

CSEICSNER OTÍLIA

NEURODIVERZ

Wiener Festwochen 2022

A 2022-es Bécsi Ünnepi Heteken látott tizenkét előadás zöme az identitás kérdését vizsgálta, a globális trendekre adott lokális válaszokat. A programsorozat igyekszik bejátszani a valóban legélhetőbb európai város, Bécs kulturális és nem kulturális tereit.

Az auftakt, a fesztivál nyitókoncertje hagyományosan tömegkulturális esemény, mely akkor is élesen elválnak a három hónapos eseménysorozat programjaitól, ha nem egy eleve megosztó személy ad koncertet. Az idei Festwochen megnyitóján Yung Hurn (polgári nevén Julian Sellmeister) a híradások szerint rózsákkal felfegyverzett nőcsábászként jelent meg a pódiumon a Burgtheaterrel szemközti Rathausplatzon, és szexista, erőszakos szövegei miatt a kórus nem volt hajlandó őt kísérni. Bár a művészi identitás adott esetben élesen elválhat a polgári személy valós énjétől, kérdés, hogy az alkoholos befolyásoltság alatt okozott dominikai közúti balesetben 1998-ban negyvenévesen elhunyt Falco emléke előtti tisztelgés mint gesztus ellensúlyozhatja-e azokat a tulajdonságokat, amelyek negyedszázada még kevésbé voltak a fókuszban. A rapper Yung Hurn Falco sznobériájára és arroganciára egyaránt reflektált, ám sokak által szexistának és macsónak tartott fellépése azonnal vitát váltott ki: hogyan illik mindez az ökotudatos, polkorrekt, a site specific események révén egyszerűen lokális, illetve a nemzetközi koprodukciónak révén

globális eseménysorozatba? Az identitás kérdése révén kapcsolódhat, ha provokatívan is, az idej fesztiválhoz.

A fesztivál központi eseményeinek a múzeumi negyed, a Museumsquartier ad helyet. Emellett a szervezők hangsúlyt fektetnek arra, hogy csak Bécsben létrehozható és/vagy láttható előadásokkal bejásszák a várost – ugyanakkor finanszírozási okokból (EU-s pályázatok és koprodukciónak fontos, hogy saját bemutatóik utaztathatóak legyenek, és eljuthassanak jelentős fesztiválokra. A lokális gyakran érdekesebb, mint a blockbusternek ígérkező nemzetközi superprodukciónak. Így volt ez az Avignoni Fesztivál új igazgatója, Tiago Rodrigues – a párizsi Odéon és más európai intézmények, többek között a lisszaboni, genfi, nápolyi, campaniai, amsterdami színházak közös produkciójaként létrehozott – *Cseresznyés kert*-rendezésével, amelyben Isabelle Huppert játssza a főszerepet (a bécsiek nem is Csehovra jönnek, hanem „az Huppert”-re): nem hogy nem újító, hanem kifejezetten kimódolt, kiszámított színház, ahol a társulat hiába pakolja Huppert alá a darabot, ő nem tudja az „E” csarnok hatalmas színpadát sem

L'Étang, r.: Gisèle Vienne. Fotó: Jean Louis Fernandez



jelenléttel, sem hanggal megtölteni. Törékeny alkata, a filmvászon megszokott természetes gesztusai, szinte szintelenen sminkelt arca alig láthatóak maradnak. A szerepből is következő tehetetlenséget sem tudja mással, mint egy túsarkúban előadott, tőle meglepő, kicsit sem természetes toporzékolással kifejezni. Az előadás, amely a birtok elvesztését a végleteleg kizsákmányolt glóbusz parabolájává kívánja nagyítani, éppen a kiapadhatatlan szubvenciók révén konzervált pozíciók és hatalmi struktúrák, a földgolyó helyett a színház mint feudum megőrzését mutatja.

A Rodrigues-rendezés éles kontrasztban áll a „G” csarnokban párhuzamosan futó *New Creation* (Új Teremtés) című Bruno Beltrão-koreográfiával, amely szavak nélkül képes a feloldhatatlan társadalmi ellentmondásokat és antagonisztikus trendeket mozdulatba fogalmazni, a (Brazílián kívül is oly jól ismert) feszültséget, megosztottságot a tánc nyelvén felmutatni, sőt, magára a mozgásművészet filozófiájára rákérdezni: hogyan maradhatunk mozgásban, ha az embertelen közeg megbénít minden ellenállást? A toxikus közeget és az abból való szabadulási kísérleteket, a nekifeszülést és elrugaszkodást a hiphopra jellemző táncpárbaj dramaturgiájával képviseli a tizenkét, urban és kortárs táncot elegyítő táncos a minden elbukott kísérletből való felállás és újrakezdés energiáját bőr alá fűródő, zsigeri élménnyé téve. Ez az előadás számomra sokkal inkább lehetne az idei Wiener Festwochen emblémája.

Ahogy a négyórás, Wagner-mentes *Ring* is. A budapesti Wagner-napok kapcsán az interneten körbefutó kvíz, hogy vajon melyik műből valók az alábbi idézetek: Hojotoho; Wallala weiala weia; Heda, heda, hedo stb., ugyanazon ironizál, amin a *Nibelungok gyűrűje* című előadás nyitójelenetében Necati Öziri német drámaíró: értjük egyáltalán, miről szól az általa Wagner-ultráknak nevezett wagneriánusok fenntartotta kultusz? Mi a viszonyunk ehhez a szöveghez? Lefordítható-e legalább a történet a vállaltan Wagner-mentes előadásban? A szerző félórás, önreflexív monológja tempójával és dramaturgiájával is

előkészíti az estét: a monumentális hőstörténetekkel szembe-szegülő, közeli képekkel intimre komponált ellennarratívákat halljuk a nyolc kortárs popzenész által előadott puha, elektroakusztikus ambientben (zene: Black Cracker és Jonas Holle) elhangzó monológokban – a wagneri Gesamtkunstwerk koncepcióját gondolja újra a rendező, Christopher Rüping, és a perspektívák diverzitására, ütköztetésére helyezi a hangsúlyt. Erda, Alberich, Fricka, Brünnhilde meglepően bensőségesre hangszerelt monológjai mellett igazi bravúr az óriások iker-száma, amely a vendégmunkások sorsával köti össze a Walhallát építők történetét. A kalászkoszorús afro Erda a lázadásról, Alberich az alázás miatti eltörpülés érzéséről, Fricka a középkorú feleségek elhanyagolásáról, Brünnhilde az őt lefojtó üveglapfonról ad keserű reflexiót. Mindezek után is igazi meglepetés Wotan felbukkanása a nézőtér hatodik sorában, és civil megjelenést hangsúlyozó hangja, ahogy összefoglalja a saját megítélését (nem pozitív). A Siegfriedet, Hagent, Mimét nélkülöző rendezés változatos eszközökkel (vokális betétek, élő videoközvetítés, kivetítés, bőrleszkelemek, a színpadon felépített gyertyaöntő manufaktúra) tartja mozgásban a kifejezetten feel-good estét.

A fesztiválbázisról kilépve a 18. századi bécsi porcelánmanufaktúra és a második világháborúból maradt nagyméretű, vasbetonból épült légvédelmi, ún. flaktornyok (a flak a Flugabwehrkanone, azaz németül a légvédelmi ágyú rövidítése) a francia barokk Augarten parkban jól megférnek az északi pályaudvar helyén megvalósuló, közösségi tereket és ökotudatos megoldásokat ötvöző egyetemi várossal és lakónegyeddel szomszédos Brut inkubátorházzal. Itt mutatták be az író-rendező, korábban rádiós újságíró Marcus Lindeen *L'Aventure invisible* (Láthatatlan kaland) című előadását, amely a kényszeres álmodozók történetével foglalkozó *Wild Minds* (Vad elmék) és a nem- és névváltoztatáson átesett transz/queer személyek történetét *Regretters* (Akik megbánták) címmel feldolgozó dokumentumszínházi előadásokból álló identitástrilógia



Astronaut Wittgenstein, r.: Nataša Rajković. Fotó: Ines Bacher

harmadik darabja. A *L'Aventure invisible* három történetet állít párhuzamba: az elfeledett francia szürrealista művész, Claude Cahun önarcképeit reprodukáló, a saját nemi identitását megfogalmazni vágyó Sarah Pucille-ét, a két alkalommal is teljes arctranszplantáción átesett, így kétszer is korábbi arcát (így részben identitását) veszített Jérôme Hamonét és a saját stroke-ját megélő és az abból adódóan megváltozott személyiségjegyeit objektíven megfigyelő és leíró idegtudós, Jill Bolte Taylorét. Lindeen az előadást egy, a próbateremben megépített kétsoros, fa arénaszínpadra helyezi (a francia nyelvű szöveget telefonon lehet követni angolul és németül, ami jelentősen rombolja az előadás intimitását), a szereplők közelsége, a sallangmentes, már-már eszköztelen játék a dokumentumfilmek és a rádió interjúhelyzeteit idézi, de Lindeen vállaltan eltér a feature műfaji kötöttségétől, és nemcsak szerkeszti, de át is írja a szöveget, ami a rádióban elképzelhetetlen. Az egymásra szerkesztett történetek az identitás sérülékenységét járják körül – szó szerint is, a kis, kör alakú színpadon.

Innen biciklivel/metróval könnyen elérhető a bécsi Kaisermühlen (a. m. császári hajómalmok) az 1870–75-ös folyam-szabályozás¹ során létrehozott három Duna-ág (Donaukanal, Neue, Alte Donau) közül a középső melletti területre, a nyílegyenessé tett folyó közepén mesterségesen kialakított szintén nyílegyenes Duna-szigetre néz. Körbebetonozott partja szabadstrand, lépcsők vezetnek a vízbe, bár teljességgel érthetetlen, miért fürdik bárki is ebben a brutalista környezetben, a gyors sodrású hideg vízben, amikor néhány száz méterre onnan, a tóvá alakított Öreg-Duna-ágban a századfordulón kiépített strandok várják a csobbanni vágyókat a valóban kék, kristálytiszt és sokkal melegebb vízben. A horvát Nataša Rajković drámaíró-rendező azonban ide, a folyóparti amfiteátrumba álmodta meg *Astronaut Wittgenstein* című helyspecifikus előadását, amely egyszerre installáció, az arra járókat megtévesztő és bevonó flashmob, egy felénk a Buharovok filmjeiből ismert minimál költségvetésű, kísérletező, szürrealis álom, szórakoztatva nyomasztó történet. Miközben egy messziről jött utazó beleveti magát az Új-Dunába, a darabot a véletlenül arra járók reakciói és a szereplőkkel való interakciói viszik előre – vagy éppen terelik új irányba. A Duna hol egyik, hol másik partján felbukkanó szakfanderes úrhajós, az amfiteátrum a Duna vízszintje alatt lévő, így vízben úszó orkhésztrájából időnként felbukkanó csuromvizes nőalak, a sétányon tologatott kerekesszékből kipattanó idős asszony és a nyomába eredő fiatal lány mind kapcsolatba lépnek a járókelőkkel, akik közül még az is része lesz a spontán alakuló előadásnak, aki tudomást sem véve arról, hogy épp egy jeleneten gyalogol keresztül, a telefonja kihangosítóján bonyolított videóhívással beint az alkonyi békakórust. Rajković a programfüzet szerint arra keresi a választ, hol a természetes és a mesterséges határa, hogyan működik a változás, és hogyan hat rá az idő. Az idő tudatos észlelése a kulcsa az előadásnak: minden időbe telik, amíg a közönség észreveszi és felismeri a szereplőket, amíg az úrhajós (talán a demens asszony képzeletében?) átér a hídon, amíg rájövünk, hogy a demens nő színész, stb. Minden helyzet érdekes, mert nem tudjuk, hogyan alakul tovább a szituáció. Az előadás a wittgensteini tétel („A logika kitölti a világot, s ezért a világban nincs semmi, ami esetleges”) cáfolata: nincs logika, minden esetleges. Ha sikerül magunkat átadni az előadás jelenének, átélhetjük az asszony laza asszociációs rendben, időt-

lenségben feltörő gondolatait: „örökké él az, aki a jelenben él”. A napfényes, kora nyári este szürrealis képei a nyaralóövezettel határos külvárosban a demenciát teszik átélhetővé.

Némi bécsi helyismerettel egy időkapuszlat nyit meg a város másik végén, Penzingben az egykori elmeegógyintézet a Baumgarten Höhe magaslaton álló, Otto Wagner tervezte szecessziós épületegyüttese. Az eleve színháznak épült pavilon (Jugendstiltheater am Steinhof) a nácik által százszámra megölt és eltemetett sérült gyerekek sírkertjére néz. Az itt előadott, francia nyelvű *L'Étang* (A tó) nem attól válik helyspecifikus előadássá, hogy a rendezés kihasználja a szecessziós teret – épp ellenkezőleg, a színházterem felújításra váró dekorja éles kontrasztban áll a neonnal élesen megvilágított modern szobadíszlettel –, hanem attól, hogy a hely maga a gyilkos hatalmi gépezet szimbóluma.

Robert Walser 1902-ben írt színművét a francia-osztrák koreográfus-rendező, Gisèle Vienne állította színre. A történet a kamaszkorról és a családi erőszakról Vienne rendezésében a hatalmi viszonyok tanulmányává válik, és ez a téma különösen mélyen rezonál azokban, akik ismerik a helyszín történetét. Adèle Haenel és Henrietta Wallberg bravúros precizitással artikulált teste és technikai eszközökkel is torzított hangja, ahogy lassított felvételnél mozognak a fehérre csupaszított, villódzó fényekkel megvilágított térben, a gyerek által az erőszakos szülőktől elszenvedett abúzus zsigerekig ható, kognitívan talán nem is befogott, az örökkévalóságig őrzött képeit vetítik elénk.

Ha van előadás, amelyben a minden pillanatban kontrollált színpadi mozgás mellett képtelenség a tartalmat közvetítő feliratra figyelni, a *L'Étang* ilyen. A többszörös nyelvi és mediális áttételt – a századfordulós, dialektális szöveg mai francia fordítása angolul feliratozva – inkább csak érzékelni lehet, ahogy azt is, hogy a két szereplő pontosan hány szerepet játszik (a leírások szerint tízet). Mivel minden gyerek szerepet Haenel és minden felnőtt szerepet Wallberg játszik, a jelenetek közötti hasonlóságok, ismétlődések révén az egyediről az általánosra tevődik a hangsúly.

Ha belegondolunk, Vienne, aki a charleville-mézières-i bábszínházi akadémián végzett, úgy vezeti a színészeit, hogy az alapmű szerzőjének kortársát, Edward Gordon Craigt idézi. Nemcsak abban, hogy egy erős rendezői víziónak rendeli alá az előadás minden elemét, ami a 20. század rendezői színházában alapvetés, hanem hogy lefaragja a színész létszerűségét, túlzó gesztusait, mimikáját, beszédét, a személyisége minden lenyomatát, ahogy Craig írja, az emberi természet szabadságra törekvését. Élettelen figurákat látunk egyfajta übermarionettként. A nyitóképek kirakati bábu a rendetlen tiniszobájában megelőlegezik ezt a fajta színészvezetést, de a mélyebb értelmet, miszerint a hatalmi viszonyok között nagyon korlátozott mozgástere van a fiataloknak, a színészek játéka adja meg, azt pedig, hogy ők is láthatatlan zsinórokon mozgatott marionettek, a szecessziós tér által előhívott tágabb művészeti kontextus.

Az ausztrál Back to Back színház inklúziós előadása a szakszervezet 1989-ben alapított színházában (Theater Akzent) revelatív élmény volt. Az integráció és az inklúzió között az a különbség, hogy az integráció során egy kisebb, a többségtől eltérő csoportot próbálunk a már létező nagyobb közösségbe beilleszteni, míg az inklúzió során a kisebbség és a többség együttese, közössége hoz létre valamit. Együtt, közösen, ez a két kulcsszó. A több mint három évtizede alapított Back to Back Színháznak saját társulata van, székhelyük az ausztráliai Geelongban található, de előadásaikkal világszer-

1 https://de.wikipedia.org/wiki/Kaisermuehlen#/media/Datei:Karte_Donaudurchstich.jpg

te turnéznak. Az Ausztráliában három évtizede végrehajtott kormányzati fordulat, a társadalmi integráció elősegítése hívta életre a társulatot, amely előadásában a magunkról és másokról kialakított képet is megkérdőjelezi. Tagjai valamilyen látható vagy rejtett fogyatékossgal élnek, előadásaik az őket kínzó kérdésekre keresik a választ, legyen szó személyes, társadalmi-politikai vagy általános, ahogy ők mondják, kozmikus problémákról.

Jelen esetben a társulat improvizációit a rendező, Bruce Gladwin magnóval rögzítette, ám a szövegeket nem verbatim dokumentumszínházi alapanyagként kezelte. Amit látunk, fikció. Elgondolkodtató az is, hogy az előadás kontinenseket összefogó nemzetközi, ausztrál-német-amerikai koprodukcióban készült – az érzékenyítést tehát több kontinensre kiterjesztve tudják végezni, miközben ők maguk végig tekintettel vannak arra, hogy a státuszban lévő színészeik fizikailag (és jogilag) mennyit dolgozhatnak, és mennyi a kötelező pihenőidejük.

A *The Shadow Whose Prey the Hunter Becomes* (Az árnyék, akinek prédájává válik a vadász) című előadás kiindulópontja három ember, Simon, Sarah és Scott vitája arról, hogyan látják és határozzák meg magukat, és innen jutunk el olyan kérdésekig, mint a munkahelyi visszaélés, a digitalizáció, a mesterséges intelligencia megjelenése a munkaerőpiacon. Sőt, a színházi működésre is rákérdeznek. Az előadók (Simon Laherty, Sarah Mainwaring és Scott Price) eredetileg ugyan saját keresztnéven szerepelnek az előadásban, ám hogy a nevek mégiscsak szerepnevek, egy beugrás teszi világossá: Bécsben Simon szerepét Chris Hansen vette át, ezzel is jelezve, hogy amit látunk, nem a valóság.

Az egyikük autisztikus vonásokat mutat, a másiknak oxigénhiányos állapotra utaló testi és szellemi fogyatékoságai – és láthatóan fájdalmai – vannak, a harmadik átlagos megjelenésű férfi, akiről végig nem lehet eldönteni, miben áll az ő, mondjuk így, eltérése. A meghatározások, szinonimák, amelyeket magukra használnak, mind a hiányt írják körül: fogyatékos, fogyatékkal élő, sérült, rokkant, mozgássérült, valamiben korlátozott, valamire képtelen, hátránnyal küzdő. A vitában az eltérést és a sokszínűséget hangsúlyozzák, jelen esetben a neurológiai diverzitást.

Sarah idegrendszeri sérüléseiből adódóan megfontolt, kényszerűségből kiszámított és így artikulált mozdulatait látva elég arra gondolni, mekkora kihívás egy egészséges kisbabánál is elérni az alapvető mozgások beidegződését, hogy átérzhessük, milyen kín lehet egy felnőttnek a kieső neurológiai reflexeket pótolni, a sérült idegpályákat „újravezetni”. Ezt felidézve talán mindenki számára átélhető annak a fájdalma, küzdelme, ahogy Sarah a színpadon a tárgyakat megemeli, arrébb teszi; különös súlyt kap minden érintés, amelyért neki meg kell küzdeni, és amelyet Scottnak el kell fogadnia, túrnia. Lehet ennél hangsúlyosabban artikulált a színpadi mozdulat?

Ezen felül érdemes elgondolkodni a láthatatlan korlátokon. Hol a határ? Ki számít sérültnek? Mit jelent a rejtett fogyatékossg? Mi az ún. silent brain injury, a külső szemlélő számára láthatatlan traumás agysérülés (TAS), amely a fej hirtelen ütődése, megütése által keletkezik (leggyakoribb okai autó- és motorbalesetek, sportsérülések, zuhanások, esések)? Tudjuk, hogy ez a krónikus fogyatékossg és az elhalálozások egyik fő oka az egész világon? Belegondoltunk már, hogy csak az Európai Unióban ezek az agysérülések évente egymillió kórházi ellátást igényelnek, és óriási társadalmi, gazdasági és egészségügyi terhet jelentenek, különösen, mert a legtöbb sérülés a 15–24 éves korosztályban fordul elő? A traumás agysérülések olyan fontos

neurológiai funkciókban is zavart okozhatnak, mint a szervezet önszabályzási mechanizmusai, illetve a szociális viselkedés szabályozása; növelik emellett a viselkedési rendellenességek, a pszichiátriai morbiditások, valamint a hangulat, az észlelés, az emlékezet, a figyelem és a végrehajtott funkciók romlásának kockázatát. Ismerünk ilyen embert? Ismerjük a nehézségeit? Mit tudunk tenni a neurológiai problémák mellett fellépő mentális sérülések ellensúlyozására, elfogadására?

Az előadók az ép(nek látszó) nézőket szembesítik azokkal a sztereotíp jelzőkkel, amelyeket ők maguk rendszeresen megkapnak („úgysem érted”, „gyerekes vagy”, stb.), miközben a vita és a döntéshozatal színre vitelével emlékeztetik a közönséget a bázisdemokratikus normákra is: olyan megoldásnak kell születnie, ami nemcsak a többségnek, hanem mindenkinek elfogadható, hiszen az egyéni és a kollektív felelősség erről szól.

Az előadás kiindulópontja lehet a normától való bármely eltérés tudatosításának, és alkalmas arra, hogy széles közönséget vonjanak be az információcserébe és a vitába. Ha abból indulunk ki, hogy vannak országok, ahol a fogyatékkal élők munkaerőpiaci alkalmazását a pártpolitikától független, kormányokon átívelő erős politikai akaraton túl tizenkilenc év támogatja alá,² kevésbé lepődünk meg azon, ha a munkaerőpiacon már jelen lévő fogyatékos munkavállalók is tartanak attól, hogy a robotok elveszik a munkájukat. (Van ilyen oldal, érdemes rákeresni, melyik ágazatban mekkora a veszélye ennek.)³ A mesterséges intelligencia amúgy is jelen van a mindennapjaikban, hiszen a robottechnológia-asszisztált terápiaik nagyon jó eredményeket mutatnak a rehabilitációban (például traumás agysérülteknél), ebben az előadásban azonban a szépen alliteráló karakterek (Simon, Sarah, Scott) mellé negyedikként belép Siri, az Apple mesterséges intelligenciája. Siri szerepe szerint eredetileg a Scott nevű szereplő nehezen érthető beszédét ismeri fel és feliratozza – ami egyben arra is válasz, lehet-e, hogyan lehet feliratozni egy nemzetközi fesztivál előadásait úgy, hogy az ne menjen a műélvezet rovására –, de ezen a dimenzió túl lépve Siri egy szellemes dramaturgiai csavarral az előadás teljes jogú szereplőjévé válik: a telefonok mellőzhetetlen és bosszantó prediktív szövegbeviteli módjához hasonlóan felülírja a másik három szereplő beszélgetését, megtagadja a káromkodások feliratozását. És innen nagyon hamar eljutunk oda, hogy a mesterséges intelligenciához képest senki – nemcsak a szereplők, hanem a jelenlévő nézők és műszak – sem tekinthető egészségesnek, épnek: mindenki valamilyen fogyatékossgal él.

Mit tud tenni a színház? Az ausztrál inklúziós előadás nemcsak érzékenyít a problémára, de megmutatja azt is, hogy az inklúzió révén másfajta minőség születik: a másik korláta it folyamatosan figyelembe vevő, elfogadó és arra tekintettel lévő munkából létrejövő produkció lehet katartikus, sőt hatása túlmutathat önmagán. Az itt érzékelhető munkamódszer termékenyítőleg hathat a profi színházi működés keretein belül a produkció minden résztvevőjének jóllétére (wellbeing) ügyelő lábnyommentes dramaturgiával (Trencsényi Katalin kifejezése) vagy közös dramaturgiával (Rácz Attila kísérletező, a hagyományos kőszínházitól eltérő működésekre.⁴

2 <https://www.endeavour.com.au/media-news/blog/19-good-reasons-to-hire-someone-with-intellectual-disability>

3 <https://willrobotstakemyjob.com>

4 Trencsényi Katalin és Rácz Attila vonatkozó tanulmányai *A dramaturg változó helye a 21. században: Esszék, tanulmányok* (szerk. CSEICSNER Otfília, ORBÁN Eszter, TÖRÖK Tamara, Budapest: Színházi Dramaturgok Céhe, 2022) című konferenciakötetben jelentek meg.