amikor architektónikáról beszélek, nem a szó mechanikus értelemben teszem, azaz az „építmény” nem merev konstrukció, hanem a szó eredeti, görög jelentése mentén nyeri el értelmét. Az *arkhé* itt kezdetet, alapot, eredetet jelent, a *tektonika* pedig ennek az alapnak a mozgását, a szó geológiai értelmében. Ily módon architektónikán az eredet megmozdulását, megremegését, megrendülését is értem. Az *arkhé* itt nem egy transzcendens idea, hanem maga a fantázia, amelyet az affektus hoz mozgásba. Az architektónika ebben a megközelítésben csak annyiban szerkezet, amennyiben a ritmus is szerkezetként, mértékként fogható fel. A fenségesség architektónikája pedig ezen mérték mértéktelenségig (mérhetetlenségig) való felfokozódását jelöli, azaz a mérték túlcsoordulását és átalakulását egy megnevezhetetlen és befogadhatatlan Másikba, amelyet hagyományosan a transzcendencia szóval szokás jelölni.

Az előadás architektónikája

Az előadás narratív alapszituációja: A néző abban a pillanatban, amikor nézővé válik, vagyis beül megnézni az *Inferno* című előadást, máris hallgatólagos belegyezését adja ahhoz, hogy belekerüljön egy olyan valóságpercepcióba, amelyben fantáziája az *Inferno*, azaz a Pokol fogalma mentén fog sematizálni. Fantáziája – még abban az esetben is, ha egyébként semmit nem tud (vagy nagyon keveset) Dante *Isteni színjátékáról* – e fogalom összefüggésében kezdi megképezni a maga észleleteit, képzeletbeli képeit. Ez egy önkéntelenül történő intencionalitás eredménye (perceptív fantázia), azaz a nézőnek nem kell különösebb erőfeszítést tennie, hogy ez történjen vele, hiszen maga a fogalom (a Pokol fogalma) tesz lehetővé számára egy olyan hangoltságot, amely az előadás idejére a lejátszódó eseményeket speciális tapasztalattá alvasztja.

Az természetesen a néző egyéni élettörténetének és karakterének a függvénye, hogy ezen sematizáció az érkezés pillanatában milyen képzetek és emlékképek mentén történik, a lényeges vonás mégis az, hogy minden néző fantáziájában elindul valamilyen mozgás, amelyet a Pokol fogalma indít el. Azért fontos kiemelni ezt az alig érzékelhető, mégis jelentős változást a néző valóságpercepciójában, mert ez a fantáziamozgás az az architektónikai alap, amelyre a későbbi tapasztalatok, észleletek, megképződő jelentések (fantáziaképek) és előhívott emlékek ráépülhetnek: ez teszi lehetővé, hogy a néző előadasként (és éppen ekként az előadasként) tapasztalhasssa az előtte lejátszódó eseményeket. Az *Inferno* fogalma ennyiben kiemelkedik a többi, fantáziamozgását képzeletbeli képpé sematizáló fogalom közül, így talán nem túlzás azt állítani, hogy az *Inferno* fogalma részlegesen epokhéhoz helyezi a néző általános valóságpercepcióját, és a nézővel intencionális viszonyt létesít. Ezt a megváltozott viszonyrendszert nevez-

hetjük az előadás narratív alapszituációjának. Mint említettük, jelen esetben ezt a szituációt a Pokol-fogalom és a hozzá tapadó képzeleti- és emlékképek (az ehhez társuló affektusok) teremtik meg, ezeket hozza játékba és transzformálja az előadás eseménye.

Az előadás fenomenális alapszituációja: Amint a narratív alapszituációban lévő néző belép abba a konkrét fizikai térbe, amelyben az előadás realizálódni fog, rögtön belekerül egy performatív játékszituációba, mely játék szabályai csak a későbbi reflexió révén lesznek hozzáférhetőek számára. Amikor belép az előadás fizikai terébe (az avignoni pápai palota udvarára), egy érthetetlen beszédhangokból és egyéb zajokból megképződő hangkulisszának lesz a részese. Továbbá olyan emberek mellett kell elhaladnia, akik a kezükben audioguide-ot tartanak. Ez a helyzet a néző színházi előadásról alkotott képzetében zavar forrásává válhat, kikökhentheti őt abból a sematizációs rendszerből, amely a színházi előadás fogalmához kapcsolódik benne, hiszen a jelenség idegen ettől a rendszertől. Ebben a pillanatban az előadás olyan helyzetbe hozza a nézőt, ahol az értelemképzés bizonytalansága miatt valahogyan viszonyulnia kell a helyzethez, és nem tudja pontosan, hogyan konceptualizálja a megjelenő látványt. A kialakult szituáció affektív hullámot képez a néző testében: a bizonytalanság, félelem, kíváncsiság stb. érzetét szüli meg benne, amely máris diszpozicionálja őt valahogyan.

Amennyiben ez a diszpozíció nem éri el a traumatikusság szintjét, egyfajta nyitottsággá alakul át, amely a korábbi képzeteket háttérbe szorítja az affektív érintettség javára. A hullámozás tovább fokozódik, amikor felismeri, hogy a hangkulissza alakulására neki és nézőtársainak is hatása van (lévén, hogy a hangfalak torzítva visszajátsszák a térben történő mozgások hangját), ezért ezen affektivitás révén fenomenalizálódni kezd benne az előadás, s elkezd magát elhelyezni az előadás hangzó és performatív terében, folyamatosan elmerülve ezekben. Amikor ebben a tér-

ben megtalálta a maga helyét (véltetően előbb-utóbb a saját székében), akkor már öntudatlanul is viszonyult valahogyan az említett jelenségekhez, viszont nem a szubjektum-objektum megszokott viszonyrendszerén belül, hanem a benne-lét és együtt-lét pozíciójából. Sőt a nézőtársakat is új összefüggésben fedezi fel, hiszen nemcsak neki, de nekik is hatásuk van mind a megjelenő látványra, mind pedig az alakuló hangzásra.¹⁵ Ez az érintettség egyelőre még szinte észrevehetetlen, mégis elemzésünk szempontjából igen fontos megemlíteni, hiszen ebben az érintettségben a néző – ha csak minimális mértékben is – kilépett szokásos valóságösszefüggéséből, és belépett az előadás éppen fenomenalizálódó fantáziaterébe, amely, mint látjuk, immár nem csak a fogalom, de az affektivitás szintjén is megjelenik a számára, hiszen a hangkulisszának köszönhetően indirekt módon érintve van a többiek teste által.¹⁶ Ez az előadás által felkínált játékszituáció szubtilis módon máris megteremt egy együttlétérzést, így lépésről lépésre háttérbe szorulnak (epokhába kerülnek) a hétköznapi életben intézményszerű fantáziaképek, s helyet adnak eddig nem ismerteknek. Magyarán: a néző még inkább nyitottá válik egy olyan új tapasztalatra, amelyben magát nem *valakiként tételezi*, hanem *valami részese*nek érzi. A hangkulissza minősége, amely ha nem is horrorisztikus, de mindenképpen félelmetes hatást kelt, viszont az előbbi érintettségi élmény mellett lehetőséget nyújt arra is, hogy a néző az előadást ne csak mint a hangokkal való önreferenciális közösségi játékot értse meg, hanem az előadás narratív alapszituációjának visszhangjaként: a hangzóság valamilyen képzé-

¹⁵ Erika Fischer-Lichte nyelvén azt mondhatnánk hogy ez az a pillanat, amikor beindul az autopoétikus feedback-szalag működése.

¹⁶ E helyt érdekes lenne megvizsgálni, hogy ebben az érintettségben pontosan hogyan is teteleződik a Leib-Körper viszony, ám jelen tanulmány keretei között erre nincs lehetőség.

tet (például a pokol morajlásáét) is előállít a néző képzeletében. Azaz ebben a pillanatban egyszerre realizálódik egy jelenléti állapot a másoktól való érintettség, illetve a néző saját diszpozicionáltsága miatt, de működésbe lép egy olyan reprezentációs folyamat is, amelyet a néző saját fantáziája végez azon előítéletek összefüggésében, amelyeket a narratív alapszituáció előlegezett meg. Az előadás tapasztalata pedig e szimultán folyamatok egymásra csúszásából kezd fenomenalizálódni.

Az előadás időiesülése: Mint láttuk, az előadás narratív és fenomenális alapszituációjának találkozása révén a nézőben olyan tektonikus mozgás indult el, amely őt hol egy jelendimenzióban tartja az affektivitás révén, hol pedig teret nyit emlékezetének vagy imaginációjának. Az előadás architektonikája e két dimenzió pulzálásának ritmusából születik meg: az *Inferno* szerkezete olyan pillanatokból épül fel, amelyek a nézőre hol nagyon erős affektív hatást gyakorolnak (mint amikor a rendező magára uszítat több idomított kutyát, vagy amikor a néző a pápai palota falán mászó embert figyeli), hol pedig inkább képzeletének és emlékezetének adnak teret. Utóbbira példa, amikor a falat mászó ember behelyezkedik az épület rozettájába, amely rögtön bármely európai néző emlékezetébe idézi Leonardo Da Vinci *Vitruvius-tanulmányát*. Ez a ritmikus váltakozás speciális időtudatot hoz létre a nézőben: hol nagyon erős affektivitásban jelenlévőként éli meg magát (testileg is bevonódva az előadásba), hol pedig a látványba való belefeledkezés időmódusában találja magát. Ennyiben tehát fantáziája állandó mozgásban van: folyamatosan képeket konstruál, ám ennek folyamata újra meg újra megszakad a hirtelen bekövetkező (szinte balesetként megélt) sokkhatások miatt. Így a megjelenő formák egyfolytában kiszakadnak hétköznapi jelentéshorizontjukból, s olyan fenomenális tárgyakként tétéleződnek, amelyekhez a néző új viszonyt tud találni, új jelentéssel

tudja őket felruházni, vagy egyszerűen csak fogalmi sematizáció nélkül képes szemlélni őket, ergo a látvány hatására szépségélményben részesül.

Ez a kétpólusú pulzálás jelenik meg az előadás hangzó terében is: a nézőnek hol gregoriánokat idéző, az időtlenség illúzióját megteremtő hangzásban van része, hol pedig olyan zajokat hall, amelyek affektív hatásuk miatt (mert mondjuk megijesztenek) kizökkentik ebből az érzésből. Ezen hangok viszont, paradox módon nem csak a jelenbe rántják őt, hanem bizonyos hangemlékek felidézését is elősegítik: abban az esetben például, amikor a falmászó ledobja a kosárlabdát a tetőről, és a labda földet ér, a néző nem a labda természetes hangját hallja, hanem olyan csörömpölést (a hangszórókból jövő hangzást), amely felidézi benne a leomló épületek tégláinak zaját. Ez az észlelet pedig összekapcsolódik a látvánnyal és automatikusan születő értelemalakzatokat eredményez, amelyek a zajt valaminek (például az épület omlásának) a reprezentációjaként fogják elrendezni a néző tudatfolyamában. Az ilyen típusú tapasztalatok újra (és egyre jobban) kizökkentik őt megszokott képzetalkotási folyamataiból, ezáltal egyre jobban fokozódik benne mind képzeletének, mind pedig emlékezetének sematizáló munkája, de egyre jobban nő affektív érintettsége is.

Különös figyelmet érdemel az a pillanat, amikor a nézők magukra terítenek egy óriási leplet, amelyet kézről kézre utaztatnak egészen addig, amíg mindenki alá nem kerül. Ez az a gesztus, amelyben a két idődimenzió összefonódik: az időben való feloldottság (tekintettel a lepel lassú mozgására) és az aktív jelenlét, amely affektussal is társul (mivel a néző megérinti a lepedőt). A fantázia- és emlékképek szintjén a halál képzele sematizálódik, az affektivitás szintjén pedig talán a leginkább jelenléti pillanat ez, amelyben a nézőközönség konkrétan is megérinti az előadás testét. Ebben az érintésben ugyanakkor, a kezdeti hang általi érintéshez hasonlóan, in-

direkt módon (a lepedő membránjának mozgása formájában) egymás taktilis érintése is megtörténik: létrejön egy közös érintés és érintettségtapasztalat, ugyanakkor egy közös tértapasztalat is („mindannyian a lepedő alatt vagyunk”).

Mint látjuk, az előadás intenzíven játszik mind a néző testi megélésével, mind pedig képzeleti és emlékezeti sematizációs képességével. Azaz a fantáziamozgás egyre jobban fokozódik. Egyre gyakrabban létrejön az az élményszerűség, amelyet Richir a szépfenomenén kapcsán a következő megfigyeléssel illet: „A szépség tapasztalatában tehát, csakúgy, mint ahogy hamarosan látni fogjuk, a fenséges átélésekor, felfüggesztődik az én önazonossága, zárójelek közé kerül az élményt feltételezhetően hordozó hypokeimenon [a szubjektum – B. Zs.]”¹⁷ A felfüggesztődés viszont egyelőre még nem teljes, hiszen a nézőben marad valami abból az én-képzetből, amelyik a fantáziamozgást mindvégig valamilyen módon a narratív alapszituáció, vagyis a Pokol fogalma révén sematizálja. Erre a sematizációs tendenciára az előadás rá is erősít azokban a pillanatokban, amikor például az előadásban játszó kiállítják az „INFERNO” feliratot, amely affektíven is hat a nézőre (a betűk pulzáló fényélménye miatt), ugyanakkor a jelenpillanat szituációja is e felirat tükrében válik fogalmilag sematizálhatóvá. Ráadásul annak a ténynek köszönhetően, hogy a feliratot a néző fordítva látja, magát is más pozícióból (nem az „INFERNO”-val szemben, azaz kívül, hanem az „INFERNO” mögött, vagyis belül) kezdi értelmezni. A felirat eltűnése után is megmarad a térben a szót keretező két idézőjel, amely (természetesen önkéntelenül) folyamatosan emlékezteti a nézőt arra, hogy *hol*, vagyis milyen fogalom összefüggésében van

jelen, azaz *miként* (az Infernoban benne-lévőként) tapasztalja magát.

Az előadás játéka az identitással és az ipsezeitással: Az előadás kezdő mozzanataként a rendező belép a térbe, és a következőt mondja: „Je m’apelle Romeo Castellucci.” Minthogy a néző nagy valószínűséggel tudja, hogy ki rendezte az előadást, ezt a mondatot valahogyan értelmezni kezdi. A mondat ebben a formájában nem csak tájékoztatásként hat, hanem szituációt is teremt: tudatja a nézővel, hogy nem olyan narratív fikciót lát, amelyben képzeletbeli lényekkel (például Dantéval vagy Vergiliussal) fog találkozni, hanem olyan szituációban van, ahol szemben áll egy individuummal, aki jelen esetben magára vesz egy nevet: részlegesen azonosítja magát ezzel a névvel (csak azért részlegesen, mert nem a „je suis” nyelvi megnyilvánulással találkozik). Azaz, ami történni fog, egy név, egy én („Je”), azaz egy identitás összefüggésében fog történni. Ezen én objektumként való kezelését azonban rögtön felfüggeszti a következő pillanatok eseményszerűége, mert amikor a kutyák elkezdik rángatni Castelluccit, a néző nem tud arra reflektálni, hogy kicsoda ő (azaz Castellucci), hanem azzal van elfoglalva, hogy mi történik *vele*. Azaz a név rögtön epokhéba kerül és előtérbe helyeződik egy névtelen test szenvedésének élményszerűsége. A „Je” fogalma tehát előbb elveszíti személyhez kötött identitását, majd a szemüveges kisfiú gesztusa révén (amikor az épület falára felgrafittzi a JEAN nevet) újra-kontextualizálódik, azaz új identitás alapjává válik, mely identitás egyszerre jelöl egy személyt is, akiben nem lehetünk bizonyosak, hogy kicsoda (hiszen nem lehetünk biztosak abban, hogy a kisfiú nevére utal a felirat).

A Jean ugyanakkor az egyik legelterjedtebb francia név, így ez az identitás egyfajta általánosságba süllyed. A „Je” szó legközelebb a sokszor megismételt „Je t’aime” formulájában bukkan elő, amikor a névtelen szereplők ölelik és metaforikusan gyilkolják egymást, azaz nem egy tárgyi összefüggés-

¹⁷ Marc RICHIR, „A fenomenológiai mozzanat az *Ítélerő kritikájában*”, ford. SZABÓ Zsigmond, ULMANN Tamás, *Enigma* 3, 1. sz. (1995): 70–85, 77.

ben jelenik meg, hanem a „te” viszonylatában. Később pedig felirat formájában tér vissza, amikor azt olvassuk egy kivetített feliraton, hogy „Je m’apelle Andy Warhol.” Itt az „én” egy egykor volt valaki emlékére utal, egy olyan jelenlétre, amely (hacsak nem a reprezentáció révén) többet soha nem nyerheti el aktualitását, hiszen a személy, akinek jelen kellene lennie, meghalt. Ez a reprezentáció meg is történik, amikor egy Warhol arcára emlékeztető maszkot viselő színész lép az előadás terébe. Ennyiben tehát egy aktuális „én” (Romeo Castellucci) helyét átveszi egy képzeletből és emlékekből megképzett, azaz megidézett „én” (Andy Warhol). Ez a fiktív én aztán átadja a helyét egy ennél is megfoghatatlanabb és csak a fogalom szintjén megjelenő „TOI”-nak (TE), amely maga is csak egy másik szó (a pápai palota ablakaiba kiállított tévéképernyőkön megjelenő ÉTOILES) egyik részlete, azaz egy nagyobb összefüggés része, amely csak azért nyeri el jelentését, mert valami más (a többi betű) a pusztulás áldozata lesz: a tévék lezuhannak a földre. Az előadás tehát – legalábbis a fogalmi sematizációk szintjén – felmutatja a nézőnek az identitásvesztés, majd az újraformálódás útját. Az ÉN intézményének helyét átveszi a TE intézménye, még ha ez a TE semmilyen aktualitással nem is rendelkezik.

Hasonló identitásátalakuláson megy keresztül a pápai palota építménye is: először turisztikai látványosság értelmében képződik meg a néző számára (az audioguide-os alakok révén), beindítva azokat az épület köznapi felfogásához tartozó sematizációkat (a legnagyobb gótikus épület, a világörökség része stb.), amelyek az épület aktuális identitását teszik láthatóvá. Majd ez az identitás felfüggesztődik a falmászó cselekvése miatt, s az épület formai adottságainak esemény-szerű tapasztalati helyévé válik. Ám mivel ebben az esemény-szerűségben vannak olyan pillanatok, amikor beidéződik egy emlékkép (például a korábban említett rozettás beállítás esetében), egy egész kulturális emlékezet (a

keresztény egyház intézménye) metaforájává is tágul. De mindez úgy történik, hogy közben nem veszíti el affektív hatását sem, a korábban elemzett játékszituáció miatt. Majd olyan pillanatokban, amikor az építmény működésbe lép (például erős hanghatások közepette fények villannak fel az ablakokban), ez az affektivitás előtérbe helyeződik (a néző félelmet, fenyegetettséget érez), a képzelet szintjén pedig fenyegető szörnyeteggé sematizálódik az épület látványa: olyasmivé, ami a természeti erők pusztító hatására emlékeztet. Később a holtak lakhelyévé alakul, illetve áldozati helyé (ahol elégetnek egy zongorát), végül pedig olyan anonim helyé, amely teret ad egy körvonalazatlan másoknak (TE-nek).

A fentiek fényében azt állítom, hogy a néző olyan folyamatnak lesz részese, amelyben a személyek, a tárgyak és a fogalmak folyamatos újraértelmeződésen mennek keresztül, rögzített identitásuk felfüggesztődik, és beleolvadnak egy anonim tapasztalatfolyamba, amelyben esemény-szerű fenoménné válnak. Azaz nem identitásként (valami jelen nem lévővel azonosként) tételeződnek, hanem a sematizáció folyamatos csődjének köszönhetően ipszeitásként mutatják meg magukat: önmagukban, ahogy a pillanatnyi tapasztalatban megjelennek. Ebben az esemény-szerűségben a megjelenő fenomének kiszabadulnak lényeg-szerű idealitásukból, azaz eloldódnak tárgyiasított célszerűségüktől és egy célnélküli célszerűség állapotába, azaz a szépség élményébe transzcendálódnak.¹⁸ Amiatt viszont, hogy ez az élmény-szerűség

¹⁸ Vö. „A szépben a létezők, dolgok, minőségek és formák, egy állandóan változó konstellációba zárva, mindig mást és többet jelentenek önmaguknál: ezt a többletet fejezi ki oly találóan Merleau-Ponty, amikor a dolgokról úgy beszél, mint a »ragyogás aktív erőiről«, a »hús [chair] és a világ sugarairól«, mint a levés [ester] módozatairól.” RICHIR, „A fenomenológiai mozzanat...”, 75.

nem a nyugodt szemlélődés állapotában történik, hanem az eseményekről alkotott elképzelések folyamatos zátonyra futása mentén szerveződik, egyre nagyobb affektív érintettségben, a néző mindinkább a bizonytalanság és a félelem állapotában találja magát, úgy érzi, hogy elveszíti azt a referencialitást, amely alapján saját identitása tételeződéshetne. Amennyiben a képzelet, az emlékezet és az érzékelés mozgásai elérik azt a pontot, ahol a néző elveszik ezen sematizációk között, s már arra is képtelenné válik, hogy az élményszerűség vad áramlását az előadás narratív alapszituációja, azaz a Pokol fogalma mentén sematizálja, akkor énje feloldódik az affektivitás mozgásában (vagy még inkább belefut abba), s előáll az ipszeitás, vagyis a fogalmak nélküli sematizálás állapota: az önmagaság tapasztalata a tiszta fantáziamezőben. Richir fogalomrendszerében ez nem jelent egyebet, mint hogy megtörténik a fenségesség tapasztalata. Richirt idézve:

„E jelenségekben a képzelet szabadon működik (»sematizál«), e sematizálás azonban maga is korlátlan, kimerül, abban az értelemben, hogy soha nem zárul le, nem juthat nyugvópontra egy stabil fenomenális egységben. Ez a »kimerülés« – a látszat ellenére – nem azt jelenti, hogy a képzelet működése valamiféle célhoz ér, hanem sokkal inkább azt, hogy – mivel képtelen saját magát utolérni, s valamiféle egységben önmagára találni –, maga a világ fog fenomenalizálódni benne.”¹⁹

Ez a tapasztalat ugyanakkor azzal is egyenértékű, hogy

„az ember – és az emberben a képzelőerő – felismeri, hogy van nála nagyobb: ám egy »nagyobb« annyira nagy, hogy nem tudja sem megmérni, de még csak sematizálni sem (például egy végtelen matematikai sorozat révén). És mindez azért van így, mert a képzelőerő képtelen sematizálni azt a lehetőséget, hogy felbukkanhat valami, ami abszolút módon meghaladja az embert, és ami annak felel meg, amit abszolút transzcendenciának hívtam – vagy annak, amit Descartes végtelennek hívott, ami elgondolható (hiszen ténylegesen létezik egy appercepciója ezen abszolút nagynak), de érthetetlen. Más szóval ez azt jelenti, hogy az ember többre hivatott, mint az érzéki, pozitivistá meghatározottságai, melyek mérhetőek vagy fogalmak által beválthatók”²⁰

Fontos megértenünk viszont, hogy ha ez az élmény azonos is azzal, amit Castellucci személyes epifániának nevez, akkor sem valási élményről van szó:

„Szerintem bármi, amit a nyelv a tiszta abszolút transzcendencia kapcsán produkálni képes, pusztá szimulákrum [hamisítvány – B. Zs.]. És ezért nem értem igazán, hogy mi is a vallásos tapasztalat – nem tudom, hogy mi az! Az van, hogy az abszolút transzcendencia gyökeresen más: sajátosan elképzelhetetlen, érthetetlen; és ha sikerül is elgondolnom, ez csak annyiban lehetséges amennyiben már

¹⁹ Marc RICHIR, „A fenséges tapasztalata”, ford. SZABÓ Zsigmond, LŐRINSZKY Ildikó, *Enigma* 3, 1. sz. (1995): 66–69, 66.

²⁰ RICHIR, *L'écart...*, 200. (FAZAKAS István kézirat fordítása)

mindig is elillan és még mindig el fog illanni. Ez az oka annak, hogy az abszolút transzcendencia nem lehet Isten; hiszen semmilyen viszonyban sincs az emberiséggel, és ugyancsak semmilyen viszonyban nincs az affektivitással: ez az affektivitás egy része, amelyik minden affektivitástól elillan, és amelyről maga az affektivitás sem mondhat egyáltalán semmit – arról nem is beszélve, hogy az affektivitás nem beszél, hogy az affektivitás semmi más mint az »élet« [vivre] vak és ártatlan ösztöne hogy »éljen« [vivre] (csak akkor beszél ha a az egyik vagy másik jelentés keresésére indult nyelvsematizmusba modulálódik).²¹

A fentiek fényében elmondható, hogy ha az előadás hatására előáll egy adott pillanatban a fenségesség élménye (amennyiben a nézőnek van elég lelkiereje, hogy kitegye magát ezen élménynek), és megéli az abszolút transzcendencia élményét, ez egyfajta öntudatlansági pillanatban történhet csak. Az előadás helyzetében ez a pillanat egyenértékű azzal, hogy a nézőben megszűnik mindenféle sematizáció (így a Pokol fogalmáé is). Ezen identitásában felfüggesztett állapotban a nézőben egyfajta transzgressziós mozgás megy végbe, beleolvad egy anonim másikba. Ám amint ez megtörténik, rögtön vissza is tér énjébe, máskülönben az élmény traumatikus én-szakadáshoz vezetne. E mozgás következményeként, önnön szakadékanak tapasztalata révén az identitás új alapokra is helyeződik. Ez a fenségesség élményének adománya. Mivel azonban az előadás nem privát, hanem közösségi együttlét formájában fenomenalizálódik, azok között, akik az élményben részesültek, létrejön egyfajta kö-

zösségi élmény is, de olyan közösségé, amelyről Richir a következőképpen vélekedik:

„Ebben az értelemben a fenségesség nem más, mint maga az eredet, amely azonban minden meghatározható és egyértelműen meghatározó kezdettől és archétól független: a gondolat és gyakorlat kifürkészhetetlen forrása. Csak általa lehetek én önmagam, kezdődhetek el gyökeres egyediségemben melynek titka halálom szakadékan keresztül tükröződik a szimbolikusan instituálóban, s amely ráébreszt a hozzám hasonló egyediségének rejtélyére. Bár Kant ezt nem mondja ki egyértelműen, a fenségesség tapasztalatában legalább annyira ott van a *sensus communis*, mint a szépség átélésében: csak hogy az előbbi olyan utópikus emberi közösségre utal, amelynek ugyan sehhol nincs meghatározott társadalmi helye, hiánya azonban elkerülhetetlenül a társadalom szétzilálódásához és pusztulásához vezet – nélküle a társadalom nem egyéb, mint korlátlanul manipulálható monászok rendezetlen halmaza. Ha megfeledkezünk arról, hogy a fenségesség horizontja alatt mindig csak azt tesszük, amit egyáltalán tehetünk, nem pedig azt, amit szeretnénk, vagy amiről hisszük, hogy szeretnénk, az emberből nem marad más, mint kissé komplikált kétlábú.”²²

²¹ RICHIR, *L'écart...*, 209. (FAZAKAS István kézirat fordítása)

²² RICHIR, „A fenségesség tapasztalata”, 69.

Bibliográfia

- CASTELLUCCI, Romeo, CASTELLUCCI, Claudia. *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*. Milánó: Ubulibri, 1992.
- FAZAKAS István. „Marc Richir és a fenomenológia új megalapozása”. *Elpis* 11, 1. sz. (2018): 69–82.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította KISS Gabriella. Budapest: Balassi kiadó, 2009.
- KÉKESI KUN Árpád. „Színházi transzcendentalizmus. Romeo Castellucci Isteni színházáról”. In *Vallás és művészet*. Szerkesztette SEPSI Enikő et al., 290–310. Budapest: L'Harmattan, 2016.
- LAERA, Margherita. „Comedy, Tragedy and »Universal Structures«, Societas Raffaello Sanzio's *Inferno, Purgatorio, and Paradiso*”. *TheatreForum*, 36. sz. (2009): 3–15.
- RICHIR, Marc. „A fenomenológiai mozzanat az *Ítélerő kritikájában*”. Fordította SZABÓ Zsigmond, ULMANN Tamás, *Enigma* 3, 1. sz. (1995): 70–85.
- RICHIR, Marc. „A fenséges tapasztalata”. Fordította SZABÓ Zsigmond, LŐRINSZKY Ildikó, *Enigma* 3, 1. sz. (1995): 66–69.
- RICHIR, Marc. „Ami az álomban érzékelhető”. Fordította KISS Ákos, *Enigma* 4, 2. sz. (1996): 110–122.
- RICHIR, Marc. *L'écart et le rien*. Grenoble: Millon, 2015.
- RICHIR, Marc. *Variations sur le sublime et le soi*. Grenoble: Millon, 2010.