

BOROS KINGA

MELEG FÉRFIAK, RIDEG NŐK

Két vendégjáték a TNB színpadán



...nőnek lenni társadalmi értelemben azt jelenti, hogy a szoknyád hosszát nem az időjárás dönti el, hanem a számvetés a strukturális erőszakkal.

■ 2023 őszén a Bukaresti Nemzeti Színház (TNB) csakugyan jó helynek tűnik a messziről érkezett látogató szemében. Olyannak, amely a posztnemzeti állapotban képes önnön szerepét újraértelmezve egyaránt rákérdezni a nemzet, nép, demokrácia, ellenség fogalmaira, valamint a színház mint gyülekezési hely lehetőségeire. Hiszen ha a nemzet egy politikailag definiálódó társadalmi egység, akkor a nemzeti színház alapértelmezetten politikus fórum, társadalomkritikai vizsgálódások és kísérletek műhelye. S ha a kísérlet sikerét a hatékonyság-eredményesség schechneri teóriája¹ és Grotowski, a transzgresszió aktusa² felől gondoljuk el, kijelenthetjük: a TNB színpadán játszott *Catarina, avagy a fasiszták meggyilkolásának szépségén* hangosan protestáló néző, *Az erőszak története* végén a helyéről felpattanva távozó néző, vagyis a néző, aki kellően feldúlt ahhoz, hogy kiforduljon nézői identitásából és az azt meghatározó színházi viselkedéskódex önfelügyelete alól, az a néző tehát maga a sikerült kísérlet.

Sajnos azonban a TNB sem producere, sem meghívója az említett két „botrányos” előadásnak – jelenlétük az ország első színpadán éppen ezért valósággal *statement*, petíció, követelés.

Édouard Louis kortárs francia szerző második (románul egyébként 2019-ben kiadott, magyarul még nem olvasható) regényét, *Az erőszak történetét* 2018-ban a berlini Schaubühnén vitte színre a Romániában több előadásával megfordult Thomas Ostermeier. Ezúttal az ifjúsági

profilú, közvetlenül a rendszerváltás után életre hívott fővárosi fenntartású színház, a jelenleg Vlad Cristache rendező, megbízott igazgató alatt megújulását élő Excelsior hívta meg, pontosabban az általuk első alkalommal tartott X-FEST. A harminchat éves Cristache szolid hadüzenetet küldött mintegy a román színházi fősodornak olyan erőteljes állításaival, mint a bukaresti színházban utoljára nyolc éve dolgozó Gianina Cărbunariu meghívása egy saját előadás, a román közoktatásról tanakodó *Két óra szünettel* létrehozására vagy a berlini, inkluzív szemléletű Ramba Zamba Színház vendégül látása a fesztiválon. Több is talán, mint az uralkodó színházi ízlés, amire az X-FEST radikális alternatívát nyújtott: a család heteronormatív definíciójáért döntő többségben alkotmányt módosítani kívánó országba hozta el Louis autobiografikus művének színházi adaptációját, egy meleg férfi által elszenvedett nemi erőszak történetét. A tapsrendről protestálásképp távoznak néhányan, köztük Mircea Rusu színész, a Ion Caramitru halála óta irányítatlanul tévelygő TNB aligazgatója. Mert bár a TNB mint befogadóhely politikája finoman szólva is rugalmas – beleférhetnek például a közönségét extrémista kiadványokkal fogadó, putyinista nézeteiről közismert Dan Puric előadásai –, erre nem számítottak. Az önjogon megjelenő homoszexuális szereplő éppoly ritka jelenség a román színpadokon, mint a nem romantikus mázzal leöntött nemi erőszak megjelenítése.

Egészen más a „baj” Tiago Rodrigues szerzői színházával, a *Catarina, avagy a fasiszták meggyilkolásának szépségével*, amelyet az Országos Színházfesztivál (FNT) nyitóestjén játszott a Portugál Nemzeti Színház ugyanazon a színpadon. Az Avignoni Fesztivált 2021 óta igazgató Rodrigues másodszer jár Romániában (tavaly júniusban a Szebeni Nemzetközi Fesztivál hívta meg egy másik előadással), és a 2020-ban bemutatott *Catarináról* is csak annyit tudunk előre, amennyit a már-már meseszerű cím és a furfangosan szűkszavú beharangozó elárul: elvileg mindannyian ugyanazokra az eszmékre és értékekre esküszünk, a gyakorlatban mégis jól meglepnek a választási eredmények; erről kellene beszélni, még hozzá nem köldöknézve, hanem magunkat is kizökentve. Ez az erőtlen közhelynek tetsző mondat azonban szolid állítássá és erkölcsi számonkérésé magasodik a színpadon: a fasizmus itt van, te mit teszel ellene? Első este a bukaresti nézőtér a rémület csendjébe fagy. A másnapiak fütyölnek, kiabálnak, rendezavarással válaszolnak, mint ahogy, később olvasom, a *Catarina...* nyugat-európai előadásainak alkalmával igen gyakran megtörténik. Vajon tényleg ilyen bátrak volnánk?

A TNB színpadán mondhatni egymás mellé kerülő két előadás önkéntelenül asszociatív együtt értelmezést vált ki belőlem. Az érvényesített dramaturgiák történetmeselési stratégiája, a nézői testérzetek ingerlése és az a társadalom, amelynek képét a cselekmények háttereként mindkét rendezés artikulál, összeköti a befogadóban Ostermeiert és Rodriguest.

Az erőszak történetét szerzője, Édouard Louis regénynek nevezi, ám ez korántsem jelent autofikciót vagy pusztá önéletrajzi ihletést, hanem csak azt, hogy a szerző nem naplót ír, hanem tudatosan hoz létre egy konstrukciót. A könyv narratív struktúráját meghatározó alap gondolat az előadás dramaturgiájának alapja is: visszafoglalni a saját, mások által elmesélt, ezáltal végtelenen elidegenített, leegyszerűsített, meghamisított történetünket, ellenállni a mások által felállított igazságnak, és ezzel végső soron felszabadítani magunkat a velünk történtek terhe alól.³ Ez azonban korántsem egyszerű, amit a regény úgy tesz érzékeltesse, hogy megsokszorozza a mesélés aktusát, és a *mise en abyme* mellékszere-

replő státuszba taszítja a szerzőt a saját történetében: Édouard nővére meséli a férjének, ahogy az öccse neki elmesélte, ahogy a rendőrségnek elmesélte, ahogy... Édouard a félig behajtott konyhaajtó mögül hallgatja testvérét és sógorát, és kétségbeesett kommentátorként igyekszik elmondani a maga nézőpontját az olvasónak.

A színpad térben, a testek által teszi szemléletessé a küzdelmet: a mikrofon mögött álló, szavait hozzánk intéző Laurenz Laufenberg rendezett külsejű, snájdig Édouard-ja mögött egy méltóságát veszített, az elemeknek kiszolgáltatott férfitest – a több szerepet is alakító Cristoph Gawenda – csúszkál négykézláb, meztelenül a vizes padlón, kifulladásig kínlódva, sikertelenül, hogy talpra álljon. Az elszenvedett bántalmazás időérzetét, az emléketöréseket is leképezi a dramaturgia: egyszerre vagyunk utána és előtte, sohasem egészen túl a traumatikus múltbéli eseményen; már a helyszínelést látjuk, Édouard a semmivel el nem tüntethető, az orrába költözött idegen testszagról beszél, de még egyáltalán nem tudjuk, pontosan mi történt. Louis és Ostermeier pontosan azt hangsúlyozzák, hogy az erőszak korántsem annyira banális, hogy az objektív körülményeket jegyzőkönyvbe véve érdemben el lehetne beszélni. Louis olyan, bűnügyi lényegtelenységükben elhanyagolhatóan minősülő, ám létélményé súlyosodó testéretetek szuperplánjából építi fel a traumát, mint a támadója által a nyakára szorított sál érdes tapintása, vagy az érzelmi imprint erejétől rögzülő szagok. A férfinak, aki karácsony éjszakáján mellé szegődik Párizs utcáin, Édouard kezdetben a leheletét is vonzónak találta. Később az izzadság és a rákényszerített szex szagához képest az egyetlen pozitív szagélmény az ágynemű öblítősza, az ágyneműé, amelybe a másik őt leszorítva belenyomja az arcát. Valószínűtlen barackillat, nem az igazi gyümölcsé, hanem ideája annak. Az orrába, testébe költözött másik test viszont mindennél valóságosabb.

Az előadás szimultán dramaturgiája jóformán minden pillanatot megdupláz, ezáltal relativizál, megkérdőjelez, viviszekciónak vet alá: a kezdeti, konszenzuális csók érzéki jelenetébe, félbeszakítva azt, oldalról belép a kihallgatást végző rendőr; az igazságügyi orvosi vizsgálat közben Édouard-nak az jut eszébe, milyen szépen találta először a bántalmazója nyakát; a romantikusnak induló találkozás pillanataiba több ízben beleszól Clara, hogy öccse „felelőtlen” viselkedésével kapcsolatban rosszallását kifejezze. Kivéve az erőszak tulajdonképpeni jelenetét. Annak nyers, valóságutánzó bemutatását semmi sem szakítja félbe. Jajkiáltás, testek ütemes csattogása, a combokon alácsorgó vér.

Ostermeier rendezése olyan könyörtelen valóságként mutatja fel az áldozatvá válást, amelynek igazságával nem lehet alkudozni. Az erőszaknak jóvátehetetlenül identitásformáló ereje van. A homoszexuális ember identitásélményéről írja Didier Eribon francia filozófus: „az inzultus tapasztalata (nem beszélve a fizikai bántalmazásról) közös a legtöbbször életében [...]. [A]kik a nyugati nagyvárosokban élnek, és a leginkább szabadnak érzik magukat, még azoknak is minden körülmény közt tudatosan kell viselkedniük a környezetükben [...]. A fizikai bántalmazás tapasztalata vagy a rögeszmés számolás annak fenyegető veszélyével annyira mindennapos a meleg életében, hogy majdnem minden önéletrajzban és meleg férfiokról szóló regényben megjelenik. [...] [A] verbális vagy fizikai abúzus áldozatává válás lehetősége mindig jelen van, és gyakran a személyiségkonstrukció meghatározó elemévé válik (beleértve az veszély érzékelésének képességét).”⁴ A (kelet-európai) női befogadói horizonton ez az áldozati-ságélmény korántsem kizárólag homoszexuális, hanem gendertapasztalatként⁵

jelenik meg: nőnek lenni társadalmi értelemben azt jelenti, hogy a szoknyád hosszát nem az időjárás dönti el, hanem a számvetés a strukturális erőszakkal. A megerőszakoltság saját szempontú színházi reprezentációja pedig már-már egyedi nézői találkozást jelent, amennyiben Louis és Ostermeier nem a klasszikus drámairodalomban Molnár Ferenctől Tennessee Williamsig megszokott romanticizáló tekintettel néznek rá (és járulnak hozzá az újratermeléséhez), hanem egyfajta reflektív realizmussal⁶ kutatják.

Az erőszak történetének fontos aspektusa az Édouard és későbbi bántalmazója, Reda között kialakuló mély, autentikus intimitás, amely implicite válaszol a nővére, a rendőrség, a kórházi dolgozók felől érkező szemrehányásra, azaz a strukturális áldozathibáztatásra. A színrevitelben egymás pandanjává válik a regény két jelenete: a szülővárosa terecskéjén barátaival bicikliző – Laufenberg ténylegesen teker körbe a színpadon – kiskamasz Édouard-t a Redát játszó Renato Schuch filmzei középről, Laufenberg boldogságtól ragyogó arcának közelijét élőben vetítve látjuk a háttérvászonon; Reda történetét saját kabil származásáról és az apjáról Édouard előbb a karjában fekvő filmzei a telefonjával, és ezúttal is nagyközeliben látjuk a két arcot, majd egy diavetítő alatt rajzolja a Franciaországba szökő kabil apa útját, ahogy Reda azt elmeséli neki. Az önfeltárukozásban egymás múltjának operatőrévé lesznek. Mire a színpadi elbeszélés az afférré fejlődő éjszakai találkozáshoz ér, értjük a bizalmat, a vonalmat. És a sorsközösséget.

Édouard fehér és értelmiségi, Reda illegális észak-afrikai⁷ bevándorlók gyereke és feketemunkás. De egy interszekcionális megközelítésben identitásválságuk és osztályhelyzetük rendkívül hasonló: Édouard tudatosan szakadt el, és menekült Párizsba homofób vidéki munkáscsaládjából, Reda nulla társadalmi és kulturális tőkével próbál helyet találni ott, ahol bőrszíne nagyobb stigma, mint a szexuális irányultsága.⁸ Ez az elutasítottság teszi őket egyformává. A kulturális különbség pedig áthidalhatatlanul különbözővé. Jól szemlélteti ezt viszonyulásuk a szüleikhez: míg Reda identitását alapvetően meghatározza a kötődés és feltétlen tisztelet („Szídd az anyámat?”, förmed rá Édouard-ra, amikor az lopással gyanúsítja), addig Édouard a szülei új lakcímét sem tudja, egyetlen kapcsolata hozzájuk az ominózus eltűnt telefon (amely kellék, a már említett módon videós eszközként használva Ostermeier színpadán kitüntetett jelentőségűvé nő). Reda interiorizált homofóbiájára, ami a szerelmes éjszaka végén lopásra készítette, mint tűzre az olaj ömlik rá Édouard intellektuális és erkölcsi fölénye. Hogy maskulin énképét helyreállítsa, Redának meg kell büntetnie Édouard-t önmaga helyett a homoszexualitásáért. Az erőszaknak rendszerszintű oka van, állítja Louis és Ostermeier. A regény és az előadás úgy tud az áldozat és az elkövető nevében is szólni, hogy az utóbbit sem menti fel, csak szociológiai pontossággal megmutatja, milyen társadalmi folyamatok eredménye az agresszió. Nem véletlen, hogy *Az erőszak történetének* legdurvább rasszista mondatai – a koszos, tevébaszó arabokról, akik, ha hagyjuk, szétverik Franciaországot – éppen Reda szájából hangzanak el, attól az embertől, akinek cselekedeteit, identitását, egész létét a rendőrség egyetlen szóval leírhatónak találja: berber, és ez az ő szemükben mindent megmagyaráz. Reda ugyanúgy kívül reked a neoliberalis kapitalizmus elitklubján, mint Édouard deklasszáldott családjá, és frusztrált tradicionáliszmusára paradox módon ugyanazokban a konzervatív radikális szólamokban talál választ, mint Le Pen újfasiszta szavazói.⁹

Hasonló társadalomkép feszül a *Catarina, avagy a fasiszták meggyilkolásának szépsége* mögött. Ebben az esetben azonban a felfedezését késlelteti a por-

tugál történelemben nem jártas romániai nézőben, hogy a referenciák ismerete híján parabolikus fikciónak olvassa a disztópiát. Az előadással foglalkozó tanulmányában Ana Pais portugál színházkutató amellet érvel, hogy a Lisszaboni Nemzeti Színházban bemutatott produkció a portugál nézőre sajátos, testi reakcióként jelentkező hatással van, amennyiben az ország társadalmi közérzetét (public feelings) aktiválja.¹⁰ Pais a társadalmi közérzet fogalmát Ann Cvetkovich-tól veszi át, akinek 2012-es könyve „a depresszióról mint kulturális és társadalmi jelenségről, nem pedig mint orvosi kondícióról” kívánt gondolkodni, annak a felismerésnek a nyomán, hogy „a politikai válaszadás bevett formái, beleértve a direkt cselekvést és a kritikai analízist, többé már nem működnek, se a világot nem változtatják meg, se nem érezzük jobban magunkat tőlük”.¹¹ A Cvetkovich által említett „politikai depresszió” Pais nézői értelmezésében is kiemelt fontosságú elem, amit ő a demokrácia alapértékeit, az egyenlőséget és bizalmat aláásó érzetként fogalmaz meg. A két szerző eszmefuttatásának ezen sorába illesztkedhet Mark Fisher kapitalista realizmusa, a „könnyebb elképzeln a világvégét, mint a kapitalizmus végét” híres tétele és a depresszív hedonizmus gondolata (hogy a ma embere képtelen egyébre, mint az azonnali élvezetekre törekvés).¹²

Ha Fisher szerint nincs alternatíva a neoliberális kapitalizmusra, Tiago Rodrigues rendező mindjárt két lehetséges következményt is mutat, és a nézőre terheli a döntést, hogy melyikkel kíván azonosulni. Ám a *Catarina...* dramaturgiája pont arra épít, hogy nem egy mindent tisztázó, kontextusba helyező expozícióval kezd, amelynek alapján racionálisan mérlegelhetnénk, hanem jelenetről jelenetre adagolja, az előadás szinte teljes játékidőjére teríti szét a dramaturgiai egyenletrendszerét. A kezdetben csehovinak tűnő életkép apránként fordul át az antik tragédia dimenziójába, hogy végül teljesen váratlanul felfeszítse a reprezentáció kereteit.

A várostól távol, vidéki tanyáján gyülekezik egy család. Három generáció hét tagja, lassan rakjuk össze a családi mátrixot: idős nagybácsi és felnőtt fia, két középkorú unokaöccse és unokahúga, valamint a nő két, szintén felnőtt lánya. Lehetne a hely Vojnyickijék birtoka: az egyik férfi egyedül él itt az év többi részében. Lehetne a cseresznyéskert: a másik testvér pedzegeti, hogy jó kis pénzt lehetne csinálni vidékturizmusból. Az anya kicsit sokat iszik, a fiú kicsit sokat hallgat. De azért alapvetően harmonikus kapcsolatok jellemzik ezt a családot, legfeljebb a ki mit eszik kérdésén civakodnak: az ünnepi asztalra kötelezően körömpörkölt kerül, a sokat emlegetett nagymama hagyományos receptje, csak hát a legfiatalabb lány már vegán. Itt üti meg a fülünket először, hogy ez az időtlen idő, amelyben mindenkit, a férfiakat is, Catarinának hívnak, és mindenki, a férfiak is, földet seprő szoknyát hord, furcsasága ellenére: napjaink, vagy ahhoz nagyon hasonló. És bár sok konkrét utalás elhangzik – a nagybácsi a nyomtatott sajtó eltűnését fájjalja a hat hónapja történt fasiszta hatalomátvétel alatt –, már majdnem a játékidő felénél járunk, amikor a „nyolc évvel ezelőtt, a világvárvány első évében” mondatból végre világosan megértjük: a darab cselekménye 2028-ban játszódik. Amit látunk, nem a mítoszok ideje, hanem az elkerülhetetlen jövő.

S a romániai néző még mindig nem tudja, nem is fogja tudni, amíg az előadást követően utána nem olvas, hogy Catarina (Catarina Eufémia) valóságosan létező személy volt, a Salazar-diktatúra elleni mozgalom jelképe: 1954-ben a huszonhat éves földművesnő felszólalt a munkások méltóságán aluli bérezése miatt, mire egy gárdista három golyót eresztett a hátába. Rodrigues innen indítja a családtörténetet: a mártírhalált halt Catarina szellemkeze hideg érintésével arra

kéri barátnőjét, tegyen igazságot; ő nem habozik lelőni saját férjét, a közlegényt, aki tétlenül nézte végig a gyilkosságot. Ettől kezdve fiai és lányai, unokái, déd-unokái, amint betöltik a huszonhatot, beavatást nyernek a Catarina körébe, és ugyanazon a májusi napon minden évben igazságot tesznek. „Pusztuljon el egy fasiszta, aki tétlenül hagyott elpusztulni egy nőt. [...] Ez legyen a ti örökségetek, hogy soha ne hallgassatok, ha igazságtalanság történik a szemetek előtt. Ne habozzatok a jó érdekében ártani.”¹³ A nyolcadik szereplő, az öltönyös férfi, aki mindeddig mozdulatlanul és szótlánul, a többiektől távol ült – az asztalnál, melynek terítőjére a „Não passarão” ellenállási szlogent hímezték –, most érti meg, minek van ő itt. Az ő kedvéért gyűlt össze és öltött szoknyát a hét Catarina, érette főzték meg az ünnepi körömpörköltöt, neki szólt a rituális ének és tánc, a nagymama felolvasott levele. Az ő feje fölé készülnek ültetni a soron következő, 1954 óta a hetvennegyedik tölgyet.

Rodrigues tragédiájának azonban nem ő a főhőse. Hanem Catarina, a lány.¹⁴ Illedelmesen, ragyogva készül az első saját kezű rituális gyilkosságára, mintha konfirmálni vagy az esküvőjére menne. Maga sem érti, hogy lehet, hogy a fasiszta zsebében ott maradt a telefonja – talán öntudatlan készítés volt elfelejteni a tengerbe vetni, amikor elrabolta, pedig százszor átvették anyjával a lépéseket. Majd amikor meg kellene húznia a ravaszt, az addigra már tiltakozássá artikulálódó kétely ismét megállítja.

„A nagy hősnőknek mindig nagy akadályokkal kell megküzdeniük” – fordul hozzánk a nagybácsi. Az előadásban első pillanattól felállítja a játékkonvenciót: a néző jelen van, egyenrangú partner a színházi eseményben. Hozzánk intézi szavait a hallgatag fiú, amikor a tűz irányíthatatlan erejéről beszél; a legfiatalabb, a vegán Catarina, amikor hezitáló nővérét arról győzködi, hogy az elrabolta férfi meg az államelnök, akinek a beszédeit írja, ne eufemizáljuk populistának, nacionalistának, szélsőjobbnak, mondjuk ki: fasiszta; az anya, amikor a gyilkolás szükségszerűségét magyarázza: „gyilkolok, hogy egy nap olyan világban élhessünk, amelyben többé nem kell gyilkolni”. Rodrigues taktikusan adagolja az előadásba Brechtet, csak befogadói figyelmünk a legvégsőig próbál nem venni tudomást erről, mert akkora a drámavágyunk,¹⁵ mert akkora élvezettel szegeződünk a cselekményre. Pedig emlegetik is a színen. Ez a család úgy idézgeti Brechtet, mint más a szentírást, és gyaníthatóan épp ugyanolyan megkérdőjelezhető szöveghűséggel, azaz minden, érvként felhozott szentenciát neki tulajdonítva. Állítólagos Brecht-idézet például a vegán lány látnoki erejű hasonlata a vegyes étrendű ember képmutatásáról: „Azok, akik ítékeznek az elnyomó erőszakra erőszakkal válaszolók fölött, olyanná lesznek, mint az, aki marhahúst szeretne enni, de nem hajlandó levágni a tehenet.”¹⁶ A brechti parabolák stílusában fogan a nagybácsi tanítómeséje a váltókezelőről, akinek egy fékezhetetlenül száguldó vonat útvonaláról kell döntenie: ha erre megy, megöl egy egész falut, ha arra, az anyját öli meg. A lány válasza nyilvánvaló: a vonat elé vetné magát. Testével védi meg az áldozatot a többi Catarina rászzegeződő pisztolyától. Elpusztul a Catarina törzsi közössége.

A fasiszta feláll. Romeu Costa magas, válla széles, mellkasa erős, öltönye slim fit, arckifejezése magabiztos. Anyósok álma egy ilyen vő.¹⁷ Előrelép. „A szabadságról akarok beszélni.” Ez az utolsó jelenet áttételesen idézi Brechtet: „Nincs kétség benne, hogy a fasiszták rendkívül teátrálisan viselkednek. Különös érzékük van hozzá. [...] [Hitler] megtanulta például a színpadi járást, a hősök lépését, amelynél hátra kell feszíteni a térdet, és egész talppal lépni a földre,

hogy a járás méltóságteljesebb legyen. Karjainak keresztbefonását, ezt a hatásos fogást is megtanulta, s ugyanígy a hanyag testtartást is betanították neki. [...] Hogy megkönnyítse az érzelmi belehelyezkedést, igen személyes jellegű hangulatokba kergeti magát beszédei közben, amelyeknek állami akciókat kell bevezetniük vagy megalapozniuk, olyan hangulatokba, hogy ezek a magánember számára is elérhetőek.”¹⁸ Costa fokozatosan emeli a hangerejét, kezdetben zsebre vágott kezével egyre szélesebben gesztikulál, egy kitartott pillanatra feltűnik a Hitlergruss, már egész testéből lendülnek a mozdulatok. A munkásokhoz szól, a szegényekhez, az igazi portugálokhoz. Mi vagyunk a többség. Le a kisebbségekkel, le a kiváltságosokkal, le a szakszervezetekkel. Le a nők nyafogásával, le a válással, az abortusszal, le a melegekkel. Hagyományos családot, rendőrállamot, szabadpiacot. Huszonöt percen át mondja. Lelőjük, vagy csatlakozunk hozzá?

„Ha vannak füleink a hallásra, szegény náci gyermekeink szólnak hozzánk.”¹⁹ Talán van négy évünk meghallani, mielőtt Tiago Rodrigues jóslata beteljesül.

■ JEGYZETEK

1. „Az előadás létre is hozza, amit ünnepel. [...] [A] tánc nem ünnepe az eredmények elérésének, nem megelőzi vagy követi a cserét, hanem az átalakulás eszköze. [...] Az eredményesség és a szórakoztatás szemben áll egymással, de egy bináris rendszer, egy folyamatosság részeként. Az alapvető szembenállás nem a rítus és a színház, hanem az eredményesség és a szórakoztatás között van. Az, hogy egy bizonyos előadást valaki rítusnak vagy színháznak nevez-e el, attól függ, hogy az eredményesség-hatékonyág vagy pedig a szórakoztatás kerül-e előtérbe.” Richard Schechner: *A performance*. (Ford. Regős János) Múzsák, Bp., 1984. 105–107.

2. „És most szóljunk az előadásról mint transzgresszív aktusról. Miért foglalkozunk művészettel? Hogy átlépjük gátjainkat, hogy kilépünk korlátaink közül, hogy feltöltsük azt, ami üres vagy fogyatékos bennünk [...]. [A] színházat kézzelfoghatósága, testisége, mondhatnám, fiziológiai mivolta miatt régóta a provokáció helyének éreztem, ahol hadat üzenünk önmagunknak, s ezáltal a nézőnek is (vagy fordítva: a nézőnek, s ezáltal magunknak is), ahol látásmóduink, érzéseink sztereotípiáit megtörjük [...]. [N]em más ez, mint a tabu megszegése, a transzgresszió.” Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*. (Ford. Pályi András) Kalligram, Pozsony, 1999. 17.

3. Louis maga idézi a regényben Hannah Arendtet: „Az emberi cselekvés sajátossága, hogy mindig valami újat kezd, de ez nem azt jelenti, hogy valaha is lehetséges volna az *ab ovo* elkezdés, az *ex nihilo* létrehozás. A korábban már ott lévővel el kell távolítani vagy meg kell semmisíteni, hogy teret csináljunk a saját cselekvésnek, és a korábban létező dolgok megváltozhatnak. Az ilyen változás lehetetlen volna, ha nem volnánk képesek fejben elszakadni a helytől, ahol fizikailag vagyunk, és *elképzeln*, hogy a dolgok állása másmilyen is lehet, mint jelenleg. Másként szólva a tényszerű igazság szándékos tagadása, vagyis a hazudás képessége, és a dolgok megváltoztatásának képessége, vagyis a cselekvés képessége, összefügg; mindkettőt ugyanabból fakad: a képzeletből. Egyáltalán nem magától értendő, hogy képesek vagyunk azt mondani, »süt a nap«, holt igazából esik (az agy bizonyos sérüléseivel elvesz ez a képesség); sokkal inkább azt bizonyítja, hogy noha érzékileg és értelmileg jól felkészültek vagyunk a világban létezésre, nem elidegeníthetetlenül illeszkedünk vagy ágyazódunk bele. *Szabadon* változtathatunk azon, amilyen a világ, és elkezdhetünk benne valami újat. A létezés tagadásának vagy állításának, az igennek vagy nemnek a mentális képessége nélkül – de ne csak az állításokra vagy javaslatokra mondott igenre vagy nemre, egyetértésre vagy egyet nem értésre gondoljunk itt, hanem magukra a dolgokra, ahogy azok az egyetértésünktől vagy egyet nem értésünktől függetlenül adóttak a mentális és érzékszerveink számára, a dolgokra mondott igen vagy nem mentális képessége nélkül tehát – semmilyen cselekvés nem volna lehetséges, márpedig a cselekvés maga a politika leglényege.” Hannah Arendt: *Crises of the Republic*. Harcourt Brace, San Diego, 1972, 4. (Ebben az írásban a más módon nem jelölt idegen nyelvű munkákat saját fordításban idézem.)

4. Didier Eribon: *Insult and the Making of the Gay Self*. Duke University Press, Durham & London, 2004. 18.

5. „A nők elleni erőszak az ENSZ meghatározása szerint: »A nők elleni erőszak bármely olyan, a nőket nemük miatt érő erőszakos tett, mely testi, szexuális vagy lelki sérülést okoz vagy okozhat nőknek, beleértve az effajta tettekkel való fenyegetést, valamint a kényszerítést és a szabadságtól való önkényes megfosztást.«” <https://nane.hu/erintetteknek/tudnivalok-a-nok-elleni-eroszakrol>.

6. Ostermeier 1996-ban a berlini Deutsches Theater Baracke nevű műhelyében induló rendezői pályáját végigkíséri a realizmus pecsétje a kezdeti évek *in-her-face* drámairodalmától a legutóbbi évekig. 2000-ben írt *A küldetés* című manifesztójának egy szöveg helyén maga követel új realizmust a színházban: „A színház az a hely lehet, ahol a világ újszerű értelmezése közös világnézetté és állásfoglalássá erősödik. A színház az a hely lehet, ahol a társadalom újra tudatossá és tehát politikussá válik. A színháznak ezért kortársnak kell lennie. [...] Új realizmusra van szükségünk, mert [...] a realizmus korántsem a világ ábrázolása olyannak, amilyen. A realizmus úgy tekint a valóságra, mint valamire, amit meg kell változtatni.” Peter M. Boenisch – Thomas Ostermeier (ed.): *The Theatre of Thomas Ostermeier*. Routledge, London & New York, 2016. 3. Lásd továbbá: Peter M. Boenisch (ed.): *The Schaubühne Berlin Under Thomas Ostermeier: Reinventing Realism*. Bloomsbury, London & New York, 2021.

7. Ostermeier jól orra alá dörgöli az európai nézőnek a fehér tekintet korlátoltságát, közönyét: Redát a brazil származású Renato Schuchra osztja, akinek „egzotikus” megjelenését – amíg utána nem olvasunk a színésznek – kérdés nélkül elfogadjuk észak-afrikainak.

8. „Reda bevándorlók gyermeke, egyszerre francia és idegen. Tekinthejtük polgártársnak, akinek családi múltja összefonódik a francia közelmúlttal: kabil család, akik a polgárháború elől menekülve hagyták el Algériát, hogy a menhelyek és »folyosók« aztán belökjék a francia nagyváros kiszákmányoló munkapiacára és rasszizmusába. Az ő háttere ugyanakkor a hagyományos homofóbia és a szegénység is, a fővárosban él ugyan, de Louis világának a periferiáján.” Joseph Pearson: *Speaking for both Victim and Perpetrator*. <https://www.schaubuehne.de/en/blog/speaking-for-both-victim-and-perpetrator.html>

9. „Apám a választásokban esélyt látott önmön láthatatlansága leküzdésére. Sokkal előbb, mint én, apám megértette, hogy a burzsoázia szemében [...] mi nem számítunk, és nem is létezzünk. Apám úgy érezte, a baloldali politika cserben hagyta a nyolcvanas években [...]. Ezzel szemben a Nemzeti Front felszólalt a gyatra munkakörülmények és a munkanélküliség ellen, amelyért a bevándorlást és az EU-t okolta. Mivel a baloldalt nem látszott érdekelni a szenvedése, apám bevette a szélsőjobb által kínált hamis magyarázatokat. Szemben az uralkodó osztállyal, neki nem adatott meg a politikai programra szavazás privilégiuma. Szavazni számára kétségbeesett próbálkozás, hogy láthatóvá váljon. [...] A családomat lebeszélni arról, hogy Marine Le Penre szavazzanak, kevés az, hogy [Le Pen] rasszista és veszélyes. Ezt már mindenki tudja. Kevés az, hogy küzdünk a gyűlöletbeszéd és [Le Pen] ellen. A hatalommal nem rendelkezőkért kell küzdenünk, a láthatatlan olyanokért, mint az apám.” Édouard Louis: *Why My Father Votes for LePen*. <https://www.nytimes.com/2017/05/04/opinion/sunday/why-my-father-votes-for-marine-le-pen.html>

10. „A társadalmi közérzet fogalmának (Cvetkovich 2012) segítségével [...] kívánok beszélni a kortárs nyilvánosság tereit és intim érzelmi élményeit egyaránt meghatározó láthatatlan erőkről és kapcsolódásokról. A kulturális narratívák és diskurzusok, társadalmi gyakorlatok és események, amelyekben megnyilvánulnak, megszabják, hogy milyen kapcsolatunk lesz a világgal. [...] A történelmi emlékezet múltbéli érzeteket hoz elő, a fikció pedig a jövőre vetített érzeteket aktívál. Az egyes idősíkokban jelentkező érzetek a társadalmi közérzet rétegzett atmoszféráját teremtik meg. A Portugália közelmúltjához (Catarina Eufémia meggyilkolásához és a szegfűs forradalomhoz) kapcsolódó társadalmi közérzet meghatározza a portugál nézői befogadást, kivált az előadás befejező részében. [...] A nézőközönség egyik tagjaként magam is éreztem, ahogy az elhangzó szavak súlya egyre növelte a feszültséget, mintha minden egyes szó tovább emelte volna a szürke falat, amely tapinthatóan bezárta a nézőt egy affektív téridőbe (McCormack 2018. 4). Úgy éreztem, mintha a közönségre nedves ködfelhő ereszkedett volna rá, a hideg futkosott a hátamon a sűrű érzetektől.” Ana Pais: *To Kill or Die For: The imperceptible tactility of public feelings in Catarina and the Beauty of Killing Fascists by Tiago Rodrigues*. Performance Research, 2022. 2. 82, 84.

11. Ann Cvetkovich: *Depression: A Public Feeling*. Duke University Press, Durham & London, 2012. 1.

12. Lásd Mark Fisher: *Kapitalista realizmus. Nincs alternatíva?* (Ford. Tillmann Ármán – Zemlényi-Kovács Barnabás) Napvilág Kiadó, Bp., 2020.

13. Az előadás angol feliratában: „A fascist will fall who did nothing when he saw a woman falling. [...] May this inheritance serve for you never to fall silent at the sight of injustice. If you have the need, don't hesitate to do harm in order to practice good.”

14. A szerepet a bemutatón Sara Barros Leitão játszotta. A bukaresti vendégjátékon Beatriz Maia.

15. A „drámavágy” Hans-Thies Lehmann német színházkutató 2007-ben a budapesti Kortárs Drámafesztiválon tartott előadásának tolmácsától, Nádasy Ádámától származik. Az előadás a *Színház* című folyóiratban közzét változata így fogalmaz: „Kétségtelenül él bennünk egyfajta vágy a drámaiságra. Ugyanakkor az az érzésem, hogy ez a vágy ma inkább a moziban találja meg

kielégülését.” Hans-Thies Lehmann: Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya. Színház 2008. 4. sz. 53.

16. „Those who lament the violence with which the oppressed respond to the violence of the oppressors, are the same people who would like to eat beef without killing the cow.”

17. Jordan Bardellát, a francia Nemzeti Tömörülés huszonnyolc éves új elnökét nevezi a sajtó a francia anyósok álomvőjének.

18. Bertolt Brecht: *A fasizmus színpadiasságáról*. In *Uő: Színházi tanulmányok*. Magvető, Bp., 1969. 386, 389.

19. Tamás Gáspár Miklós: *Szegény náci gyermekeink*. Élet és irodalom 2004. október 1. 6.

