

Svako kazališno djelo na koje nailazim podrazumijeva, za mene, organsku kvalitetu kojom se pomiče prema svojoj specifičnoj animalnosti – to mogu sažeti u životinjsku formu. To je aristotelovski način razmatranja kazališta. Dobra izvedba treba sebe sažeti u sliku, sliku organizma, sliku životinje.

Ona bi trebala posjedovati taj duh. Životinja je prisustvo, često privid, koji ispunjava sadržaj i odvodi me sa sobom. Sadržaj je ultimativna stvarnost. Shvaćen je kao ono što održava najmanju moguću komunikaciju. To

u tajni što upravlja životom i vodi smrti) tiče dinamike umjetničkoga izričaja koji iznova otkriva odnos sa stvarnim životom – od rođenja do pogreba – i koji djeluje izvan lingvističke sfere. Od svojih početaka kazalište je sadržavalo teološki problem: problem Božje prisutnosti, prisutnosti koja se kreće kroz kazalište. Za zapadnjake, kazalište je rođeno kada je Bog umro. Očito je da životinja igra ključnu ulogu u odnosu između kazališta i smrti Boga. U trenutku u kojem je životinja nestala sa scene, rođena je tragedija.

Polemička gesta koju činimo kada je riječ o klasičnom, atenskom kazalištu sastoji se u vraćanju životinje na pozornicu. To podrazumijeva korak unatrag. Truditi se, probijati se i povratiti svoj teritorij, vidjeti životinju na pozornici, znači pomak prema teološkim i

kritičkim korijenima kazališta. Predtragično kazalište znači, a priori, infantilnost, infantilno kazalište, u kojemu se "infantilnost" odnosi na stanje onkraj jezika. Iz toga slijedi da je, ako takva polemika vezana uz

tragediju postoji, zasigurno povezana s autorom, s područjem pisanja i njegova nevjerojatnog pretvaranja prema autoru, čije se tijelo, jednako kao i životinjsko, uglavnom sastoji od jednostavne i istodobno radikalne stvarnosti: "bivanja ondje".

Danas tijelo glumca teži biti lišeno svijeta (*poor-of-world*); njegovo izvorno "bivanje ondje" dopušta zbiljski ulaz. (U cirkusima uspoređujem ljudske i životinjske "ulaze" i dirnut sam preciznošću ovih drugih.) Ljudi i životinje signaliziraju doslovce ono što žele reći prije nego što otvore usta.

Tijelo je prolaz, izlaz, razrješenje tragičnog teksta ondje gdje nema razlika. Životinja koja treba biti zaklana jest metafora koja najbolje odgovara svakom

liku u tragediji. Zaklano meso prikazuje tu tugu, jad, jer je svaka osoba koja pati isto meso. "Zona neodlučnosti između čovjeka i životinje je zajednički čimbenik; temelj identiteta dublji nego ikakva sentimentalna identifikacija" (Gilles Deleuze).

Nužno je izbjeći korisnost i razvučenost pripovijedanja priče da bi se odmah dosegla – (je li to brzina?) – prenosiva, razumljiva čistoća tijela. Utisnuti brzinu u lik znači stvoriti prolaz. Nema ničega čega bismo se mogli držati. Ispred onoga smo što je ondje. Čak i ako ja to ne razumijem. To je vizualni narativ. To je primarna umjetnost privida. Dolazak djetinjstva. (Latinski *infans* = nesposoban da govori.) Materijalno, tijelo na pozornici već je savršeno. To znači da svako tijelo koje se vraća može biti na pozornici. Tijelo postaje neizrecivo (*indicible*), viđeno dvaput: prije ili iznad tehnike; bilo sebi slijeva ili sebi zdesna. Dakle, ispražnjavajući putanju.

### Supertehnika životinje

Prezirem tehniku: bijedna je i nedostaje joj hrabrosti da svoju bijedu objavi. Hini vještina da bi se lako prodala. Pretvara se da je skromna, da je disciplina okružena tajnovitošću. Tehnika se ne može pretvarati, ona nema vještinu. Druga strana novčića je ideologija spontanosti; to je njezina sudbina. Tehnika mora biti prevladana: ekonomija ne bi trebala imati nikakve veze s kazalištem. Moj je cilj tehnika koja se pomiče onkraj sebe – supertehnika koja se oslanja na svoje vlastito, nestalo, agnostičko i nezaštićeno djelovanje. Blizu prilici, nevidljivosti, jednako kao i dodirujući svoju suprot-

nost – super-tehniku životinje. Ne strahujući da bude u krivu, nego s "paničnim strahom" [*deima panikon*] od "bivanja ondje" na pozornici.

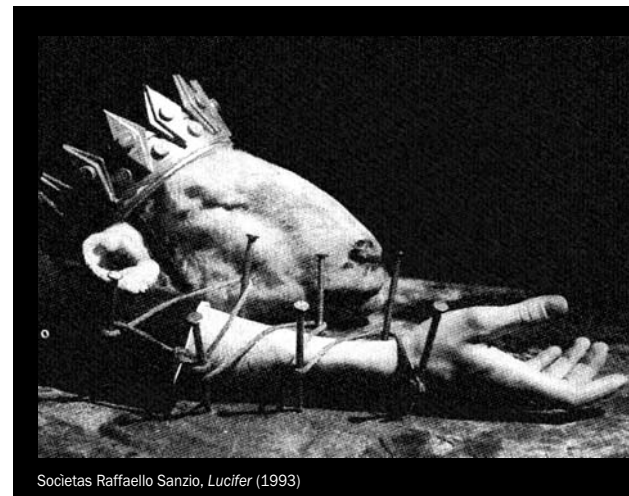
Na pozornici je životinji ugodno (ne biti popravljivom) u samopouzdanju zbog svog tijela; a istodobno se osjeća nelagodno u svom okruženju. Sredstvo tehnike ne može biti korišteno od životinje, jer ona već posjeduje najsnažnije sredstvo: da bude otuđena na pozornici, nepokretna, u stanju pripravnosti. To je supertehnika križa, smatram, čije riječi sačinjavaju čak i najmanju pozornicu na svijetu. Tehnika mi nije potrebna zato što me paradoksalna ljepo-

ROMEO CASTELLUCCI

# Životinjsko biće na pozornici

je ono što me zanima: komunicirati što je manje moguće. A najniža razina moguće komunikacije jest površina sadržaja. U tom smislu, paradoksalno, to je kazalište sastavljeno od površina, u potrazi za osjećajima.

Predtragična zapadnjačka kazališna tradicija potpuno je zaboravljena, otkazana, izbrisana. Izbrisana je zato što uključuje kazalište povezano sa sadržajem i s onim što sadržaj stvara. Povezana je s prisutnošću sa ženstvenom dinamikom. Važno je razumjeti da se ženstvenost (koja počiva



Societas Raffaello Sanzio, *Lucifer* (1993)

foto: Romeo Castellucci

ta mog otuđenja u konačnici oslobađa, u najsnažnijoj afirmaciji tijela. Supertehnika nije naučena, ona je ondje od trenutka kada napravimo svoj prvi korak. Supertehnika je, dakle, poziv, poslanje. Ne bavi se tajanstvenošću: za nju je najvažnije vraćanje u maternicu, u izvore. Kao sudbina. Tijelo – životinja, stvar ili glumac – pronalazi svoju povezanost s pozornicom mnogo prije svih pokušaja tehnike zato što dolazi odande gdje je izvor hrani.

Prezirem tajanstvenost glumca utemeljenu na mišićnom

naporu zasjenjivanja čitavog niza mikroskopskih, neizbježnih, gramatičkih pogrešaka koje izviru iz njegove izvorne neprikladnosti. Što je glumac namjerno samopouzdaniji, to se meni čini patetičnijim, zbog svog pošte-

Životinja me uči da tehnika nije nužna, jer ne mogu biti u krivu. A ne mogu biti u krivu jednostavno zato što ne znam točno što je to što radim. "Ulazeći", ja sam na neki način izdvojen, posvećen. Više nemam nikakve odgovornosti,

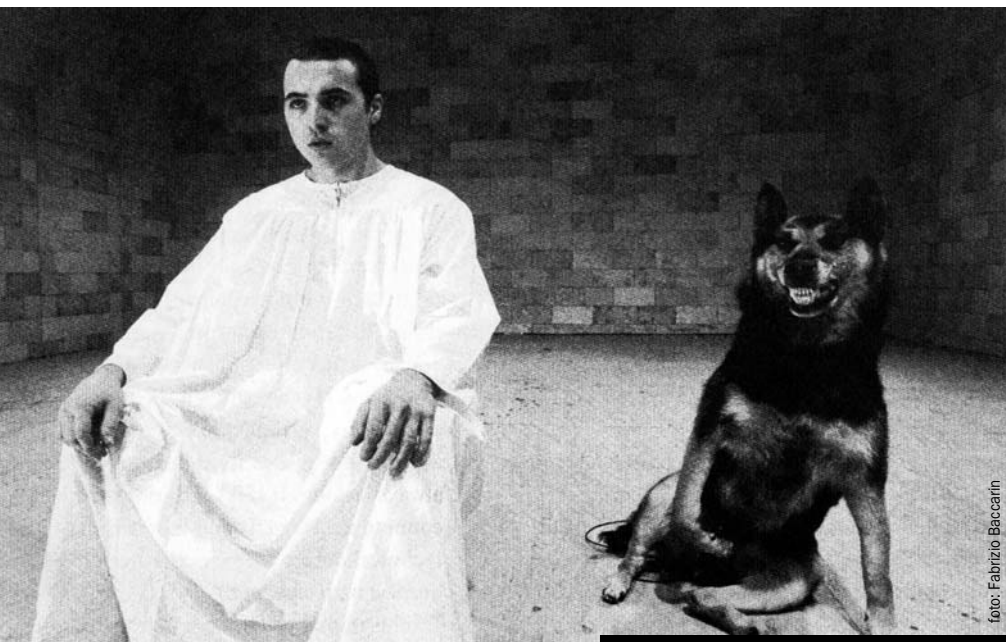


foto: Fabrizio Baccarini

Societas Raffaello Sanzio: *Julije Cezar* (1995); Giovanni Rossetti

nog vjerovanja u vlastitu vještinu na pozornici, vjerujući samo sebi da je prikladan za to mjesto i da odgovara istom. Kao da nema nerazumijevanja, kao da nema skeptične, izvorne ili ontološke neprikladnosti u kazalištu, kao da je otuđenje od pozornice samo posramljujuća posljedica koju treba anestetizirati i prevladati. Upravo na pozornici glumac treba ostati, pretvarajući otuđenje u superioran stav. Unatoč svojim nastojanjima, tehnika je uvijek manjkava. Nedostaje joj intuicije. Ne sadržava u sebi pozornicu. Ne sanja o njoj. Tehničko sredstvo priprema pozornicu u leksičkom, beznadnom pakiranju.

čak ni kada sve krene krivo pred publikom koja plaća ulaznice. Već od prvog pogleda, tijelo dovodi u opasnost savršenu retoriku svoga vlastitog događanja. Ekonomija tehnike više me neće spasiti. Postoji prisutnost: njezini ostaci. Ne zanimaju me druge paradigme. To je pitanje za koje smatram da zahtijeva apodiktičku kvalitetu epigrama. Na pozornici tijelo koje prkosi krutoj blizini gledateljeva tijela, čujno je i vidljivo. Smatram da čulna snaga kazališta, osobitost njegova nasilja, leži ovdje, kao čin ekstremizma.

Tijelo-figura bačeno je velikom brzinom u divlji okvir pogleda: poput čekića lansiranog prema staklu. U toj brzini propušteni su detalji, jer je izravni cilj uporište stvari; unutar vibrirajuće i vrtoglave putanje koja za sobom ostavlja detalje. Možda upravo zbog tog nepristojnog nedostatka detalja i zbog diskontinuiteta jezika glumac postaje bliži tupom savršenstvu životinje koja je na pozornici.

### Kazalište je još jednom događaj prirode

Glumac je *boopis*: ima oči bika – božanske, okrugle, polagane, superiorne u odnosu na ljudsko oko zbog svoje veličine, svoga carskog stava, svoje nježnosti. Oblik je shvaćen kao da ima mitsku zaokruženost, ne razmatrajući što je onkraj površine jer samo površina može razotkriti njihov pravi sadržaj. To je oko koje ne zahtijeva nikakvo prosuđivanje. To je potpuno oko. Dovoljno samo sebi.

Glumac dolazi na pozornicu, ali to ne podrazumijeva, na isti način na koji to čini životinja, koja je, u svom nepoznavanju jezika, nepoznavanju i nesvjesnosti smrti, uvijek mitsko biće. To je rastrgana i netražena ljubav prema sceni. U kazalištu u kojemu je prirodni *jus* važan, stablo bora ili jarac imaju gravitaciju jednaku čovjekovoj. Vrijednosti su ponovno obrađene do jedinstvenog stupnja osjećaja, onog majke prema vlastitoj djeci: sva jaja izgledaju jednako. Svaka živa stvar je "glumac". On govori o ljudskosti – a životinja, koja nosi dušu, glumčev je *eidos hypostasis*, i njegova je sjena, prepreka, san, želja, jezik, tijelo, njegov patos, duh, *ruthmos*. To su moji razlozi za promatranje pokreta glumca stopljenog sa životinjskim u jedinstven spoj.

Životinja na pozornici uči me da se borim protiv helenizma, trenira me da pozornicu shvaćam kao temeljit događaj *deima panikon*. Time tražim od životinje da poništi veze nametnute od države, klasične tragedije, klasičnoga grčkog pjesnika, oslobođajućega glasnika. Kavez koji je sadržava je ovaj: prsni koš, moj prsni koš. Za mene

(glumca) i za nju (životinju) to je strast prema okovima koje dijelimo.

Jarac, koja je velikodušno dao ime tragediji (*tragos*), uzima natrag ono što mu pripada. Kazalište je ponovno događaj prirode! Pjesnikova je ozljeda izbrisana. U *La Discesa di Inanna* (1989.) glumci su zibali mladog jarca u svojim rukama. Tijekom izvedbe jarci gotovo nikada ne dodiruju tlo jer su ih glumci držali dišući punim plućima, *larnax* prostora i vremena. Glumčev je dah udvostručen u jarcu, čiji duh nastanjuje pluća, pluća koja su domaćin izvornom elementu jarca. Uznemirujuća ideja o žrtvi predložena je ondje gdje je otvorena životinja identična otvorenom čovjeku: isti organi, isto srce, ista pluća, zglobovi, živci, masno tkivo i mozak. Sada su dva bića jedno, jedno pored drugog, uživajući u izvedbi. Dijelovi ovoga teksta ulomci su iz tekstova "L'Iconoclastia della scena e il rito del corpo" Romea Castelluccija (objavljenoga u broju časopisa Teatro koji je uredio Gennaro Carillo, Cronopio, Napulj, 1997.) i "Il pellegrino della materia" Romea Castelluccija (iz razgovora s Yanom Ciretom za Académie Expérimentale des Théâtres, Pariz).

Članak je objavljen u engleskom prijevodu (preveli Carolina Melis, Valentina Valentini i Ric Allsopp) u časopisu Performance Research (Volume 5, No. 2, 2000) – tematski broj "On Animals" (urednik broja Alan Read).

Prevela s engleskoga | Lovorka Kozole