

A távollét színháza

Rimini Protokoll (Stefan Kaegi, Dominic Huber) (CH): *Nachlass – Pièces sans personnes* (Hagyaték – személytelen történetek)

Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Budapest
2020. október 18.¹

A RIMINI PROTOKOLL *Hagyaték (Nachlass)*² című előadása a távollét színháza. A legradikálisabb és legvéglegesebb eltávozásnak – a halálnak – a színrre vitele. Mi marad utánunk a halálunk után? Mit hagyunk hátra? A *Hagyaték* az étlettel és a halállal való (ön)rendelkezés kérdéseit veti fel, miközben az életet egy végső, a halálon túli tekintet segítségével vizsgálja.

A 2000-ben alakult, 2003-tól Berlinben működő, Rimini Protokoll napjaink talán legismertebb dokumentarista színháza. A formációt három giesseni főiskolán végzett alkotó (HELGARD HAUG, DANIEL WETZEL és STEFAN KAEGI) alapította, előadásait azóta is közösen vagy önállóan jegyzik. Az új dokumentarista irányzat,³ melyet képviselnek, nem hagyományos színházi felosztásban (író, rendező, színész stb.) gondolkodik, hanem olyan kollektív és kreatív munkafolyamatokban, ahol eltűnnek a szerepkörök, és a színészek helyét átveszik a civil, hétköznapi szereplők. Előadásai egy-egy kiválasztott téma köré szerveződnek, mely lehet általános (mint a halál, az identitás, a háború, a megfigyelés) vagy speciális (mint az agykutatás, a művészinek helyzete). Először ezekhez a témákhoz keresnek szakértőket, majd az szakértők bevonásával és szerepeltetésével dolgoznak. Darabjaikban ugyanakkor egy jól megszerkesztett dramaturgia működik, mely épít az adott közösség tudására és érdeklődésére, gyakran hoznak létre helyspecifikus bemutatókat, a kiválasztott terekre és az ott élőkre komponálva. Utóbbi munkáikban már az szakértők fizikai jelenléte sem szükséges, az interjúalanyok technikai médiumok (hangfelvételek, videók) közvetítésével vannak jelen, vagy akár még úgy sem, a nézőkre épülő, őket „szerepeltető”, interaktív sétákban vagy színházi társasjátékokban. Magyarországon eddig három Rimini Protokoll előadás

volt látható: 2006-ban (a Trafóban) a szívátültetéséről szóló *Blaiberg and sweetheart*¹⁹, 2009-ben (a *Budapesti Tavasz Fesztivál* keretében, a Nemzeti Színházban) a *Karl Marx: A tőke. Első kötet*, végül 2010-ben (szintén a Trafóban) a *Radio Muezzin. A tőke* (ahogy a hasonló koncepció alapján készülő, kilenc évvel későbbi *Adolf Hitler: Mein Kampf. Első és második kötet*) nem magáról a műről szól, hanem annak a jelenben kifejtett hatásáról. A *Radio Muezzin* pedig a kortárs művészinek helyzetét tárja elénk, ahogy az alkotók közösen írt színházi ábécéjükben (*Rimini Protokoll ABCD*) megjegyzik: „A *Radio Muezzin* központjában négy műezzin áll: egy vak Korán-olvasó, aki mindennap két órát utazik minibusszal a mecsetbe; egy felső-egyiptomi parasztfiú, aki korábban tankokat vezetett, és a templomban szőnyeget tisztít; egy mérnök, aki egy száud-arábiai vendégmunka és egy súlyos baleset után kezdett el Koránt énekelni; és egy testépítő, aki a Korán-idéző világbajnokság második helyezette. Egy szőnyegekből és ventilátorokból álló díszlet mecsetben válnak saját rekonstruált életük főszereplőivé, egy olyan vallási kultúra személyes képviselőivé, amelynek sokféle arcát Európában gyakran sima ellenségképpé egyszerűsítik”.⁴ Ez a leírás pontosan mutatja a Rimini Protokoll alkotói módszerét, mely soha nem a leegyszerűsítésre, hanem a jelenségek legsokoldalúbb vizsgálatára és feltárására vállalkozik.

A 2017-es *Hagyaték* alcíme sokat elárul az előadás dramaturgiájáról: *Pièces sans personnes*. A kifejezés lefordíthatatlan (a magyar átirat, „személytelen történetek”, épp a lényegét fedi el). A „pièces” egyaránt jelenthet darabot és szobát, a „personne” jelentése pedig még sokrétűbb, érthetünk alatta személyt és szereplőt, valakit és senkit. Az alcím tehát egyszerre utal szereplők/személyek nélküli darabokra/szobákra. Mindazonáltal a kiállított (szín)terek mégsem üresek, habár lakóik fizikai valójukban nem láthatók, de jelen vannak, a róluk szóló történetek pedig a létező legszemélyesebbek. A színpadi installációt (díszlettervező: DOMINIC HUBER) nyolc elkülönülő helység, nyolc kis szoba alkotja, melyeket egy folyosó köt össze. A zárt ajtók mellett apró névtáblák, a nézők szabadon dönthetik el, hogy milyen sorrendben lépnek be. Egy szobában hat-nyolc ember tartózkodhat, a bennük lezajló rövid (körülbelül nyolc perces) jelenetek időtartama során. A nyolc szoba nyolc személyes tér, melyek mindegyike őrzik az „eltávozott” emlékét, aki mintegy fantomként (hangja, fényképei, videófelvételei) segítségével még ott lakozik. A különböző hangok tanácsokat adnak, hogy miként használjuk az adott szobát, felszólítanak, hogy hova üljünk vagy álljunk, hogy mikor nyissuk ki a fiókokat vagy nézzünk be az ágy alá, húzzuk fel az asztalon elhelyezett órát, együnk a nekünk kikészített édességből; vagy akár arra vonatkozóan is, hogy merre irányítsuk a tekintetünket, mire fókuszáljunk és mikor hunyjuk be a szemünket. A nyolc emlékszoba olyan, akár nyolc mauzóleum. Ám szemben a modern temetők elszemélytelenedett síremlékeivel, ezek élő és jelentést hordozó emlékterek.

Annál is különösebbek ezek az emlékművek, mivel azt sem tudhatjuk teljes bizonyossággal, hogy „tulajdonosuk” már valóban halott. Az ajtók melletti táblákon nincsenek dátumok, melyek egy élet kezdetét és végét jeleznék. A szobák lakói ugyan közeli halálukról beszélnek, de konkrét dátumot csak egyetlen személy említ (pár nappal későbbre jelenti be).

A *Hagyaték* ötletgazdája és létrehozója, Stefan Kaegi (munkatársai: a filmes BRUNO DEVILLE és a dramaturg KATJA HAGEDORN segítségével) mintegy hetven embert keresett fel az előkészületek során (kórházakban, idősotthonokban és saját lakásukban), majd közülük

¹ https://trafo.hu/programok/szinhasz_rimini_protokoll_stefan_kaegi_dominic_huber_nachlass (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. október 20.)

² <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/nachlass>

³ THOMAS IRMER: Az új dokumentarista színház első évtizede – merre tovább?, *Színház*, 2012. november, Melléklet: Újrahasznosított valóság a színpadon., ld. <https://docplayer.hu/19948615-Ujrahasznosított-valóság-a-szinpadon.html>

⁴ RIMINI PROTOKOLL ABCD. Szerkesztette, fordította és a bevezetőt írta: BORONKAY SOMA, [HTTP://SZINHAZ.NET/2016/03/02/RIMINI-PROTOKOLL-ABC/](http://szinhasz.net/2016/03/02/rimini-protokoll-abc/); az előadáshoz ld még: VARGA MÁTVÁS: Hogyan is lehet valaki műezzin. *Balkon*, 2010/11,12., 56-59., https://issuu.com/elnfree/docs/balkon_2010_11_12



RIMINI PROTOKOLL
Nachlass – Pièces sans personnes (Hagyaték – személytelen történetek)

válogatta ki azt a nyolc embert, akiknek egyedi története sokrétű képet nyújt a választott halálról. Azonban azt pontosan az alkotó sem tudja, hogy egykori interjúalanyai közül hányan vannak még életben.⁵

Mindazonáltal ebben az előadásban nem a halál konkrét ténye vagy függőben léte számít, sokkal inkább a halált megelőző életekre koncentrálnak. Egymástól nagyon különböző sorsokról tanúskodnak a hagyatékok. Éppúgy találunk nagyhatású és elismert, mint láthatatlan és csendes életeket, ám mind hátrahagy legalább egy szobányi nyomot. A nyolc (pontosabban kilenc) felidézett életet jelző nevek: ALEXANDRE BERGERIOUX, GABRIELE VON BROCHOWSKI, JEANNE BELLENGI, CELAL TAYIP, NADINE GROS, MICHAEL SCHWERY, PROF. RICHARD FRACKOWIAK, VALAMINT EGY PÁR: ANNEMARIE és GÜNTHER WOLFAHRT.

Életkor szerint a középkorúaktól (mint a negyvenes éveikben járó Alexandre és Michael) a matuzsálemi korban levőig (mint a Wolfahrt házaspár vagy a 91 éves Jeanne) több korosztály is megjelenik. Foglalkozásuk is eltérő, van köztük horgász, titkárnő, diplomata, órás, kereskedő, bázisugró, bankár és agykutató. Vannak köztük magányosok és családban élők: szülők, nagyszülők és egy úknagymama. Néhányan gyógyíthatatlan betegségben

⁵ MINDENKINEK JÁR EGY SZOBA. Beszélgetés Stefan Kaegivel a *Nachlass* című előadásról (NÉDER PANNI interjúja), 2020. október 13., ld. <https://revizoronline.com/hu/cikk/8715/beszelgetes-stefan-kaegivel-a-nachlass-cimu-eloadasrol/?fbclid=IwAR2L2SoupTa-Nr7YxtoiLZU1CksWL6G94iZfm6suhRM92lOqenqUBUq4ak>



RIMINI PROTOKOLL
Nachlass – Pièces sans personnes (Hagyaték – személytelen történetek)

szervenek, mások előre és egyedül akarják elrendezni a dolgait, vagy együtt akarnak távozni; de olyan is akad, akinek csak az életmódja (a bázisugrás) jelent állandó kockázatot. Végakarataikat vagy a hozzájuk legközelebb állók számára fogalmazzák meg, mint a 44 éves Alexandre, aki lányának készít egy videóüzenetet; vagy ismeretlen hallgatókhoz intézik szavaikat. Van, aki saját temetésének megszervezéséről beszél, mint a Zürichben élő török Celal, aki holttestét szeretné szülőföldjére szállíttatni. Mások hagyatékukat társadalmi célok szolgálatába állítják, mint az afrikai művészeket támogató alapítványt (Southnorth Fondation)⁶ létrehozó egykori diplomata, Gabriele von Brochowski.

Mi köti mégis össze ezeket az embereket? Elsősorban a halállal való nyugodt szembenézésük, objektív számvetésük. El tudják ismerni hibáikat és tévedéseiket, magánéleti rossz döntéseiket vagy akár politikai téveszméiket, mint ahogy ezt a Hitlerjugenddel tizenévesen szimpatizáló Günther teszi (aki minket is figyelmeztet, hogy nehogy engedjünk az ideológiai megtévesztésnek). A végső távozásra készülve még arra is képesek, hogy előttünk megvalósítsák egy rég elfeledett álmukat, mint Jeanne, aki tizenkét éves kora óta most először énekel újra közönség előtt (habár mi csak az üres színpadot látjuk, rajta egy székkal és egy általa kötött pulóverrel, miközben a *Tom Pillibi* dallama hangzik fel). Más-más utakon, de egyaránt eljutnak saját haláluk szenttelen és békés elfogadásához.

⁶ <https://southnorth.foundation/en/foundation/>

Másik közös vonásuk, hogy valamennyien Svájcba kötődnek, ahol legális az eutanázia. A „meghívott halál” az önrendelkezés jogát biztosítja, a halál idejének szabad megválasztását. Ami a legnehezebb szabadság, hiszen azzal mind tisztában vannak, hogy távozásuk a hátramaradók, a tovább élők számára lesz fájdalmasabb. Ezért hozzánk szólva hozzájuk is beszélnek, így próbálják érthetővé tenni felelős döntésüket.

Meddig van értelme az élet pusztá fenntartásának? Életnek nevezhető egy állandó fizikai szenvedéssel vagy teljes szellemi leépüléssel járó állapot? A neurológus Prof. Richard Frackowiak, egy diszpozitív segítségével, megdöbbentő szemléletességgel mutatja be a demencia állapotát, amikor az emlékek és az érzések fokozatos eltűnését követően az önképzés és az önfelismerés képessége is megszűnik. Vajon mi tovább akarnánk élni egykori énünk és korábbi világunk teljes elvesztése után? Túl akarnánk élni önmagunkat?

A súlyos kérdések ellenére, a *Hagyaték* mégsem nyomasztó előadás, sőt számos pontján kifejezetten derűs. A búcsúzó, miközben beengednek az életterükbe, szórakoztatnak minket: édes cukorkával (lokum) kínálnak, anekdotáznak, énekelnek. Szívesen látott vendégek vagyunk egy különös fogadáson, ahol a készséges házigazdák mindent megtesznek azért, hogy jól érezzük magunkat, ne hiányoljuk őket.

A profán búcsúceremóniák során mi, nézők, leszünk az élő személyek/színházi szereplők nélküli előadás aktorai. A szűkös szobákban egymás reakcióira figyelünk. Mivel minden helységben más csoport kerül össze, egymással is ismerkedünk. Ugyanakkor az egyes előadások nézői közül (ami másfél órás ciklusokként ötven embert jelent) senki sem látja ugyanazt a darabot. A szobák kiválasztásának sorrendje, a szobákban elfoglalt helyünk, aktuális társaságunk és pillanatnyi ráhangolódásunk egyaránt kihathat a befogadás élményére.

Az előadás legfontosabb tényezője mégsem mi vagyunk, hanem maga az idő. A szobákban csak pontosan meghatározott időt tölthetünk: amíg bent vagyunk, addig kint, az ajtó feletti kijelzőn, már folyik a visszaszámlálás. Mielőtt lejár az időnk, a vendéglátóink elbúcsúznak tőlünk, és figyelmeztetnek, hogy mindent hagyjunk rendben magunk után. Majd kinyílik az ajtó, jelezve a kimért idő végét.

Ezt követően, az átjáróban várakozva, az újabb szoba előttünk még zárt ajtaja előtt (mint az élet és a halál köztes terében), jut időnk arra, hogy végiggondoljuk saját halálunkhoz való viszonyunkat, és feltegyük magunknak a kérdést: vajon utánunk mi marad?

RIMINI PROTOKOLL
Nachlass – Pièces sans personnes (Hagyaték – személytelen történetek)



NAGY KRISTÓF

Vannak-e progresszív stílusok?

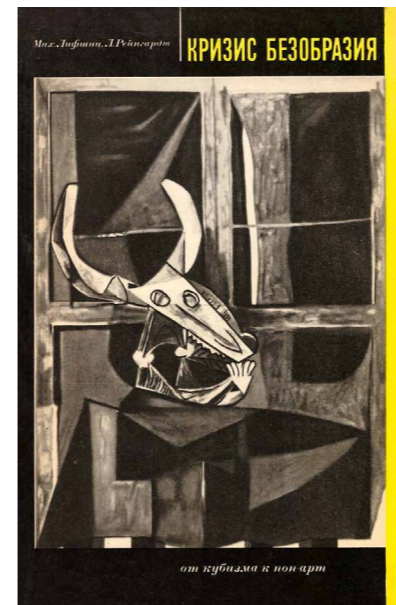
Mikhail Lifshitz: *The Crisis of Ugliness: From Cubism to Pop-Art*. Transl. by David Riff, Brill, Leiden | Boston, 2018, 193 oldal'

Több mint két éve tavasszal kezdtem el írni ezt a recenziót MIHAIL LIFSICNEK (1905-1983) a modern művészetet alapjaiban kritizáló *The Crisis of Ugliness* (A csúfság válsága) című könyvéről,² miután a moszkvai Garage-ban láttam az *If our soup can could speak: Mikhail Lifshitz and the Soviet Sixties* (Ha a leveskonzervünk beszélni tudna: Mihail Lifsic és a szovjet hatvanas évek) kiállítását.³ Visszanézve az akkori jegyzeteimet, a kiállítás apropóján angolra fordított, oroszul viszont már ötven évvel korábban, 1968-ban megjelent kötet már akkor is számos kérdést vetett fel bennem. Viszont az, hogy mi lehet az igazi tétje a kötetről szóló recenzióknak, csak mostanra állt össze a fejemben, amikor a szeptemberben, a *Fordulat* 27-es számában megjelenő *A kultúra közjő* című cikkben⁴ dolgoztunk. Ezen, a kultúrához és az élethez szükséges javak demokratikus birtoklásáért és igazgatásáért küzdő mozgalmak kapcsolatáról szóló tanulmányon dolgozva lett világos, hogy miért ér meg egy külön recenziót ez a könyv. Szerintem azért, mert bár Lifsic marxista kritikája a modern művészetről számtalan helyen éles és pontos, de gondolatmenete mégis arra az alapvetően téves feltevésre épül, hogy egy ilyen elemzésnek a *progressziót* vagy *regressziót* művészeti stílusokban, és nem a művészeti termelés feltételeiben kell keresnie. Azaz elképzelhetőnek tart olyan esztétikai formákat, amik eleve adottan előremutatóak, és olyanokat, amik eleve adottan negatívak. Ez a történetiségnek központi szerepet adó marxista elemzéstől egy több mint váratlanul húzás. Lifsic pedig ennél tovább is ment, és nem csak kritizált, hanem művészetelméleti módon azt is megpróbálta levezetni, hogy mi lenne az *ideális szocialista művészet*.

Ki volt Mihail Lifsic?

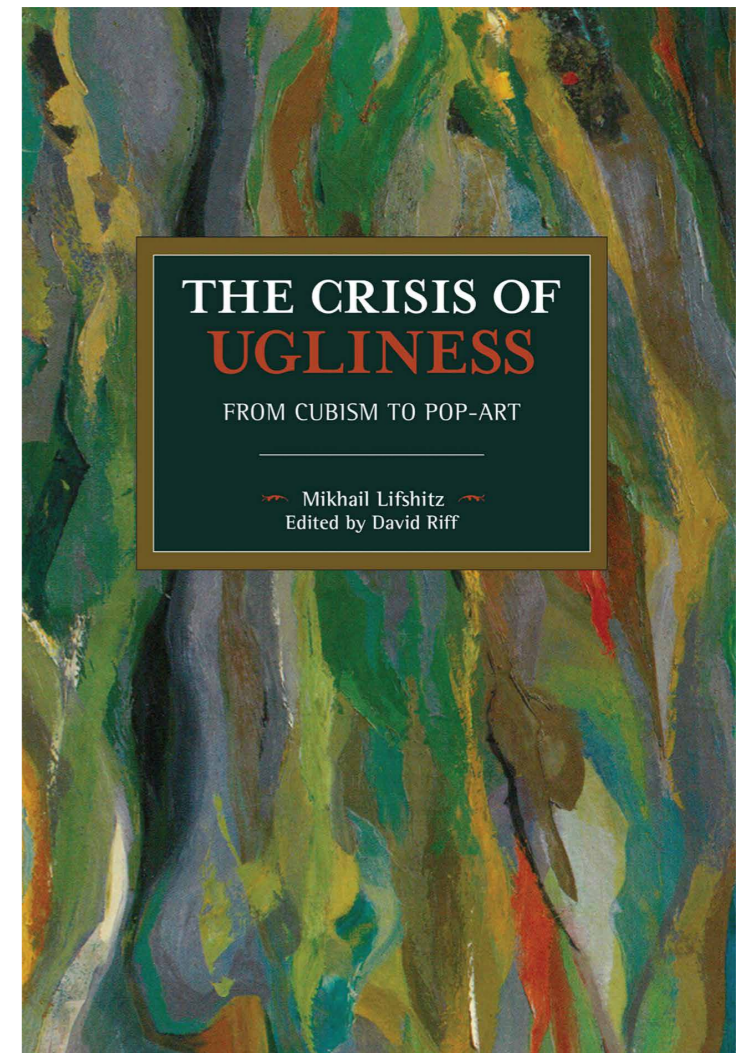
Egy olyan, 1905-ben született, azaz szakmai pályafutását már az 1917-es forradalom után indító esztéta, aki az elsők közt kezdte szisztematikusan tanulmányozni MARX és ENGELS művészeti írásait. A *Marx és az esztétika* című, 1938-ban angolul is megjelent kötete az első ilyen jellegű, áttekintő kötet.⁵ Lifsic, aki az 1930-as években, a moszkvai Marx-Engels Intézetben LUKÁCS GYÖRGY

1 <https://dokumen.pub/the-crisis-of-ugliness-from-cubism-to-pop-art-hardcovernbsped-9004366547-9789004366541.html> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. október 12.)
2 MIHAIL LIFSIC: *The Crisis of Ugliness: From Cubism to Pop-Art*. Translated by David Riff. Historical Materialism Book Series Volume 158. Brill: Leiden-Boston, 2018
3 *If our soup can could speak: Mikhail Lifshitz and the Soviet Sixties*. Garage, Moszkva, 2018. március 7 – május 13., ld. <https://garagemca.org/en/exhibition/i-if-our-soup-can-could-speak-mikhail-lifshitz-and-the-soviet-sixties-i>
4 BUKA VIRÁG és NAGY KRISTÓF: A kultúra közjő. *Fordulat*, 2020/1. (27. szám), 119-140.
5 Magyarul: *Marx és az esztétika*. Szerk. F. HAZAY LUJZA, ford. DR. NYILVAS VERA, SZÉKELY ANDRÁS, Gondolat Kiadó, Budapest, 1966. Emellett Lifsic állította össze a MARX-ENGELS: *Művészetről, irodalomról* című kötetet is (Kossuth Kiadó, Budapest, 1966).



szoba- és munkatársa volt,⁶ már az 1920-as években konfliktusba került a szovjet avantgárral, mivel ő egy klasszicista-realista esztétikát hirdetett. Ez a pozíció az 1930-as évekre úgy akart a fasiszta klasszicizmussal versengő ellenajánlattá válni, hogy közben nem csapódott a sztálinista mainstreamhez sem. Ez a pozíció vezetett Lifsic két évtizedes perifériára szorulásához, majd ahhoz, hogy Sztálin halála után szinte azonnal, már 1954-ben nyilvánosan kikelt a sztálinizmus irodalmának felületessége ellen. Innen úgy tűnhetett, hogy az előtte évtizedekig félreállított Lifsic útja ki van kövezve a Sztálin utáni olvadás időszakának szovjet kulturális fősodrába, ami olyan nyugati alkotókat is a vállára emelt, mint például PABLO PICASSO. A sztálinizmus közvetlenül kritizáló alkotókkal Lifsicnek nem is volt baja (maga is írt egy támogató lektori jelentést ALEKSZANDR SZOLZSENYICIN egy Gulág-tematikájú novellájáról, amit szerinte bűn lett volna nem kiadni), viszont az 1960-as évek szovjet művészeti élete sem emelte a vállára őt. 1966-os *Miért nem vagyok modernista?* című cikkével,⁷ majd az 1968-ban kiadott kötetével, *A csúfság válságával*, pedig sikeresen vívta ki a modernizmust egyre inkább kanonizáló korabeli kulturális élet haragját. Ehhez nagyban hozzájárult az a korhangulat is, amiben a művészeti modernizmus összefonódott az olvadással, liberalizációval, a modernizmus kritikája pedig a szálinista keményvonalnak volt a színpadja. Így hiába állt Lifsic személy szerint távol a sztálinizmus művészetétől vagy politikájától, a közönség szemében mégis úgy csapódtak le a könyvei, mintha az 1930-as évek politikáját és művészetét követelte volna vissza. Hogy legyen még egy csavar a történetben, Lifsic kötetét mégis elkapkodták a könyvesboltokból. De nem a szöveg miatt történt, hanem azért, mert a Lifsic által kritizált művészeti irányzatokat gazdagon és színesen illusztrálta a könyv, az ilyen kiadvány pedig ritka jószágnak számított. A 2018-as angol megjelenés dicséretére legyen mondva, hogy nem spórolták ki ezeket a ma már online is könnyen fellelhető, Duchamptól Pollockig, Picassótól Warholig terjedő illusztrációkat, bár a könyv darabját 119 euróért adó Brillt költségvetésébe ez könnyen beleférhet.⁸

6 Ennek köszönhetően Lifsic magyar recepciója elsősorban Lukácséhoz kötődik. Lásd: MIHAIL LIFSIC - SZIKLAI LÁSZLÓ: *Moszkvai évek Lukács Györggyel*. Ford., interjú FARKAS JÁNOS LÁSZLÓ, előszó, jegyz. Sziklai László, Gondolat Kiadó, Budapest, 1989, valamint KRAUSZ TAMÁS (szerk.): *Lukács György és a szocialista alternatíva*. L'Harmattan-Eszmélet, Budapest, 2010
7 <https://garagemca.org/en/exhibition/i-if-our-soup-can-could-speak-mikhail-lifshitz-and-the-soviet-sixties-i/materials/pochemu-ya-ne-modernist-why-i-am-not-a-modernist>
8 Már csak ezért is érdemes a könyvet az olyan orosz oldalakon keresztül beszerezni, mint amilyen a <http://gen.lib.rus.ec>.



Mit is mond Lifsic?

A *Crisis of Ugliness* kötet három tanulmányt foglal magába. A *Myth and Reality: The Legend of Cubism* (Mítosz és valóság: A kubizmus legendája); A *The Phenomenology of the Soup Can: The Quirks of Taste* (A leveskonzerv fenomenológiája: Az ízlés furcsaságai) és a *Why am I Not a Modernist?* (Miért nem vagyok modernista?) mind azt akarják bizonyítani, hogy az, hogy a modernizmus automatikusan demokratikus lenne, egy mítosz. Sőt, Lifsic ennél a nem különösebben vitatható álláspontnál (hiszen hogyan is lehetne egy stílusirányzat automatikusan demokratikus?) tovább megy és azt állítja, hogy bár vannak jó modernista művészek, de nincs jó modernizmus, mert az döntően ész-ellenes, barbár művészeti tendenciának nyitott teret. Ezek alatt Lifsic olyan irányzatokra gondol mint a *dada* vagy a *fluxus*. Mivel a három szöveg egészen hasonló állításokat fogalmaz meg, az alábbiakban elsősorban Lifsic kubizmustanulmányán keresztül mutatom be érvelését, mivel számára a *kubizmus* az ősbűn, a *pop art* pedig már nem több mint ennek a hanyatlásnak a betetőzése.

Bár Lifsic *avantgárd-kritikájának* számos éleslátó része van, nem lehet szó nélkül elmenni amellet, hogy milyen törekény alapokra épül a szigorúan elméleti konstrukciója. Lifsic szerint a művészet igazságmértéke a népszerűsége, és amíg a művészek közvetlenül az életről beszélnek, és nem torzítja el a munkájukat a művészeti mezőnek való megfelelési kényszer, addig a közönség is szeretni fogja az alkotásaikat.⁹ Azaz Lifsic ha nem is közvetlenül a piaci

9 LIFSIC: i.m.: 14, 18.