

Katarzis és fenséges: a színházi állam utópiája

BENEDEK ZSOLT – FAZAKAS ISTVÁN

Jelen írás a színházi tapasztalás fenomenológiájához járul hozzá az affektivitás és a katarzis elemzése révén. Azt állítjuk, hogy a színházi tapasztalás egyik legfőbb sajátossága abban áll, hogy az affektivitás olyan mélységeire nyit rá, amelyek egyaránt rémisztőek és vonzóak, s amelyek egyúttal közösségi létezésünk vad, utópikus és testi alapjait képezik. Amellett érvelünk, hogy a színházi előadás, amennyiben képes eljutni a politikai institúciók felfüggesztéséig, az alapítás drámájának színhelyévé válik. Ahhoz, hogy ezt láthatóvá tegyük, első lépésben a színház és az emberi tapasztalás hermeneutikai értelmezéseitől el kell jutnunk egy fenomenológiai elemzés megalapozásáig, amely esetünkben főként Marc Richir munkásságára támaszkodik. Ezután arra a kérdésre keressük a választ, hogy mi történik az affektivitással, amikor az mindenféle szimbolikus rögzítéstől mentesen tör felszínre. Azt állítjuk, hogy a színházi katarzis lehetséges válaszként szolgál erre a kérdésre, s ebben az értelemben a katarzis a fenséges fenomenológiai tapasztalatának specifikusan színházi módja. Elméleti állításaink Romeo Castellucci *Orfeusz és Euridiké* című előadásának elemzésével öltenek végül testet.

*Bevezetés: hermeneutika és fenomenológia
a színházi tapasztalatban*

Több mint egy évszázadnyi szemiotikai és szemiológiai kutatás után manapság már aligha férhet kétség ahhoz, hogy az ember alapvetően a jelek sűrűjében¹ éli életét, hogy – Baudelaire szavaival élve – „jelképek erdején át visz az ember útja”, sőt, hogy a jelek-

hez, jelentésekhez és szimbólumokhoz való emberi viszony az antropológiai önértelmezésünk alapvető anyagát és egyben tartalmát is képezi. Az arisztotelészi ember, mint *zôon logon ekhôn*,² ennek fényében *szimbolikus állatként (a szimbolikus állataként)*³ jelenik meg. Nyelvel rendelkezni annyi, mint jelek és szimbólumok révén lakozni a világban. Akár a pók, az ember jelekből és jelentésekből szövi hálóját, amely felfogja számára a világ névtelen és kozmikus rezdüléseit, jelentésekből képzi meg a saját világát,⁴ amelyben önmagára és másokra ismer, sőt a saját identitását is jelekből és jelentésekből szőtt történetek alkotják.⁵ Történetekbe „gabalyod-

² Arisztotelész egész pontosan annyit mond, hogy „logossal az élőlények közül egyedül az ember rendelkezik (λόγον δὲ μόνον ἄνθρωπος ἔχει τῶν ζώων)” [ford. B. Zs. és F. I.] ARISTOTLE, *Politics*, (Cambridge, Mass, United States: Harvard University Press, 1989) I, 2, 1253a9–10.

³ Vö. Marc RICHIR, *Phénoménologie et institution symbolique* (Grenoble: Millon, 1988) 275–285.

⁴ Itt néhány fontos heideggeriánus tézisre is gondolhatunk. A világ világiságát, heideggeri értelemben (vö. Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András, OROSZ István, VAJDA Mihály (Budapest: Osiris, 2007), § 18.), a jelentésösszefüggések egymásra utalása, a jelentésesség (*Bedeutsamkeit*) alkotja. A világ mint értelemhorizont és jelentésösszefüggés a jelenvalólét *világképző* létmódjából eredeztethető. Vö. Martin HEIDEGGER, *A metafizika alapfogalmai*, ford. PONGRÁCZ Tibor, ARADI László, OLAY Csaba (Budapest: Osiris, 2004).

⁵ Vö. az identitás narratív elméleteivel és a narratív identitás-elmélet fenomenológiai elem-

¹ Vö. Aleida ASSMANN, *Im Dickicht der Zeichen* (Berlin: Suhrkamp, 2015).

va⁶ növünk fel, esünk szerelembe, kötünk új barátságokat vagy szakítunk meg régiakat, történetekben emlékezünk és szövünk terveket. Alaptörténeteink gyűjteménye határozza meg azt a szimbolikus teret is, amelyet hagyományosan kultúrának nevezünk. Mítoszaink, regényeink vagy drámáink olyan cselekmények (Ricoeur kifejezésével: „*intrigue*”) gyűjteményei, amelyek mentén jelentéssel vagyunk képesek ellátni a még „néma tapasztalást”,⁷ az élettörténetünk, sőt adott esetben a történelmünk közös egységébe illesztve azt.

Csakhogy, akár a törvény szövedéke,⁸ az „elbeszélte történetek szövete”⁹ is föl-fölfeslik valahol. Ha követjük Ricoeurt, aki szerint maga az *élet* nem más, mint e történetekből font szövet, akkor természetszerűleg adódik a kérdés: mit is jelent pontosan ez a „fölfeslés”?

Amikor Tengelyi László sorseseeményről ír,¹⁰ rávilágít arra, hogy azokban a pillanatok-

zésével Tengelyinél: TENGELYI László, *Élettörténet és sorseseemény* (Budapest: Atlantisz, 1998).

⁶ Wilhelm SCHAPP, *In Geschichten verstrickt* (Frankfurt am Main: Klostermann, 2012).

⁷ Ld. Paul RICOEUR, *Temps et récit I.* (Paris: Seuil, 1983), 12. – Vö. Husserl gondolatával: „[a] kezdet a tiszta és egyelőre néma tapasztalás, melyet rá kell vennünk arra, hogy saját értelmét tisztán kimondja.” Edmund HUSSERL, *Karteziánus elmélkedések*, ford. MEZEI Balázs (Budapest: Atlantisz, 2000), 50.

⁸ „Én fölnéztem az est alól / az egek fogaske-
rekére – / csilló véletlen szálaiból / törvényt
szőtt a mult szövőszéke / és megint fölnéz-
tem az égre / álmaim gőzei alól / s láttam, a
törvény szövedéke / mindig fölfeslik valahol.”
JÓZSEF Attila, *Eszmélet*, in *JÓZSEF Attila költe-
ményei* (Budapest: Helikon, 1990), 383–384.

⁹ Paul RICOEUR, *Temps et récit III.* (Paris: Seuil, 1985), 443.

¹⁰ „[...] a sorseseemény szó – állíthatjuk –
olyan *magától meginduló, uralhatatlan mó-
don lejátszódó, föld alatti értelemképződésre*

ban, amikor eleven tapasztalásról beszélhetünk, valójában az előzetesen megképződött (vagy megképzett) narratíva alkotó stratégiánk fut zátonyra, az elbeszélte történet rendje megbomlik, felülírja azt a pillanat átható ereje. A sorseseemény pillanatában tehát hermeneutikai törekvéseink önkéntelenül felfüggesztődnek, úgymond *epokh*ba kerülnek, s a valóság nyelven túli húsával, vad *lényegeivel*¹¹ kerülünk kapcsolatba. A jelek és jelentések feloldódnak a néma és anonim értelemképződés folyamában, és elveszítik szimbolikus hatalmukat. Nietzschevel élve, azt is mondhatnánk, hogy az apollóni látszatszerűségből (amelyben személyként, perszónaként, tehát végső soron maszkként *értelmezzük* magunkat), hirtelen bekerülünk egy olyan helyzetbe, ahol *részesülünk* a létezés alapvetően dionüszoszi természetéből. Az *élet* nem az erendő (vad és névtelen) mivoltában feslik tehát föl – mintha rányitna valamiféle kozmikus halálra, vagy az élettelen anyag masszájára –, hanem pusztán mint az a *principium*

utal, amely az élettörténetben *új kezdetet teremt.*” TENGELYI, *Élettörténet...*, 199.

¹¹ A „vad lényeg” Merleau-Ponty fogalma, amelyet Richir és Tengelyi is használnak. A *látható és a láthatatlan*ban és főként a munkajegyzetekben, Merleau-Ponty Heideggerből inspirálódva a *Wesen* szó igei értelmére helyezi a hangsúlyt. Vö. Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible* (Paris: Gallimard, 1964), 152. és főleg 226., 253. Magyarul: *A látható és a láthatatlan*, ford. FARKAS Henrik és SZABÓ Zsigmond (Budapest: L'Harmattan, 2006). A *Wesen* a létezés egy olyan formája, amely a szubjektum és az objektum pólusainak kikristályosodása és a tapasztalás „lényegekké” való alvadása „előtt” történik. Ennyiben a(z) igei értelemben vett) *Wesen* mint létmód ahhoz a vad léthez kapcsolható, amely Merleau-Ponty szerint ontológiailag elsődleges (uo., 250.), és amely a könyvtervezet szerint a világ húsával hozható összefüggésbe (uo., 10.).

individuationis,¹² amelyet a hermeneutikai hagyomány fényében a jelek, jelentések és a történetek szimbolikusan rögzített institúciója alkot. Itt a szimbolikusan rögzített létezők

¹²A nietzschei fogalomrendszerben a *principium individuationis* a látszatvilág terméke (legyen akár e látszatvilág a tér és az idő mint a megjelenítés formái, az apollóni felfénylés vagy az, amit már Schopenhauer is Maya fátylaként írt le). Abban a fenomenológiai keretben, amellyel mi dolgozunk a látszat látszatszerűsége még nem elégséges válasz az individuáció kérdésére. Erről részletesen ld. Marc RICHIR, *Recherches phénoménologiques*, (Bruxelles: Ousia, 1981), 148–276. Jelen írásban abból indulunk ki, hogy az individuáció a szimbolikus rend függvényében megy végbe. A szimbolikus institúció kérdése a nyolcvanas évek végétől válik központi Richir fenomenológiájában és a vad fenomenológiai mező mellett a szimbolikus megkötések, rögzítések és alapítások olyan rendjét jelöli, amelyek nem fenomenológiai eredetűek, hanem jóval inkább annak felelnek meg, amit a strukturalisták struktúráként írnak le. Olyan globális struktúrákról van szó, amelyek a gondolkodást, a cselekvést, sőt az affektivitást is kódolják. Ilyen institúció például a *nyelv*, amely meghatározza, hogy hogyan gondolkodunk bizonyos kérdésekről, vagy az éppen fennálló *szociális berendezkedés*, amely a cselekvéseinket járja át keresztül-kasul. Az ilyen társadalmi institúciók (pl. hagyományok, vallás) nagyban befolyásolják azt is, hogy hogyan műveljük meg az affektivitásunk, hogy mit „szabad” vagy „jó” érezni, és minek nincs helye az társas együtt létben. A szimbolikus rend mindezen meghatározások globális institúciója. Vö. RICHIR, *Phénoménologie et institution symbolique*. Ld. még Richir kollégája és barátja, Cornelius Castoriadis írását a társadalom imaginárius institúciójáról: Cornelius CASTORIADIS, *L'institution imaginaire de la société* (Paris: Seuil, 1975).

sokasága feloldódik egyféle határtalanul hömpölygő östapasztalásban.

Talán nem véletlen, hogy amikor ilyesféle tapasztalatok leírására törekszünk, gyakran a görög tragédiát és a hozzá kötődő fogalmi hálót hívjuk segítségül. Mi más mozgatja az antik tragédiát, mint éppenséggel a Tengelyi értelmében vett sorseseemény? Ám ugyancsak sorseseemények – vagy éppenséggel azok *elmaradása* – mentén szerveződnek Shakespeare, Csehov, Ibsen vagy Beckett drámai szövegei is, azaz a dráma írott anyaga gyakran egy-egy sorseseemény körül megképzett narratívaként is értelmezhető.

Fontos belátni viszont, hogy amennyiben a *drámáról* nem csak az irodalom keretei között, vagyis *költeményként* beszélünk, hanem annak eredeti értelmében, azaz olyan speciális cselekvések¹³ sorozataként, amelyek a színházi előadás medialitásában mennek végbe (írott szöveg alapján vagy anélkül), úgy a dráma nem merül ki egy-egy ilyen sorseseemény narratív elbeszélésében, hanem a maga eseményszerűségében, mintegy a színházi előadás *Leibjaként* képes egy sorseseemény közegévé válni. Az előadásban lezajló (mediális értelemben vett) dráma és a drámai költemény írott szövegének viszonya legjobb esetben is úgy körvonalazható, mint ahogy arról Romeo Castellucci beszél:

„A szöveg, a szöveggörnyezet, amely úgy fonódott a test köré, hogy közben meg

¹³ Vö. „A »tragédiá«-t némely peloponnésziak igénylik a magukénak, és bizonyítékul hozzák fel a kifejezéseket is: ők a falvakat komék-nak (κώμας) nevezik, az athéniak pedig démosz-nak (δήμους), úgyhogy a kómódosz-okat (κωμωδοὺς) nem a »felvonnulni« komazein (κωμάζειν) ige alapján nevezték el, hanem arról, hogy a falvakban bolyongtak, lenézve a várostól; a »cselekedni« igét is ők fejezik ki a dran (δρᾶν), az athéniak viszont a prattein (πράττειν) szóval.” ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János (Szeged: Lazi, 2004), III.1448a-b.

is feledkezett róla, most nem tehet mást, mint hogy aláhull, mint egy régi, elhordott fürdőköpeny, amelynek már akasztója sincs, és így is marad, ebben a lenti, kevésbé nagyszabású dimenzióban: rongyként a földön.”¹⁴

Ennek fényében, a színházi előadás sem abban az értelemben érdekel itt bennünket, amelyben egy-egy drámai költemény reprezentációjaként egy sorseseeményt vagy annak elmaradását *beszéli el*, hanem mint olyan speciális fenomenalitással rendelkező kulturális képződmény, amely helyet ad egy drámai eseménynek, azaz olyan helyként, ahol egy drámai aktus *játszódhat* le. Így jelen szöveg a drámai költemény hermeneutikája helyett *a színházi tapasztalás fenomenológiájával* foglalkozik, ahol a dráma elsősorban mint esemény és tett jelenik meg.

*A reprezentáció romjai¹⁵
és az affektivitás partjai*

Azt állítjuk, hogy a színház a fent említett dimenziók (szimbolikus rend és vad tapasztalás) egymásnak feszülésének a helye, ahol ez az egymásnak feszülés a maga eseményszerűségében¹⁶ jelenik meg, függetlenül attól,

¹⁴ Romeo CASTELLUCCI, „Képprombolás a színpadon és a test visszatérése”, ford. TÖRÖK Tamara, in *Színház* 41, 11. sz. (2008): 93–100, 94.

¹⁵ Így jellemzi Emmanuel Lévinas a fenomenológiát egy azonos című írásában. Emmanuel LÉVINAS, „La ruine de la représentation”, in *En découvrant l’existence avec Husserl et Heidegger* (Paris: Vrin, 2006), 173–189.

¹⁶ Tengelyi László és Hans-Dieter Gondek az új francia fenomenológia fenomén fogalmát pontosan mint *eseményt* határozzák meg. Ebben az értelemben a fenomén már nem egy jelentésadó tudataktus függvénye, se nem egy eksztatikus jelenvalólét kivetüléseinek a korrelátuma, hanem „egy olyan esemény, amelynek során egy új értelem tör be

hogy dramatikus vagy posztdramatikus színházról, vagy akár performanszról beszélünk-e. Ebben a megvilágításban a színház fenoménje nem értelmezhető a hagyományosan elfogadott tükörmetafora összefüggésében, azaz nem valami más (például az élet) *reprezentációjának a helyszíne* (Husserl terminológiájával azt mondhatnánk, hogy a színház nem reprodukív megjelenítés),¹⁷ hanem egy különleges élettapasztalat *színhelye*.

Ennélfogva a színészek sem a szereplők *képei*, még egy dramatikus előadásban sem, hanem a testüket kölcsönadva a színpadon megjelenő szereplőknek (mint, ahogyan Merleau-Ponty szerint a festő kölcsönadja testét a világnak, hogy az festménnyé válhasson¹⁸), azaz a húsvér helyé teszik a színházi esemény (előadás/performansz) terét, amelyben egy-

a tudatba”. TENGELYI László és Hans-Dieter GONDEK, *Neue Phänomenologie in Frankreich* (Berlin: Suhrkamp, 2011), 39. Úgy gondoljuk, hogy a színházban kitüntetett módon van dolgunk ebben az értelemben vett fenoménnel.

¹⁷ A *Husserliana* XXIII. kötetében kiadott fantázia-kéziratok egyikében (18b) Husserl a képtudat fenomenológiája helyett, a „perceptív” fantázia fogalmával írja le a színházi tapasztalatot, ahol a színpadon lejátszódó események nem „képei” valami másnak, hanem a fantázia elemében történnek meg. Edmund HUSSERL, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung* (Hua. XXIII), (Dordrecht: Springer, 1980), 498–513. Richir több alkalommal is visszatér e szöveghez, hogy a fantázia eredendőségét felmutassa az imaginációval szemben, és hangsúlyozza, hogy a színész nem leképezi azt, amit játszik, hanem testbe ölti a *Phantasieleib* segítségével. Ld. például Marc RICHIR, *L’écart et le rien* (Grenoble: Millon, 2015), 115–116. Jelen írásban a fantázia dimenziója kevésbé hangsúlyos számunkra, a testet öltés kérdésére pedig még kitérünk.

¹⁸ Maurice MERLEAU-PONTY, *L’œil et l’esprit* (Paris: Gallimard, 1964), 16.

egy drámai szereplő testet ölt.¹⁹ A szereplő fogalma az itt képviselt felfogás mentén elszakad a *dramatis personával* való azonosítástól, és az előadásban vagy performanszban betöltött funkcióként fenomenalizálódik. Ily módon, Marina Abramović is, amikor megképi például a *Rhythm 0.* (1974) című performanszának tranzicionális terét²⁰ (ti. tárgyakat helyez el egy múzeumi térben, és olyan utasításokat ad, amelyek révén a résztvevők tárgyként kezelhetik őt), egy szerepbe, a *tárgyként kezelt ember* szerepébe lép, ennek a szerepnek adja át a testét. A „szerepet” el-

¹⁹ Ld. még Merleau-Ponty elemzéseit a színész testéről: Maurice MERLEAU-PONTY, „L'expérience d'autrui: b.) dans l'expression dramatique”, in *Merleau-Ponty à la Sorbonne: résumé de cours 1949–1952*, (Paris: Cynara, 1988), 558–563.

²⁰ A tranzicionális (vagy *átmeneti*) tér fogalmát itt winnicottianus értelemben használjuk. Winnicott szerint a tranzicionális tér nem csak a csecsemő és az anya között megképzett leválás tere, hanem később a kulturális tapasztalás tere is. A szubjektum és az objektum szétválását megelőző tranzicionális tér a játszás potenciális tere, ahol az értelemképződés szabadon működik. Winnicott fenomenológiai értelmezését Richirnél találjuk, aki a tranzicionális teret a képzelet és a valóság megkülönböztetésének megkötése előtti dimenzióként, a szabad fantázia tereként értelmezi és egyértelmű összefüggésbe hozza Husserl színház-elemzéseivel. Bővebben ld. például Marc RICHIR, *Phantasia, imagination, affectivité* (Grenoble: Millon, 2004), 497–527. Röviden azt mondhatnánk, hogy egy performansz vagy egy előadás a valóság és a képzelet szembenállását felfüggesztve az eredendő fantázia tranzicionális terét nyitja meg, ahol a játék – mint szabad értelemképződés – eseményként megtörténhet. A fantázia és a játék fogalmai azonban ne téveszenek meg: a fantáziákkal való játék gyakran felettébb veszélyes is lehet, hiszen a játékosok a saját testüket adják ezeknek kölcsön.

játszani elsősorban tehát nem „művészet” (*ars, Kunst, technè*), hanem egy kivételes helyzetben (az előadás vagy performansz által megképzett tranzicionális térben) speciális intencionalitással végrehajtott élettevékenység. Ismét csak Castelluccit idézve: „a színész nem lehet »művész«: ijesztő a hűség, amit képvisel. Ez a szó nem jelent semmit. A színész – de csak testként – a priori értelemben maga a színház-test.”²¹

A különleges élettapasztalat (és nem a reprezentáció) színhelyeként felfogott színház leírása a kortárs színháztudomány legfontosabb törekvései és teljesítményei közé tartozik. Erika Fischer-Lichte például kivételes pontossággal írja le azt, amit a szimbolikus rend megszakadásaként érthetünk és ami egyféle tiszta tapasztalásnak hagy teret. Ez a megszakadás, Fischer-Lichte terminusával élve az „átváltás” [*Umspringen*] pillanata,

„[...] amely akkor válik meghatározóvá, amikor az észlelés hirtelen kilép a reprezentáció rendjéből és átvált a jelenlét rendjébe. Mint már említettük, a megjelenő színházi elemet fenomenális valóságában észleljük, amely testileg hat az észlelőre: ezzel megszakad az alak, a fiktív világ, a szimbolikus rend létrejöttének folyamata, helyébe pedig vagy az észlelő személyes múltjának reflexiója vagy az észlelő szubjektum és az észlelt objektum összeolvadása lép, melynek következtében az észlelő a keletkező asszociációk áradatának kelles közepén találja magát. Amennyiben aztán az észlelés visszalép a reprezentáció rendjébe, az észlelő aligha lesz képes ott folytatni az alak azonosítását, ahol elkezdte. Sokkal inkább *nolens volens* az emlékezetében élő, ám másik pontról kell elindulnia, melynek következtében a jelentésképződés hermeneutikai folyamata csaknem sziszifuszi munkának bizonyul. Az átvál-

²¹ CASTELLUCCI, „Képrombolás...”, 97.

tás bekövetkeztével viszont az észlelő elbizonytalanodik. Ez esetben tehát az esztétikai tapasztalatot elsősorban az instabilitás megtapasztalása jellemzi, hiszen az észlelő oly módon van az észlelés két rendje közötti állapotban [*betwixt and between*], hogy képtelen célirányos lépéseket tenni akár az egyik, akár a másik állapot folyamatos stabilizálására. [...] Hiszen az esztétikai tapasztalatot nem annyira a megértésre irányuló kísérlet, mint a közties állapot, a liminalitás, az instabilitás, vagyis az az átélt élmény határozza meg, hogy nem tud uralkodni a törtéteken.”²²

A hermeneutikai folyamatok felfüggesztődésének következményeként a néző az átélt élmény közepébe csöppen, anélkül, hogy gyakorlatilag vagy akár szimbolikusan uralkodni tudna a törtéteken. Abban a pillanatban amikor egy előadás vagy egy performansz megérint – függetlenül attól, hogy az egy szereplővel való azonosulás, színpadi látvány, egy anonimitásban lévő színész gestusa vagy akár a performansz művész által végrehajtott aktus révén történik-e –, olyankor a megérintett képtelen egy tárgyiasító és rögzítő viszonyban maradni azzal, ami (vagy *a fortiori* aki) őt érinti. A jelek és jelentések helyett az affektivitás „válaszol”: innentől nem az előadás szövegét „olvassuk”, hanem az előadás impulzusaira affektíven rezonálunk.²³

²² Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Bállassi, 2009), 216–217.

²³ Ezt a rezonanciát itt Eugène Minkowski „retentissement”, azaz „bezendülés” fogalma mentén gondoljuk el. Minkowski szerint, aki a francia fenomenológiai pszichopatológia egyik központi történelmi alakja, az élet egyik alaptulajdonsága az, hogy a környezetétől elkülönülve, mégis azzal összhangban (vagy éppen disszonanciában) bomlik ki. A bezendülés sajátossága éppen az, hogy a kí-

Hiba lenne mindazonáltal ezt a rezonanciát naivan valamiféle ártalmatlan, harmonikus összhangnak tekinteni.²⁴ Az affektivitás ugyanis rendelkezik egy olyan vad és háborzongató dimenzióval is, amit már Platón – jóval Freud előtt²⁵ – az álmokban színre vitt vágyak kapcsán leírt. Platón itt olyan vágyokról beszél,

„[...] amelyek álom közben ébrednek, amikor a lélek egyéb része: a gondol-

vül és a belül határaitól függetlenül, mindent áthat, ellenben anélkül, hogy az egyes létezők elveszítenék az individualitásukat. Vö. Eugène MINKOWSKI, „Retentir (L’auditif).” in *Vers une cosmologie: Fragments philosophiques* (Paris: Éditions Payot & Rivages, 1999), 101–110. Az affektivitás ilyesféle dimenziója természetesen nem csak a színházban, sőt nem is csak az esztétikai tapasztalatban figyelhető meg: amikor valaki jelenlétére úgy mond „zsigerből”, akár önmagunk ellenére affektíven válaszolunk, akkor ugyancsak egy rezonancia-fenoménnel van dolgunk.

²⁴ Erre mutat rá Philip Auslander, amikor a szent színház és a katarzis elemzése során Copeau és Brook felfogását Artaud-éval helyezi szembe. Auslander szerint Copeau és Brook írásaiban az affektivitásról egy optimista nézetet fedezhetünk fel, amelyben az affektív rezonancia harmonikus együttlétet és összhangot teremt. Auslander szerint „a pesszimista” ezzel szemben amellett érvelne, „hogy a szent színház által feltárt egyetemesség nagy valószínűséggel inkább a lélek tisztító és megosztó aspektusát mutatja”. Philip AUSLANDER, „Szent színház és katarzis”, ford. KÉKESI KUN Árpád, *Theatron* 6, 3–4. sz. (2007): 110–118, 113. Az affektivitás itt megfigyelt kettőssége, azaz annak vonzó és tisztító természete a fenségesről szóló elemzéseink központi témája lesz.

²⁵ Mint köztudott, Freud szerint az álmok vágyteljesülések. Vö. Sigmund FREUD, *Álmofejtés*, ford. HOLLÓS István (Budapest: Helikon, 1985), 96–102.

kodó, a szelíd és a többin uralkodó rész alszik [vö. hermeneutikai folyamatok felfüggesztődése – B. Zs. és F. I.], a lélek állatias, vad része viszont – ételtől vagy italtól eltelve – ficánkol, s lerázva magáról az álmat, ki akar törni, s ki akarja elégíteni a kedvteléseit; ilyenkor – mint tudod – mindenre képes, hiszen semmi szemérem vagy meggondolás nem köti, és teljesen szabadjára van engedve. Nem áthat képzeletben még az anyjával sem szeretkezni, de akár-mely más emberrel, istennel vagy állattal sem, magát bármely gyilkossággal beszenyezni, s nincs étel, amitől megtartóztatná magát; egyszóval: semmi-féle örültségtől vagy szemérmertlenség-től nem riad vissza.”²⁶

A színház – amennyiben úgy tekintünk rá, ahogyan azt Artaud javasolja –, nem egyéb mint egy ilyesféle „álomtér”, ahol a gondolkodó rész felfüggesztésével az affektivitás szabadon mozog az előadás vagy a performansz sajátos fenomenalizációjában. Az álom itt természetesen a megjelenés egy sajátos módjára vonatkozik, amelyben az élmények legalább olyannyira valóságok, mint az ébredés során. Artaud egyenesen az affektivitás ezen vad dimenziójának a felszínre törését tartja a színház legsajátabb lehetőségének:

„A színház csak akkor válhat ismét önmagává, vagyis akkor nyújthat valódi illúziót, ha hiteles álmok csapódnak ki benne, és a néző bűnös hajlamai, erotikus rögeszméi, vadsága, lidércnyomásai, utópikus életfelfogása, sőt kannibalizmusa is szabadon felfakadhat, mégpedig nem az illúziók, a fikciók szintjén, hanem az emberi szervezet belsejében.”²⁷

Platón és Artaud gondolatai arról tanúskodnak, hogy a szimbolikus rend kultúrájától megszabadított affektivitás mindenekelőtt és többnyire nem egy harmonikus összhang felcsendülésére, hanem jóval inkább egy artikulálatlan üvöltésre emlékeztet. Egy olyan üvöltésre, amely abban a húsvér testben fakad fel, amelyben az én már mindig is lakozik. Akár a csecsemő, akiben a születés pillanatában az affektivitás már-már kozmikus dimenziója modulálódik felsírássá, a néző egy olyan ősi tapasztalás „színhelyeként” éli meg önmagát és a saját testét, amely a bűn és az erény megkülönböztetése előtti vad ártatlanság transzcendentális emlékeként értelmezhető. A tudat transzcendentális múltjából²⁸ felfakadó affektív „üvöltés” az ént egy olyan vad dimenzióba veti vissza, ahol a „vadság”, a „lidércnyomások” és az „utópikus életfelfogás” még szinte megkülönböztethetetlen módon csapnak át egymásba.

Bár Artaud a maga színházeszményében ezt az élményszerűséget elsősorban az európai kultúrán kívül tudta csak elképzelni, pél-

BETLEN János (Budapest: Gondolat, 1985), 150.

²⁸ A transzcendentális múlt fogalmát – Schelling és Levinas mentén – Richir egy olyan múlt leírásának érdekében vezeti be, amely soha nem volt jelen, amely azonban hatással van a jelenre. Amennyiben a jelen csupán a tudat függvényében tételeződik mint jelen, azaz az időiesülés olyan módusza, amely feltételezi az önpozicionális én transzcendentális instanciáját, a „tudat transzcendentális múltja” olyan affektív tapasztalatra utal, ahol még nem volt tudat, de már volt élet. Ehhez a transzcendentális múlthoz kapcsolódik a transzcendentális emlék (*réminiscence*) fogalma, amely jelen kontextusban jóval inkább egy emlékkép nélküli utánérzés-ként értendő. A mindennapi tapasztalathoz közelebb álló példaként azokra az emlékekre gondolhatunk, amelyek az ébredés után az álmainkból maradnak velünk, anélkül, hogy tudnánk pontosan mit is álmodtunk.

²⁶ PLATÓN, *Állam*, ford. JÁNOSY István (Budapest: Cartaphilus, 2008), 572 c-d.

²⁷ Antonin ARTAUD „A Kegyetlen Színház (Első kiáltvány)” in *A könyörtelen színház*, ford.

dául a Bali-szigeteken élő táncosok vagy egyáltalán a „primitív” kultúrák rítusaiban, az artaud-i elképzelés nyomán, a múlt század második felétől kezdve napjainkig számos olyan előadás született, amely a drámai költeményt a reprezentáció helyett a színházi jelenidő előállításához használta fel (mint például a *Dionysus in '69* esetében Richard Schechner a *Bakkhánsnőket*). Egy ilyen viszonylatban a drámai költeményben megjelenő szimbolikus rend kevésbé az elfojtás orgánuma, mint azon tranzicionális tér megteremtésének eszköze, ahol a „vad tapasztalás”, azaz a drámai aktus trauma nélkül megtörténhet. Természetesen – ahogy erről már szó esett – egy előadásnak nem szükségszerű alapfeltétele a drámai költemény kiindulópontként való használata, viszont onnantól beszélhetünk egyáltalán előadásról és nem esetleges hétköznapi tapasztalásról, hogy van egy szimbolikusan rögzített keret, amelyet akár a költemény, akár egy instrukció (mint a *Rhythm o.* esetében²⁹), akár egy fogalom (mint például Castellucci *Isteni színházi trilógiája* esetében³⁰) tesz lehetővé. Ez a szimbolikusan instituáló narratív keret az, amely megképzí az előadás tranzicionális térére, és elválasztja azt a hétköznapi valóságtól.

Ebben a megvilágításban a színházi „vadság” nem öncélú, nem „tűrannikus” a platóni

²⁹ A *Rhythm o.* performansz tranzicionális térére Abramović a következő „használati utasítással” teremti meg: „Instructions. There are 72 objects on the table that one can use on me as desired. Performance. I am the object. During this period I take full responsibility.” Magyarul: „Instrukciók. Az asztalon 72 olyan tárgy van, amit bárki úgy használhat rajtam, ahogyan kívánja. Performansz. Én vagyok a tárgy(a). Ezért az időszávért teljes felelősséget vállalok.” (Ford. B. Zs – F. I.)

³⁰ Erről bővebben ld. BENEDEK Zsolt, „A fenéségesség architektonikája Romeo Castellucci *Inferno* című előadásában”, *Theatron* 14, 1. sz. (2020): 57–69, 62.

értelemben, hanem – jó esetben – a törzsi rítus tapasztalatához hasonlóan, de attól sok szempontból mégis eltérő módon,³¹ valamilyen hozadékkal jár saját lényegiségünk megtapasztalását illetően.³² Innen érthető meg, hogyan is lehet az affektív érintés a színház esetében Apollón lantjának az érintése (kulturális gesztus), mégis Dionüszosz természetnek (a megzabolázatlan élet, *phüszisz*) megnyilvánulása.

„A dionüszoszi művészet is az élet örök gyönyöréről akar meggyőzni: csak ezt a gyönyört nem a jelenségekben, hanem a jelenségek mögött kell keresnünk. Fel kell ismernünk, hogy mindennek, ami létezik, a fájdalmas pusztulással kell számot vetnie, a dionüszoszi művészet rákényszerít, hogy bepillantsunk az egyéni létezés rettenetébe – és mégsem kell elrettennünk: a fel- és eltűnő lények kavargásából azonnal kiemel ben-

³¹ Vö. „Míg a rituális küszöbtapasztalat transzformálhatja a résztvevő társadalmi státuszát, elismert identitását, addig ez a művészi előadásokban megtörténő esztétikai tapasztalat esetében nagyon is kétséges.” FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, 243.

³² Ahhoz hasonló módon, ahogyan azt Romeo Castellucci Schubert zenéje kapcsán írja: „Hogyan ismerheti ez az énekes a legbenső léteget jobban, mint én magam? Honnan származik ez a zene, ami oly mélyen érinti saját eredetemet? És honnan jönnek a könnyeim, megfosztva tartalmuktól és oly távol a szentimentalitástól, amit gyűlölök?” [ford. B. Zs. és I. F.] Avignoni Színházi Fesztivál honlapja, hozzáférés: 2020.04.29.

<https://www.festival-avignon.com/en/shows/2013/schwanengesan-g-d744>. A könnyek itt a szentimentalitástól megtisztított ősi mivoltukban csordulnak ki, ahol az érzelem vagy akár a szenvedély feloldódik az affektivitás mindenféle szimbolikus megművelése előtti eredendőségében.

nünket a metafizikai vigasz. Röpke pillanatokra valóban maga az őslényeg vagyunk [...] Félelmünk és részvétünk ellenére is a boldog létezők vagyunk, nem individuális minőségünkben, hanem az Egyetlen létezőként, akinek nemző gyönyörével azonosultunk.”³³

A nietzschei szöveghely rámutat arra is, hogy a színházban a vad affektivitás megnyilvánulása nem önmagáért valóan, minden kontextustól megfosztottan kerül kifejezésre, hanem a „metafizikai vigasz” ígéretében, azaz egyfajta (még ha önkéntelen és fogalom nélküli) reflexió is társul hozzá. Bár Nietzsche tolla alatt a „metafizika” és „vigas” szavak ilyesféle együttállása legalábbis ironikusan, de – tartunk tőle – akár patetikusan is hathat (mintha az alapvető emberi tapasztalás hiányában csak egyfajta szimulákrumra mint protézisre nyílna lehetősége), mégis jól érzékelhető, hogy a dionüszoszi princípium színházi megtapasztalása nehezen körülírható többlettel bír a szenvedélyek bármilyen szimbolikus homlokzat nélküli, részeg tombolásához képest.

Ezt a többletet a jelen írásban a *szabadság utópikus többlete*ként értjük, a szabadságnak ahhoz a tapasztalathoz hasonló értelmében, mint ami a hagyományos katarzis-elméletekben is megjelenik. Minthogy maga Nietzsche is, Arisztotelész nyomán a „félelem” és „részvét” érzésének megtapasztalását érti a metafizikai vigasz alatt, fontos leszögezni, hogy a szabadság tapasztalata az affektivitás és nem a fogalmiság szintjén tételeződik, továbbá azt is, hogy két, ellentétes pólus paradox együttállásáról van szó, valahogyan úgy, ahogyan az emberi létezés alaptapasztalatáról az *Antigoné* kardala referál (“πολλα τα δειυὰ χουδέυ αυθρωπου δειυότερου

πέλει”).³⁴ Azaz olyan élményről, amelyben a csodálatos (vonzó) és a borzalmas (taszító) érzése egyszerre van jelen, anélkül, hogy kizárná egymást. Jelen írás tétje tehát annak a lehetőségnek az elgondolása, amelyben az ember szabadon viszonyulhat az affektivitás azon vad többletéhez, amelyet már mindig is önmagában hordoz, és amely egyaránt rémisztő és vonzó.

Katarzis és fenséges

Az eminens kérdés ezzel kapcsolatban ellenben az, hogy a fent említett lehetőség egyáltalán *elgondolható-e*, arról egyelőre nem is beszélve, hogy megvalósítható-e. Nem esünk-e itt a vad affektivitás romantizálásának (Nietzsche-Schopenhauer), vagy egyszerűen a puszta erőszak bálványozásának (Artaud), röviden a barbárság esztétikai kultuszának hübriszébe? Például a korábban említett *Dionysus in '69* című előadás (amikor a nézők, félreértve az alkotók szándékát, molesztálni kezdték a színészeket) vagy Abramović *Rhythm 0*. performanszának (amikor a résztvevők elfogadták a performer által felkínált hatalmat és vissza is éltek vele, bántani kezdték annak testét) esetei jól mutatják, hogy a hétköznapiakban érvényes szimbolikus határvonalak eltörlésére tett kísérlet könnyen erőszakos tombolásba és a másik ember lényének a megsértésébe torkollhat. A művészinak szánt esemény egy pillanat alatt a kulturális gesztus *színhelyéből* az elnyomás és a prostitúció aktusának *helyszínévé* változhat. Ha az affektivitás vad többlete a kulturális játék terét az anarchia harcterévé alakítja, a szabadság forradalmának ígérete egy csapásra a lázadás

³³ Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése*, ford. KERTÉSZ Imre (Budapest: Magvető, 2007), 159–160.

³⁴ Heidegger a *Bevezetés a metafizikába* egy sokat idézett passzusában a *deinotatont* a „*das Unheimlichste des Umheimlichen*” kifejezéssel adja vissza. A *das Unheimlichste* a „*leghátborzongatóbban otthontalan*”. Vö. Martin HEIDEGGER, *Bevezetés a metafizikába*, ford. VAJDA Mihály (Budapest: Ikon, 1995), 74–82.

terrorgépezetében realizálódhat.³⁵ Így a várt felszabadulás fenséges érzésének megtagasztalása helyett a türannikus ösztönök által uralt rabságban találhatjuk magunkat.

Platón, amikor államából száműzni igyekszik a tragédiát és a komédiát, éppen abból a megfontolásból teszi, hogy ezek az emberi affektivitás valódi kultúrájaként, (a szó szoros értelmében, azaz) műveléseként működnek, és hogy a „rossz” költészet befolyásol minket

„[...] szerelmünkben, haragunkban, minden vágyakozásunkban, lelki fájdalmunkban és örömünkben, ami minden cselekedetünket kíséri; táplálja és öntözi, aminek ki kéne száradni; úrrá teszi bennünk, aminek szolgálnia kellene, hogy ne hitványabbakká és esztelembekké, hanem jobbakká és boldogabbakká váljunk.”³⁶

És *a fortiori*, ha a költészet a vad affektivitás egyszerre borzalmas és csodálatos dimenziójára nyit rá, nem következik-e ebből a gesztusból éppenséggel a szabadság elvesztése egyféle transzcendentális hipnózisban?

Richir a *La naissance des dieux (Az istenek születése)* című írásában a transzcendentális hipnózis fogalmát pontosan Platón *Államának* türannosz-elemzései kapcsán vezeti be,³⁷ az affektivitás azon hipnotikus tombolására hivatkozva, amelyet Platón az álmok kapcsán ír le, és amelyet fentebb már idéztünk. Ez a

³⁵ Richir ezen mozgás mentén elemzi a francia forradalom eseményeit. Vö. Marc RICHIR, *Du sublime en politique*, (Paris: Payot, 1991); Marc RICHIR, *La contingence du despote* (Paris: Payot, 2014). Úgy gondoljuk, hogy a színházi gesztus, éppenséggel a szimbolikus rend felfüggesztése és az affektivitás szabadjára engedése révén, mindig hordozza a forradalom valamiféle lehetőségét.

³⁶ PLATÓN, *Állam*, 606d.

³⁷ Marc RICHIR, *La naissance des dieux* (Paris: Hachette, 1995), 114.

hipnózis mindannyiunkban megvan – ám Platónnal ellentétben – Richir szerint a görög színház „mágiája” éppen abban áll, hogy ezt a hipnózist színre víve, úgymond a „hipnózis hipnózisát”, avagy a hipnózis egyféle „mise en abîme”-jét megteremtve, az abból való pillanati felébredés lehetőségét nyitja meg.³⁸

Ez a pillanat egyenesen a katarzis momentuma, amelyben egy szinte időn kívüli pillanatra felfüggesztődik az a szimbolikus rend, amely a transzcendentális hipnózisnak formát ad, és ezáltal az affektivitás, a szenvedélyek és az érzelmek számára új utak nyílnak meg. Richir szerint:

„A tragédia által az affektivitás valódi fenomenológiájának a lehetősége nyílik meg [...], amely a tragikus *katarzis* révén rövidre zárja az affektivitásnak az alapítás szerinti kódolását, és rendkívüli szubtilitása révén felfüggeszt minden olyan filozófiai vagy pszichológiai elméletalkotást, amely valójában az affektivitás egy többé-kevésbé explicit és elszegényítő redukcióját hajtja végre.”³⁹

A katarzis ennyiben egyféle tragikus *epokhé*-ként működik, amely a filozófiai fenomenológia *epokhéj*ánál elemibb módon nyit rá az affektivitás eredendő dimenziójára. A szimbolikus rend ilyesféle felfüggesztése Richir architektonikájában a fenségesnek felel meg.⁴⁰

³⁸ Uo., 134–135.

³⁹ Uo., 6. (Saját fordítás – B. Zs. és F. I.)

⁴⁰ A görög tragédia esetében ez a fenséges elválaszthatatlan egy alapvetően politikai dimenziótól: „És a tragikus fenséges értelme kétségkívül a régi mitikus-mitológiai korpusz halálán való átkelésben rejlik, a színház »mágiája« és a költészet révén, azért, hogy eljussunk ahhoz, ami ezen túl van (*l'au-delà*) és ami ismét csak a szimbolikus alapító (*l'instituant symbolique*), de amit a városállam alapítása újra játékba hoz.” (Uo., 148. Saját fordítás – B. Zs. és F. I.)

Richir fenséges-értelmezése különösen összetett, és az életmű során több formában is megjelenik.⁴¹ A mondandónk szempontjából itt csak pár központi gondolatra térünk ki. Először is Richir számára Kant fenséges-leírásában az a mozzanat a legfontosabb, amelyben a képzelőerő valami (számára szó szerint) elképzelhetetlennel találkozik és ezen elképzelhetetlen sematizációjába kezd. Ebben a folyamatban a képzelőerő nem pusztán fogalom nélkül, hanem még a szépben központi szerepet játszó értelem nyugodt tekintete hiányában is sematizál. Valóban, míg a szép esetében „a képzelőerő és az értelem [...] kölcsönös összhangjával”, addig „a fenségesnél a képzelőerő és az ész [...] összeütközésével” van dolgunk.⁴² Ebben a konfliktusban a képzelőerő mindenféle támaszpont nélkül, a számára elképzelhetetlen végtelen sematizációjában, úgymond egy fe-

neketlen szakadékba zuhan, amelyből csak az érzéken túli ész képes őt visszarántani:

„A természeti fenséges megjelenítésében az elme mozgásban érzi magát, ellentétben a természeti szép esztétikai megítélésével, ahol az elme nyugodt kontemplációban van. Ez a mozgás (kiváltképp kezdetben) egy megrázkódtatáshoz fogható, vagyis az ugyanazon objektum okozta gyorsan változó vonzáshoz és taszításhoz. A képzelőerő számára a túlságos (mely felé a szemlélet felfogásában hajtatik) mintegy szakadék, mely azzal fenyegeti, hogy elveszíti magát benne; az észnek az érzéken-túliról való eszméje felől nézve viszont nem túlságos, hanem törvényszerű, hogy az ész a képzelőerőt ilyen törekvésre készítse: következképp a túlságos éppoly mértékben lesz újra vonzó, amennyire a puszta érzékiség számára taszító volt.”⁴³

⁴¹ A fenséges gondolata az 1980-as évek második felében válik központi fontosságúvá Richir életművében. A nyolcvanas és kilencvenes években a fenséges a szimbolikus identitás és a szimbolikus institúciók felfüggesztése mellett a vad fenomenológiai mező határtalanságával (*apeiron*) szembesít, amelyben azonban az ipszeitás mégsem oldódik fel, hiszen egy transzcendens szimbolikus alapító (aki Richir szerint a hagyományban gyakran Istennek felel meg) megtartja az ipszeitást a saját egyedi fakticitásának titkában. A fenségesről és az önmagáról szóló későbbi műveiben ez a gondolat új fogalmi konstellációban jelenik meg, amely a fantázia-fenomenológia kidolgozásának a következménye. Ez az új fogalmi konstelláció több szempontból is áthelyezi a hangsúlyokat a fenséges fenomenológiájában, mégis azt gondoljuk, hogy a probléma neuralgikus pontja, ha nem is változatlan, a változások ellenére legalább azonos marad.

⁴² Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán (Budapest: Osiris, 2003), 171. (§ 27)

Richir egyik legelső fenséges-értelmezésében az elképzelhetetlen határtalan a vad fenomenológiai mezőnek felel meg, az ész a szimbolikus institúció rendjének, míg a képzelőerő sematizációja azokat az értelemképződéseket jelenti, amelyek révén egyáltalán lehetséges számunkra (emberi) tapasztalás.⁴⁴ A sematizáció megszakadásának küszöbönállása egyenesen egy szimbolikus halál átélésével azonos, amely azonban nem jelenti az ipszeitás teljes kihunyását. Hiszen a konkrét szimbolikus institúciók pillanatnyi eltűnése ellenére a transzcendens szimbolikus alapító megtartja az ipszeitást saját titkának és a fakticitás institúciójának rejtélyében – és ezt mindenféle konkrét tartalom nélkül.⁴⁵

⁴³ Uo.

⁴⁴ Marc RICHIR, *Phénoménologie et institution symbolique*, 91–142.

⁴⁵ Lásd még Marc RICHIR, „L'Expérience du Sublime”, *Magazine Littéraire n° 309: Kant et la modernité*, avril (1993): 35–37. Magyarul: „A

Ebből a szempontból Richir fenséges leírása meglepő hasonlóságokat mutat Nietzsche tragédiaértelmezésével:⁴⁶ a fenséges tapasztalata, akárcsak Nietzsche szerint a dionüszoszi művészet, az „egyéni létezés rettene- tébe” való bepillantást teszi lehetővé, amely rettenet azért válik elviselhetővé, mert az ész transzcendens mivoltának megfelelő szimbolikus rend (akár a csillagos ég) a rettenet elborzasztó mivoltát újra vonzóvá teszi.

A vonzás és a taszítás az affektivitás szabadságának már korábban is említett kettőségével hozható összefüggésbe: a vad tombolás és az ártatlanság, a bűnös hajlamok és az utópikus életfelfogás kettőssége mutatkozik meg a határtalannal való találkozásban. A tragikus katarzisz mint fenséges sajátossága ellenben az, hogy újra is játssza a szimbolikus alapítás gesztusát. Ebből a szempontból különösen találó, amit Richir a szimbolikus alapítás politikai gesztusáról mond általában:

„Ha [az állam alapítója] alapít, megnyit, a régi rendből valamit el is pusztít, az alapjain való megrendülésig juttat, és az őt egy új szociális rend érdekében követő embereket a szétfoslás hozzátartozó veszélyéig vezeti. A szétfoslásig, amely az alapítás »pillanatában« minden létező szimbolikus fogódzó szétfoslása, beleértve, egészen a mélységeig, az affektivitás fogódzóit,

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

⁴⁶ Egy alkalommal Richir maga is együtt hivatkozik Nietzsche „dionüszoszi” felfogására és Kant esztétikájára (vö. Marc RICHIR, *Phénomènes, temps et êtres* [Grenoble: Millon, 1987], 28.), ám itt a fenséges fogalma még nem válik el teljesen a szépétől. Azt ellenben elmondhatjuk, hogy a dionüszoszi itt arra utal, amit később Richir a fenomenológiai határtalannal (*aperironnal*) való szembesülésként ír majd le.

az élet és halál érzését, a Jó és a Rossz közötti különbséget. Ez a »pillanat« tehát a formátlannal való találkozása is, ahol a fenséges »pillanata« játszódik le és annak a *pathosza*, amely valójában a fenséges *Stimmungja* (hangoltsága) – nem egy szenvedély, amely már »patologikus« volna, hanem az affektivitás névtelen gyökere. Továbbá ez a »játék«, mint ahogy azt Kant a harmadik *Kritikában* megmutatta, a maga részéről két »pillanatot« hoz összefüggésbe: a taszítás pillanatát, ahol a formátlan borzalma mutatkozik meg, és a vonzás pillanatát, ahol a teljes lét, a *Stimmungjával*, azaz a teljes affektivitásával kiállja és feldolgozza a taszítás pillanatán való átkelést – mely átkelés egy bizonyos értelemben a halálon való átkelés, azaz a szimbolikus identitás eltűnése és a szimbolikus léttel mint *titokkal* való találkozás, amely a maga részéről nincs alávetve a halálnak.”⁴⁷

A tragikus alapítás, bár különösképpen hasonlít a politikai alapítás gesztusához, épp-hogy ezen gesztus *színrevitele* révén, az alapítás gesztusát mint olyat képes egyféle „mise en abîme” révén újrajátszani. A színházi előadás így egy olyan politikai tér megnyitásának lehetőségét hordozza magában, ahol a szimbolikus alapítás maga válik témává és függesztődik fel a fenséges pillanatában. Ilyenkor az affektivitás egy pillanatra kiszabadul a fennálló szimbolikus rend béklyói alól, és így a szimbolikus lét mint titok jelenik meg: mint olyan titok, amely újra meg újra arra ösztönöz, hogy értelmet adjunk neki, és amely új értelemrögzítéseket tesz lehetővé. Ebből a szempontból, és annak ellenére, hogy a politikai dimenzió nem mindig jelenik meg tematikusan és centrálisan egy-egy

⁴⁷ Marc RICHIR, *Melville. Les assises du monde* (Paris: Hachette, 1996), 32–33. [Ford. B. Zs. és F. I.]

színházi előadásban, a színház bizonyos mértékig mindig is a tragédia örököse marad.

Azt állítjuk tehát, hogy a katarzis révén az affektivitás jóval inkább azoktól a szimbolikus rögzítésektől tisztul meg, amelyek azt foglyul ejtik és elidegenítik. Az affektivitás és a szimbolikusan rögzítő képzelet viszonyának egyik legrejtélyesebb és legeredendőbb jellemzője ugyanis éppenséggel az, hogy a szimulákrumok lehetnek igenis valós affektusok megélésének a helyei (például Othello féltékenysége vagy Aiasz ámokfutása) és, hogy az affektív mozgások létrehozzák azokat a szimulákrumokat, amelyekben létezni tudnak (például *A szecsuváni jólélek* Sen Te-je, akinek létre kell hoznia a maga és a többiek számára Sui Tát, hogy képes legyen ellenállni a külvilág agressziójának).⁴⁸ Továbbá a szimulákrumok egyik alapvető tulajdonsága az, hogy elrejtik szimulákrum jellegüket. A szimulákrum szimulákrumként való színrevitele így az affektivitás felszabadításának lehetőségét nyitja meg. Ebben az összefüggésben érthető meg Richir gondolata, amely szerint „a tragikus »igazságnak« azért van katartikus hatása, mert a »létünk« mélyét bolygatja fel: szimulákrumokba helyezve az ősi történeteket, önmagunkkal szembesít minket.”⁴⁹ Romeo Castellucci szavaival azt mondhatnánk:

„Olyan ez, mint amikor egy égő háznak meglátjuk a szerkezetét, azt, amitől áll. Ilyenkor a színház »olyan, mintha« volta, az a tény, hogy a színlelésre alapul, ambivalens, kétértelmű dimenzióba kerül. Mintha a tükröt – a gyújtótükröt – a másik tükör elé tennénk és rezonáltatnánk, hogy meggyőződjünk az őszinteségéről. A színház így a színlelés szálnalmas állapotába kerül, de ez nem ke-

verendő össze a »színház a színházban« forma elemző kísérleteivel, amelyek valószínűleg a hetvenes évek képzőművészetére annyira jellemző tautológiát tükrözték. Ez a színlelés ugyanis ironikus kinyilatkoztatás. Fricska a színháznak. Ártatlannak tettei magát, mint az öreg Szókratész, hogy majd végső csapást mérhessen rá. Hogy megszabadítsa a terepet az egész kérdéskörtől.”⁵⁰

Úgy tűnhet, ez a gondolatmenet valamelyest revideálja a korábban elvetett tükörmetaforát, ugyanis az önmagunkkal való szembesülést gyakran e metafora segítségével ragadjuk meg. Egy ilyen megközelítésben a katarzis nem lenne egyéb, mint olyan tektonikus mozgás az affektusok szintjén, amely lerombolja a szimbolikus intéciók építményrendszerét, ahhoz hasonlóan, ahogyan Euripidész *Bakkhánsnőjében* Dionüszosz romba dönti Pentheusz palotáját, miáltal Pentheusz védtelen, kiszolgáltatott, csupasz állapotba kerül, hasonlóan az újszülött csecsemőhöz. S valóban, a tragikus mítoszoknak (és a belőlük költött drámai költeménynek) van egy ilyen dimenziója, ahol megjelenik a korábban barbárnak nevezett vad affektivitás. Viszont, ha a tükörmetafora összefüggésében fognánk fel a katarzist, akkor azt kellene mondanunk, hogy a tragédia ehhez a képhez egyszerre rögzíti is a nézőt, ezzel azonosítja őt, mintegy ezt a képet jelöli meg igaznak a szimbolikus intéciók rendszerének hamisságával szemben.⁵¹ Ha így tennénk, akkor a színházi

⁵⁰ CASTELLUCCI, „Képrombolás...”, 93–94.

⁵¹ Egy ilyen megközelítés például Zlatka Angelova Stankova *On Catharsis and Tragedy* című írása, ahol a katarzist a lacani tükörstádiumba való regresszálás mentén tárgyalja: „A tragédiában, a tragédia által és a tragédiával együtt tapasztalható eredendő katarzis, ez a pszichénkbe alámerülő, felforgató és fordított irányú utazás csak akkor lehetséges, ha az Egó képeit magunk mögött hagyjuk. Az

⁴⁸ Ez a gondolat a richiri fenomenológiában többféleképpen is megjelenik. Az egyik legfontosabb elemzést a *Phantasia, imagination, affectivité* első fejezetében találjuk.

⁴⁹ RICHIR, *La naissance des dieux*, 134.

előadást azonosítanánk a drámai szöveg pusztá illusztrációival, s megfedkeznenk arról a többletről, amellyel a színrevitel húsvér mivolta rendelkezik. Valójában azonban sokkal inkább arról van szó, hogy amikor Richirrel mágiáról beszélünk, akkor interszjektív folyamatról, a néző és a színész között lezajló *aktusról* beszélünk, amely rendelkezik egy reflexív dimenzióval is (de nem az értelem, hanem az affektus szintjén), nem pedig *tükörképről*, amely csupán eltárgyasító felület lenne, illuzórikus másolata (reprezentációja/szimulákroma) valami eredetinek. Amint erről már szó esett, a színész (amennyiben azt az aktor, a cselekvés véghezvivője értelmében gondoljuk el), annak ellenére, hogy szerepet játszik, egy húsvér másik, aki a saját testével (*Leibkörper*) van jelen a színpadon.

Ha a színházra tükörként gondolnánk, akkor óhatatlanul – a *Rhythm o* résztvevőihöz hasonlóan – megfedkeznenk a színész eltárgyasíthatatlan emberi mivoltáról, és szemében saját narcisztikus tükörképünket, nem pedig egy másik ember eleven tekintetét fedeznénk fel. Így tehát a színházban átélhető katarzis esetében sokkal inkább arról van szó, hogy egy bizonyos tekintet hogyan ébreszthet fel egy illúzióból (apollóni/narratív/mitologikus), hogyan lehetséges megpillantani a radikálisan emberit (*δαιμόνιος*) a másikban, azaz hogyan kerül zárójelbe a narratíva által (szimbolikusan) vagy kép által (imagináriusan) rögzített szimulákroma a másiknak, hogy helyet adjon egy elemi szintű találkozásnak. Másképp fogalmazva: hogyan füg-

univerzumban uralkodó végtelen káosz megértését jelenti, továbbá annak belátását, hogy a mítosz, amelyben élünk mindig is hiányos és sérült, illetve, hogy az egyetlen dolog, amit tehetünk, hogy újra átkelünk a lacani »tükörfázison«, és újból kiválasztjuk a következő Egó képét.” Zlatka ANGELOVA STANKOVA, „On Catharsis and Tragedy”, kézirat, 28. *Academia.edu*, hozzáférés: 2021.04.30. https://www.academia.edu/36413435/On_Catharsis_and_Tragedy [Ford. B. Zs és F. I.]

gesztődik fel a hétköznapi időtudat, amely leggyakrabban valamely intézmény idejében lakozik, és hogyan valósul meg a valódi találkozás a tekintetcsere⁵² révén egy másik emberrel, a tiszta jelenlét tapasztalása, az előadás vagy performansz által létrehozott tranzicionális térben. A színházi fenséges tétje ekképpen nem egyéb, mint e tekintetcsere lehetőségének megteremtése és megtisztítása.

Fontos viszont hozzátenni, hogy mivel ez a találkozás nem esetleges körülmények között történik meg, hanem az előadás vagy performansz poézisének kontextusában (azaz emezek szimbolikusan institucionalizált, tranzicionális térben), ezért egy ilyen pillanatban a találkozás révén létrejövő affektivitás túlcsoportulása retrospektíve mintegy interferenciába kerül az előadás által megidézett társadalmi, morális és mitológiai renddel is, azaz a narratív identitást képző szimbolikus és imaginárius intézményekkel. A színháznak e sajátosságában rejlik leglényegibb politikai dimenziója: amikor ugyanis a színész/performer és néző között létrejön a tekintetcsere, akkor ez az előadás vagy performansz játékszabályainak összefüggésében történik, sőt éppen ez a tekintetcsere mutatja meg a játék valódi tétjét, ez teszi láthatóvá az institucionalizált valóság szövetét. Amikor például Marina Abramović a *Rhythm o*-ban hatórási mozdulatlanság után végre megmozdul és kilép a felkínált szituációból (ti., hogy tárgyként használhatják őt a performansz ideje alatt), a pillanat affektivitása révén akkor válik nyilvánvalóvá, hogy mit *jelent valójában* az a társadalmi játék, amely egy embert tárgyi létbe, másképp fogalmazva: áldozati szerepbe helyez. Azaz a performansz fikciós kerete (a játszás tranzicionális tere), amelyet a művész játékként kínál fel, mintegy interferenciába vagy rezo-

⁵² A tekintet itt, a fenomenológiai elemzésekkel összhangban, elsősorban nem a szemre, hanem valami láthatatlanra, mégis radikálisan testire vonatkozik.

nanciába kerül a testiség alapvetőbb valóságával, s ez az interferencia szavatolja a katarikus hatást vagy éppen az elmaradását, annak függvényében, hogy a tekintetcsere megtud-e történni vagy sem.⁵³

A színházi élmény sajátossága továbbá az, hogy ez a tekintetcsere többnyire nem egy duális viszony, hanem közösségi élmény.⁵⁴ Nem csak színész és néző, hanem színész és színész, sőt néző és néző között is megtörténik a tekintetcsere, és éppen ez a nem-duális interszjektív találkozás konstituálja újra a közösséget közösségként, anélkül azonban, hogy az individualitás feloldódna. A színházi tekintetcserében a közösség részeként ismernek újra önmagamra és másokra. Ebben az értelemben az *ideális előadás* egyféle utópia-ként írható le, amely annak ellenére, hogy mindig csak virtuális, mégsem marad teljesen hatástalan a valóságra nézve. Egy ilyesféle *testet öltött* utópia az, amit Richir a szociális utópiájának nevez:

„[...] a szociális utópiája az, ami ennek a »húsát« és »elevenességét« konstituálja, azt, amit németül *Leiblichkeit*nek nevezhetnénk, és ami sehol sem lokalizált, de mindenhová elnyúlik, ami egy nem fuzionális egységben és nem szétosztott pluralitásban összegyűjti és szétválasztja a különböző »individuumok« »testeit«” (*Leibkörper*) [...].⁵⁵

⁵³ Ahogyan például a *Rhythm o.* esetében, amikor a művész kilépett a játékból és újra személyként kezdett viselkedni, a közönség szó szerint elrohant a tekintete elől. Ld. „Marina ABRAMOVIĆ on Rhythm o (1974)”, 01:45, hozzáférés: 2021.04.01. <https://vimeo.com/71952791>

⁵⁴ Természetesen elképzelhető egy olyan előadás, amelyet egyetlen színész játszik egyetlen nézőnek, de még ebben az esetben is a színész és a néző inkább a közösség képviselőiként vannak jelen.

⁵⁵ Marc RICHIR, *La contingence du despote* (Paris: Payot, 2014), 75–76.

A már Artaud által is említett utópikus életfelfogást egy testi közösség ilyesféle működéseként érthetjük. Az ebbe való bepillantás azonban korántsem hasonlítható a szép esetben megfigyelhető nyugodt kontemplációhoz. A tekintetcsere itt egy pillanatra valóban a közösségi test határtalanjára nyit rá, vagy ahogyan Castellucci írja:

„Látszik és hallatszik a test, amely kemény közösséget mer vállalni a jelen lévő néző testével. Véleményem szerint pontosan ebben, a test tanulságos erőszakosságának különlegességében rejlik a színház érzéki hatalma. Akár akarja az ember, akár nem. Olyan ez, mint valami szélsőséges cselekvés. A test-figura gyors mozgással úgy hatol be a tekintet igen kemény atmoszférájába, mint a kalapács az üvegbe. Ennél a sebességnél elenyésznek a részletek, mert egyenesen a dolog lényegére irányul; vibráló, szédítő távlatokat nyit.”⁵⁶

A jelen tanulmányban bemutatott fenségesértelmezés fényében azonban fontosnak gondoljuk hozzátenni, hogy a vibráló, szédítő távlatok határtalanjában a tekintet mégsem oldódik fel teljesen és visszavonhatatlanul, hanem csak egy időn kívüli pillanatra szűnik meg, hogy felismerésként bukkanhasson fel a húsból. Fenomenológiai terminusokkal élve: a *Körper* mögött felcsillanó határtalan *Leib* szédítő mértéktelensége és az affektivitás vibráló tombolása azért zúzza szét a tekintet, hogy megtisztítsa azoktól az előzetesen rögzített értelemalakzatoktól, amelyek eltorzítják a felismerést.

Konklúzió helyett: Orfeusz és Euridiké

Azt, hogy a színház gyakorlatában hogyan működik a fentebb leírt intéciók megingása és újraalapítása, illetve, hogy miben áll a határtalan *Leib* tapasztalata, kiválóan példáz-

⁵⁶ CASTELLUCCI, „Képrombolás...”, 96.

za a Romeo Castellucci által rendezett *Orfeusz és Euridiké* brüsszeli változata,⁵⁷ amelynek főszerepét a locked-in szindrómában szenvedő Els játssza. Ebben az előadásban ugyanis a rendező egymás mellé állítja a Gluck által feldolgozott tragikus szerelmi mítoszt, illetve egy olyan reális sorstörténetet – Elsnek és családjának a történetét –, amely számos ponton rezonál a mitikus történet narratívájával. Az előadás a néző fantáziájában szimultán képzi meg az operaénekesek által előadott Gluck-opera narratíváját, amely megalapozza az előadás tranzicionális terét, annak fantázia-dimenzióját, illetve Els személyes élettörténetét, amely először feliratszöveg szintjén, majd élőben közvetített videoprojekció (Els férje, Daniel napi útjának valós idejű közvetítése) által, a maga fakticitásában jelenik meg a néző előtt. Ez utóbbi olyan emberi sorstörténet, amely amellett, hogy társadalmi ügy (hiszen a beteg életben tartásának felelőssége a közösségre hárul), egyben olyan történet is, amelyhez a társadalmilag elfogadott szimbolikus institúciók szintjén lehetetlen viszonyulni:

„Els története Orfeusz története nélkül olyan emberi szenvedéstörténet, amelyt gyakran láthatunk a tévében vagy olvashatunk az újságokban, és teljes mértékben hidegen hagy minket.”⁵⁸

Orfeusz és Euridiké mítosza viszont olyan mitikus és esztétikai keretet kölcsönöz ennek a nehezen megközelíthető élettörténetnek, amely által az értelmezhetővé, tehát kulturálisan institucionalizálhatóvá válhat. A nézőtél-

⁵⁷ Jelen tanulmány keretei között nincs lehetőség az előadás történéseinek részletes leírására. Ehhez ld. Dorota SEMENOWICZ, „Eurydice from the Clinic in Vlezenbeek” in Dorota SEMENOWICZ, *The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio* (London: Palgrave Macmillan US, 2016), 195–198.

⁵⁸ Dorota Semenowicz idézi Castelluccit. Uo., 200. [Ford. B. Zs és F. I.]

ren közösen hallgatott, élőben előadott zene és a mellérendelt, szintén élőben közvetített kép olyan helyzetbe hozza a nézőt, amelyben az képtelen elvonatkoztatni az egyiktől vagy a másiktól; a két történet hermeneutikája kiasztikusan egymásba fonódik.⁵⁹ Annak a tudata pedig, hogy az éppen előadott zenét Els is hallja a kórházi szobájában, létrehoz egy olyan játékteret, amelyben a néző immár nem csak nézője, hanem – Elshez hasonlóan – résztvevője is színpad és nézőtér dimenzióit szétfeszítő előadásnak: őt is és Elset is érinti az előadás, a zene egyidejűségében, együtt létezik vele, testük szimultán rezonál a zenére, s ezáltal az előadás lokalizálhatatlan *Leibjára*. Ugyanakkor a néző és Els osztozik abban a tapasztalatban is, hogy mindketten várják a férj, Daniel kórházba érkezését.⁶⁰ A néző rezonanciába kerül Daniel sorsával is, hiszen tapasztalja az épp közvetített, általa nap mint nap megtett út hosszúságát (vagy legalábbis annak egy részét), a kórház különös atmoszféráját, de mindezt az opera zenéje és szövege által institucionalizált térben, vagyis nem csak a maga dokumentumszerű-

⁵⁹ Vö. „A mitológiai cselekmény redukciójának köszönhetően Els és Euridiké történetei teljes mértékben összeegyeztethetővé válnak. Nem azonosak ugyan egymással, de sok helyen összeérnek, amit a librettó és a feliratszöveg egymás mellé helyezése még inkább hangsúlyossá tesz.” Uo., 199. [Ford. B. Zs. és F. I.]

⁶⁰ Vö. „Türelmetlenül várjuk a találkozást, miközben félünk is a szembesüléstől. Amikor végre megtörténik, Els hosszas pillantása szorongással tölt el, nyomaszt, zavar, szégyelljük magunkat, mert kukkolók vagyunk, úgy érezzük, hogy betolakodtunk valakinek a privát szférájába. Ez a szorongás a közeli emberek elvesztésétől való félelemnek a megnyilvánulása, a tehetetlenségé, ugyanakkor az Els sorsán való osztozás szorongató érzése is.” Uo., 201. [Ford. B. Zs. és F. I.]

ségében,⁶¹ hanem esztétikai élményként. Ez az élményszerűség és annak a felismerése, hogy a néző egy jelenidejű eseményben vesz részt – ti. olyan eseményben, amely azzal kecsegtet, hogy Els és Daniel az előadás keretén belül találkozni fognak –, oly mértékűvé fokozza a néző érintettség érzését, hogy az képtelenné válik az előadás értelmezésére, már saját testével (izgalom, undor, fájdalom stb.), a maga legszemélyesebb módján *reagál* az éppen zajló történésre (és nem a történetre).

Abban a pillanatban pedig, amikor a kamera és vele együtt Daniel megérkezik Elshez (és ez az operában egybeesik Orfeusz Euridikéhez való megérkezésével), létrejön egy olyan affektív túlcsoportulás (amelyet korábban a tekintetcsere kapcsán írtunk le), amely lehetetlenné tesz a néző számára bárminemű fogalmi vagy képi sematizációt: olyan radikálisan újszerű tapasztalatban van része, amelyben – sorseseeményhez hasonlóan – elveszve érzi magát. Ebben az elvesztettségben ugyanakkor egy pillanatra lehetősége nyílik, hogy a másik emberi lényt ne mint egy szenvedő sors történetének alanyát, de ne is mint mitikus alakot (Euridiké) fogja fel, hanem a maga pillanatnyiségében érzékelje a jelenlétét, és együttérezzen vele, mindenféle institucionalizálás vagy sematizáció nélkül:

„Ez az »elvárszolt« idő a színpadi alak szent és sérthetetlen páncélja, vagyis ily módon felfegyverkezve máshonnan kommunikál: egy néma, élettelen testből; egy olyan testből, amely csak egyetlen történetet, egyetlen harcot tud elmesélni: *a Látszatok optikai háborúját*. De ez csak egy a lehetséges kísérletek közül arra, hogy megértsük,

⁶¹ Bár a közvetítés és az azt megelőző feliratok kínosan ügyelnek arra, ahogy a dokumentáció objektivitásának szintjén maradjanak, csak tényeket közöljenek erről az élet-történetről, és azt semmilyen formában ne értelmezzék.

hogyan lesz egy színpadi alak – a visszatérő test – a mese megtestesülése a színpadon. Mi ez az egész? Miért érzem úgy, hogy a mese nagyobb hatású, mint a művészet? És mire jó? Arra, hogy lássunk valakit, aki a színpadon áll? ...De éppen ez az, ami hihetetlen. Valószínűleg ördögi tett. A színház természetellenes, fordított oltványa. Elvész a képrombolás reaktív hatása, elénk teszi viszont ezt a radikális, második teremtményt, amely már-már istenkáromlasként hat, mert *mer a semmiből teremteni*. Olyan, mintha a »mintha« hirtelen elhomályosulna, ezáltal az »annak idején« („*in illo tempore*”) néma összeomlását idézné elő, bizonyítván a teológiai űrt, amely mindenképpen felteletezi valamiféle teremtő jelenlétét.”⁶²

Ennek, a tekintetcsere révén létrejövő időösszeomlásnak visszafordíthatatlan következményei vannak azokra az intézményekre nézve, amelyek mentén a néző mindeddig sematizálta az Elhez „hasznos” sorsokat, ugyanakkor az Orfeusz-mítosz hermeneutikájának is szerves részévé válik Els története. Az a fajta túlvilági szerelem pedig, amelyet a mítosz, és a mítosz révén létrejött opera a maga formájában rögzített, ugyancsak új alapra helyeződik:

„A mítosz itt már nem csak egy metafizikai tündérmese annak a kísérletéről, hogy valaki visszaszerezze egy szerettét a haláltól, hanem valódi szenvedéssé válik. [...] A mitológiai és szociális struktúra egymásra vetítése naprakésszé teszi a mítoszt [brings the myth up to date], de nem abban az értelemben, hogy kortársiassá alakítja, hanem úgy, hogy valóságá teszi azt.”⁶³

⁶² CASTELLUCCI: „Képrombolás...”, 94–95.

⁶³ SEMENOWICZ, „Eurydice from the Clinic...”, 200. [Ford. B. Zs. és F. I.]

Az előadáson résztvevő néző a találkozás hatása révén olyan helyzetbe kerül, amely képzelenné teszi őt arra, hogy eddigi identitását (amely az Elséhez hasonló történeteket kirekesztette) továbbra is teljes mértékben fenntartsa. Amennyiben az előadás tapasztalata nem traumatikus a számára (nincs olyan erősen fixált kép a fantáziájában, amely mintegy túrranikusan fogva tartaná képzelőerejét), úgy egy pillanatra olyan – a képzelőerő által szabadon hagyott – térben és időben találja magát, amely kívül esik a sorstörténetek, társadalmi normák és csoportokról alkotott sztereotípiák mentén elnarrálható és elképzelhető történeti időn: a tiszta jelenlét idejébe és terébe kerül. Más szóval úgy is fogalmazhatnánk, hogy a félelem és részvét, az ezekből fakadó együttérzés révén, saját szimbolikus inténcióitól megtisztulva, átéli a katarzis-élmény fenségességét. Az élmény hatására a fantáziájában – a fent bemutatottakkal összhangban – szimultán újralapítódnak azok az inténciók, amelyek mentén a mítoszt, a locked-in szindrómás embereket, Els-et és Danielt mint személyeket, sőt a szerelem és a sors fogalmát sematizálja: bizonyos fokú identitásváltáson megy keresztül.

További fontos adalék, hogy amennyiben a nézőnek valóban sikerül belépnie a katarzis terébe és idejébe, úgy azt nem egyedül teszi. Ez az átlépés szimultán történik a többi, éppen katarzist átélő nézővel, azaz a fent bemutatott együttérzés affektus-élménye létrehoz egy olyan közös rezonanciát, amelyet ugyan a korábban bemutatott jelenségek indukálnak, de bizonyos értelemben túl is mutatnak rajta. Ezt a fenomént az előbbiekben a határtalan *Leib* fogalmával ragadtunk meg. A közösen átélt katarzis-élmény révén az előadás tranzicionális terében megalapítódik egy olyan anonim közösség, amely számára az előadás tranzicionális terén kívül használatos szimbolikus inténciók *epokhéba* kerülnek (sőt a katarzis pillanatában még az előadás inténciói is), s amelyet kizárólag a szimultán jelenlét-élmény konstituál. Az előadás tranzicionális tere ennyiben a katarzis

pillanatában úgy működik, mint olyan politikai tér, amely a fennálló bárminemű politikai rendet nem fogalmi szinten kérdőjelezi vagy támadja meg, hanem létrehoz egy olyan időn kívüli anonim közösségi helyet, amely ugyan minden politikai inténció alapjául szolgál, de maga nem inténció, és amennyiben inténcionalizálódik, úgy önmaga szimulákrumává válik, megszűnik önmagának lenni. Ebben áll a színházi állam utópiája.

Bibliográfia

- ABRAMOVIĆ, Marina. „Marina Abramović on Rhythm 0 (1974)”. 01:45, hozzáférés: 2021.04.01, <https://vimeo.com/71952791>
- ANGELOVA STANKOVA, Zlatka. „On Catharsis and Tragedy”. Kézirat. *Academia.edu*, hozzáférés: 2021.04.30. https://www.academia.edu/36413435/On_Catharsis_and_Tragedy
- ARISTOTLE. *Politics*. Cambridge, Mass, United States: Harvard University Press, 1989.
- ARIZOTELÉSZ. *Poétika*. Fordította SARKADY János. Szeged: Lazi, 2004.
- ARTAUD, Antonin. „A Kegyetlen Színház (Első kiáltvány)”. In *A könyörtelen színház*. Fordította BETLEN János. Budapest: Gondolat, 1985.
- ASSMANN, Aleida. *Im Dickicht der Zeichen*. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- AUSLANDER, Philip. „Szent színház és katarzis”. Fordította KÉKESI KUN Árpád. *Theatron* 6, 3–4. sz. (2007): 110–118.
- BENEDEK Zsolt. „A fenségesség architektonikája Romeo Castellucci *Inferno* című előadásában”. *Theatron* 14, 1. sz. (2020): 57–69.
- CASTELLUCCI, Romeo. „Képrombolás a színpadon és a test visszatérése”. Fordította TÖRÖK Tamara. *Színház* 41, 11. sz. (2008): 93–100.
- CASTORIADIS, Cornelius. *L'institution imaginaire de la société*. Paris: Seuil, 1975.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította Kiss Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.

- FREUD, Sigmund. *Álomfejtés*. Fordította HOL-
LÓS István. Budapest: Helikon, 1985.
- HEIDEGGER, Martin. *Bevezetés a metafizikába*.
Fordította VAJDA Mihály. Budapest: Ikon,
1995.
- HEIDEGGER, Martin. *A metafizika alapfogal-
mai*. Fordította PONGRÁCZ Tibor, ARADI
László, OLAY Csaba. Budapest: Osiris,
2004.
- HEIDEGGER, Martin. *Lét és idő*. Fordította
ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS
András, OROSZ István, VAJDA Mihály. Bu-
dapest: Osiris, 2007.
- HUSSERL, Edmund. *Karteziánus elmélkedések*.
Fordította MEZEI Balázs. Budapest: Atlan-
tisz, 2000.
- HUSSERL, Edmund. *Phantasie,
Bildbewusstsein, Erinnerung (Hua. XXIII)*.
Dordrecht: Springer, 1980.
- KANT, Immanuel. *Az ítélőerő kritikája*. Fordí-
totta PAPP Zoltán. Budapest: Osiris, 2003.
- LÉVINAS, Emmanuel. „La ruine de la
représentation”. In *En découvrant
l'existence avec Husserl et Heidegger*. Pa-
ris: Vrin, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'oeil et l'esprit*.
Paris: Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et
l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964; magya-
rul: *A látható és a láthatatlan*. Fordította
FARKAS Henrik és SZABÓ Zsigmond. Buda-
pest: L'Harmattan, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. „L'expérience
d'autrui: b.) dans l'expression
dramatique”. In *Merleau-Ponty à la Sor-
bonne: résumé de cours 1949–1952*. Paris:
Cynara, 1988, 558–563.
- MINKOWSKI, Eugène. „Retentir (L'auditif)”. In
*Vers une cosmologie: Fragments
philosophiques*. Paris: Éditions Payot &
Rivages, 1999. 101–110.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A tragédia születése*.
Fordította KERTÉSZ Imre. Budapest: Mag-
vető, 2007.
- PLATÓN, *Állam*. Fordította JÁNOSY István. Bu-
dapest: Cartaphilus, 2008.
- RICHIR, Marc. *Recherches phénoménologiques*.
Bruxelles: Ousia, 1981.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit I*. Paris: Seuil,
1983.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit III*. Paris: Seuil,
1985.
- RICHIR, Marc. *Phénomènes, temps et êtres*.
Grenoble: Millon, 1987.
- RICHIR, Marc. *Phénoménologie et institution
symbolique*. Grenoble: Millon, 1988.
- RICHIR, Marc. *Du sublime en politique*. Paris:
Payot, 1991.
- RICHIR, Marc. „L'Expérience du Sublime”.
Magazine Littéraire n° 309: *Kant et la
modernité*, avril (1993): 35–37. Magyarul:
„A fenséges tapasztalata”. Fordította
SZABÓ Zsigmond, LŐRINSZKY Ildikó. *Enig-
ma* 3, 1. sz. (1995): 66–69.
- RICHIR, Marc. *La naissance des dieux*. Paris:
Hachette, 1995.
- RICHIR, Marc. *Melville. Les assises du monde*.
Paris: Hachette, 1996.
- RICHIR, Marc. *Phantasia, imagination,
affectivité*. Grenoble: Millon, 2004.
- RICHIR, Marc. *La contingence du despote*. Pa-
ris, Payot, 2014.
- RICHIR, Marc. *L'écart et le rien. Conversations
avec Sacha Carlson*. Grenoble: Millon,
2015.
- SCHAPP, Wilhelm. *In Geschichten verstrickt*.
Frankfurt am Main: Klostermann, 2012.
- SEMENOWICZ, Dorota. „Eurydice from the
Clinic in Vlezenbeek”. In SEMENOWICZ,
Dorota: *The Theatre of Romeo Castellucci
and Societas Raffaello Sanzio*. London:
Palgrave Macmillan, 2016.
- TENGELYI László és GONDEK, Hans-Dieter. *Ne-
ue Phänomenologie in Frankreich*. Berlin:
Suhrkamp, 2011.
- TENGELYI László. *Élettörténet és sorsesemény*.
Budapest: Atlantisz, 1998.