

SZÍNHÁZI TRANSZCENDENTALIZMUS ROMEO CASTELLUCCI *ISTENI SZÍNHÁTÉKÁRÓL*



KÉKESI KUN ÁRPÁD

Jóllehet Romeo Castellucci már az 1990-es évek közepe óta az európai alternatív színházi szcéna elismert alkotójának számított – akinek 1981-ben alapított műhelye, a Budapesten is több alkalommal vendégszerepelt Societas Raffaello Sanzio 2001-ben megkapta az Új Színházi Valóságok teremtéséért járó Európa-díjat –, igazán a Festival d'Avignon felkérésére 2008-ban színre vitt trilógiája emelte a legjelentősebb kortárs színházművészek sorába. A Dante inspirációjára készített *Inferno*, *Purgatorio* és *Paradiso*, amelyet a *Le Monde* a 2000–2010 közötti évtized legjobb előadásának és tíz legfontosabb kulturális eseménye egyikének titulált,¹ nagyban hozzájárult ahhoz, hogy Castellucci 2013-ban életművéért átvehette a Velencei Biennále Arany Oroszlánját is. Élvonalbéli művészekről azonban nemigen mondható el, az alternatív berkekben tevékenykedőkről pedig még kevésbé, ami Castellucciról: hogy gyakran „szolgált” témát a bulvársajtó számára, amely előadásai kapcsán előszeretettel feszeget erkölcsi kérdéseket. Azon a szinten persze, hogy szabad-e mondjuk élő videoközvetítés révén színházi előadás szereplőjévé avatni egy éber kóma állapotában fekvő fiatal nőt (mint az *Orfeo ed Euridice / Orphée et Eurydice* 2014-es bécsi és brüsszeli rendezésében), hatalmas üvegekockába zárva percekön keresztül közszemlére tenni egy tucat kisgyermeket (mint az avignoni *Inferno*-ban), vagy Krisztus felnagyított portréját gránátokkal dobálni kamaszoknak (mint a *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* 2011-es előadásában). Ez utóbbi produkció párizsi állomásán radikális keresztény csoportok megzavarták a bemutatót és olyan tüntetéssorozatba kezdtek, amelynek híre végigkísérte a számos nagyvárost (köztük Budapestet is) érintő turnét.² A heves reakciókat kiváltó ellenérzést persze nem a színrevitel eljárásai, az arisztotelészi színház

¹ Dossier de presse. Portrait Romeo Castellucci – Festival d'automne à Paris 2014, 13. <http://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Castellucci8.pdf>. (Letöltés: 2015. 04. 02.)

² Vö. „Elég volt a keresztényfóbiából!” – zavargások egy párizsi színházban. http://hvg.hu/kultura/20111026_keresztenyek_szinhasz_parizs. (Letöltés: 2015. 04. 02.)

dekonstrukciója generálják, hanem sérült emberek (színészek helyett hétköznapi performerek) felléptetése, a keresztény szimbólumok gyakori használata és az egyházi rituálé mozzanataira való explicit utalások. Castellucci munkái nem kis megterhelésnek teszik ki a nézőt – az *Oresteia* (1995) és a *Giulio Cesare* (1997) egykori Múcsarnokbeli előadásairól jó fél-fél ház vonult ki –, a fokozott igénybevétel pedig célként a rendező több nyilatkozatában megfogalmazásra is kerül.³ Konkrétan az, hogy mindig figyelembe veszi a néző testét, úgyhogy a testiség nála korántsem az erotikára egyszerűsítve, de még csak nem is a színészi fizikalitás viszonylatában kerül előtérbe (még ha a trilógiában olyan neves koreográfussal dolgozott is együtt, mint Cindy van Acker), a színházat pedig az egyéni epifánia aktusának véli.⁴ Számára nem az átélés vagy az elidegenítés, hanem a megélés a színházi hatásfolyamat kardinális tényezője, amely miatt a múlt századi színház úttörői közül nem Sztanyiszlavszkij és Brecht, hanem Artaud követőjének tekinthetjük, s erre legutóbbi rendezése, a berlini Schaubühnén 2015 márciusában színre vitt *Oidipusz király* kapcsán utalást is tett.⁵ Előadásom középpontjában nem csak azért áll a *Divina Commedia*, mert kiemelt helyet foglal el a rendező munkái között, sokkal inkább azért, mert rendkívüli lehetőséget kínál a fentiekből következő, nem publicisztikus, hanem színháztudományi keretek között megfogalmazott kérdések vizsgálatára. Mit jelent megélni a poklot, a purgatóriumot és a paradicsomot az harmadik évezred legelején, a színház médiumán keresztül? Mit jelent a felszínességen és látszatokon túl a Castellucci munkáiba foglalt erkölcsi problematika? Miben áll a nyilvánvaló utalásokon túl az előadások szakralitása? S ha már Dante és a középkori irodalom gótikus katedrálisának tartott műve a kiindulási alap, mit jelent meg az *Isteni színjáték* összetettségéből: a túlvilágból, az érzékfőlöttiből, a transzcendentálisból? Egyáltalán, hogyan reprezentálja a határátlépést magát?

Ahogy Castellucci kilencvenes évekbeli, klasszikusok nyomán készített előadásai, úgy az avignoni trilógia részei sem a történet logikája alapján szerveződnek. A cselekmény és az események kauzalitásának felfüggesztése, változatlanul tetsző állapot, repetitív akciók és hosszabb csöndek, szünetek jellemzik ezeket is, enigmatikusságukat pedig fokozza, hogy a nyelv alig biztosít keretet a történések értelmezhetőségéhez, s ha a szó olykor hangsúlyossá is válik (mint a *Purgatóriumban*), akkor sem igazít el, inkább csapdába csal. A történelem és

³ Vö. a *Giulio Cesare* bécsi vendégjátékáról írt elemzéssel. Kékesi Kun Árpád: Az érzékelés ünnepe, Wiener Festwochen 1997, *Színház*, XXX. évf., 1997/11, 7–13.

⁴ Laera, Margherita: Comedy, Tragedy and „Universal Structures”, Societas Raffaello Sanzio's Inferno, Purgatorio, and Paradiso, *Theater Forum*, No. 36, 2009/1, 14.

⁵ Pearson, Joseph: Gewalt ist, was man nicht erwartet: Romeo Castelluccis »Ödipus der Tyrann«, <https://www.schaubuehne.de/de/blog/violence-is-what-you-dont-expect-brromeo-castelluccis-oedipus-the-tyrant.html>. (Letöltés: 2015. 03. 30.)

a kultúra koordinátarendszerének kiiktatása miatt Castellucci rendezései még az alteritás megannyi emlékével terhelt szövegeket is olyan „mitikus” színpadi univerzumba helyezik, amelynek összetevői (a tér és az elemek) az időtlenség és az archetipikusság képzetét erősítik. Ez már önmagában képes zavart okozni a befogadásban, hiszen nem teljesíti be az irodalmi színház konvenciójából következő elvárásainkat. A trilógia címei is utalnak egy ismert szövegre (Dante főművére), a néző pedig az irodalmi színház tradíciója felől várja e szöveg megjelenését az előadásban, akár akusztikusan, akár vizuálisan. Vagyis azt várja, hogy az előadás a textus – a dantei cantók történései, az ott felbukkanó témák, motívumok, képek – mentén szerveződik, ám a tapasztalatok másfelé visznek.⁶ S a zavart csak fokozza, hogy a trilógia darabjai eltérő helyszínekkel, reprezentációs eljárásokkal és formákkal operálnak, eltérő orientációs pontokat kínálnak, sőt, eltérő művészeti ágak befogadási mechanizmusait implikálják. Az *Inferno* az avignoni pápai palota óriási udvarán (annak szakrális terében) egy szabadtéri performansz keretei közé sűríti másfél óra történéseit, amelyek a tömeget középpontba állítva nagyban apellálnak a néző „részvételére”. A zárt térben, dobozszínpadi viszonyok között előadott *Purgatorio* egyórás esemény-sora a családra koncentrálnak, idő és cselekmény tekintetében a színházszerűség benyomását kelti, hogy annál nagyobb erővel robbanthassa szét az ebből fakadó ismerősséget és kényelmességet. A *Paradiso* installációja pedig két változattal lép meg: avignoni formájában egy emberi jelenléttől megfosztott templombelső előtt készlet szemlélődésre, cesenai verziójában (hasonló képzőművészeti hangsúllyal, de) egy egyénre fókuszálja a tekintetünket, és sajátos út bejárására ösztönöz.

Az *Inferno* elején a közönség elé lép egy férfi, s egyértelművé téve, hogy „Je m’appelle Romeo Catellucci”, védőruhába öltözik. Eközben hat német juhász kutyát láncolnak a rivaldához, majd hármat ráeresztenek, a kutyák pedig percekkel keresztül rángatják a földre zuhant testet. (1. kép) Amikor sípszó hallatszik, a három kutya kiszalad, a többieket kivezetik, Castellucci négykézlábra áll, és kutyabőrt terítenek a hátára. E négyperces felütés kapcsán fogas kérdés: hogyan értelmezzük, hogyan olvassuk össze, amit látunk és hallunk. S ha már *Divina Commedia*, hogyan olvassuk össze egy ismert, mögöttes szöveggel: az előadásszöveget egy irodalmi szöveggel. Amikor a néző először szembesül e felütéssel, az összeolvasást szinte blokkolja az erős tapasztalat: a kutyás jelenet

⁶ Különleges tapasztalat forrása lehet Castellucci trilógiájának fényében újraolvasni az *Isteni színjátékot*, mert rájöhethetünk, hogy miközben az előadás(ok) szemlélése közben úgy tűnt, nincs kapcsolatuk Dante művével, valójában bőven találni kapcsolódási pontokat. Ám a szóba jöhető képek és motívumok nem abban a sorrendben, kontextusban, összefüggésben bukkannak fel a színen, mint a cantókban, s ez pontosan érthetővé teszi a trilógia kapcsán alkalmazott, mármár műfaji megjelölésnek beillő frázist: „librement inspirée de *La Divine Comédie* de Dante”.



1. kép. *Inferno*. Rendezte: Romeo Castellucci, Festival d'Avignon, 2008.

kvázi villámcsapásként éri a nézőt, és nem kell Avignonban, az első sorban ülnünk, elég felvételtől látnunk, hogy összeránduljon a gyomrunk, megszapordjon a szívverésünk, és a látványra szegeződünk. E markáns tapasztalatiság lényeges tényezője a jelenetnek, de nem kizárólagos összetevője a hatásának. Mégpedig azért nem, mert lehetséges jelentések sokaságát generálja, még ha elsőre tanácstalanok is vagyunk az önkéntelenül feltoluló „mit jelent?” („mi ez?” és „miért?”) kérdéseivel kapcsolatban.

Aki annyira ismeri Dante művét, hogy fel tudja idézni az elejét, annak nem lehetetlen az irodalmi szöveg felől értelmet kölcsönözni e felütésnek. Amikor Dante „életünk útjának feléhez érve” eltéved a sötét erdőben, „mert elvitettem a helyes utat”, elsőként három vadállattal találkozik: egy párduc, egy oroszlán és egy nősténytigris úzi vissza a hegyoldalról, amelyet már bearanyoz a napfény, s amelynek épp nekivágna.⁷ A jegyzetekből, amelyek nélkül nehéz olvasni Dantét, megtudhatjuk, hogy e három vadállat a bujaság, az erőszak és a kapzsiság szimbólumai – a hét halálos bűn közül három megfelelői –, s ezek szorítják vissza Dantét „lassan oda, ahol néma a Nap”. Az előadásban három kutya ront Castelluccira, hét másik, vadul ugató kutya mellől. A felütés tehát felfogható a dantei bevezető – nem illusztrációjának, hanem – színpadi transzfigurációjának: olyan prológusnak, amely az első cantót értelmezi újra. Mivel azonban korántsem biztos, hogy minden néző olvasta Dantét, vagy ha igen, friss emlékekkel ül be az előadásra, s mivel nem hangzik el az első canto

⁷ Dante szövegét Nádasy Ádám fordításában idézem. Dante Alighieri: *Isteni színjáték, Pokol I–III.*, *Műút*, 2009/11, 23–33.

egyetlen sora sem, nem feltétlenül tudunk kapcsolatot létesíteni az *Isteni színjátékkal*, azaz nem tudjuk megképezni az irodalmi jelentést.

Ha nem tudok jelentést tulajdonítani a felütésnek az irodalmi szöveg felől, akkor megpróbálhatok a korábbi tapasztalataim alapján – amelyek az aktuális befogadást determináló tényezővé tudnak válni –, például hasonló előadások felidézése révén.⁸ Az *Inferno* kezdete esetében azonban nehéz ezt megtenni, annyira végletes élményben részesülünk. Illetve, lehet, hogy volt már részünk hasonlóban – hogy előjött a rendező, és bejelentett valamit, például egy beugrást –, de még nem az előadás részeként. Itt a rendező bejön, de nem előzetesen, nem valamit előrebocsátva, hanem immár az előadás mozzanataként – amelyben persze azért néhány pillanatig nem lehetünk biztosak, csak amikor elkezd beöltözni –, és tesz egy bejelentést. A rendező megjelenése ily módon teljességgel szokatlan, amint a bejelentés is, hiszen az nem szól másról, mint hogy ő Romeo Castellucci. E bejelentés egyrészt banálisnak, másrészt önteltnek hangzik, hiszen az ént állítja a középpontba: magát a rendezőt, az avignoni fesztiválon, a Dante főművével egyidős pápai palota (a legnagyobb gótikus építmény) udvarán, az olasz irodalom remeke által inspirált előadásban. Ám a nagy dobás gesztusa mellett, afelől tekintve, ami jön, e bejelentés korrekt tájékoztatásnak is felfogható. Ettől kezdve ugyanis világos, hogy az *Inferno*, amit látunk, a rendező pokla. A *Divina Commedia* mint irodalmi szöveg Dante univerzuma, mint előadás nem: az a Romeo Castelluccié. Ha így fogom fel – tájékoztatásként, egy sajátos világ megelőlegezéseként –, mégiscsak egy beugrás bejelentéséről van szó. Castellucci beáll Dante (nem szerepébe, hanem) helyébe, és ugyanazokat a kérdéseket teszi fel, mint a nagy előd 700 évvel ezelőtt: mi a pokol, mi a purgatórium, mi a paradicsom? S hogyan lehet őket jelenvalóvá tenni, akár a nyelv, akár a színház révén? Castellucci tehát nem megrendezi Dantét – a konvencionális színházi szemiózis értelmében –, hanem a helyébe áll, és a saját eszközeivel „írja újra” a túlvilági utazást. Egyben jelzi, hogy nem textuálisan vonatkoztatja magát az *Isteni színjátékra*, inkább pretextuálisan. Egyrészt az *Isteni színjáték* az előadás pretextusává, a színpadra írás előzetesen

⁸ Castellucci *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* (2011) címet viselő rendezésében egy aggasztó látást látni meztelenül, egyetlen pelenkában, aki háromszor defekál, széklete pedig a nézőteret belengő búzzal csurog végig a lábán. Az előadás elején az öreg két fekete ruhás kisegítőre támaszkodva jön be, akik leültetik egy hófehér kanapéra. Ha nem láttam Castellucci más rendezését, akkor szerencsétlen, vén trotlinak, nem színésznek, hanem a testi esendőségét kendőzetlenül elének táró performernek vagyok hajlamos látni az öreget, és nehezen szabadulok a szájalom érzésétől. Ha viszont láttam, s bennük az öreget is, akkor tudom, hogy egy Castelluccival már többször dolgozott színészről van szó, és a mostani tapasztalat „igazságát” felülírja a „hamisságnak” a korábbi tapasztalatból származó tudata. Ez esetben inkább a színház és a valóság viszonyával történő rendkívüli játékokra figyelek.

létező szövegévé válik, másrészt Castellucci rendezése nem a szöveg szintjén lendül működésbe. Amíg az *Isteni színjáték* pusztán szavak, addig az előadás jóformán szavak nélkül bontakozik ki, de nem váltja képekre sem az irodalmi szöveg szavait: nem azt látjuk itt, amit ott felidéz a szó.

Az előadás nem kíván egy rajta kívül létező teret és időt (a poklot és az 1300-as éveket) megidézni, hanem a jelenbe helyezi az *Isteni színjátékot*. Nincs fiktív alak, fiktív idő és fiktív tér sem, az előadás pedig úgy kezdődik, akár egy performansz. Castelluccit látjuk, itt és most, illetve kutyákat – nem kutya-jelmezbe bújt színészeket –, akik rárontanak és beleharapnak. Mégsem válik egyszeri és megismételhetetlen eseménnyé, amilyeneket a performanszok céloztak. A kutyás epizód veszélyes ugyan, de nem jár visszavonhatatlan következményekkel (maradandó sérülésekkel), így megismételhető, s jó párszor meg is ismételték, hiszen az *Infernót* turnéra vitték, és zárt térben is játszották. Egy tetszőleges alkalommal reprodukálható színházi előadás kezdődik tehát általa, amelyben ott kísért egy performansz. S akár eszünkbe juthat róla Joseph Beuys nevezetes kojot-akciója is, amikor 1974-ben, egy New York-i galériában több napon keresztül együtt élt egy prérifarkassal (az amerikai indiánok totemállatával), s amelynek kockázatos voltáról – annak ellenére, hogy a kojot köztudottan a leggyávább farkas – Erika Fischer-Lichte ír részletesen.⁹ A bátorság–gyávaság kérdése mentén továbbhaladva megállapíthatjuk, hogy az *Inferno* elején is egy művészt látunk, aki mindent magára vesz, és kiteszi magát a harapásnak. Akciójában – ha már *Inferno* – érzékeljük az „aki dudás akar lenni, pokolra kell annak menni” emberfölötti vállalását, miközben azt is látjuk, hogy védőruhát ölt. Ám a harapás, amely éri, nem mímelt, a veszély nincs eloszlatva. E kettősség pedig különösen lényeges:¹⁰ egyrészt a jelenet színháziassága (hamissága), hiszen idomított kutyákról van szó, másrészt a jelenet igazsága, hiszen ő tényleg Romeo Castellucci, akibe a kutyák belemarnak.¹¹

⁹ Vö. Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi, 2009, 144–150.

¹⁰ Vö. Read, Alan: The director on this earth, in *Contemporary European Theatre Directors*, Delgado, Maria M. – Rebellato, Dan (eds.), London and New York, Routledge, 2010, 249.

¹¹ Igazság és hamisság szétválaszthatatlan kettősségével előszeretettel operálnak Castellucci rendezései. Említettük, hogy a *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* (2011) előadásában egy öreg háromszor defekál, és a fia kétszer rakja tisztába. S mintha Bergsonnak a nevetésről írott tanulmánya lenne amolyan Castellucci-féle módon szemléltetve: nevetnénk, mert ismétlődik a szóvalmas esemény, miközben előhívja bennünk azokat a személyes élményeket, amelyek nem épp nevetésre készítetnek. Haldokló felmenőinket és leendő önmagunkat vetítjük bele az öregbe, és pillantjuk meg benne, ami arcunkra fagyasztja a mosolyt. Visszataszító a fekália látványa, de sejtjük, hogy nem igazi; hányingert keltő a szaga, de érezzük, hogy ammonia. Látunk egy idős, elhasznált testet a maga póroságában, mégis az jár a fejünkben: hogyan csinálják, hogy az öreg többször is a pelenkába székkel. A harmadik alkalommal hallani véljük, ahogy pukkan a „patron”, ám ahogy bugyog ki az ürülék, igazinak tűnik. Mindez zavart kelt a

Az *Inferno* elején érzett zavarunkat az is fokozza, hogy Castellucci bejelentésétől eltekintve hiányzik a beszéd, amely eligazítana a tapasztalat terén. Nem tudom, miért teszi ki magát a harapásnak, miért veszi magára mindezt. Hibáztatja, büntetni akarja magát valamiért? Penitencia ez? Elvégre olyan, mint az önostorozás: a saját test szenved el. Nincs válasz, csak *látom*, ahogy ráng Castellucci teste, amint az állatok cibálják, *érezem*, ahogy megfeszül, teljes koncentrációban, és *hallom*, ahogy zihál, mihelyst a kutyák elszaladnak róla. Erőteljesen igénybe veszi az érzékelésemet, miközben az „együtt érző azonosulás modelljét”¹² blokkolja. Jóllehet Castellucci kiállása rendkívül erős, identifikációra készítő aktus, mégsem azonosulok, sőt, még csak együtt sem érzek vele. Nem érzelmeket mozgat meg bennem: nem emocionálisan hat rám, de nem is kognitívan, hanem motorikusan és energetikailag. Összeugrik a gyomrom, amint ráront az első kutya, és ösztönösen összerándul a testem: nem vele érzek, hanem vele mozdulok. Fogalmam sincs, mit jelent a lerohanás, mit „jelöl” Castellucci teste, de *látom*, *hallom*, *érezem* ezt a testet – azaz korántsem jelszerűségében tapasztalom –, és megmozdít engem ez a test. Mégpedig azért, mert megérint: amikor Castellucci szembeáll a közönséggel, a legközelebb lépve hozzá, amennyire a színpad engedi, és a nézők szemébe néz, akkor megérinti őket. Nem szó szerint, és nem is az illúziószínház értelmében. Nem jön közénk, és nem nyúl felénk, de a ránk szegezett tekintete – a korántsem intim térviszonyok ellenére – közelséget teremt, és olyan erővel bír, mint az érintés. Az érintés általában metaforikus értelmű a színházban: ha megérint egy előadás, érzelmileg vagy gondolatilag teszi. Itt a szószertenti és a metaforikus omlik egymásba, amikor testileg vesz igénybe Castellucci kiállása, még ha nem is von be fizikailag. Erika Fischer-Lichte utal rá, hogy a színházban ellentét feszül a látás és az érintés között, amelynek oka „az érintés intim és a színház nyilvános jellege közötti különbség”.¹³ Ezt a különbséget zavarja meg Castellucci kiállása, később pedig ezt robbantja szét, amikor óriási, fehér leplet húznak a nézők feje fölé, akik maguk is tartják, mosolyogva meg-megérintik e leplet (2. kép), amelyen átlátnak ugyan, de csak „tükör által homályosan”, és amely az élet és a halál köré szövődő asszociációkat egyformán megenged. Elvégre kétezer ember lélegzik alatta, mint holmi magzatburokban, miközben

befogadásban, és nincs, ami feloldaná. Elvégre „to see the 'real' in the work of Societas Raffaello Sanzio is in fact an effect of the succes of their theatrical pretending”. Ridout, Nicholas: Make-believe, Societas Raffaello Sanzio do theatre, in *Contemporary Theatres in Europe, A Critical Companion*, Kelleher, Joe – Ridout, Nicholas (eds.) London – New York, Routledge, 2006, 177.

¹² Jauss, Hans-Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, 214.

¹³ Fischer-Lichte, Erika: i. m. 83.



2. kép. *Inferno*. Rend: Romeo Castellucci, Festival d'Avignon, 2008.

az elmúlás korábbi képei alapján a halotti lepel is eszünkbe juthat, amely alatt mind végezzük. A „világban-benne-létünket” segítő, mert eligazító, noha gyakran hamis oppozíciók – nézők és játszó, intim és nyilvános, élet és halál, egyén és közösség – szétrobbannak, hogy a „nem tudom mi ez, de jó nagyon” típusú, gyönyörteli zavart okozzanak.

Castellucci kiállása, mint kezdet persze összekapcsolódik a véggel is, amikor azt látjuk, hogy Andy Warhol, pontosabban egy Andy Warhol maszkját viselő alak bezárkózik egy vértócsában úszó roncsautóba. Lényeges: az elején magát Castelluccit látjuk, a végén pedig valakit, aki Warholnak látszik, mondhatni Warholnak adja ki magát. (3. kép) De az elején is egy művészt látunk, és a végén is: Castelluccit és Warholt, akik szembesülnek a poklall, keretet biztosítva az *Inferno* történései számára. S miközben Warhollal messze távolodunk minden irodalmi referenciától, emlékeztetnünk kell magunkat arra, hogy az *Isteni színjáték*ban is szerepel egy művésztárs Dante mellett: Vergilius, aki nyilván csak funkciójában hozható kapcsolatba Warhollal. Az *Inferno* rendezője számára Warhol jelenti azt a művészt, aki elsőként kereste a poklot immáron nem a létezés mélyén, hanem a dolgok felszínén.¹⁴ Castellucci *Infernó*jában pedig a hétköznapi poklot látjuk: a poklot nem mint fizikai helyet, hanem mint mentális állapotot, amelyet mindannyian ismerünk, mert mindannyian megtapasztaltuk már a hétköznapi életünkben. S ezen – az így értelmezett – poklon vezeti át Castelluccit Warhol.¹⁵

¹⁴ Vö. Laera, Margherita: i. m. 8.

¹⁵ Az a Warhol, akinek alkotásai kapcsán a klasszikus művészet eredetiség- és egyediség-konceptiójának megkérdőjelezését szokták leggyakrabban elemezni. Azét a klasszikus művészetét,



3. kép. *Inferno*. Rendezte: Romeo Castellucci, Festival d'Avignon, 2008.

S ha már Beuysot és Warholt szóba hoztuk, azt is meg kell említenünk, hogy Castellucci trilógiáját tekintve számos más képzőművészeti vonatkozást találunk, Jannis Kounellistól kezdve a bécsi akcionistákon át Edward Hopperig. E vonatkozások tükrében Castellucci *Divina Commediája*, s ennek részeként az ő kiállása a neoavantgárd hommage-aként is értelmezhető.¹⁶ Ezzel együtt az *Inferno* felütése olyan pillért alkot, amelynek megvan a párja az előadás végén, amikor hét tévékészülék bukkan elő a pápai palota gótikus ablakaiban, képernyőjükön egy-egy betűvel. Ha összeolvassuk őket, az „étoiles” szót kapjuk, ez pedig a „stelle” francia megfelelője, amely Dante műve mindhárom részének utolsó szavát képezi. (4. kép) Vagyis a „csillagokig” jutunk el, amely szó a firmamentum nyelvi jelölőjeként világít a képernyőkön, fölötte pedig banális

amelynek szimbólumaként tekinthetjük az *Inferno* egyik jelenetében eléggő hangversenyzongorát. Víztócsában áll, meggyújtják, a felcsapó lángok tükröződnek a vízben, és halljuk, ahogy pattannak el a húrjai, miközben Arvo Pärt (zongorára és hegedűre írt) minimalista kompozíciója, a *Spiegel im Spiegel* csendül fel. Ha a fenti levezetés okoskodásnak hat, annak oka, hogy az előadás egyik legmerészebb és legszebb képének értelmét firtatjuk; önmagában nem leljük, ezért teremtjük meg számára kontextusként azt, ami Warhol köré fonódik az előadásban. Mégsem a tudat által hat rám a kép, hanem azáltal, hogy önkéntelenül is megborzongok, amikor látom a pillanatok alatt lángra kapó zongorát, olyan tragikusan élem meg.

¹⁶ Vö. „The most interesting experiences are often those that, from a formal point of view, assimilate more from the visual arts, and I believe that, all in all, the most creative energies are coming from there. There’s a whole mode of theatre tied to tradition; I don’t call that art, only bourgeois decoration.” Castellucci, Romeo: The Universal: The Simplest Place Possible, Romeo Castellucci, Societas Raffaello Sanzio interviewed by Valentina Valentini and Bonnie Marranca, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol. 26, 2004/2, 25.



4. kép. *Inferno*. Rendezte: Romeo Castellucci, Festival d'Avignon, 2008.

egyértelműséggel ragyog az avignoni éjszakai égbolton a megannyi jeltárgy. Majd a képernyők közül négy a földre zuhan, hogy a többi hármon már csak az legyen látható, ami az „étoiles”-ból maradt: a „toi”. (5. kép) Az előadás elején „je” (én), a végén „toi” (te): előbb ő, majd mi, elvégre Castellucci felől (a színpad felől) nézve, mi vagyunk a te. S az említett két pillér, két határpont között ő és mi együtt kelünk át a poklon. Olyan közösség megerősítését implikálja ez, amelyet a lepelhúzás aktusa formál emlékezetesen, átpasszolva a labdát a közönségnek – ha már az *Inferno* legfontosabb kelléke egy kutyabőr mellett egy kosárlabda¹⁷ – a „mit jelent?” („mi ez?” és „miért?”) kérdéseit illetően, amelyek-

¹⁷ A kutyabőr és a kosárlabda kiváló példái a jelszerűség és dologszerűség feszültségének kijátzására. Amikor a felütés „lezárásaként” Castellucci négykézlábra ereszkedve zihál, kutyabőrt terítenek a hátára, amelyet nem sokkal később levesz róla, és magára kötöz egy félmeztelen férfi, aki könnyedén felmászik a palota homlokzatán, és ledobja onnan egy szemüveges fiúnak, aki szintén magára ölti. A kutyabőr később is előkerül, mígnem a végén Warhol teríti magára, és úgy száll be a roncsautóba. Ez is tipikusan olyan elem, amelynek jelentését a néző előszerepettel kutatja: „mi ez?” és „miért?”, azaz „mit jelent?”. Keressük az értelmét önmagában és a kapcsolataiban, de semmi egyértelműsíthetőt nem találunk. Jóllehet az előadásban nem erősíti semmi, a kutyabőr mégis eszünkbe juttathat egy beavatási rítust: olyan liminális – nem saját, hanem számunkra tudásként rendelkezésre álló – tapasztalatot, amelynek átélője/résztevője „maga is kutyává lesz”. Ám nem szabadulhatunk attól a gondolattól sem, hogy egy kutya-showt láttunk, amelyet bemutatók, versenyek alkalmával szoktak tartani. Olyan eseményt, amelynek rendkívüliségét ez esetben a színházi kontextusba történő emelése adja, akár csak Duchamp *Forrása* esetében egy közönséges piszoár áttemelését egy mellékhelyiségből (Arthur C. Danto fogalmával) az *artworld*-be. A rendkívüliség pedig abból a feszültségből fakad, amelyet a kutyabőr (vagy épp a kosárlabda) közönségessége, mondhatni profánsága generál az avignoni pápai palota ódon falai között tartott előadás kontextusában. Mindkettő fontos kellékké lesz,



5. kép. *Inferno*. Rendezte: Romeo Castellucci, Festival d'Avignon, 2008.



6. kép. *Inferno*. Rendezte: Romeo Castellucci, Festival d'Avignon, 2008.

amelyeknek érezzük a jelentőségét, de nem tudjuk a jelentését. Nem jelszerűségükben érzékeljük, még ha egy darabig jelekként fogjuk is fel őket, és a jelentésükre vadászunk, hanem dologszerűségükben, akárcsak a zongorát, a kutyákat vagy magát Castelluccit: egyiket sem a klasszikus művészet, a hét főbűn vagy Dante szubsztitúcióiként. Amikor problémássá válik az irodalmi, illetve a szimbolikus jelentés, gyakran hanyatlunk vissza a dologszerűséghez, hogy immár ne hagyhassuk figyelmen kívül az erejét, s gyakran az érzés szintjén tudatosodik bennünk a dolog. Vagyis az érzés válik jelentéssé, igazat adva Erika Fischer-Lichtének aki szerint jelentés és tudatállapot közé egyenlőségjelet lehet tenni. (Vö. Fischer-Lichte, Erika: i. m. 208.) A jelentést többnyire ideának gondoljuk, mint a nyelvi jelöltet: olyasminek, ami pontosan körülhatárolható, aminek létezik megnevezése. Jelentés és nyelvi jelentés közé azonban nem tehető egyenlőségjel, mert sok esetben az észlelés folyamata válik a jelentésképzés folyamatává, messze kerülve holmi szellemi lepárlástól.

nek megválaszolása azonban másodrendűvé válik a mindannyiunk által ismert pokolnak a „gyilkos szeretet” vissza-visszatérő képein keresztül történő testi megéléséhez képest.

A *Purgatorio* továbbkölti az *Inferno* bűnmotívumát, amennyiben éppúgy az erőszak váratlan megjelenését teszi hangsúlyossá, mint az előző rész öleléséből induló, majd stilizált fojtogatásban, torokelmetszésben végződő, lassan, tömegesen és már-már szépen kivitelezett mozdulatai. (6. kép) Castelucci Purgatóriuma mégis elviselhetetlenebb, mint a Pokol, hiszen otthonnak és családnak tetsző közegében egy gyermek megveretésének és megerőszakolásának hangjait kell hosszú percekön keresztül hallgatnunk, miközben egy üres nappali képét és a színpad elé feszített, áttetsző függönyre vetített „la musique” feliratot szemléljük. A jelenet sokkhatása azonban nem annyira a percepció, mint inkább a kogníció eredménye: a néző hirtelen kénytelen tudatosítani az erőszak tényét – még ha nem is látja, csak fölтанúja az eseményeknek –, továbbá azt, hogy milyen tévúton járt az előzmények értelmezésében. A befogadás folyamata és annak reflexiója válik tehát ismét kulcsjelentőségűvé, attól fogva, hogy a színházi naturalizmus konvenciói mentén a néző konyhaként, gyerekszobaként és nappaliként ismeri fel a valóságillúzió jegyében, részletgazdagon kialakított tereket, illetve apa, anya és fiuk viszonyrendjébe állítja a bennük megjelenő férfi, nő és gyermek alakját. E felismerés önkéntelenül is elindítja a nézőben azt a diszkurzív gondolkodás logikáját leképező recepciós mechanizmust, amely révén a vacsorához készülődés és a hazatérő apára való várakozás szituációjaként értelmezi az előadás nyitójeleneteit.¹⁸ Az elnyújtott helyzet egyértelműségét persze számtalan mozzanat billenti ki, ám a rendezés nem kínál hozzájuk értelmezési keretet, így a néző nem tudja belekötni őket a nyilvánvalónak tűnő dolgok sorába. Ezért szimplán talányos, és csak az utólagos (reflektáló) megértés folyamatában válik lényegessé, hogy az anya arcáról enyhén megfoghatatlan fájdalom sugárzik (mint Mária arcáról a szentképeken), s noha gondosnak és figyelmesnek tűnik (zöldséget aprít, asztalt terít, figyelmezteti a gyereket gyógyszere bevételére), valójában mégsem figyel a fiúra, nem válaszol annak

¹⁸ Persze Castellucci rendezéseiben a naturalista terek a „befogadás csapdáiként” működnek, amennyiben konkrétságuk egy idő után radikális felfüggesztésre kerül, az általuk implikált recepciós mechanizmus pedig kíméletlenül csődöt mond. Jó példája ennek a Hölderlin regénye nyomán készült *Hyperion, Briefe eines Terroristen* (Berlin, 2013), amelynek elején egy félhomályba boruló, üres lakás helyiségein és berendezési tárgyain pásztázhat a néző tekintete mindaddig, amíg kommandósok nem jelennek meg, hogy a hiábavaló keresés folyamatában ízzé-porrá zúzzák a lakás egészét – s ez a nézőben mindinkább egy díszlet szisztematikus megsemmisítéseként kerül dekódolásra –, majd „itt nincs mit nézni” felkiáltásokkal kitereljük a közönséget. Aztán a helyünkre visszaülve, egy hófehér, a szemünket és a képzeletünket terhelő minden hordaléktól és vizuális szennytől (Castellucci szavaival: „burzsoá dekorációtól”) megtisztított térben indulnak el az előadás történései.



7. kép. *Purgatorio*. Rendezte: Romeo Castellucci, Festival d'Avignon, 2008.

háromszor feltett kérdésére: „hazajön [ő, vagyis az apa] ma este?” (7. kép) Ahogy arra sem tudunk válaszolni, ha esetleg kérdésként fel is merül bennünk, hogy miért nem furcsállja az anya a szekrénybe zárkozó fiú eltűnését a gyerekzobából, amikor bemegy hozzá leoltani a villanyt, s később miért megy ki a fiú a nappaliból, azaz miért nem fogadja az apát, amikor látja a kocsija reflektorának besűrődő fényét, s még később, amikor az anya behívja, miért nem válaszol a férfi „apás” kérdéseire a suliról, a matekról stb. Azt pedig végképp nem tudjuk hova tenni, hogy az első jelenetben még a fiú kezében látott kis robot miért nő később jó ötméteresre, s egy kétperces éjszakai noktűrben (tücsökciripelés közepette) miért feszíti szét az ismerősség és dekódolhatóság kereteit a kékes fényben úszó nappali fölé magasodva, meg-megmozdulva. (8. kép) A lassan csordogáló, visszafogott dialógusok alig kínálnak plusz információt ahhoz képest, amit konvencionális gyorsasággal megképzünk magunkban, s amely képzethez igazítunk mindent: a békés otthon, az egymást szerető szépek és gazdagok miliójének illúziójához. S miközben szaporodnak a kérdőjelek, azt hihetjük, értjük mi miért történik: hogy a fiú azért teszi fel háromszor is a kérdését, mert várja haza az apát, s hogy amikor néhány kanál leves után az apa a kalapját kéri, az anya azért sírja el magát, mondván „ma este ne”, mert nem akarja, hogy a férfi ismét elutazzon. Ráadásul a rivalda teljes szélességében kifeszített, a színpad fényeit finoman mattosító gézfüggönyre vetített feliratok miatt még azt is hihetjük, tudjuk mi fog történni. E kiírások ugyanis (a negyedik jelenettől indulva) forgatókönyvszerű precizitással összegzik a cselekvéseket, amelyeknek magvalósulása kiépíti a nézőben azt az elvárást, hogy tudja, mi



8. kép. *Purgatorio*. Rendezte: Romeo Castellucci, Festival d'Avignon, 2008.



9. kép. *Purgatorio*. Rendezte: Romeo Castellucci, Festival d'Avignon, 2008.

E mozzanat hatását nem csupán az erősíti, hogy negyven perc után egyetlen pillanat alatt válik érthetővé a korábbi fájdalom (az anya arcán), elbújas (a szekrényben), válaszra sem méltatás, és tudatosodik a nézőben, hogy tévúton járt az apára való várakozás és a „cowboyos játék” kellékeként használt kalap kérésének értelmezésében, hanem az is, hogy az erőszakot valójában a néző éli meg, mert őbenne történik meg. Tudjuk, hogy mi zajlik: egy gyermek megerőszkolása, ugyanakkor ami történik, az „láthatatlan” és „kimondhatatlan” – nincs rá szó,

csak a „la musique” van előttünk. A „hol az erőszak?” kérdésére tehát egyértelmű a válasz: a nézőben, hiszen (szexuális szokásai és a szexualitásról benne élő képek alapján) neki kell elképzelnie az elképzelhetlent. S ez implikálja a „hol a bűn és (ha már purgatórium) kinek kell megtisztulnia?” kérdéseire adható válaszokat is: a nézőben és a nézőnek, főleg ha hétköznapi igazságérzetünk teljes felborításaként éljük meg, amikor a fiú véresen és tépetten lejön a lépcsőn, majd beleül a korábban lebotorkált, kalapját és álarcát lihegve leemelő, fáradtan a zongora mellé hanyatló és ránézni nem tudó apja ölébe, és megsimogatja, megvigasztalja: „ne félj, már vége”. (10. kép) E megbocsátás, amely közben tényleg zene csendül, ugyanis sokkal több, mint az előzmények, amelyeknek egy interjúban Castellucci nem a kortárs társadalmi (a pedofília problémájára történő) vonatkozásait emeli ki, hanem a bibliait: az atya felviszi a fiút a hegyre (mint Ábrahám Izsákot), hogy feláldozza, ám a fiú megbocsát az apjának, amiben a teremtmény ereje, illetve a teremtő gyengesége nyilvánkozik meg.¹⁹ Az előadás fiújának szájából háromszor elhangzó „tout est fini” megféleltethető a krisztusi „bevégeztetett” finalitásának, ahogy a kereszthalál pozitívumát is felidéz a Purgatorio legvégén a földön vonagló fiatalember testhelyzete. Az internalizált erőszak, vagyis a Purgatórium megélésének jelenete után azonban az előadás már kisiklat minden logikát, és az élénk színekben elúszó, óriási virágok tobzódása, valamint a külsőre az apára és a fiúra emlékeztető, de idősebb és magatehetetlenül rángatózó férfi és fiatalember egy időre közössé váló „tánca” teljes szürrealizmusba fordítja a kezdetben túpontosnak tetsző realizmust. (11. kép) A fordulópontot, az előadás „ősbotrányát” azonban a megbocsátás felkavaró ereje (a bennünk önkéntelenül is feltoluló bosszúvágy érzése) váltja ki, jóval mélyebbre rántva az etikai problémák sűrűjébe, mint a publicisztikus hozzáférés lehetővé teszi.

A *Paradiso* szintén tartalmaz fordulópontot, amely a látás aktusához kötődik, és egy út bejárásának a leglényegesebb mozzanata. Az avignoni Paradicsom még nem iniciálja ezt a folyamatot, csak egy fekete paraván korongszerű kivágásán át szembesít az Église des Célestins kopár belsejében álló kiégett zongorával, amelyre víz ömlik, miközben a padlót borító tükrökben és „tengerben” visszaköszönnek a mennyezet ívei, és a levegőt olykor egy fekete lepel szeli át. Az előző két rész vizuális szótárából építkező, a fentet és a lentet egymásba omlasztó installáció más elrendezésben ugyan, de a Paradicsomban is a Poklot és a Purgatóriumot láttatja, meghökkentő, ám bámulatosan szép képbe foglalva „a bűn kellékeit”, megfosztva őket az ember jelenlététől. (12. kép) Ezzel szemben a cesenai Santo Spirito templom bejárata mögé felépített konstrukció

¹⁹ Vö. Laera, Margherita: i. m. 11.



10. kép. *Purgatorio*. Rendezte: Romeo Castellucci, Festival d'Avignon, 2008.



11. kép. *Purgatorio*. Rendezte: Romeo Castellucci, Festival d'Avignon, 2008.

egy hófehér, vakító fényekkel megvilágított térből koromsötét helyiségbe lépteti át a szemlélőt egy fekete, korongszerű nyíláson keresztül, ahol fokozatosan kivehetővé válik egy vízesés tetején tapogatózó, félmeztelen és az arcát elfedő fekete maszk miatt szinte fejtelennek tetsző alak. (13. kép) A fekete lyukon való átkelés a születést és a halált egyaránt idézheti, ám ez esetben nem a processzus és az említett kép lehetséges jelentéseinek kutatása válik a nézőség kardinális



12. kép. *Paradiso*. Rendezte: Romeo Castellucci, Festival d'Avignon, 2008.



13. kép. *Paradiso*. Rendezte: Romeo Castellucci, Cesena, 2008.

kérdésévé,²⁰ hanem az, hogy mi történik az (aktív/résztevő) szemlélőben, egész konkrétan a szemében a kép kivehetővé válásakor. Ha az elsötétített helyiségbe lépve a néző először semmit sem lát, ám a sötétséghez hozzászokva mégis megszületik egy kép a retináján, miközben nem lesz világosabb a tér, akkor a néző nem spórolhatja meg azt a felismerést, hogy a látást lehetővé tevő fény

²⁰ Például e tekintetben vajmi kevésbé segíti a nézőt, ha tudja, hogy a képet Joseph Conrad *The Nigger of the „Narcissus”* című regényének egyik részlete inspirálta, amelyben egy vihar következményeként egy afroamerikai tengerész egy fal tetejére szorul, s mozdulni sem tud az őt körülvevő vízben. Vö. Laera, Margherita: i. m. 13.

valójában benne van, belőle árad. Dante Paradicsomának csúcán az Isten trónol, aki azonban nem látható, mert a fénye elvakítja az embert. Castellucci cesenai Paradicsomában pedig a néző megéli a – nem annyira fizikai, mint inkább spirituális értelemben vett – fény születését, hogy az isteni fénnel a szemében távozzon a talányos kép elől, s lépjen ki újra mindennapjainak dantei sötét erdejébe.²¹

Meghaladja előadásom kereteit a bővebb érvelés amellett, hogyan születnek meg az olasz rendező munkái a teatralitás és performativitás, a színház és az igazság, a jelszerűség és a dologszerűség, a szent és a profán feszültségi mezején. Jelen esetben azonban fontosabb az, amit e megállapítás után hozzá kell tennünk: hogy mindenkor *a nézőben*. Castellucci rendezései nem allegóriákkal, metaforákkal operálnak: nem „átlátszó” színpadi világot teremtenek. Nem engedik, hogy átnézzünk rajtuk – pusztán ezt vagy azt a jelentést látva bennük, akárha megsokszorozva is, mint Dante a *Convivio*-ban, ahol a főmű interpretációjához is használható négy értelem („quattro sensi”) megkülönböztetését végzi el –, inkább arra ösztönöznek, hogy lássuk magukat a képeket. Joseph Conrad szép kifejezésével szólva: a „sötétség szívéhez” vezetve megtanítanak látni, bepillantást engedve a létezés mélyrétegeibe. S 2014-es bécsi operarendezése kapcsán Castellucci utal is arra a „tiltott pillantásra”, amely lényegében orfikus téma.²² A megélés, az erkölcsi problematika, a szakralitás pedig épp ebben áll sokat vitatott előadásaiban: e „tiltott”, a néző egész lényét (testi, lelki, szellemi valóját) felkavaró pillantás lehetővé tételében²³, s ez az, amelynek tuda-

²¹ Ahogy megéli a néző (mégpedig egész testében rezonálva) Castellucci *The Four Seasons Restaurant* (2013) című, Mark Rothko művészete által inspirált rendezésének elején is azt a Perszeusz csillagképben, tőlünk 250 millió fényévre felfedezett fekete lyukat, amelynek háttorzongató „csöndjét” felvételtől, az emberi fül számára hallhatóvá alakított formában játsszák be.

²² „Zuseher ist mit der Verantwortung allein”, Lena Dražić und Juri Giannini interjúja Romeo Castelluccival az *Orfeo ed Euridice* bécsi bemutatója kapcsán. http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/628981_Zuseher-ist-mit-der-Verantwortung-allein.html. (Letöltés: 2015. 04. 01.)

²³ Mint amilyen a *Hyperion* immár megtisztított, kiféherített terének közepén ülő fekete kutya nézése, akinek a háttérbe kivetített története fokozatosan tudatosítja a nézőben, hogy speciális szembetegsége folytán a kutya vak, s „kínossá” teszi pillantásunkat az a felismerés, hogy olyasvalakit nézünk, aki nem lát minket, és a csalóka hangok miatt egészen máshol hiheti magát. Vagy amilyen az *Orfeo ed Euridice / Orphée et Eurydice* előadásában annak az évek óta az éber kóma állapotában fekvő lánynak a nézése, akinek képét jelenidejű felvétel teszi láthatóvá a háttérvásznon, miközben ő fejhallgatón keresztül hallgatja az általunk elfoglalt teret betöltő és a számára élőben közvetített muzsikát. Vagy amilyen az *Infernóban* a gyerekek nézése, akik egy hatalmas, belülről megvilágított üvegkockában spontán játszadoznak és hangoskodnak, mit sem sejtve arról, hogy belülről is (egy nagy medve jelmezében) és kívülről, a kocka körül elterülő sötétségből is figyelik őket: kétezer szempár szegeződik rájuk egy köztes térben, holmi *limbus puerorum* („pokoli óvodában”), miközben a kubus fölött egy fekete lepel cikázik.



14. kép. *Inferno*. Rendezte: Romeo Castellucci, Festival d'Avignon, 2008.

tosítása a *Divina Commedia* trilógiáját is kivételes élménnyé avatja. Ez persze annak a következménye, hogy noha Dante remeke *par excellence* a határok áthágását tematizálja, a három rész egyike sem reprezentálja a határátlépést, hanem magának a transzgresszióknak az aktusát performálja. Castellucci színházi transzcendentalizmusa átlépett a köznapin és az ismertén, túlvezet az érzékeink számára biztosnak tetszőn, sajátossága mégis abban áll, hogy nem teszi egyértelművé azt, ami az individuális nézői tapasztalaton túl van. S noha mindig úgy tűnik, mintha meghökkentő színpadi képei transzcendálnák magukat, ezért sohasem lehetünk biztosak benne, hogy létezik transzcendencia. Ez, a gnosztikus hagyomány vonzaskörében vizsgálható téma azonban olyan újabb értelmezési kört nyitna meg, amelyre jelen keretek nem adnak lehetőséget.

(14. kép) A kép által implikált etikai problémát korántsem a „szabad-e gyerekeket ily módon felléptetni?” kérdése generálhatja, hanem egyrészt a gyermeki ártatlanság mítoszának és a voyeurizmus tényének feszültsége, másrészt az eredendő bűnben (keresztetlenül) meghaltak túlvilági helyének katolikus doktrínája. De nem kevésbé felkavaró a kép akkor sem, ha a jelenet végére feketével letakart kockáról a Kába szentélyre asszociálunk.

Bibliográfia

I.

- CASTELLUCCI, Romeo: The Universal, The Simplest Place Possible, Romeo Castellucci, Societàs Raffaello Sanzio interviewed by Valentina Valentini and Bonnie Marranca, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol. 26, 2004/2, 16–25.
- DANTE Alighieri: *Isteni színjáték, Pokol. I–III.*, ford. Nádasdy Ádám, *Műút*, 2009/11, 23–33.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi Kiadó, 2009.
- JAUSS, Hans-Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977.
- KÉKESI KUN Árpád: Az érzékelés ünnepe, Wiener Festwochen 1997, *Színház*, XXX. évf., 1997/11, 7–13.
- LAERA, Margherita: Comedy, Tragedy and „Universal Structures”, Societàs Raffaello Sanzio’s Inferno, Purgatorio and Paradiso, *Theater Forum*, No. 36, 2009/1, 3–15.
- READ, Alan: The director on this earth, in *Contemporary European Theatre Directors*, Delgado, Maria M. – Rebellato, Dan London – New York, Routledge, 2010, 249–262.
- RIDOUT, Nicholas: Make-believe, Societàs Raffaello Sanzio do theatre, in *Contemporary Theatres in Europe, A Critical Companion*, Kelleher, Joe – Ridout, Nicholas (eds.), London – New York, Routledge, 2006, 175–187.

II.

- Dossier de presse, Portrait Romeo Castellucci – Festival d’automne à Paris 2014, 13. <http://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Castellucci8.pdf>. (Letöltés: 2015. 04. 02.)
- „Elég volt a keresztényfóbiából!” – zavargások egy párizsi színházban, http://hvg.hu/kultura/20111026_keresztenyek_szinhez_parizs. (Letöltés: 2015. 04. 02.)
- PEARSON, Joseph: Gewalt ist, was man nicht erwartet, Romeo Castelluccis »Ödipus der Tyrann«, <https://www.schaubuehne.de/de/blog/violence-is-what-you-dont-expect-brromeo-castelluccis-oedipus-the-tyrant.html>. (Letöltés: 2015. 03. 30.)
- „Zuseher ist mit der Verantwortung allein”, Lena Dražić und Juri Giannini

KÉKESI KUN ÁRPÁD

interjúja Romeo Castelluccival az *Orfeo ed Euridice* bécsi bemutatója
kapcsán, [http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/628981_
Zuseher-ist-mit-der-Verantwortung-allein.html](http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/628981_Zuseher-ist-mit-der-Verantwortung-allein.html). (Letöltés: 2015. 04. 01.)

• 310 •