# EVILÁG, MÁSVILÁG

*Milo Rau és Romeo Castellucci – Wiener Festwochen*

A Bécsi Ünnepi Hetek 2019 májusában és júniusában öt héten át zajló rendezvénysorozata az idegen és az ismeretlen iránti nyitottság, kíváncsiság jegyében szerveződött. A hívószavak nem ideologikus és nem tematikus válogatást jelentettek, hanem elsősorban kilépést a megszokott műfaji keretek közül. Szerkesztőségünk tagjai két előadást láttak közösen, Romeo Castellucci 2015-ben bemutatott *Metopék a Parthenónon* és Milo Rau *Oresztész Moszulban* című idei rendezését. A két produkciónak objektíve semmi köze egymáshoz, néhány vonatkozásban mégis egymásra olvashatók. BOROS KINGA, HERCZOG NOÉMI és TOMPA ANDREA beszélgetett róluk.

**Herczog Noémi:** Mindkét előadásnak van kapcsolódása a tragédiához. A *Metopék...* hat halálesetet mutat be, és – legalábbis a színlap szerint – a tragédia felől közelít hozzájuk.

**Tompa Andrea:** Az ókori görög hagyományhoz való viszonyt érzem elsődlegesnek, amelyet mindkét mű már a címében jelez.

**Boros Kinga:** Számomra a halál reprezentációja volt a közös nevező. A *Metopék...* hat erőszakos, rendkívüli halált mutat be úgy, hogy a tragikus eseményből csak az agóniát és a sikertelen megmentési kísérletet látjuk. A zsigeri hatást paradox módon nem csökkenti, hanem fokozza az előkészítés: az etűdök kezdetén együtt lépnek be a sminkesek és a haldoklót alakító előadó, szemünk előtt zajlanak az effekt előkészítésének utolsó mozzanatai, például ahogy akkurátusan kilocsolnak több kancsó művért. Milo Raunál is eljátszott, színpadi halálokat látunk, ami azért válik feltűnővé, mert az előadás rengeteg moszuli videofelvételt használ, de szerencsére nem a halál színrevitelében. Az *Oresztész Moszulban* egymásra simítja az antik tragédia és a mai Irak háború sújtotta világát, mely utóbbiról sok-sok dokumentumértékű felvételt is mutat. Kézenfekvő és persze bántón közhelyes lenne, ha Rau lefejezős videókkal, a halál valóságát rögzítő képekkel rakná tele az előadást, mert akkor egyértelműen a katasztrófaturizmus területén maradna.

**H. N.:** Szemben az antik színházzal, amely elzárkózott a halál megmutatásától, ebben a két előadásban látjuk a haláleseteket, és tulajdonképpen mindkettőben nagyon hasonló, stilizált aktusként.

**T. A.:** Raut a halál és a bosszú körkörössége érdekli a tragédiából, Castelluccit pedig a pillanat, amelyben bekövetkezik az elkerülhetetlen halál. Számomra sokkal sorsszerűbb a Castellucci által megragadott halál, mert annak nincs megoldása. A körkörösségnek volna: a kör megszakítása. De mi van a halál után? Raut csakis az evilág érdekli, Castelluccit meg mindig a másvilág.

**H. N.:** Bár a *Metopék...* színlapja a tragédiára hivatkozik, az előadás színházi nyelvét éppen azért érzem bátornak, mert erősen épít a bohóctréfára: hatszor egymás után, újra és újra megtörténik a halál. És az ember ott áll, és nem tudja eldönteni, hogy elbőgje magát, vagy inkább röhögjön ezeken a commedia dell'artéba illőn elrajzolt, szerencsétlenül járt figurákon. Az etűdök második része viszont csupa falra vetített találós kérdés, ezek emelhetnék át a metopékat tragikus, költői regiszterbe, de mert mindegyik találós kérdés bármelyik halálra vonatkozhat, végül leválnak a konkrét esetekről – nekem ez a rész hatásvadász volt.

**T. A.:** A legkevésbé sem jutna eszembe erről a bohóctréfa. Az ismétlés a sors elkerülhetetlenségét jelentette számomra. Folyamatosan megerősített abban, hogy a halál mindig bekövetkezik, hogy az minden emberi erőfeszítés, segítő szándék, az igazi mentősök profizmusa ellenére elkerülhetetlenül megtörténik. A test szétbomlik, ennek nincs ellenszere. Egy pillanatra sem volt könnyűségérzésem. Castelluccit a nagyon erős keresztény hivatkozási rendszere miatt is tragikus szemléletű szerzőnek látom, aki emellett tud transzcendenciában gondolkodni.

**H. N.:** Nem feltétlenül a könnyűségre értem a nevetést. Szerintem a bohóctréfában sokszor van tragikum. De itt az elrajzoltság mellett talán a saját katasztrófaturizmusom is komikus volt: szeretem közelről megnézni a baleseteket.

**B. K.:** A *Metopék...* önvizsgálatra kényszerít: hogyan viszonyulok a halálhoz mint valós történéshez, mennyire megyek közel a haldoklóhoz, mennyire erős, és mire irányul a kíváncsiságom? Hiába mutatja fel az előadás, hogy itt a halál csak szimulákrum, attrakció, mert a testközelbe hozott halálélmény – tagolatlan térben vagyunk, egy ipari csarnokban – kilök a nézői pozícióból, és embertársi, felebaráti viszonyulásra késztet, kegyeletre. Folyamatos reflexió tárgya a nézői identitásom ebben az eseményben.

**T. A.:** A halál után feltett találós kérdés olyan számomra, mintha azután, hogy ebben a brutális fizikai pusztulásban elmélyültünk, az ég meghasadna. A falra a magasban kivetített

Romeo Castellucci: Metopék a Parthenónon. Fotó: Guido Mencari

írást óhatatlanul elkezdjük nézni és értelmezni, és ez olyan, mintha kapnánk egy lehetőséget, hogy kapcsolódjunk valamihez, ami örök, és túl van a testen. Énnekem megnyílt az ég. De lehet, hogy ez csak egy személyes vágy, nem az előadás sikerének fokmérője, sem esztétikai kategória.

**B. K.:** Számomra az adja a találós kérdések személyességét, hogy a görög antikvitás vonatkozásában a rejtvény megfejtése – a kérdés megválaszolása, amelyet a Szfinx tesz fel Oidipusznak – élet-halál kérdése. És én egyik rejtvényt sem tudtam megfejteni. Minden alkalommal azzal szembesültem, hogy noha megnyílik az ég, kevés vagyok a megváltáshoz.

**T. A.:** Egyáltalán nem éreztem szükségét a személyességnek. Az előadás tartós hatással van rám. Ahogy újragondoltam a halálokat és a találós kérdéseket, arra jutottam, hogy semmilyen kapcsolat nincs köztük. Vagy ha a szerző, Claudia Castellucci fejében van is, nem biztos, hogy elvárja tőlünk, hogy az bennünk ugyanúgy megképződjön. Azért mondok le a személyességről, mert nem gondolom, hogy amikor a transzcendenciát faggatjuk, az csak személyes lehet. Az ég megnyílását tényként is kezelhetjük. Mintha a lét ilyenségéről volna szó. Nem frusztrált az sem, hogy nem tudtam megfejteni a rejtvényeket. Nem éreztem, hogy az lenne a feladatom, hogy megfejtsem őket. Inkább az volt a feladatom, hogy megkapjam és elfogadjam, amit az előadás kínál: hogy nem résztvevője vagyok az eseménynek, hanem lenyomata, tükröződése.

**H. N.:** Mégis érezhető ebben némi álinterakció: Castellucci feltesz egy kérdést, de igazából nem vár rá választ. Így a gesztusnak van valamiféle könnyűsége is (mint a találós kérdéseknek általában – mondom én, aki híresen rossz vagyok a találós kérdések megfejtésében), tulajdonképpen bármit lehetne kérdezni.

**T. A.:** Romeo Castellucci metopéként, frízként határozza meg a jeleneteket. A frízek harci jeleneteket, küzdelmeket ábrázolnak, és egy olyan világból valók, amelynek határozott állításai vannak arról, hogy mi van az emberi léten túl. A találós kérdések megfejtései nem konkrét dolgokra utalnak, például a szem nem az emberi szemet jelenti, hanem a szem ideáját, a látás képességét.

**B. K.:** Az *Oresztész...*-ről is ennyire különböző a véleményünk? Bécsben közvetlenül az előadás után a kultúrimperializmus és a kulturális kisajátítás, illetve az európai felsőbbrendűség kérdései mentén vitatkoztunk az előadásról.

**T. A.:** Eltelt bizonyos idő azóta, és most jól lemérhetjük, mivé vált bennünk hosszú távon az előadás, mi maradt meg belőle.

**H. N.:** Engem lenyűgözött még azzal együtt is, hogy látom a valóban felmerülő morális aggályokat, például hogy Rau veszélyezteti a benne dolgozó emberek életét, amikor háborús övezetbe viszi őket. Esztétikai értelemben igazolva érzem az *Oresztész*t, bár azt nem látom át, és nem is tudom megítélni, amiről Rau rengeteget nyilatkozott, hogy mit tettek a helyi emberek emancipációjáért. Az is vitatható, hogy egy utópia valósulna meg a színpadon, hogy sikerülne helyretolni valamit, ami a világban kizökkent. Szerintem nem sikerül, és pont ettől lesz ez egy tragédia: a nyugati értékek globális megvalósíthatatlanságának a tragédiája. Eszembe jutott az *Übü és az Igazság Bizottság* Kentridge-től a dél-afrikai Igazság és Megbékélési Bizottságról: a rasszizmus ilyen rettenetes bosszúdrámáira, a körkörösség berekesztésére abban az előadásban sincs – mert politikailag nem is létezik igazán jó – válasz.[1] Ahogy a megbékélés, amelyre az *Oresztész Moszulban* egy bosszúdráma-trilógiával vállalkozik, lehetetlen, úgy a színházi megvalósítása is lehetetlen, mégis úgy érzem, hogy Rau pont ezért nyer esztétikailag, mert ezt a lehetetlenséget meg tudja mutatni. Azon gondolkodtam, hogy mennyire képes nem ideologikusan megmutatni. És lehet, hogy túl ideologikus. Az egyik meleg szereplő kerek perec kimondja, hogy mi ezt nem fogjuk tudni innen, Európából átérezni. Számomra ez a kérdés köti össze Castellucci és Rau halálait: át tudjuk-e érezni mi Bécsből más emberek halálát? Én mindkét esetben falba ütköztem.

**T. A.:** Miközben néztem, a rétegzettséget üdvözöltem én is. Nagyon nehéz tragédiát érvényesen színpadra vinni. Valóban lenyűgöző az a kompozíció, amelyben egy személyes és egy dokumentarista réteg mellett megjelenik egy görög anyag, a tragédia mély ismerete. Megdöbbentett, amikor arról olvastam, hogy Milo Rau tud görögül, és fordított görög tragédiát. És mindez az előadásban egy olyan kontextusban kerül elénk,

1 L. Goda Móni, „Az elhibázott feketén-fehéren", *Színház*, 2016. február.

Milo Rau: Oresztész Moszulban. Fotó: Stefan Bläske

amely nagyon jelenvaló, de mögötte ott van Ninive, a mai Moszul, a pusztulás képe. Bennem szellemileg elhalványodott az előadás élménye, és az kezdett érdekelni, hogy miért. Csak most, utólag, téged hallgatva jutott eszembe az előadás utolsó képe, egy körkérdés a Moszulban élő, művészetet tanuló fiatal férfiakhoz arról, hogy mi a megbocsátás, meg lehet-e bocsátani. De valójában nem látunk be amögé, hogy miért ilyen az ember. Mert hiszen ez az Emberrel történik, nem velük, a távoliakkal. Ha ez sorsszerű, márpedig amit nem tudunk elkerülni, azt sorsszerűnek kell neveznünk, akkor azt kell megértenünk vagy elfogadnunk, hogy ilyen az ember. Ez a jelenet túlságosan gyorsan kijelenti azt, hogy nincs mód a körkörösség megszakítására. Azt akarom ezzel mondani, hogy az előadás számos tekintetben kicsit felületes. Elfogadjuk, hogy azok a képek, amelyeket Rau mutat, dokumentumképek, mert ő elhiteti velünk, hogy az a valóság. De én arról is szeretnék vitatkozni, hogy mi a valóság. Mert hiszen hiába látjuk a *Metopék*...-ban, hogyan hozzák létre a maszkmesterek a sebeket, azokat mégis valóságként éljük meg, mert ez a színház természete. A másik fura ellentmondás az, hogy ott vannak ezek a majdnem bibliai képek a pusztuló Ninivéről vagy Moszulról, amelyeket valóságként tárnak elénk. Miközben azok is alkotott képek.

**B. K.:** A vetített kép ebben az előadásban éppen azért válik problematikussá, mert közvetlen valóságként akar megjelenni, holott médiaközvetített valóság. Pedig Rau lenyűgöző profizmussal használja egyébként a videót: az élő színpadi akció és az előre rögzített videofelvétel egymásra játszása technikailag tökéletes, és mint kifejezésmód igen gondolatgazdag. Az intermedialitás mondhatni a nyelv, amelyen a rétegzett dramaturgia megszólal.

**H. N.:** Azt én is az *Oresztész*... korlátjának érzem, és valóban, felületesnek, hogy az egyik szereplő tételszerűen mondja ki, hogy tudja, ezekre a kérdésekre nincs válasz. Így mi nem éljük meg a kérdések dilemmáit, csak a végeredményt közlik velünk. Mindeközben az előadás – több másik Rau-rendezéshez hasonlóan – persze arról szól, hogy miért nem tudjuk mi Európából átélni mások szenvedését, és ehhez mi sem tökéletesebb eszköz, mint kizárólag felvételen szerepeltetni az iraki színészeket.

**T. A.:** Azért itt van egy kompozíciós probléma. Minden főszereplő „elit test": a színpadon nyugati embereket látunk. Közéjük sorolom az iraki szülőkkel rendelkező Susana AbdulMajidot is, aki tulajdonképpen német színésznő. Pedig ez a technika lehetővé tette volna, hogy ne csak háttérfiguraként jelenjenek meg azok az emberek, akikkel az előadás szándéka szerint empatikussá kell válnunk.

**H. N.:** Rau mintha azt az utat választaná, hogy felmutatja ezt az egyenlőtlenséget: az európaiak mehetnek Irakba, az irakiak Európába nem.

**B. K.:** A vízumhelyzet egy Raun kívül álló tény. Az viszont az ő rendezői döntése, hogy milyen szerepekben láttatja az iraki színészeket: statiszták az Európában élő színészek által játszott Aiszkhülosz-tragédiában. Ilyen értelemben nem nagyon tesz mást, mint a tévéhíradók, amelyek az iraki háború borzalmainak képeivel szórakoztatnak: a nyugati ember szemével konstruált képeket mutat a távoli Moszulról. Kulturális produktumot, európai színházat csinál a közel-keleti nyomorból.

**T. A.:** A *Gyűlöletrádió* szintén a harmadik világról tudósít, és ennél sokkal összetettebben gondolkodik rasszról, genderről, magáról az ottlétről.[2]

**H. N.:** Két dolog: én a *Gyűlöletrádió*ban is érzem ugyanezt a – kicsit leegyszerűsítő – tételszerűséget, mert bár valóban

2 L. Tamás Etelka, „Az üvegfalon túl", *szinhaz.net*, 2017. május.

felmutatta, hogy fekete nő is lehet elkövető, szerintem nem sikerült megvalósítania a néző észrevétlen azonosulását ezzel az elkövetővel. A másik: ha Milo Rau azt állítja, hogy neki a színpadon sikerült „kijavítani" a valóságot, szerintem is téved. De ez a „javítás" talán inkább egy amerikai filmnek lenne a feladata. Ugyanakkor a tragédia átjön, és ez pont abból következik, hogy a korrigálás nem sikerül, mert nem sikerülhet, hiszen egyenlőség a világban sincs.

**T. A.:** Azt érzem problémának, hogy nem reflektál erre.

**B. K.:** Az *Oresztész*... a saját kudarcának története. A making of jelleg az előadás egyik dramaturgiai rétege, és talán ez egyben a reflexió is. Az előadáshoz készült kötet idézi az Aigiszthoszt alakító Bert Luppes belga színészt: „A kérdés nem úgy vetődik fel, hogy miért mennénk oda [Moszulba], hanem hogy hogy tehetnénk meg, hogy nem megyünk." Rau előadásaira jellemző, hogy a lehetetlent tűzik ki célul, a legjobb példa erre a *Közgyűlés*.[3] Ez a teljesen hiábavaló világmegváltó lendület, a kudarc vállalása működteti az *Oresztész*...-t is.

**T. A.:** A vállalás, a szándék, a gondolkodás arról, hogy mi a dolga a színháznak, mi a dolga egy nemzeti színháznak – hiszen az NTGent nemzeti színház! –, mindez lenyűgöző. Lenyűgöz, hogy odaviszi a színészeit, lenyűgöz, ahogy a színészek erről mint sorsfordító élményről beszélnek. Beterít mindennek a primer hatása. Viszont amikor másodszor is végiggondolom, többet látok a kudarcból, mint a vállalásból.

**H. N.:** Egyetértek azzal, hogy sok szempontból felszínes marad az előadás, de ez a felszín annyira gazdag, hogy számomra a pozitív irányba billenti a mérleget. Az, hogy valami ekkora erőbefektetéssel siklik ki, az mégiscsak vagány.

**B. K.:** Az előadás szándékait és problémáit összevetve az a kérdés merül fel, hogy lehet-e színházat csinálni az imperializmusról, a kizsákmányolásról, a hatalommal való visszaélésről úgy, hogy az alkotás és az alkotófolyamat ne ismételje meg ugyanazokat az elnyomó gesztusokat, amelyekről nemes szándékkal szólni akar. Rau előadásában nagyon tud bosszantani az a jelenet, amelyben felvételről látjuk az okos fehér színészt, amint a próbák kezdetén megtanítja a műveletlen irakiaknak Aiszkhüloszt. Feltűnő nemcsak a fehér testek számbeli fölénye, hanem az is, hogy bár sokat beszélnek az alkotás kollektív jellegéről, a plakáton nagy betűkkel ott áll a rendező neve, és ez a rendező véletlenül sem iraki. Erős felindulást kelt bennem az is, hogy az előadást követő beszélgetésen AbdulMajid szinte sírva beszél a családja Irakban maradt tagjairól, miközben a belga színészek higgadtan értekeznek a feje fölött az előadás felvetette esztétikai és morális kérdésekről (akárcsak mi most). Az én színházi műveltségem sajnos csak odáig terjed, hogy egyetlen olyan színházcsinálóról tudok, aki az egyenlőtlenség kérdéseit úgy tudja tematizálni, hogy egyben meg is szünteti azt: Jérôme Bel.

**T. A.:** Jérôme Bel nagyon politikus, Milo Rau meg nagyon politikai. Bel sohasem egy konkrét kisebbséghez, egy konkrét társadalmi csoporthoz viszonyul, és mindig horizontális viszonyokat állít fel a színpadon, illetve színpad és nézőtér között. A kérdések mindig akkor válnak iszonyúan bonyolulttá, amikor nem a maguk általánosságában vizsgálom őket, hanem ezekben az egészen konkrét helyzetekben és ezeken az egészen konkrét helyszíneken, ahogy Rau teszi, és ahol olyan gyakorlati kérdések is felmerülnek, hogy kapnak-e vízumot a színészek. Bel és Rau nem esztétikailag válnak el egymástól teljesen, hanem ideológiailag.

**B. K.:** Rau és csapata világmegváltásból elrepül a világ másik felére színházat csinálni, Bel és csapata világmegváltásból nem repül többet sehova színházat csinálni.

**T. A.:** Talán mindkettőt – bár ellentétes döntések – ugyanaz a szándék vezérli: felhívni valamire a figyelmet. Ahogy az is figyelmeztető, hogy a moszuliak viszont nem repülhetnek, mert nincs hozzá engedélyük. A két alkotónak teljesen mások a szándékaik azon kívül, hogy előadásokat hoznak létre. Rau tényleg bele akar nyúlni a valóságba. Bel legfeljebb nagyon áttételesen formálja a világot. Rau a brechti hagyományból jön, ő alakítani akarja a valóságot, de legalább a néző tudatát. A feladat más, amit maguknak kijelölnek, és a színház ezért más eszközként áll a kezükben.

**H. N.:** Én érzem Rauban a törekvést, hogy politikus legyen a reprezentációt illetően: vagyis szerintem őt éppenséggel színházi, esztétikai szempontból foglalkoztatják a társadalmi kérdések. Bár a könyvében valóban brechtiánus alkotóként írja le magát, aki felteszi magának ezeket a kérdéseket, és konkrét megoldást keres – ami akkor is szimpatikus, ha nem talál. De mivel az *Oresztész*...-t én pont politikus síkon tartom értékesebbnek, mert megmutat – bár talán valóban nem elég reflektáltan – egyfajta egyenlőtlenséget, egy idő után félretettem az előadáshoz megjelent kis könyvet, elvégre nem biztos, hogy a rendező tudja a saját előadásáról a legtöbbet.

**T. A.:** Nekem nagyon rokonszenves, ahogy a könyvben Rau folyamatosan azt hangsúlyozza, ez az előadás egy kísérlet, és nem azt mondja, hogy egy megoldás. A *Jövő városi színháza* című kiáltvány[4] is inkább csak egyfajta szándék arra, hogy a dolgok másképp legyenek, nem recept. Kell hogy legyen valamilyen válasz arra, hogy mi a módja annak, hogy ne kizsákmányoló és elnyomó tekintettel nézzük mások szenvedéseit. Értem azt a gondolatot, hogy lehetetlen megszólalni a másik nevében, lehetetlen a másikat reprezentálni, viszont a művészet folyamatosan azt kérdezi, hogy hogyan lehet mégis. A színház annak az eszköze, hogy ami távoli, az közel tudjon jönni. Az egyenlőségnek az volna a módja, hogy amennyit te beszélsz, annyit beszélek én is, amennyire te megtarthatod az idegenséged, annyira én is. Gayatri Spivak szerint a másikat nem ismerhetem meg véglegesen, teljesen: beszélhetek a nevében, de meghagyom az idegenségét. Ha van előadás, ami megmutatja ezt az egyenlőséget, az a *Pichet Klunchun és én*.[5] Amikor a Rimini Protokoll meghívja a város száz lakóját, és felkínálja nekik a lehetőséget, hogy a saját nevükben beszéljenek,[6] annak ugyanakkora kockázata van: vajon te nem leszel elnyomó a saját csoportoddal szemben? Vajon te vagy a legjobb ügyvédje önmagadnak?

**H. N.:** Mintha Milo Raunak ez a lehetetlenség lenne a tételmondata, ezzel is ér véget az előadás. És ott végre a moszuliaké a szó, nekik kell válaszolni a kérdésre, hogy mi legyen az ISIS harcosok sorsa, halálbüntetés vagy megbocsátás. Ez akkor is az előadás egyik legreflektáltabb része, ha a vívódásba nem láthatunk bele, készen kapjuk a moszuliak döntését. Azt, hogy lehetetlen választani.

3 Az előadásról bővebben l. Geréb Zsófia, „Szép új világ", *Színház,* 2018. február.

4 A szöveg fordítását a *Színház* 2018. novemberi számában közöltük.

5 Az előadásról és Bel tetralógiájáról l. Darida Veronika, „Túl a táncon…", *Színház*, 2018. február.

6 A *100% City* című előadásról l. Szabó-Székely Ármin, „Valóságtartalom", *Színház*, 2017. február.