

JÁSZAY TAMÁS

Egy színházi előadás archeológiája

(Milo Rau: *Orestes in Mosul*)

„Az *Oresteia* természetesen csak alibi az *Orestés Mosulban* elkészítéséhez, olyan keret, amelyben teljesen idegen dolgok keverednek egymással, ahol a színészek eltérő életrajzi valóságait és az *Oresteia* iránti saját viszonyukat meg tudjuk mutatni.”¹ A svájci író-rendező, Milo Rau ismeri be és jelöli ki e szavakkal saját, rendhagyó *Oresteia*-projektjének természetes határait. Rau esetében a rend „elhagyása” persze egészen mást jelent, mint amit a magyar színháznéző megszokott. A textus értéséhez elengedhetetlen a kontextus ismerete, ezért a 2019-ben bemutatott *Orestes in Mosul* című projekt ismertetése előtt röviden ki kell térnünk Milo Rau sajátos színházesztétikájának rövid leírására, illetve annak a kérdésnek a megválaszolására, hogyan illeszkedhet ebbe a színházértelmezésbe a klasszikus antikvitás egyetlen, teljes egészében ránk maradt drámatrilógiája, Aischylos *Oresteiai*ja. A dolgozat címe régészeti feltárást ígér: az elemzés tulajdonképpeni tárgyához távolról, egyre szűkülő körökben közelít, miközben a színháztörténeti hagyomány részeként is olvasható előadást körbeölelő rétegek részleteibe is betekintést nyújt.

Milo Rau színháza

Milo Rau a nagy európai színházcsinálók azon szűk csoportjához csatlakozik, akik nem a színházból kiindulva jutottak el a színházig. Jó két évtizede a kontinens egyik legtermékenyebb színházi író-rendezőjeként, félszázánál is több előadó-művészeti projekt levezenylőjeként tartjuk számon. 2007-ben alapította meg a projektjeit gondozó IIPM (International Institute of Political Murder) nevű színházi és filmes produkciós cégét.² Beszédés név: Rau színházának középpontjában gyakran történelmi traumák, a kibeszéletlen (közel)múlt jelenig húzó sötét árnyai állnak. A sokszor dokumentumokból útnak induló, de nem dokumentarista,³ kutatás alapú színházában gyakran dolgozik civil résztvevőkkel, illetve a vele közel egy időben induló, nem távoli rokon német csapat,

¹ Milo RAU, *Why Orestes in Mosul?* = M. R., *Orestes in Mosul – Golden Book III*, Berlin, Verbrecher Verlag, 2019, 21. (A külön nem jelölt idézetek a szerző saját fordításai – J. T.)

² www.international-institute.de (Letöltés ideje: 2021. december 10.)

³ Vö. Milo RAU, *Szemelvények a Globális realizmus (Aranykönyv 1) című kötetből*, ford. KÉKESI KUN Árpád, Theatron, 2021/2, 3. A rendező módszeréről itt további általános megállapítások olvashatók, a dokumentarizmushoz való viszonyáról lásd például: „Realistán dolgozni egyszerűen annyit tesz, hogy előcsalogatod a valóst a dokumentum árnyékából, hogy az úgymond aktuálisat kivonszolod az igazság és a jelenlét fényére.” *Uo.*, 8

a Rimini Protokoll krédójához hasonlóan a „hétköznapi szakértőivel”. Felvállaltan baloldali színháza nem hisz abban a metódusban, amely az esetek iránti együttérzést a róluk szóló, de nélkülük való beszéddel látja kiválthatónak: Milo Rau színháza kellemtelenül közel megy vizsgálati tárgyaihoz.

A Rauról szóló elemzésekben rendre visszatérő jelzők a provokatív, az ellentmondásos, a megosztó, a radikális, miközben a figyelmes néző valójában nagyon is konzervatív színházi ars poeticát fedezhet fel. Rau – folytatva az évezredek, az ókortól Brechtig és tovább ívelő hagyományt – a színház tanító funkcióját sorolja első helyre: egyértelmű szándéka, hogy nézője ne indirekt utalások komplex szövetén keresztül, hanem közvetlenül és tisztán értse, hogy a színpadi és a színházépületen kívüli valóság között fennálló bárminemű hasonlóság korántsem a véletlen műve. A történelemből emblematisz pillanatokat, tragikus fordulópontokat, a kollektív tudatalattit megszólító eseményeket ragad ki, így például a Ceaușescu-házaspár kivégzéséről (*The Last Days of Ceaușescu*, 2009), az ugandai genocídiumról (*Hate Radio*, 2011), Breivik utópai mérszálásáról (*Breivik's Statement*, 2012), az orosz igazságszolgáltatás anomáliáiról a Pussy Riot hírhedt esetét tárgyalótermi körülmények között újravizsgálva (*The Moscow Trials*, 2013), a belga pedofil bűnöző Marc Dutroux-ról (*Five Easy Pieces*, 2016), vagy Lenin életéről (*Lenin*, 2017) is.

Milo Rau projektjeinek gyakori és fontos sajátossága az intermedialitás, a színház hagyományos tér- és időbeli kereteinek látványos mellőzése, illetve azok kitágítása. Egy produkció nála sosem „csak” egy héttől tízig tartó előadás: az oda tartó út és a társadalmilag elkötelezett előadó-művészeti projektek esetében a sok kérdést felvető utánkövetés szerves része vállalásainak.

A bemutatókhoz fűzött „kommentárok” azonos értékűek a tulajdonképpeni produkcióval: az egyes előadások közreadott, interjúkkal, esszékkel, tanulmányokkal kiegészített szövegeknyvei, illetve az általa gondozott *Golden Book*-könyvsorozat tágabb értelmezési kontextust biztosító kötetei; a vezető sajtóorgánokban elhelyezett tudósítások és próbariportok; a produkciót rögzítő professzionális felvételek; a tulajdonképpeni előadásról részben vagy egészben leváló, a készítés folyamatát megörökítő dokumentumfilmek; majd a bemutató után született – Rau dramaturgjai és munkatársai által moderált, kontextust teremtő és elemző – beszélgetések a színház elasztikus műfaji határaitól is gondolkodtatnak. Előadásai egy részénél kifejezetten cél, hogy a turnézta-tás, majd a repertoárról való lekerülés után se tűnjenek el nyom nélkül. Az egyszeri(nek induló) előadó-művészeti projektek így képesek lokális szinten változást indukáló vállalásokká növekedni. Ahogy Rau fogalmaz: „számomra a realista művészet teremtésének egyetlen módja: ténylegesen beavatkozni a világ, a történelem folyásába”⁴

A hagyományos színházfogalomhoz képest tehát hangsúlyos Rau és alkotótársai „médiaváltása”. A befogadóját sok csatornán keresztül szüntelen jelekkel bombázó, de mégis csak estéről estére megismételhető színház többé nem végcél, hanem

⁴ Vö. *Uo.*, 10.

kiindulópont: egy komplex, hosszú távon működő és fenntartható (fenntartásra szoruló) rendszernek csupán az egyik eleme. Az előadás köré az alkotók mozgóképes, írásos és hangzó anyagokat építenek, melyek kérdésfelvetéseikkel az előadásról való folyamatos beszédet generálják és támogatják. Mindez jelentősen árnyalja a játszó és nézők közötti akciók és reakciók által együttesen létrehozott színházi esemény⁵ fogalmát. Ad analogiam: a kortárs magyar színház történetéből erős párhuzamként kínálkozik a 2007 után radikálisan átalakuló Krétakör Színház példája. A Schilling Árpád vezette, virtuálissá alakuló társulat életében a repertoárt építő hagyományos működést felváltotta a projektalapú, eleinte gyakran egyszeri eseményeket civil közreműködőkkel lebonyolító gondolkodás. Nemcsak az esemény maga, de a köré rendeződő, belőle épülő akciók is – beleértve az audiovizuális eszközökkel történő professzionális megörökítést, a történetek részletes dokumentálását, majd mindezek tudományos diskurzusba kapcsolását – erősen emlékeztetnek arra, amit Rau csinál. A Krétakör és Schilling ilyen irányú gondolkodásának a legfontosabb példája a 2010-es *Új néző* projekt. Igaz, Rau esetében van egy lényeges különbség: ő a projekt alapköveként szolgáló színházi előadást rendszeresen, vagyis repertoárszerűen játssza.

Út a genti manifestumtól az Oresteiaiig

Rau Európa és a világ nagy színházi fesztiváljainak rendszeresen visszatérő vendége, 2018 óta Gent nemzeti színházának (NTGent) igazgatója. Az *Orestes in Mosul* története is itt kezdődik: 2018 májusában nagy visszhangot keltett Rau és genti alkotótársai tízpontos manifestuma,⁶ melyben meghatározták azokat a színházcsinálási alapelveket, amelyeket a jövőben magukra és munkájukra nézve érvényesnek tartanak. Írásuk nem dogmatikus elvárásrendszer, inkább vitaindító:⁷ a felsorolásban elméleti („Már nemcsak a világ ábrázolásáról van szó, hanem a világ megváltoztatásáról. A cél nem a valós ábrázolása, hanem az, hogy maga az ábrázolás váljék valóssá.”⁸) és merőben gyakorlati („A díszlet összterfогata nem haladhatja meg a húsz köbmétert, vagyis egy olyan tehergépjármű kapacitását, amelyet B kategóriás jogosítvány birtokában bárki vezethet.”⁹) megfontolások egyaránt megtalálhatóak. A két pont között szoros az összefüggés: a klímakatasztrófa felé menetelő világra a színházüzem működése hatást gyakorol, amit

⁵ Willmar SAUTER, *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000, 11. A mű kontra esemény fogalmához lásd még Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Bp., Balassi, 2009, 24–25.

⁶ Milo RAU, Stefan BLÄSKE, Steven HEENE, Nathalie DE BOELPAEP és az NTGENT alkotócsoportja, *A jövő városi színháza*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, Színház, 2018/11, 40–41.

⁷ A magyar reakciókból lásd IMRE Zoltán, *Kommentár „A jövő városi színháza” című manifestumhoz*, Színház, 2018/11, 42–45; BOROSS Martin, *Megjegyzések a genti manifestum kapcsán*, Színház, 2018/11, 45–47.

⁸ RAU, BLÄSKE, HEENE, DE BOELPAEP, NTGENT, *i. m.*, 40.

⁹ *Uo.*

érdemes minden értelemben a lehető leggazdaságosabban kivitelezni, így hozzájárulva a világ megváltoz(tat)ásához. Az artist/művész és az activist/aktivista összekapcsolásából született activist/artivista prototípusa lehetne Milo Rau.¹⁰

Legyen szó ókori vagy későbbi szerzőkről, a klasszikusok és azok értékrendjére fogékony, azt magukénak érző nézők-olvasók alighanem idegenkedve fogadták a genti manifesztum negyedik pontját: „A klasszikusok szó szerinti adaptációja tilos. Amennyiben már a próbaidőszak elején rendelkezésre áll valamilyen szöveg – könyv, film vagy színdarab –, az az előadás időtartamának maximum 20%-át teheti ki.”¹¹ Milo Rau nem foglalkoztatják a nyugati kánon alapművei. Vagyis nem úgy, illetve úgy biztosan nem, ahogyan azt általában színházakban tapasztaljuk, holott az általa elmesélt történetekben természetesen folyamatosan jelen vannak mindazon témák és problémák, amelyek akár a tragikus triász, akár mások ránk maradt műveiben megfogalmazást kaptak. „Az eddigi pályám során sosem dolgoztam a klasszikusokkal, mert nem fedeztem fel a művészi vagy politikai szükségszerűséget vagy sürgetést egy ilyen vállalásban. Más szavakkal: túlságosan könnyű levenni Ibsent vagy Sophoklét a polcra, és rendezőként sosem érdekelt a színházi díszítésnek ez a folyamata.”¹²

A pályáján gyakran ciklusokban gondolkodó Rau 2019-ben indította útjára *Az ókori mítoszok trilógiáját*. A 2019-es *Orestes in Mosul* című színházi előadás Aischylos *Oresteiájának* kulcsmomentumait mesélte újra az Iszlám Állam egykori fővárosára és az ott élők mai helyzetére kopírozva azokat. A 2020-as *The New Gospel* című film Jézus Krisztus ma lehetséges és sürgető szerepvállalásáról gondolkodott a dél-itáliai menekülttáborok árnyékában, Jézus szerepében egy afrikai politikai aktivistával. A pandémia miatt az alkotók többször módosítani kényszerültek a trilógia harmadik darabjának bemutatóját: az egyelőre újrarájátszásként, videóinstallációként és színházi előadásként definiált, jelen pillanatban előadási időpontokkal nem rendelkező *Antigone in the Amazon* a sophoklési történetet a hagyományos értékek és a felgyorsult globális kapitalizmus konfliktusaként mondja újra úgy, hogy közben kapzsiságról, tévhitekről és a hübriszről mesél.

Csalódik, aki az *Oresteia* bármilyen értelemben vett hűségese felmondását várja a 2019 márciusában Irakban előbemutatott, majd egy-egy hónappal később Gentben, illetve Bochumban is bemutatott, Európa számos fesztiválján látható *Orestes in Mosul* előadásán. A Rau által követelményként önmaga elé állított, a klasszikusokra vonatkozó, idézett 20%-os kvóta ez esetben megközelítőleg sem érvényesül: a másfél órás előadásban Aischylos trilógiájából mindössze néhány töredék hangzik el, azok sem szó szerinti idézetek, inkább az eredeti drámai situációt ökonomikusan felidéző utalások, miközben a felépítés hűségesen követi a drámatrilógia menetét.

¹⁰ Az újkeletű fogalomhoz lásd M. K. ASANTE, Jr., *It's Bigger Than Hip Hop: The Rise of the Post-Hip-Hop Generation*, New York, St. Martin's Griffin, 2008.

¹¹ RAU, BLÄSKE, HEENE, DE BOELPAEP, NTGENT, *i. m.*, 40.

¹² RAU, *Why Orestes*, *i. m.*, 21.

Kortársunk, Aischylos (?)

Az Aischylos-filológia fontos megállapítása, hogy a szerző tragédiái nem a modern dráma értelmében vett színdarabok voltak: Peter Wilson szerint a tragédia „közelebb állt ahhoz, amit »kórusoperának« nevezhetnénk, mint a »színházhoz.«¹³ A görög tragédiák recepcióját tekintve Aischylos a maga idegenségével és archaikusságával ingoványos terep a modern színház számára.¹⁴

Ahogy arra Paul Monaghan – az Aischylos-recepciót¹⁵ a posztdramatikus színház kategóriái felől vizsgáló tanulmányának bevezetőjében – utal,¹⁶ ahhoz, hogy a szerző műveit modern drámaként¹⁷ vigyük színre, az aischylosi színházi gondolkodást is transzformálni szükséges, ami ugyanakkor inkább gyengíti, semmint erősíti a görög szerző színpadi vízióját. Monaghan meggyőzően érvel amellett, hogy a tragikus triász bizonyos értelemben legradikálisabb tagjaként olvasható, mert az arisztotelési elvektől nem béklyózott Aischylosnak a Hans-Thies Lehmann által a színháztudományba bevezetett posztdramatikus színház¹⁸ fogalma kifejezetten „jól áll”. Mindez nem feltétlenül találkozhat az eredeti szöveg sértetlensége mellett protestálók véleményével, akik hajlamosak elfeledkezni arról, hogy a fordítás, az adaptáció, az interpretáció, a tág értelemben vett „újraszabás” bármely klasszikus szöveg színre vitele esetében elengedhetetlen.

Paul Monaghan – Nietzsche emblematiszáló ellentétpárját hasznosítva – Aischylos kortársi színre vitelek apollóni és dionyszosi interpretációs irányt vél azonosíthatónak. Míg az előbbi a nyelvre és a szövegre koncentrál a maga „hűvösebb” („cooler”) módszereivel, az utóbbit a „fűtés és lángolás” („heating and burning”) terminusokkal jellemzi. A dionyszosi interpretációban Aischylos drámáiban a zene, a testiség, a mozdulatok, a képek, a kórus előadása hangsúlyosabbá válik a nyelv használatánál: a megbízhatatlan szavakat maguk alá gyűri a képek megállíthatatlan áramlása. Monaghan többször figyelmezteti olvasóját: a „posztdramatikus Aischylos” valami egészen más, mint amit azok a tudósok és nézők várnak és remélnék egy-egy produkciótól, akik számára a szerző csupán egy a kanonizált auktorok közül. Konklúziója szerint az eredeti szöveg

¹³ Peter WILSON, *The musicians among the actors = Greek and Roman Actors: Aspects of Ancient Profession*, eds. Pat EASTERLING, Edith HALL, Cambridge, Cambridge University Press, 39. Idézi Paul MONAGHAN, *Aeschylus as Postdramatic Analogue: "A Thing Both Cool and Fiery" = The Reception of Aeschylus' Plays through Shifting Models and Frontiers*, ed. Stratos E. CONSTANTINIDIS, Leiden – Boston, Brill, 2017, 266.

¹⁴ Nálunk feltétlenül, de nem mindenütt: az Aischylos-trilógia – az APGRD online adatbázisa szerint – önállóan is legtöbbször előadott darabjának recepciójához lásd *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, eds. Fiona MACINTOSH, Pantelis MICHELAKIS, Edith HALL, Oliver TAPLIN, Oxford, Oxford UP, 2005.

¹⁵ A recepciónak Aischylos korától a 20. század végéig tartó áttekintését célozza Ian RUFFELL, *Reception and Performance History of the Oresteia = Aeschylus, The Oresteia*, trans. Hugh LLOYD-JONES, London, New York, Bloomsbury, 2014, IX–XXII.

¹⁶ MONAGHAN, *i. m.*, 266.

¹⁷ Ehhez a szerző Peter Szondi vonatkozó elméletére hivatkozik. Lásd Peter SZONDI, *A modern dráma elmélete*, ford. ALMÁSI Miklós, Bp., Osiris, 2002.

¹⁸ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREZC Zsuzsa, SCHEIN Gábor, Bp., Balassi, 2009.

„sérülése/megsértése” („damage”) szükségszerű, ugyanakkor a posztdramatikus színháznak és Aischylosnak van keresnivalója egymás társaságában.

A kortárs nézőnek szóló óvatos figyelmeztetés visszatér Freddy Decreus – az *Oresteia* színpadi recepcióját nagy vonalakban áttekintő – tanulmányában is: szerinte a felkészületlen nézőt sokkhatásként érheti, ha valaki merényletet követ el minden idők legnagyobb tragédiájának „szent és sérthetetlen” („sacrosanct”) státusza ellen.¹⁹ Dolgozatában számba veszi az utóbbi fél évszázad legfontosabb *Oresteia*-bemutatóit – köztük Peter Stein, Karolos Koun, Peter Hall, Tadashi Suzuki, Ariane Mnouchkine, majd mások előadásait –, majd a trilógia recepciójának 19–20. századi irányait csoportosítja. A romantikus (Wagner), neoklasszikus (Reinhardt) és modernista (O’Neill, Eliot, Sartre) trendek után a történet alapvonalait megváltoztató dekonstrukciós, feminista és posztmodern közelítéseket sorolja. Innen csak néhány észrevétel: a Pasolini soha meg nem valósult *Oresteia*-mozija helyett elkészült *Appunti per un’Orestide africana* a történet eurocentrikusságát mozdította ki, Romeo Castellucci az *Eumenisek* konklúziójával és a demokrácia megalapozásával vitatkozik, amikor vonatkozó előadásában nyíltan képviseli, hogy nem az anyagyilkos Orestésszel, hanem Klytaimnéstrával rokonszenvez.

Freddy Decreus másfél évtizeddel később az *Orestes in Mosul* bemutatója apropóján publikált, a színházi előadás szerves részeként olvasható kötetben sorolja a recepció aktuális fejleményeit. Meglátása szerint (leg)újabbban a posztkolonializmus és a politikaelmélet (Lothar Müthel, Tadashi Suzuki, Peter Stein, Franz Marijnen), a feminizmus (Ariane Mnouchkine, Daniel Scahaise, François Rochaix), a pszichológia (Luk Perceval, Romeo Castellucci) és az új ritualizmus (Iannis Xenakis, Giovanna Marini zeneművei, Karolos Koun rendezése) jelöli ki az *Oresteia*hoz való viszonyulást.²⁰

Orestes in Mosul – egy előadás és ami körülötte van

Milo Rau hosszas előkészítő munka után született *Orestes in Mosul* című előadása ebbe a hagyománymátrixba lépett be 2019 tavaszán. A genti manifesztum kilencedik pontja helyezi tágabb kontextusba döntését: „Évadonként legalább egy produkciót egy kulturális infrastruktúra nélküli háborús vagy válságövezetben kell próbálni vagy előadni.”²¹

¹⁹ Freddy DECREUS, *A Series of Papers on the Hellenic Drama and Contemporaneity: The Oresteia, or the Myth of the Western Metropolis between Habermas and Foucault*, Phasis, 7, 2004, 146.

²⁰ Freddy DECREUS, *Exporting the Tragic Feeling* = Milo RAU, *Orestes in Mosul – Golden Book III*, i. m., 50–52.

²¹ RAU, BLÄSKE, HEENE, DE BOELPAEP, NTGENT, i. m., 40. Az *Oresteia* háborús övezetbe kapcsolásának előzményeiről lásd Edith HALL, *Aeschylus, Race, Class, and War in the 1990s = Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, eds. Edith HALL, Fiona MACINTOSH, Amanda WRIGLEY, Oxford, Oxford UP, 2004, 173–174.

A rendező a már említett, az előadáshoz csatlakozó kötetben így vall szándékairól: „Az foglalkoztat, hogy az antik tragédiát hogyan lehet ütköztetni egyfelől az észak-iraki helyzettel – ezért *Orestés Mosulban* –, másfelől a színészeink élettörténeteivel. [Mosulban] mindenütt jelen vannak az *Oresteia* témái: háború, bosszú, a helyreállítás és a megbocsátás reménye.”²²

Rau számára alapvetés, hogy úgy beszél az Iszlám Állam által romhalmazzá változtatott Mosul és a benne élők személyes és közösségi történelméről, hogy az érintetteket magukat is bevonja projektjébe. A tulajdonképpeni előadást korai terepszemle és több workshop előzte meg, melyek során fiatal iraki művészek, zenészek és színészek kapcsolódhattak be az előadáskészítés folyamatába.

A hasonló, társadalmilag érzékeny(ítő), performatív projektek kapcsán az előkészítés mikéntjéhez hasonló módon mindig kulcskérdés az utánkövetés is. Vagyis az, hogy mi történik az ott élőkkel azt követően, hogy a hozzájuk vendégként érkező művészek végleg távoznak. Ahogy jeleztem, Rau látványosan kitágítja az egyszeri előadás tér- és időbeli perspektíváját, és ez igaz az *Orestes in Mosul* indirekt utóéletére is. 2021 őszén Mosulban az NTGent az Unesco *Revive the Spirit of Mosul* programjának²³ támogatásával a helyi Institute of Fine Arts keretein belül, kétéves előkészítést követően filmes iskolát indított európai és iraki oktatók bevonásával. Az itt tanuló hallgatók első elkészült rövidfilmjeit 2022 februárjában Mosulban mutatták be.²⁴ A kitűzött cél visszhangozza az *Orestes in Mosul* szándékait, amikor kifejezési eszközöket és megszólalási lehetőséget kíván biztosítani, azaz hangot ad a helyieknek azért, hogy a saját nézőpontjukból mesélhessék el a saját történeteiket.

A film mint médium más módokon is meghatározó része a(z eredeti) projektnek: ahogy az *Orestes in Mosul: The making-of* (2020) című, Daniel Demoustier által jegyzett dokumentumfilmből is világossá válik, a produkcióval magával azonos fajsúlyúvá váltak a nyugat-európai és iraki alkotók közötti kapcsolatteremtési, egymás (kultúrájának) megértésére tett, aligha minden esetben sikerrel kecsegtető próbálkozások. Milo Rau és európai csapatának Mosulba érkezése, a romok között emelkedő város látképe, az európai szemekben érződő kétely és bizonytalanság, a helyiekkel meginduló közös játék során lassan oldódó feszültség, a közös színpadi és beszélt nyelv tétova keresgélése mind megjelenik a filmben. Demoustier filmjében az európai és iraki színészeknek workshopot vezető, egyben az előadást rendező Rau maga is „színészé” válik, akit gyakran látunk instruálás és próba közben, ahogyan menedzseli magát az eseményt. A két csapat színészeiről nem tudunk meg túl sokat: legfeljebb a dokumentumfilm és az itt még csak készülő előadás, illetve a mindezekhez kapcsolódó írásos publikációk mozaikkockáit egymás mellé helyezve vonhatunk le következtetéseket.

²² RAU, *Why Orestes*, i. m., 11.

²³ <https://en.unesco.org/fieldoffice/baghdad/revivemosul> (Letöltés ideje: 2022. április 1.)

²⁴ A kezdeményezésről további részleteket lásd itt: <https://www.ntgent.be/en/productions/a-film-school-for-mosul> (Letöltés ideje: 2022. április 1.)

Mindez pedig apró részleteiben is kísértetiesen emlékeztet Ariane Mnouchkine 2005-ös *Un soleil à Kaboul* előadására, illetve annak 2007-es filmverziójára.²⁵ A rendező 2005 nyarán érkezett Afganisztánba háromhetes workshopot tartani helyi színészeknek: az afgán és francia művészek kapcsolatteremtése a commedia dell'arte maszkjai és játéktípusa segítségével gyorsan és gördülékenyen zajlott. A workshop „terméke” egy kényszerházasságról szóló előadás lett, amely tudatosan nem a korabeli afgán viszonyokra, hanem a 18. századi Európára hivatkozott kiindulási alapként. Mnouchkine biztatására a programban részt vevők önálló társulatot alapítottak Aftab néven (perzsául: nap, tisztelgés a francia társulat előtt), igazgatót választottak, majd a kétezres évtized második felében több afganisztáni és nemzetközi színházi fesztiválon részt vettek.

Vissza Rauhoz: az általa hangosan kritizált globális társadalomról szóló éles lát-lelet, hogy az *Orestes in Mosul* iraki résztvevőit az utazási tilalmak miatt végül csak videófelvételtől láthatjuk: a színpadon lévő hét európai (köztük két, iraki gyökerekkel rendelkező) színészhez a kivetítőn csatlakozik hat zenész, három színész, illetve a kórus nyolc tagja az Irakban korábban rögzített felvételeken.

A nyugati ember kolonializáló tekintetének zavarba ejtő bizonyítéka, amikor Rau fontos, de mégis csak mellék-, illetve epizód szerepeket oszt az iraki közreműködőkre (Iphigeneia, Athéna, az Őr, illetve a Kar tagjai ők). Demoustier filmjében az európai színészek őszintén (már amennyiben kamera előtt tudnak-mernek őszinték lenni) vallanak az iraki forgatás miatt érzett féleleimről, illetve az eltérő kulturális szabályrendszer kényszerként megélt elfogadásáról. Ez utóbbi amúgy Rau előadáskészítő munkamódszerének részeként is olvasható, hiszen a végleges anyaghoz bevallottan inspirációként használja a közreműködők civil létéből adódó gesztusokat és tanulságokat.

A továbbiakban áttekintjük az előadás jeleneteit, lépésről lépésre vizsgálva a viszonyt, amely Milo Raut az *Oresteiához* fűzi. A színpad némi túlzással üres: két, a Mosulban felvett jelenetekből ismerős, ott a színészek szálláshelyül szolgáló bungaló jelképes, mégis realista másolata áll csak rajta, fölöttük pedig hatalmas vetítővászon. Ez utóbbit – Rau számtalan előadásához hasonlóan – itt is folyamatosan használja: a görög tragédia struktúrájára utaló, kivetített fejezetcímek (a hosszú, húszperces bevezető után feltűnő *Parodos*, illetve a záró *Exodos* közé illesztett *Agamemnon*, *Orestes*, *The Eumenides*) mellett élő és előre rögzített felvételek sokszor szétszálazhatatlan egységét látjuk. Rau edukatív, a didakszist büszkén felvállaló színháza rengeteg információt kíván megosztani velünk bő másfél órában. Megosztott figyelmet követel az élőben és videón szimultán zajló, esetenként a médiumok közötti egyoldalú párbeszédén élcelődő előadás.

²⁵ Köszönettel tartozom a dolgozat lektorának, hogy felhívta a figyelmemet a párhuzamra. Mnouchkine projektjéről bővebben lásd: *Théâtre du Soleil in Afghanistan: A discussion with Ariane Mnouchkine, Robert Kluyver, and Anthony Richter*, Theater, 2006/2, 66–77.

Szédítő a perspektíva, melyet a nyitó jelenetben, élőben az Agamemnónt, Kassandrát, illetve a felvételtől Iphigeneiát játszó színész felvázol. Johan Leysen (Agamemnón) gyorstalpaló összefoglalót tart Agamemnón Trójából való hazatérésétől egészen Orestés anyagyilkosságáig, hogy világos legyen: az *Oresteia* a bosszú megállíthatatlan, ciklikus története. A színész beszél egy gyerekkori meghatározó olvasmányélményéről, a Schliemann trójai ásatásairól szóló könyvről is. Az előadás egyes szintjei (értsük ezt problémákra, témákra, eszközhasználatra, beszédmódra egyaránt) mintha úgy következnenek egymás után, ahogy a régész tárja fel egyre mélyebbre ásva az újabb és újabb rétegeket.

Leysen elmeséli: amikor megtudta, hogy Agamemnón szerepét fogja játszani, egy ismerősétől több száz, az Iszlám Állam által végrehajtott kivégzés felvételét kapta meg. Szinte megbabonázva nézte, ahogy fiatal férfiak sorban egymás mellett térdelve várták, hogy agyonlőjék őket, hipnotizálta a fiatal nő látványa, akit nyilvánosan fojtottak meg. Meghökkenítő, hatásos (hatásvadász?) felütés, ráadásul képtelenség eldönteni, hogy a színész szerepből beszél, vagy a felkészülés részeként valóban nézett ilyen felvételeket. A bevezetőben elhangzott elemek vissza-visszaköszönnek majd az előadásban: megnyugtathatjuk magunkat – „csak” színház volt az egész.

Az Iphigeneiát játszó színésznő, Baraa Ali videóról szólal meg: csak a szemét látjuk a teljes arcát takaró nikábban. A színész és a nő iraki társadalmi státuszáról árulkodik a markáns gesztus, miközben az ISIS által a közvetlen környezetében elkövetett rémtettek elősorolása kontextusba helyezi mindezt. Az Iphigeneia megfojtását eljátszó, videóról látott, elviselhetetlenül hosszú jelenet alatt a színpadon az Agamemnónt, Klytaimnéstrát és Iphigeneiát (a későbbiekben Kassandrát) játszó színész az újrajátszáshoz hasonló pózt vesz fel, miközben a közönségnek háttal ők is nézik a felvételt. Ezután Klytaimnéstra (Elsie de Brauw) meséli el lánya feláldozásának történetét, vagyis a trójai háború kezdetének közvetlen előzményét: lassan megérkezünk.

Az előadás egyetlen, visszatérő kelléke, az Irakban és az élő előadásban egyaránt használt szőnyeg közönyösen szívja magába az újabb és újabb generációk vérének. A szőnyeg, amely Aischylosnál Agamemnón hazaérkezésekor központi szerepet kap (Klytaimnéstra rábeszéli férjét, hogy lépjen a bíborszőnyegre, holott ez csak az isteneknek járó megtiszteltetés: a nő így szorítja bele a királyt a hübrisz bűnébe), Mnouchkine után újabb meghatározó színháztörténeti hagyománnyal indít párbeszédet. Peter Brook afrikai útján 1972–73-ban a helyiek előtti játék például mindig úgy kezdődött, hogy leterítették egy szőnyeget a puszta földre, ezzel nem csupán kijelölve a színpad nem is annyira virtuális határait, de meghatározva a játszó és nézők közötti kommunikáció alapszabályait is. A rendező határozott gesztusával úgy teszi sajátjává a teret, hogy nem hagy rajta végleges nyomot. Ahogy Brook beszámol róla: „Kiszálltunk, kiterítettük a szőnyegünket, leültünk, és egy szempillantás alatt összegyűlt a közönség. Volt ebben valami hihetetlenül megindító – mert egy számunkra teljesen ismeretlen világba csöppentünk, és egyáltalán nem tudtuk, hogyan tudunk vagy nem tudunk

kommunikálni az ottaniakkal.”²⁶ Közel ötven évvel Brook „varázsszőnyegének” (ahogy a rendező nevezi több helyen) játékba hozása után a textildarab immár nem a színház mágikus minthájának ad helyet, hanem kegyetlen kivégzéseknek, egészen másfajta spektákulumot fókuszba helyezve.

Raunál előben folytatja a Kassandrárt játszó Susanna Abdulmajid, az iraki származású, de Európában felnőtt és nevelkedett színésznő, aki Mosul és régiója elmúlt hét-ezer évének történetét a tömeges emberirtások történeteként summázza, megtámogatva az *Oresteia* bosszúciklusként értelmezését. A színésznő hosszan, szinte licitálva sorolja, hogy mikor kinek a parancsára haltak meg százezrek, miközben a 2019-es, az Iszlám Állam által hátrahagyott Mosul romos utcaképeit figyeljük a videón. Amikor az előadás végén Abdulmajid és Leysen a város határában lévő Ninive, a világ egyik legrégebbi városa romjaihoz látogat, az a bizarr régészeti körtúra egyenes folytatása lesz: a turistalátványosság képe rámásolódik a lebombázott Mosul panorámájára.

Az ezt követő *Parodos* esetünkben nem annyira a kar bevonulásáról szól, mint inkább a nyugatiakat Mosulban fogadó kontextus megrajzolásáról, személyes történetek és emlékek játékba hozásával. Rau *parodosa* egyben előzetes összefoglaló, amennyiben körütekintően kijelöli az *Oresteia* apropóján őt foglalkoztató témákat és kérdéseket. A leltárból hiányzó témák persze éppúgy árulkodóak: az, hogy a már a tragikus triász másik két tagjánál, majd az európai irodalomban komoly karriert befutott Élektáról említés se történik, a dráma új helyszínére, vagyis újfent a férfiközpontú iraki társadalomra utal.

Az előadás (talán túlságosan is sokszor) visszatérő motívuma Gary Jules *Mad World* című klasszikus slágere, melynek részleteit előben és videóról egyaránt újra és újra meghallgatjuk. A zene tiltott élvezeti cikk az Iszlám Állam szigorú szabályrendszerében: az egyik zenész, Suleik Salim Al-Khabbaz arról beszél a felvételen, hogy milyen trükköket kellett alkalmazniuk a hatóságok kijátszására a totális zenetilalom idején. Az elnyomás technikáiról tudósít az a jelenet is, amikor videón egy mosuli magasház tetején találkozunk az Ört játszó Khalid Rawival és a színpadon majd Aigisthost alakító Bert Luppesszel. Tőlük tudjuk meg, hogy az épület tetejéről 2014 után a homoszexuálisokat dobták le az ISIS katonái. Rawi hobbija és munkája, a fotózás szintén tiltott tevékenység volt az Iszlám Államban, ő pedig a rendeleteket kijátszva, szó szerint az életét kockáztatva örökítette meg ezeknek a napoknak a történetét. Az életben és a színpadon játszott szerep ezúttal is összekapcsolódik: Khalid Rawi szájából az *Orestes in Mosul* kevéske Aischylos-fragmentumának egyike ekkor hangzik el: az *Agamemnón* elejéről a láthatárt fürkésző Örnek a trójai háború végét jelző tüzek közeledtét dokumentáló mondatait idézi fel.

A távoli, illetve a közelmúlt és a jelen, a keleti és a nyugati szemlélet, a színészek civil éneke és az általuk alakított karakterek sorsa fonódik egybe a videón látható következő, az előadáskészítés során belső feszültséget generáló – például a Karban fellépő

²⁶ Brook *Afrikája: Beszélgetés Michael Gibson-nal* = Peter BROOK, *Változó nézőpont*, ford. Dobos Mária, Bp., Orpheusz– Zugszínház, 2000, 143.

színészek komoly ellenérzésével találkozó – jelenettel. Az Orestést játszó Risto Kübar és a Pyladést alakító Duraid Abbas Ghaieb Rau elképzelésében – korántsem függetlenül az *Oresteia* korábbi játszástörténetétől, illetve Orestés és Pylades barátságának egyik létező értelmezésétől – nyíltan homoszexuális párként jelenik meg.

Az, hogy a két férfinak a felszabadított Mosulban Rawi fényképezőgépe, illetve a videófelvételt majd Európában figyelő nézők előtt kell csókot váltania egymással, miközben a Kar majdan fúriaként megjelenő tagjai megpróbálják őket szétválasztani, nem provokáció. A rövid, az előadásban később is többször felidézett epizód a hagyományok összeférhetlenségéről, a civilizációk egymás iránti türelmetlenségéről is tanúskodik. A színészek esetében Rau intenciójával összhangban végig összekapcsolódik a civil személyiség és a színpadi *persona*, mindennek a leglátványosabb példája alighanem éppen Orestés-Risto esete.

Az észet származású színész beszél a balti országban töltött gyerekkoráról, a homoszexualitása miatt ott folyamatosan megélt idegenségéről, majd az őt állandóan, saját bevallása szerint az élő előadás jelen idejében is kízó, szűnni nem akaró hátfájásáról. A fináléban térünk vissza a krónikus problémához: Risto orvosai tanácsára műtétnek veti alá magát, a videón altatórvosra kérésére tíztől számol vissza. Hogy Risto-Orestés megszabadul-e az őt korokon-kontinenseken át a fúriákéhoz hasonló intenzitással üldöző fájdalomtól, titok marad. A *Parodos* végén Rau megpendít még egy, őt igazán érdeklő témát: Klytaimnéstra-de Brauw előrevetíti *Az Eumenisek* bírósi jelenetét, amelyben a mosuli verzióban természetesen az a kérdés hangzik el, hogy az egykori ISIS-harcosokat vajon meg kell-e büntetni vagy a megbocsátás révén megszakítható-e az erőszak több ezer éve tartó láncolata.

Az *Agamemnon* című fejezet elején a Trójából hazatért Agamemnon és Cassandra, illetve az őket vendégül látó Aigisthos és Klytaimnéstra a Dajka (Marijke Pinoy) közreműködésével vacsorához készülődik. Rau kedveli a 'mi lenne, ha', 'mi lett volna, ha?' típusú betéteket: annak ellenére, hogy egyetlen szó sem hangzik el Aischylos szövegéből, az epizód kulturális különbségeket látványosan ütköztető szcenírozása érzékeltesen játssza újra a palotájába visszatért Agamemnonnal és a vele érkező jósnővel szembeni tanácsalanságot és zavart. A vacsora közben a konzolidált, ám mindvégig feszült small talk egy ponton végzetesen kisiklik: az Agamemnonnal kettesben maradt Klytaimnéstra nem türtőzteti tovább magát, amikor férjétől magyarázatot követel Iphigeneia meggyilkolására. Miközben Klytaimnéstra leszúrja Agamemnon, a kivetítőn Kassandrát és az őt kivégző Aigisthost látjuk: a jósnő Aischylos szavainak parafrázisával búcsúzik a világtól, később Klytaimnéstra gyilkosság utáni monológja is felidéződik. A videón Kassandrát a már említett szőnyegre térdeltetve (az ugyanitt megfojtott Iphigeneiával megegyező pózban) lövi agyon Aigisthos, majd a színpadon ugyanerre a szőnyegre terítik ki a lány és Agamemnon művértől csatagos holttestét is, kortárs enküklémát működésbe hozva.

Az *Orestes* című fejezet ugyancsak lecsupaszítva koncentrálna a bosszú és a gyilkosság pillanatára. Elektra nem szerepel Raunál, őt az Orestés-Pyladés reláció foglalkoztatja,

a már a *Parodos*ban felemlegetett homoszexuális szál itt kerül igazán előtérbe. Miközben a Kar tagjai a videón sikertelenül próbálják meg távol tartani egymástól a két szerelmezt, Orestés és Pyladés az *Áldozatvivők*ből a két szereplő szövegét mondja fel a bosszúról, mialatt az Őr-Rawi fotózza őket. A fejezet csúcса a hármas gyilkosság: a két barát éjjel rajtuk ütve gyűjti össze, és a már sokat használt szőnyegre térdelteti Aigisthost, Klytaimnéstrát és a Dajkát. Feltűnő, hogy Rau tragédiájában a halált mindig a nyílt színen látjuk, nem hírnöki elbeszélésekből értesülünk róla. Igaz, a művér látványos locsolása és egymásra kenése inkább elidegenít, mintsem megrendít. A királynő halála hosszú és fájdalmas, csakúgy, mint korábban Iphigeneiáé volt. A néző számára világos lesz: nem elég, hogy a történelem ismétli önmagát, de ráadásul ugyanabban a körben mozgunk, csak a szereplők neve változik.

Túlásnak tűnhet, mégis úgy vélem: Milo Rau elsősorban a *The Eumenides* című etap Athéna által levezényelt bírósági tárgyalása miatt vitte színre saját *Oresteiáját*. Rau érdeklődése a tárgyalóterem performatív természete iránt közismert, elég például a *The Last Days of Ceaușescus* (2009), a *Zurich Trials* (2013), a *The Moscow Trials* (2013) vagy a *The Congo Tribunal* (2015) példáira gondolni. Rau változatosan viszonyul a bírósági szcenírozáshoz: az egykori tárgyalások megismétlése-újrajátszása mellett az alternatív kimenetek, vagyis a színpadi újratárgyalás és az abban rejlő színházi/valóságformálási lehetőségek is erősen foglalkoztatják.²⁷

Meg kell-e büntetni Orestést vagy sem? – teszi fel az egyszerű kérdést a Dajkát játszó Marijke Pinoy. Miközben a hét, addigra már egyformán művértől maszatos arcú szereplő a színpadon akkurátusan törölgeti magáról a piros festéket – jelezve ezzel talán azt is, hogy a színháznak vége, innentől immár teljes mértékben civilként képviselik a véleményüket – a mosuli videón Orestés és Athéna, illetve Orestés és az ellene forduló Kar találkozását figyeljük. A tét nem is lehetne nagyobb: folytatódjon a háború, vagy megszülethet végre a béke.

Az Athénát megszemélyesítő Khitam Idress saját története fájdalmasan olvasódik rá a béke híveként színre lépő istennő szándékaira. Az évtizedek óta tanárként dolgozó, de mellette az előadás készítésének idején is egyetemi tanulmányokat folytató nő férjétől védelmi pénzt követeltek, majd amikor nem volt hajlandó fizetni, a férfit Mosul közelében brutális kegyetlenséggel végezték ki. Az Iszlám Állam hatalomátvételekor rövid ideig a nő is támogatta az új urakat, de végül lányaival Szírián keresztül Törökországba menekült, ahol két évig éltek. Irakba való visszatérésük óta öt lányával és egy fiával a Vörös kereszt önkénteseiként dolgoznak a nem is olyan rég még az ISIS katonákhoz tartozó özvegyek és gyerekek menekülttáborában.²⁸

²⁷ Ennek módszertanáról lásd Milo RAU, *New Realism and the Contemporary World: The Re-enactments and Tribunals of the International Institute of Political Murder*, Documenta, 2020/2, 121–137. A témáról a kortárs színház kontextusában elhelyezve ír Steff NELLIS, *Enacting Law: The Dramaturgy of the Courtroom on the Contemporary Stage*, Lateral, 2021/1. <https://csalateral.org/issue/10-1/enacting-law-dramaturgy-courtroom-contemporary-stage-nellis/> (Letöltés ideje: 2021. december 15.)

²⁸ Bővebben lásd Khitam IDRIS GAMIL, *I've never known hatred* = Milo RAU, *Orestes in Mosul – Golden Book III*, i. m., 96–98.

Az *Eumenisek* bírósági jelenetét a kivetített felvételen kétszer, kétféleképpen játszószák újra a Kar tagjai. Aischylosra emlékeztető módon először egyenlő számú szavazat születik Orestés bűnössége vagy ártatlansága mellett, ám Athéna döntő szava a béke mellett áll ki. Másodszer az eredeti kérdés módosul: mi legyen a sorsa az ISIS katonáinak? A büntetés szükséges volta, a pártatlan igazságszolgáltatásba vetett hit melletti kiállás után akkor, amikor a kivégzés és a felmentés szélsőséges megoldásai között kell döntenet, egyetlen kéz sem emelkedik a magasba. Az *Orestes in Mosul: The Making-of* című dokumentumfilm végén a rendező Rau kommentálja a színházi előadásban rögzített eseményt, amikor a bosszú és a megbocsátás között nem létező átmenet fájó hiányát említi: az Iszlám Állam kegyetlenkedései által meggyötört irakiak közül sokan képtelenek megbocsátani, miközben a sok évtizede tartó erőszaknak egyértelműen véget akarnak vetni.

Az előadás utolsó perceiben az *Exodos* visszacsatol és lezár. Itt látjuk a már említett jeleneteket: a Ninive romjai között sétáló Agamemnón-Leysent és Kassandra-Abdulmajidot, illetve az Orestés-Kübart fizikai fájdalmaitól talán megszabadító műtéti beavatkozás előkészületeit.

„Az *Orestés Mosulban* nagyjából annak a megkísérlése, hogyan vigyünk át egy porcelánvázát az aknamezőn. Hihetetlenül optimistának kell lenni ahhoz, hogy megpróbáljuk, és csakis a kísérlet számít igazán.”²⁹ Milo Rau *Oresteia*ja valójában Aischylos klasszikus drámaszövege által inspirált, merőben kortársi nézőpontból újraalkotott történet. Az első nagy tragédiaköltő szövege palimpszesztként lapul Mosul sok ezer éves történelmének rétegeiben, amelyeket a színházi archeológus szakértő mozdulatai tesznek láthatóvá a mai néző számára.

JÁSZAY TAMÁS

egyetemi adjunktus

SZTE BTK, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék

jaszaytamas@gmail.com

Archeology of a Performance

(Milo Rau: *Orestes in Mosul*)

Abstract: “*Oresteia* is of course only an alibi to make *Orestes in Mosul*, a frame within which completely foreign things are complimented, in which the disparate biographical realities of the actors and the context for their own interest in the *Oresteia* can be shown” – says Swiss director-writer Milo Rau of his own unconventional adaptation of the *Oresteia*. The aim of the essay is to present Rau’s working method and to recall significant trends in the staging traditions

²⁹ RAU, *Why Orestes*, i. m., 39.

of Aeschylus's trilogy. Subsequently, through an analysis of Rau's performance *Orestes in Mosul* (2019) and its related written and audiovisual documents, I aim to provide an introduction to a possible theatrical archaeology.

Keywords: Milo Rau, reception of Aeschylus, reception of classics, postdramatic theatre, contemporary theatre

DOI: [10.37415/studia/2022/1-2/159-172](https://doi.org/10.37415/studia/2022/1-2/159-172).

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

