

FRITZ GERGELY

UTAZÁS A KUKA MÉLYÉRE



Meggyeskert, r.: Zsótér Sándor, Örkeny Színház. Fotó: Éder Vera

Trash- és campesztétika a kortárs magyar színházban

Felruházható-e értékkel a szemét, az ürülék, a melléktermék, formálható-e esztétika az ocsmányságtól átítatott szennyből és bármiből, amit alantásnak címkézünk fel? A trash és a camp esztétikai irányzatként a művészet számos ágában jelen van, ez alól a színház sem kivétel.

Jelen szövegnek az az alapkérdése, hogy a kortárs magyar színházban milyen formában és változatokban bukkan fel ez a két esztétikai áramlat, ehhez azonban először is definiálni szükséges a trash és a camp sajátosságait.

A campesztétika értelmezéstörténetét tekintve muszáj visszautalni a fogalom megalkotója, Susan Sontag 1964-es „A camp-ről” című esszéjére. A szöveg egyik kulcsmondata így hangzik: „[...] a camp-ízlés elveti a rendes esztétikai értékelés jó-rossz tengelyét. A camp nem fordítja meg a dolgokat. Nem állítja, hogy a jó rossz, vagy hogy a rossz jó. Egészen más – kiegészítő – értékrendet kínál a művészetnek.”¹ Sontag szemléletmódként határozza meg a campet, miközben nem felejt el hangsúlyozni a vizsgált tárgy körülírásának nehézségeit. Azaz a campet mint szemléletmódot elnevezték, de sosem határozták meg – állítja Sontag, aki ezért sem bocsátkozik akkurátus definíciók lefektetésébe, inkább a camp jellemzőinek megfogalmazásával házal. Az esszé legelején azonban gondolkodásának keretét szabva az ízlést próbálja kritikailag

megközelíteni: „[...] az ízlésnek nincsen rendszere és nincsenek bizonyítékai. De annak is van valamiféle belső logikája: a következetes szemléletmód, amely minden meghatározott ízlés alapja és életrekelője. A szemléletmód, ha nem is teljesen, de majdnem megfogalmazhatatlan.”²

Sontag tehát, még ha kellően nem is reflektálja a maga értelmezési pozícióját, két nézőpontot vet fel: egyfelől hangsúlyozza, hogy a camp erősen kötődik különböző szubkultúrákhoz, amelyek az elit ízlésével szemben egy teljesen más ízlésrendszert tesznek közösségileg legitimé. Másfelől utal arra is, hogy az ízlés ennek következtében társadalmilag konstruált entitás, így történetileg és például szubkultúránként is változó, mi számít éppen ízlésesnek vagy ízléstelennek. A campre jellemző értékek, úgymint a túlesztétizáltság, a giccs, a komolyságellenesség tehát valamilyen ízléskánonnal szemben bizonyulnak annak. Pierre Bourdieu ízlésemélete is ugyanebből indul ki: „[...] az ízlés mindenekelőtt talán ízléstelenség, azaz mások ízlésétől való zsigeri undorodás. Nem véletlen, hogy amikor az ízlés igazolásra szorul, akkor nega-

¹ Susan SONTAG, „A camp-ről”, ford. GÖNCZ ÁRPÁD, in Susan SONTAG, *A pusztulás képei*, 277–299 (Budapest, Európa, 1972), 291.

² Uo., 278.

tívan, más ízlések elutasításán keresztül határozzák meg.”³ Visszaulva a bevezetőben feltett kérdésekre: kifizetődőbb, ha nem álszent meghökkenéssel fogadjuk a trash és a camp különböző formáit, hiszen azzal a magunk műítéletét tesszük nyárspolgárvá. A két áramlatban lappangó posztmodern gesztus éppen abban érhető tetten, hogy az egységes és korábban megkérdőjelezhetetlen kánonokra fittyet hányva alternatív kánonokat legitimál. Ha kritikailag próbáljuk megközelíteni a szóban forgó két látásmódot, akkor a camp- és a trashesztétika jellemzőinek lajstromozása helyett inkább az ízlés kortárs mibenlétére kell összpontosítanunk. Mint ha a trash egyfajta prizmaként tükrözné vissza az aktuális mainstream ízléstrendeket, így közelebb járunk a jelenség megértéséhez, ha a trash esztétikájában a művészeti érzékelés újraosztását,⁴ felkavarását és a bebetonozott ízléskategóriák megkérdőjelezését látjuk.

A trash- és a campesztétika számos felületen összefonódik, és bár mindkettő egységesen a mainstream értékrenddel szemben határozza meg magát, ezt eltérő eszközökkel éri el. Míg a camp történetileg egy olyan értelmezői stratégia, ami lehetővé teszi, hogy egy másik perspektívából lehessen megközelíteni a hatvanas-hetvenes évek művészetét,⁵ addig a trash sokkal militánsabban, az aljakultúrához sorolt műfajok (horror, pornó) emancipálásával támadja az éppen hegemón ízlésrendszert. A camp ünnepli a túlesztétizáltságot, a giccsben ironiát lát, és isteníti a mesterkélt megcsináltságot, a

3 Idézi Jeffrey SCONCE, „Az akadémiai »beszennyezése« – Ízlés, többlet és filmstílus politizálódása”, ford. ROBOZ Gábor, *Prizma* 7 (2012): 5.

4 KRICSFALUSI Beatrix, „Reprezentáció – esztétika – politika. Avagy miért nem politikus a magyar színház?”, *Alföld* 62, 8. sz. (2011): 81–93.

5 Jeffrey SCONCE, „Az akadémiai »beszennyezése...“”, 6.

trash azonban radikális kérlelhetetlenséggel fordul szembe a remekművekből álló panoptikumkánonnal.

Alapkérdésünkre, tehát a színházi camp- és trashesztétika megjelenési formáira rátérve fontos tisztázni, hogy a két áramlat miként, és különösen milyen felületeken képes a színházban érvényre jutni. Mivel mindkettő vizuális kifejezőeszközökkel operál, elsődlegesen a díszletezésben, a jelmezekben és a tárgyak arculatában, vagyis az előadás látványvilágában tud érvényesülni, viszont leginkább az összhatást tekintve izgalmas. Miként illeszkedik a camp vagy a trash egy adott előadás rendezői koncepciójába, s milyen viszonyban áll a dramatikus szöveggel, a színészi játékstílussal, egyszóval az előadás egészével? Képes-e a camp tudatos, önreflexív jelenségként mutatkozni a színpadon, azaz a nyers giccsen túl ráirányítani a figyelmet önmaga giccsességére? Van-e *politikus* potenciálja a szóban forgó esztétikai áramlatoknak, vagy megmaradnak névértéken, a látványfokozás vagy az üres provokáció öncélúságában?

Annak ismeretében, hogy a magyar színházban máig szinte egyeduralkodó a klasszikus remekművekre épülő repertoárszerkesztés, illetve dominál a lélektani realista játékstílus, kézenfekvőnek tűnhet a camp- és a trashesztétika programszerű alkalmazását a független szcénában keresni. A radikálisabb trash esetében ez a felosztás érvényesnek tűnhet, míg a camp reflexív használata szigetszerűen, tehát egyes alkotóknál a kőszínházi közegben is jelen van. Zsótér Sándor színháza például markánsan épít a campesztétikára: állandó alkotótársa, Ambrus Mária színpadi terei rendszerint a camp jegyében fogannak. A közelmúltból elég a Radnóti Színházban létrehozott *Kurázi mama* (2012) és *Kakukkfészek* (2019) című előadások látványvilágát emlékezetünkbe idézni. Zsótér



Szentiványi álom, r.: Nagy Péter István, Soltis Lajos Színház. Fotó: Büki László

az általa kedvelt klasszikus darabokra rátelepedett porréteget épp a campesztétika tudatos használatával söpri le: Ambrus színpadi terei hol absztrahálják, hol pedig profanizálják a pátosztól idejétmúltnak ható klasszikus szövegeket. Zsótér mintha szeretné függetleníteni a nézőt a kisrealista játékhagyomány naturalista díszleteinek emlékezetétől: rendezéseiben kulcsmetaforák a leghétköznapibb olcsóságot árasztó, szembeötlően profán kellékekben tárgyiasulnak. Az Örkeny Színházban rendezett *Meggyeskertben* (2013) a családi státuszt szimbolizáló birtokot a maga egyszerűségében a színpad közepére helyezett „ízléstelen” műanyag pálmafa testesíti meg. A Zsótér-előadások díszleteiben látványosan sok a műanyag, a szereplők azonban meglepő természetességgel léteznek a megcsináltság és a művészet eme lehangoló tereiben. A modernitás hűvös idegenségét talán Kovalik Balázs színpadképei jelenítik meg hasonló sűrítettséggel. Nincs ebben semmilyen kényszer szülte melankólia, inkább a szóban forgó átmeneti terek természetessége zavarba ejtő a referenciálisan beazonosítható színpadtereinkhez képest. Zsótérnél a camp teátrális erővel bír: szubverzívú teszi a tekintetünket, hiszen a hazai színházi hagyomány biztosnak gondolt azonosítási mintáit teszi bizonytalanná.⁶ A *Kakukkfészek*-beli bolondokháza például egy felfújható műanyag matracburok képében tárul elénk, illetve a Kováts Adél által játszott főnéni kékre festett haja is sajátosan camp: a vaskalapos, gonosz vagány megjelenés teszi lehetetlenné, hogy a figurát mimetikusan azonosítsuk jelenünk bármelyik autoriter politikusával.

Zsótér rendezései emellett arra is bizonyítékkal szolgálnak, hogy a camp egy adott alkotónál homlokegyenest eltérő dramaturgiai funkciókat láthat el. Bizonyos Brecht-rendezéseiben a campben rejlő vizuális energiák éppen a látottaktól való elidegenítést szolgálják: a *Kurázi mama* érzéki camp színpadképe, illetve a Kováts Adél viselte flitteres koktéltáruha szokatlan szépséget kölcsönöz a címszereplőnek. Ellenben csillogó ruhájához Kurázi fekete bakancsot hord, amely csak jelszerűen villantja fel a háborús szituációt: vizuálisan az erőszak visszafogottan van jelen, a camp pedig kifordítja a cselekményt történeti kontextusából, nyoma sincs háborúellenes moralizálásnak, a Brecht-szöveg egyes, giccstől sem mentes jeleneteit a nem-természetesség kavalkádja semlegesíti.⁷

Ahogy a camp egymásba sűrít egymással összeférhetetlen esztétikai minőségeket, úgy a különböző mikrokozmoszok összecsapása a színpadi látvány tartományában is kifejezésre juthat. Pintér Béla egyes előadásaiban a kultúra egymástól biztonságos távolságban lévő stílusregiszterei összekeveredve sajátos campegyveleget eredményeznek. Ráadásul Pintérnél a nem szépnek tartott és a kultúra által kitakarandó testi hibák groteszk színezetet kapva emancipálódnak, egyben kritika tárgyává teszik a közözlés merev szabályrendszerét. A *Szutyok* című előadás két állami gondozottja közül Anitát (Enyedi Éva) roma származása, míg Rózsit (Szamosi Zsófia) a fog-sora miatti „rondaság” írja ki a társadalomból, ami egyben azt a tényt is reflektálja, hogy az esztétikai megjelenés a közösség által hatalmilag meghatározott entitás.

A közözlés eme diktatúrájával radikálisan szembe forduló trashesztétika színházi megjelenése a camphez hasonló

an igen szerteágazó. Az irányzatot éppen akkor nem tudjuk „tetten érni”, ha a pornográfiára, az állatszexre vagy a salakanyagok öncélúan naturalis megjelenésére keresünk színpadi példákat. (Hazait aligha találunk.) A színházi trash kapcsán szintúgy célravezetőbb arra rákérdezni, hogy a közözlést át-hágó gesztusok milyen dramaturgiai szerepet töltenek be az adott előadás jelhasználatában, illetve megvizsgálni, hogy létezik-e a magyar színházban olyan trashesztétika, ami kérdőre vonja az uralkodó ízlésrendszert, netán megpendíti, hogy léteznek a mainstreamtől eltérő, alternatív ízlésközösségek is. Ismét a filmelméletből kölcsönözve fogalmi tisztázást: a trashról érkező szerzők fogalmi határt húznak a naiv és direkt trash áramlatai között. Eszerint a naiv éppen az irányzat kommercializálásából és a „gagyi” emancipálásából fakadóan veszti el önreflexiók jellegét, és öncélúvá, pusztá giccse és klisévé silányodik. A direkt trash ezzel szemben a campesztétikában gyökerezik, vállaltan provokatív és közvetlen ironikus.⁸

A magyar kőszínházak játékn nyelvét máig meghatározó, a klasszikus remekműveket lélektani realista formanyelven színpadra fogalmazó gyakorlat eleve korlátokat szab a direkt trash megtelepedésének. A független szcénát esztétikai alapon elhatárolni a kőszínházitól túlságosan leegyszerűsítő lenne, főként annak ismeretében, hogy az elmúlt évtized kultúrpolitikai intézkedései és a kultúrafogyasztásban észlelhető változások következtében több, egykor függetlenként indult alkotó ma már kőszínházakban dolgozik. Ennek dacára megfigyelhető, hogy a szputnyikos Bodó Viktor és Kovács D. Dániel rendezéseit markánsan uralja a trash, ám a kőszínházak domináns stílusrendszere, illetve a nézői igények kiszolgálásának szorítása esélyt sem ad arra, hogy az „aljtartalom” önmagán túlmutató jelentésmezőbe kerüljön. Elképzelhetetlen, hogy bármelyik budapesti kőszínház megkockáztatná, hogy szembenemjen az értelmiségi középosztályból álló törzsközönsége ízlésével. A naiv trashre azonban számos alkotónál találunk példát: a trash tartalom ezekben az előadásokban nem határozza meg az előadás játékn nyelvét, ehelyett vizuális attrakció, illetve a kedélyborzolás pontszerű felkiáltójele lesz csupán. A Radnóti Színházban Alföldi Róbert *A gondnok*-rendezésének három hajléktalanja hosszú, kitartott jelenetben lapozgat pornóújságokat: a hirtelen zavarba jött közönség érzékelhető felszisszenéssel reagálja le a polgári művészszínház emelkedettségétől stílusidegen képek látványát. Az előadás azonban nem kérdez rá arra, hogy a pornóújság-fogyasztás milyen viszonyban áll az ábrázolt szociokulturális közeggel, vagyis a pornográf tartalom reflektálatlan beemelése inkább csak polgárpukkasztás és ironiaforrás. Logikusnak tűnik fel, hogy a három magányos homeless a szóban forgó újságot lapozgatja, következésképpen a Radnóti éppen magaskultúrában fürdő közönsége megkönnyebbülve nyugtázzhatja: a színpadi fikció világa biztonságos távolságban van a sajátjától.

Az oppozíciós gondolkodást erősítő naiv trash más alkotónál is jelen van. A Sztalker Csoport *Woyzeck* című előadása egy lakótelepi lakásba helyezi a katonaborbély történetét, a címszereplő Marie-val és kislányukkal egy aprócska szobában vegetál, miközben a tévéből megállíthatatlanul ömlik rájuk a kultúrmocsok. A szennytartalmat a latin-amerikai sorozatok testesítik meg, amelyek kilépnek a tévékészülékből, s a sztalkeres előadásokra jellemző módon cirkuszszzerűen

6 Kiss Gabriella, „A megszakítás esztétikája. Zsótér Sándor rendezéseiről”, in Imre Zoltán, szerk., *Alternatív színház történetek. Alternatívok és alternatívák*, 488–507 (Budapest: Balassi, 2008), 491.

7 JÁKFAI Magdolna, „Campmadonna”, *Revizor*, 2012.11.19., <https://revizoronline.com/hu/cikk/4234/brecht-kurazsi-mama-es-gyerekei-radnoti-szinhaz/>.

8 SEPSI László, „A szörnyeteg jele. Trash, tévé, evolúció”, *Prizma* 7 (2012): 32.



Queendom, r. Szabó Veronika. Fotó: Révész Róbert

jelennek meg az apró dobozszínpadon. A médiatartalmat szimbolizáló szemét ezen túl a díszletben materiálishan is felbukkan: a nézőtér két oldalán megkopott újságok borítják tapétaként a falakat. Ebben az előadásban a trash alantasnak bélyegzett esztétikaként van jelen, amely erőszakosan tör be a védtelen Woyzeck életébe, s hozzájárul mentális betegségének elhatalmasodásához. A populáris kultúra egyben az egyénre veszélyként leselkedő esztétikaként realizálódik, ami az emberi testet üres látványossági cikként és pusztá hústömegként tünteti fel. A sztalkeres előadásokat átható morális töltet, tehát a valódi értékek felmutatásának szándéka a *Woyzeck*-ben a magas- és az aljakultúra ellentétének kiélezésével jelenik meg (nem mellékesen a Nemzeti Színházban). Más kérdés, hogy az előadás mindeközben mint gegforrásra épít a tömegkultúra műfajaira, főként azokban a pillanatokban, amikor a csapat huszonévesekből álló törzsközönségével sikerfilmrészletek bejátszásával kacsint össze.

A filmszerűségben eleve nagy trashpotenciál rejlik: a filmes effektek és audiovizuális betétek segítségével még explicitebb módon képes a trash az előadás részévé válni. Mintha a trash ráerősítve mutatna rá korunk állandó vizuális ingerérségére és a valóság mélyebb megtapasztalhatóságának vágyára. Mintha a virtuális valóságot termelő polgári műfajok nem kínálnának elég ingert, a trash azonban kielégíthetné ezt a hiányérzetet. Az esztétika mégis kitett az állandó hatásfokozásnak: ami tegnap tabusértő volt, ma már korántsem az. Ennek nyomán színházi kontextusban a naiv trash is lehet vizuálisan militáns: ekkor az öncélúság ünneplése azért marad jelentésszerű, mert a stílusregiszter nem hágyja át az uralkodó közízlést, pusztán önmaga vélt radikalizmusában tetszeleg. Bodó Viktor *Kertész utcai Shaxpeare-mosó* című

előadása ezt a vonalat képviseli: az Örkény Színházban bemutatott előadás a *Rómeó és Júlia* „szétrasheléséből” született travesztia, amelyben az alsóbb rendű műfajok összemixelése és halmozása – a western kliséinek felhasználása, a Kapulek- és a Montág-család harcának akciófilmes keretbe helyezése – lerombolja a darabbal szembeni emelkedett elvárásokat. Folyik a művér, és az emberi belsőség is természetes formában van jelen a színpadon.

Bodó rendezésének középpontjában a látvány és a technika ünneplése áll, hiányzik belőle a költészet emelkedettsége, és a klasszikus szépnak sincs nyoma benne. Az előadást a lecsupaszított matéria uralja, amely végeredményben nem utal vissza az autómósó kulturális és szociális közegének politikai-társadalmi jelentőségére. Ez a világ szintűgy idegen tőlünk. Másfelől ha ízléskritikai szempontból radikálisnak tekintjük azt, hogy az Örkényben kukákat borogatnak kezdés előtt, vagy a pornó kliséit követő szexjelenet zajlik a színpadon, nézőtán az igazgató (Mácsai Pál) felzselézt hajú rockzenészt és díltart alakít, akkor még mindig a léleknevelés tizenkilencedik századi intézményének fogadjuk el a színházat, hiszen mindez csak ahhoz képest határátlépés.

Magyarországon a struktúra mélyére hatoló direkt trashre, ami nemcsak látványcikként viszi színre önmagát, hanem az előadás formanyelvének inherens részét képezve ellenkultúraként viselkedik, elsősorban a független szcénában találunk példát. A direkt trash, illetve a radikális camp különösen olyan alkotók előadásait hatja át, akik kellő külföldi tapasztalatokkal rendelkeznek, s függetlenek a magyarországi mainstream színházi üzemtől. A tanulmányait Angliában végzett Szabó Veronika, illetve a Színművészetin tanult, de évek óta Berlinben alkotó Néder Panni erősíti ezt a vonalat, de Kelemen Kris-

tóf neve szintúgy ide kívánczok. Bár a három alkotó érdeklődése eltérő, annyi mindenképpen összekapcsolja őket, hogy előadásaik nagymértékben épülnek a személyességre, színre vitt történeteikhez pedig bevallottan saját tapasztalataikból merítenek alapanyagot. Ebben a kategóriában arra is akad példa, amikor a személyesség egy klasszikus művön keresztül fejeződik ki: Nagy Péter István celldömölki *Szentivánéji álom*-rendezése allegorikusan a társulat amatőr voltából és szegényszínházi státuszából építkezik. A kis költségvetésű, ámde a színházcsinálás elhivatottságáról tanúbizonyságot tevő munka spontán recycling-díszletből áll. Az éppen kiszuperált ruhák és kellékek szerepeltetése káoszszerű trash atmoszférát teremt, a stílusbeli zűrzavar, így például a cowboy- és balettruhák egyidejű színpadi jelenléte kedélyes ízléstelenségével ágyaz meg a szentivánéji felfordulásnak.

Az előadásokat szervező autobiografikusság és dokumentarizmus Kelemen Kristófnál többek között történelemfilozófiai érzékenységgel kapcsolódik össze: a *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* és a *Megfigyelők* egyaránt a campen keresztül reflektálja, hogy a Kádár-kor miként él tovább a jelenkori emlékezetben. Előbbi színpadi munkában a jelmez stílusa, míg a *Megfigyelők*ben Schnábel Zita pasztelles, kékes-szürkés-zöldes teljes látványvilága a 89 előtti korszakot az emlékezetünkben egyszerre megszépülő és szétmálló esztétikai tapasztalatként mutatja fel. A *Miközben...* az 1969-es *Közönséggyalázás* című színműs vizsgamunkát a hatvanas évek divatjegyeinek szélsőséges felerősítésével ragadja meg. A színes-szagos ruhák kölcsönözta kellemességet a parókák (például Rétfalvi Tamás rikító neonszöke haja) duplikáltan giccses jellege zavarja össze. A campklisék ezáltal jelölik a jelen és a múlt valóságának széttagolását, egyúttal azt is, hogy „a múlthoz való hozzáférés merőben fiktív természetű, amennyiben egymással versengő emlékezetek, hangok, elbeszélések alakítják azt, amit múltként és valóságként ismerünk és elfogadunk.”⁹ A kirívó, színeiben harsány jelmezek tehát önmaguk jelmezszerűségét helyezik előtérbe, egyszerre jelöl-

ve a 69-es előadás újrajátszását, illetve azt, hogy a múlt csak emlékezetfoszlányokból és mozaikokból rekonstruálható – s erősen magán viseli a jelenbeli olvasó nézőpontját.

Kelemen rendezéseit az teszi különösen izgalmassá, hogy a camp mellett dinamikus trash jegyeket is hordoznak, ráadásul ezek nemcsak dramaturgiai szinten, hanem az előadás helyszínének jelentésségében is megnyilvánulnak. A *Magyar akác* szintérelül szolgáló Kilián laktanya lepukkant termének esztétikája az előadás által ábrázolt ízléskáosz nyitányaként értelmezhető, másfelől az előadás szándékolt amatőrizmusa és tudatos dokumentarizmusa képes zárójelbe helyezni önmaga színházi voltát. Utóbbi érvényesül a *Miközben...* című előadásban is, amely úgy kritizálja a teljes magyar színházi üzemet, hogy közben számos illúzióteremtő dramaturgiai eszközt alkalmazza (videóbetétek, látványos díszlet, nézői interakció). Ám itt a színészi lét nehézségeit demonstrálandó a kommersz bulvár több formája megjelenik: Eke Angéla szexjelenetet szinkronizál, majd egy konkrét reklámszituációban szólítja meg a közönséget felajánlva társulatának estjeit; de a magyar színház sznobizmusa is terítékre kerül a kertéves tehetségkutatóban való fellépési lehetőség mentén (a kivetítón látjuk is Eke Angélat egy ilyen műsor résztvevőjeként). Az előadás ennek nyomán nem a társadalmi, hanem a színház által újratermelt és fenntartott ízlésrendszert teszi kritika tárgyává idehaza egyedülálló módon.

Ezekből a példákban is látszik, hogy a camp és a trash nem feltétlenül a testiséghez köthető ízléstelenséggel, hanem az alantassal szemben a szoftbulvár tartalmak újrakontextualizálásával is képes kritikai hatást kifejteni. Az emberi test biológiai működésének tabuit felnyitó trash tartalom hiánya ezzel szemben a magyar színház általános konzervatívizmusát teszi még nyilvánvalóbbá. Nem véletlen, hogy a biológiai túl a test társadalmi státuszának és jelentésének kérdésköre is idegen a hazai színháztól. Ennek nyomán Szabó Veronika explicit meztelenséggel élő és dragshow kereteit alkalmazó *Quendoom* című, a genderkérdést idehaza megkapó frissességgel tematizáló előadásának radikalizmusa nem pusztán az előadás esztétikai bátorságából fakad, hanem abból is, hogy a magyar színház ingerküszöbét a téma máig nem érte el.

9 DERES Kornélia, „Magukról bizony”, *színhaz.net*, 2016.05.30., <http://szinhaz.net/2016/05/30/deres-kornelia-magukrol-bizony/>.

HIRDETÉS



- ◆ KRITIKÁK: Lenni vagy nem (Jurányi), bemutatók a Bábsszínházban, A sűgő (Nemzeti Színház), Yvonne (Maladye), Quad / Domestic Noise (Trafó), Illatszertár (Kecskeméti Katona József Színház), Mester és Margarita (Magyar Állami Operaház), Én, Iphigénia (Tesla Labor), Trolletetés (Tünet Együttes), Alkésztisz (MU Színház); Még egy táncelőadás (Hodworks), Batarita és a Pataky Klári Társulat bemutatói, Christos Papadopoulos és Roy Assaf vendégjátékai
- ◆ INTERJÚK: Takács Nóra Diána, Kardos Róbert
- ◆ DRÁMA: Enda Walsh: Místerman (fordította: Németh Nikolett)