

Szemelvények a *Globális realizmus* (*Aranykönyv 1*) című kötetből

MILO RAU

*Posztmodern vagyok,
posztmodern gesztus nélkül* (2013)

Az egzisztencialista pszichoanalízis nézőpontjából úgy fogalmaznék, hogy az ember tizenéves korában tervezi meg önmagát, aztán nem menekülhet ettől a tervtől. Eltekintve a véletlentől és a sorsszerűtől, ez jelenti számunkra a szabadság mozzanatát. Tudatosan elolvasni bizonyos könyveket, még ha kimerítő is; vállalkozni bizonyos utazásokra, még ha azok börtönben vagy valami lehangoló katonai táborban végződnek is a dzsungelben; vállalni a harcot, ahol utolér. Persze ez dialektikus folyamat: 16-17 évesen nem csak Lenint olvastam, hanem Tarantino-filmeket néztem, akárcsak nemzedékem tagjai. Nyilvánvaló politikai álláspontom ellenére végtelesen politikátlan ember vagyok, igazi pedáns formalista. [...]

Olyan nemzedékhez tartozom, amely – mondjuk ki nyíltan – megcsömörlött az analitikus fantázia eksztázisától. Az egyetlen, amit a gimnáziumban és az egyetemen megtanultam, hogy legyek kritikus: hogy az intelligencia a valóság létező elbeszéléseinek, létező elképzeléseinek az elemzése és szétzedése. Aztán, amikor művész leszel, kicsit szenvedsz ettől, és esztétikai alapállásodtól függően vagy elfogadod vagy szembe fordulsz vele. A szociális fantázia ennek épp az ellenkezője: aktív és ki akarja bontakoztatni önmagát, át akarja ölelni az egész világot, mindenekelőtt azonban meg akarja változtatni. [...] Bármit csinálhatsz, csak legyen igaz és legyen valós. Az elemzés önmagában kevés. [...]

A színház nem más, mint teljességgel konkrét visszafordulás egy egyszerű arisztotelészi elvhez: minden, amit valósnak tételezünk,

társadalmi megegyezés kérdése. Tudom, hogy ez a felismerés nem több egy szociológiai prozemináriuménál. De játszani vagy rendezni, ahogy én látom, nem azt jelenti, hogy analitikusan vagy ironikusan felfüggesztjük a normális esetben természetesnek és kényszerítő erejűnek vélt valóságot, hanem hogy minden következményével együtt felfedjük és működés közben megmutatjuk. Ez az oka, hogy a színház mint művészeti forma kialakult: mint az ember legtermészetesebb és legfantasztikusabb képessége arra, hogy a társadalmilag imagináriusból valóságot alkosson. Mindig félreértés, amikor dokumentaristának neveznek. Amit a színpadon teszünk, az a dokumentálás ellentéte – ha nem az lenne, a kötél tánc is dokumentarista lenne, mert a gravitációt dokumentálja. *A Hate Radio* című előadásomnak például körülbelül annyi köze van a történelmi RTLM-hez,¹ mint a símaszk mögött rejtőző, fegyveres „maja” zapatistáknak a még élő őslakos földművesek teljes szegénységéhez Dél-Mexikóban.² A történelmi RTLM mai mércével mérve halálosan unalmas és bőbeszédű volt, s néhány

¹ 1993. július 8. és 1994. július 31. között sugárzó ruandai rádióadó (teljes nevén Radio Télévision Libre des Mille Collines), amelynek kulcsszerepe volt a több mint egymillió életet követelő ruandai népirtásra való uszításban. (A fordító megjegyzése.)

² Utalás a Chiapas állam négy települését 1994. január 1-én, az USA, Kanada és Mexikó közötti Észak-amerikai Szabadkereskedelmi Egyezmény (NAFTA) életbe lépésének napján elfoglaló, néhány ezer maja indiánból álló, puskákkal hiányosan felszerelt „hadsereg” tagjaira, akik az arcukat símaszkkal vagy sállal takarták el. (A fordító megjegyzése.)

pillanattól eltekintve a népirtás hatékony ügynökeként szolgált. Amikor pedig hírül adta a média, hogy újrajátszattam a Pussy Riot tárgyalását, épp az ellenkezője volt igaz: a *Moszkvai perek* azt mutatta meg, ami az oroszországi valóságban nem volt lehetséges. [...]

Úgy vélem, azért van szükség a művészetre, amely olyasmit tud teremteni, mint a művészeti igazság, mert nincs dokumentarista igazság, legalábbis a valós életben nem létezik. Gyakran említettem interjúkban, hogy a *Hate Radio* szereplői többek között a mai ruandai fővezér szavait visszhangozzák. Én alkottam meg az összes szereplőt és párbeszédet, s hogy az RTLMTL-t valójában játszott-e be dalokat a Nirvánától, mint a *Hate Radioban* teszik, az éppoly valóságos, egyben lényegtelen, mint az, hogy Bovaryné valójában élt-e Franciaországban. A művészet nem erről szól. Arról szól, hogy vállalnod kell a következményeket. [...]

Alapesetben a színház mesteremberek többé-kevésbé jól funkcionáló közössége. Az egyik tud szöveget mondani, a másik össze tudja rakni, a harmadik meg tudja világítani – a rendező pedig vállalja mindezért a felelősséget és három-négy bűvészmutatvány kíséretében próbálja becsempészni a maga egyéni stílusát. A színháznak azonban muszáj valami tettet végrehajtania, kell, hogy legyen benne nehézség – nem technikai, hanem valós, egzisztenciális nehézség. [...] A szociális plasztika számomra azt jelenti, hogy olyan szabad teret kínáljak a velem dolgozó művészeknek, ahol kénytelenek teljes felelősséget vállalni azért, amit csinálnak. [...]

A nehézség abban áll, hogy elkerüljük a hitelesség és az irónia álkritikai, teljességgel hatástalan maratonját anélkül, hogy cinizmusba csúsznánk. És ezt csak teljes elkötelezettséggel érhetjük el, ha azzal a bizonyossággal lépünk színpadra, hogy a tetteink megváltoztathatják a diskurzus menetét, a szimbolikus rendet vagy az emberiség törté-

nelmét. Ha tényleg vállaljuk a felelősséget. [...]

Az előadásaim mediálisan olyannyira felülírt történéseket, képeket, problémafelvételeket alkalmaznak, hogy szóba sem kerülhet velük kapcsolatban a hitelesség. [...] Nem elég pusztán dekonstruálni kicsit egy képet és mögé nézni, ahogy azt a posztmodern ész elképzelte. De nem elég pusztán lemásolni sem a képet, vagy meginterjúvolni pár embert, esetleg felléptetni azokat, akik ok voltak a kép keletkezésénél. Nem. A realizmus, ahogy én értem, arra a feszültségre vonatkozik, amely lehetővé teszi, hogy belépj egy képbe, mint valami ábrándba, tehát úgy, hogy tudod, hogy csak kép. Ez a dialektikus folyamat színészi játék kérdése, amelynek épp annyi köze van a fantáziához, mint a precizitáshoz. [...]

[Első filmem, a *Paranoia Expressz* készítése idején] az utolsó posztmodern nemzedék többé-kevésbé öntudatlan ügynöke voltam. Egyike azoknak a szálnalmas Tarantino-klónoknak, akik túl sok filmet láttak, és meg akarták csinálni a sajátjukat. Ha működött volna, talán folytatom. De ahogy lenni szokott, nem ez történt, viszont a munkáimban megmaradt belőle a posztmodern *assemblage*-logika. A *Zürichi perek*ben például mindenféle szétszóródott embereket hoztam össze, hogy egy tárgyalás ürügyén felépítsek általuk egy olyan „Svájcot”, amely ebben a sűrűségben nem létezik és nem is lehetséges, érdekes módon mégis sokszorosan valóságosabb, mint kint a vadonban, az úgynevezett valóságban lehetne. Alapjában véve tehát annak módja, ahogyan valóságot kreálok a színpadon, tisztán posztmodern. Elvégre a muszlim lány, az unott, öreg, protestáns lelkes, a cinikus szerkesztő, a baloldali értelmiségi, a jogászprofesszor, a szociális osztályon dolgozó hivatalnok úgy kerül össze, hogy én rendezőként minden előzetes értéktétel nélkül várom, mi sül ki belőle. Ez pedig többé-kevésbé ellentéte annak, amit az ember kapásból elkötelezett, politikai színháznak nevezne. [...]

Ez persze rendezői stratégia is. Előre rögzített értékek mentén nem működnének a projektjeim, az emberek nem hinnének nekem. Azért hisznek, mert látják, valóban érdeklődöm, előítélet és prekonceptió nélkül. [...] Kezdetben mindig úgy gondolok az egészre, mint nagy, kaotikus látványosságra, aztán minden megtett lépés tisztít és egyszerűsít rajta, a végén pedig már-már klasszicista hűvösség uralkodik. Mindig sokáig és aprólékosan kutatok, és sokakkal beszélek az adott helyen. De nem azért, hogy találjak valami dokumentumot, amelyet aztán reprodukálhatok vagy elidegeníthetek. Nem. Inkább, hogy kialakuljon egy érzés, az igazolása annak, hogy teljesen szabadon asszociálhatok. Úgyhogy nekem igen hosszú ideig tart megírni egy darabot, és igen fárasztó is, mivel a tényektől, az elbeszélésektől való átmenet zajlik közben valami reális szituációhoz, amely önmagáért beszél. S miközben [Frank] Castorf ezt úgy vinné színre, hogy közben folyamatosan érezzük, asszociációról van szó, én éppen ezzel számolok le. Engem ez nem izgat: én a kimértséget, a hűvösséget szeretem, a traumatizált, fagyos pillantást. Posztmodern vagyok posztmodern gesztus nélkül. [...]

Kissé patetikusan úgy fogalmaznék, hogy a döntés [...] két alapvető emberi problémáról szól, amelyek minden mást lényegtelené tesznek. Az egyik, hogy egyedül kell meghalunk, hogy szubjektumként örökre eltűnünk. Michel Houellebecq úgy fogalmaz: mind egyedül vagyunk, halálra ítélve. A másik probléma, ennek a kellemetlen helyzetnek a következménye, hogy amíg élünk, valótlanágban [Unwahrheit] létezünk. Elvégre nem jár viszonzás e magányos halálért, nincs semmi, amiért e rettenetes vég megérné. Az egyetlen, ami marad: a „mégis”. A felismerés és az igazság pillanatnyi eufóriája, amely után elmondhatjuk: megtettem, megpróbáltam. Megszerettem ezeket az embereket, e dologban világosságra leltem. S még ha kérdéses is az eredmény, de megérte. Ezt értem realizmus alatt: szemtől szembe kerülni az

élet egzisztenciális valóságával. Azt mondani a halálnak: erős vagyok, akárcsak te, és itt állok előtted.

A szimulakrum valósága (2011)

Egyáltalán nem érdekelnek a privát események, kizárólag azok, amelyek történelmivé lettek. Ceaușescuék kivégzése a televízió történetének kardinális eseménye. Az idős házaspár képe, egy kis asztalnál a tárgyalóteremben, aztán a holttestük képe a fal előtt, ahol agyonlőtték őket, valósággal ikonként égtek bele a kollektív tudatalattiba. Ennek nem sok köze van a konkrét jelentésükhöz – a romániai forradalom nem volt komoly hatással a világtörténelemre (akkor már zajlott a „fordulat”), és Ceaușescuék tárgyalása nem volt a klasszikus értelemben drámai. De van valami ezekben a képekben, amelyek attól a pillanattól fogva, hogy megpillantottam őket a tévében, azt éreztették velem, hogy itt a történelem zajlik, és ami ennél fontosabb: hogy egyáltalán van történelem! [...] Az embert egyénként „magában foglalják” ezek a teljességgel objektív események – mint a Holdra szállás, az ikertornyok összeomlása, Kennedy halála –, amelyeknek nincs kapcsolata az élettörténetével. S az embert „magában foglalja” a történelem e két diktátor által, a sorsuk által is egy idegen ország kopár, vidéki tárgyalótermében. Igen, az embert magában foglalja valami teljességgel absztrakt, amelyben testileg történelmi szubjektumként ismeri fel önmagát. Ezen érzelmi előfeltevések vagy minőségek mellett, amelyek érdekessé tesznek egy eseményt munkánk számára, persze léteznek tisztán tényező dolgok is: az eseménynek jól dokumentálnak kell lennie, különben nem lehetséges az újbóli színpadi megjelenítése. Bár ennek szintje – a pontosság, a részlethűség szintje – nem annyira a tudományosságé, mint inkább a lehetséges intenzitásé. Nem az igazságról van itt szó technikai értelemben, hanem az igazságról, a kierkegaard-i értelemben vett ismétlésről. Egy helyzet, egy

érzelmi állapot újjáteremtéséről, nem konkrét jelentésösszefüggésről. Így lehet, hogy egyetlen tanúvallomás, egyetlen elmosódott felvétel többet tud segíteni egy nagy történelmi esemény újrájátszásában, mint dokumentumok egész tekintélyes archívuma. [...]

Egész munkám kiindulópontja a televízió okozta izgatottság volt: azé a tizenkétéves fiúé, aki az 1980-as évek végén, karácsonykor a televízió előtt ült. E már-már mitológiai tapasztalat indította be aztán 18 évvel később a színház varázsmasínját. Amikor az első expozémat írtam a *Ceauşescuról*, csak az érdekelt, hogy megvalósuljon e tapasztalat lehető legpontosabb felidézése. Olyan meggyőzően, lenyűgözően valóságosan akartam újjáteremteni ezt a televíziós tárgyalást, ezt a mediatizált eseményt, ahogy gyermeki értelmem először megragadta. Ám amint elkezdődik a kutatás – egy esemény ismétlésének gyakorlati folyamata –, interferencia keletkezik a két terület között: a valós esemény (a nyom) és annak mediális képe, illetve a hozzá kapcsolódó izgatottság (az aura) között. Az interferenciát egyrészt a videók technikai vizsgálatán, tanúvallomásokon, helyszíni látogatásokon és logikus következtetéseken keresztül formálódó „történelmi igazság”, másrészt aközött értem, amit Robbe-Grillet *Az ismétlés* című regényében „objektív igazságnak” nevez. Tehát egy tizenkétéves tapasztalatának igazságáról van szó, végső soron pedig egy egész nemzedékéről, amely a politikai fordulatot a televízió keresztül követte, miközben gyerekből felnőtt lett. Ami tehát *A Ceauşescu-házaspár utolsó napjaira* való felkészülés legelején áll, és ami ugyanakkor a célját is jelenti: az az aura, és nem az esemény pontos megismétlése. [...]

Romániában, aztán Berlinben és Svájcban is történt valami különös *A Ceauşescu-házaspár utolsó napjaival*: nem tapsolta meg a közönség – Bukarestben egyáltalán nem, Nyugat-Európában pedig csak nagysokára, kéthárom percnyi csöndet követően. Ez nyilván egyrészt az előadás témájának és felépítésének tudható be, másrészt a reenactment

performatív státuszának: annak a formának, amely a nézőt egy teljességgel hiteles helyzet intim szemtanújává teszi. Röviden, hogy amit lát, az a szó legegyszerűbb értelmében igaz és tényleg úgy történt. A távolságtartás minden lehetőségét lebontja az előadás színtiszta valósága, és amikor vége, a nézőnek újra meg kell találnia a helyét, eszébe kell jusson, hogy ilyenkor mit is szokott csinálni – tapsolni. E tapsban pedig alapjában véve ott rejlik a bűnösség érzése. Elvégre, hogy tapsolhat meg valaki egy gyilkosságot, még ha az megérdemelt is? Az igazat megvallva, rendezés közben nem voltam tudatában e két körülménynek – hogy úgymond rákényszerítjük a nézőket arra, hogy állást foglaljanak olyasvalamiben, ami túl ellentmondásos ahhoz, hogy pozícionálni tudják magukat vele kapcsolatban. A román közönség érzékenyen reagált arra a tisztességtelen ajánlatra, amelyet *A Ceauşescu-házaspár utolsó napjai* tettek, és a nyomasztó csönd a végén, a nézők zavara és visszautasítása számos kritikát váltott ki. Ez a túlzott, már-már bűnös tanúság aztán Nyugaton olyan kellemtelenné vált egyesek számára, hogy végül úgy döntöttünk, „segítünk”. Egy percnyi sötétet követően Berlinben és Svájcban bejatszottuk egy népdal klasszikus interpretációját, amely (mint oly sok népdal) egyszerű és megható muzsikával bírt. S mintha ablak nyílt volna *A Ceauşescu-házaspár* történelmi pesszimizmusának sötét egén, mintha átvitt értelemben jó véggel zárult volna e színházi este, mintha csak egy régi történet került volna elmesélésre, s most már minden rendben. Sajnos nem igazán sikerült megőriznünk ennek az estének a hihetetlenül erős és brutális hatását a felvételen – de hát ez sose sikerül. [...]

A fasiszta hatásesztétika (és annak minden folyománya) óta a német művészetben tiltott gyümölcsnek számított a kritikátlan beleélés és belefeledkezés – joggal. Szociálpszichológiai alapállásomnál fogva, akárcsak minden más tisztán gondolkodó ember, én is

a leleplezés mellett vagyok, és a beleélés ellen. [...]

Meg kell tapasztalnia a nézőnek, hogy mit jelent elkövetőnek lenni. Köze kell, hogy legyen a cselekményhez, az Althusseri értelemben, fel kell tennie magának a kérdést, hogy vajon miért nem cselekedett másképp (vagy sehogy), és ennek az önfaggatásnak fájdalmasnak, kízóónak kell lenni. A képlet tehát úgy szól: belefeledkezés nélkül nincs leleplezés. [...]

Azt hiszem, minden művésznak, sőt teoretikusnak és politikusnak is az lebeg a szem előtt, hogy olyan befogadói helyzetet teremtsen, amelyben a szóban forgó dolgok annyira intenzív megélésre kerülhetnek, hogy a passzív szemlélés és aktív megértés határai leomlanak, és a néző tettestársnak érzi magát olyasvalamiben, amiben tevőlegesen nem is vett részt. [...] Gyerekkoromban láttam egy képeslap méretű fotót a *Neue Zürcher Zeitung* egyik számában, amelyet kivágtam, majd újra és újra megnéztem. Az 1930-as évek végén készítették, miután a japánok megszállták Kínát, és egy krátert vagy sírt ábrázolt, amelynek a szélénél megbilincselte, furcsán nyugodt kínai katonák álltak. Néhány a földön feküdt, a hullahegy előtt meg egy japán katonát lehetett látni bajonettel, támadóállásban. A képaláírás így szólt: „Japán katonák új bajonettet próbálnak ki”. Kényszerítő erővel hatott rám ez a tapasztalat: újra és újra bele kellett néznie a várakozó kínai katonák és a bajonettes alak arcába, szemébe. Egyfajta gyönyört éreztem, de retteneteset és tisztát. Amikor elővettem a képet, mindig az volt az érzésem, hogy fontos tapasztalatot hordoz ez a gyönyör, és megértek valamit a halálról (s persze a gyilkolásról, amely sokkal jobban érdekelt). Pontosan emlékszem, hogy minden alkalommal azt gondoltam: most megértem. Szemem elé tartottam és rákoncentráltam, mintha afféle kép lenne, amelyet pár másodpercig nézhetek csupán, aztán a lehető legtöbb dolgot fel kell sorolnom róla az orvosnak. Ezzel azt akarom mondani, hogy roppant hideg, anali-

tikus, ugyanakkor gyönyörrel, félelemmel és győzelemmel teli, sőt szadisztikus cselekedet volt, amikor az a gyerek, aki egykor voltam, ezeket a rég halott kínai és japán katonákat bámulta. Csak egy kép volt, de meg kellett értenem. S persze nem értettem. Nem volt megoldás, pedig azt éreztem, ott van az orrom előtt. Ugyan a kép elveszett, de a lelki szemeimmel még most is látom, negyedszázaddal később. [...]

Az ilyen szcénákkal, ilyen képekkel kapcsolatban az az érdekes, hogy nem értjük meg őket csöndben ülve, érzelmi elragadtatásban. Ami itt működésbe lép, az végül is a híres pszichoanalitikus „je sais bien, mais quand même...”, „tudom, de mégis...”. A megértés alapvető jellegzetessége tehát az, hogy „minden csak kép és színjáték, én pedig csak szemlélő vagyok, de mégis...”. [...]

Ez a „mégis” a (lacani értelemben vett) valóssal kapcsolatos megmásíthatatlanság, a *So-Sein*: hogy ezek a játékosok, ezek a japán és kínai katonák, ezek az 1930-as évekbeli emberek immár nem támaszthatók fel, hogy valaki szenved és belepusztul, hogy valaki egy bizonyos hévvel szűr, egy bizonyos erő kifejtéssel, egy bizonyos zavart tapasztal, hogy vannak olyan „pozíciók” a játékban, amelyek valóságok, amelyek kívül esnek az általános szimbolikus közmegegyezésen. És a jól – mondjuk úgy – funkcionáló műalkotások esetében, mint amilyen az a kép is volt, az embert megfertőzi ez a valóság. Nem csupán zaklatják, analizálják, taszítják vagy hisztérikussá teszik, beszennyezik vagy megtisztítják az ilyen képek, hanem gyógyíthatatlanul összezavarják és szétzilálják. Hallja a hívást, de nem érti, pedig átkozottul hangos. [...]

Úgy vélem, a reenactment ugyanígy működik: nyílt közmegegyezésben, hogy minden csak játék, kép, reprodukció, ismétlés, amely beemeli magát a valóságba, azaz színpadra cibálja a két régi történelemfilozófiai ellenfelet, az objektív értelmet és a szubjektív szenvedést, azt, hogy „tudjuk, ez csak egy kép”, meg hogy „a valóságban is így történt”.

[...] Hadd futtassam ki ezt egy általános megfigyelésre: több mint fél évszázadnyi, lankadatlan reprezentációkritika van mögöttünk, amely abból indult ki, hogy valamiképpen megmutatható a valós, meg a történelem, a totalitarizmus, a szubjektum, a nem, a halál bizonyosságának őrzői, hogy végül az anyagtanulmányok és valami diskurzus demokratikus kollázsának örömteli játékába olvad minden. Hogy ideig-óráig még a holtak is valahol eltárolhatók, s ha kell, a színpadon életre kelthetők, miközben az élők idézeteket hajigálnak egymásnak, mint holmi kiskutyáknak. Ezzel szemben mára, úgy vélem, komolyabbá váltunk, vagy ha úgy tesszük, „realistábbá”. Nem tudom, mi az oka, de így van. [...]

A „szimulakrum” fogalma kétféleképpen érthető. Az egyiket még Barthes tette vita tárgyává az 1960-as évek elején, a másikat Baudrillard tette népszerűvé harminc évvel később. Barthes számára a szimulakrumok előállításának a teoretikus gyakorlat lényegét, kvázi rendezőelvét jelentette. A teoretikus (művi) hasonmást állít elő, hogy valami összetevőinek (például egy reklámfotó különböző képi elemeinek vagy Flaubert egyik mondata szintaktikai elemeinek) szétszedése és összerakása közben megértse azok funkcionalitását. Mint tudjuk, Barthes később elkezdett azon részek iránt érdeklődni, amelyek nem „működnek”, amelyek „feleslegek”, és ezért, mint írta, „semmi másra nem utalnak, mint a valóságra”. Barthes szimulakrum-felfogása a reprezentációs megkettőzés paradox vagy lehetetlen munkájával szembeállítja, a reenactment itt- és ottlétének feloldhatatlan kettősségével, egy kép megkerülhetetlen valóságtartalmával, a valós állandó „bőségével”. Baudrillard ezzel szemben megszakítja e kapcsolatot – akár csak az iraki háború képi „dokumentumainak” vizsgálatakor –, és a szimulakrum teljesen más felfogáshoz jut el. Baudrillard szimulakruma független, művi jel-világ referenciák nélkül, test nélkül és mindenekelőtt történelem nélkül. Baudrillard számára az iraki háború, amelyet

csak képekből ismerünk, nem „történt meg”, és ha lett volna alkalmam Ceaușescuékról megkérdezni, kétségkívül kitarított volna amellett, hogy a romániai forradalom is pusztán „tele-forradalom” volt. Egyébként, bár szőrszálhasogatónak tűnhet, találónak érzem a szimulakrum fogalmát a reenactmenttel kapcsolatban, de csak annak régimódi, azaz Barthes-féle értelmében. Elvégre a reenactment nem produktum, inkább praktika: annak kísérlete, hogy olyan művészi gyakorlatot találjunk, amely kiteszi magát a valóságábrázolás lehetetlenségének, s mégis a legereditebb művészi tettet ismétli meg és viszi színre: olyasvalami ábrázolását, ami megtörtént.

Mi a globális realizmus? (2015)

A Párizsban, Pierre Bourdieu-nél folytatott tanulmányaimmal és riporter tevékenységemmel egy időben jóformán valóságmániás lettem. Ott akartam lenni, ahol saját szememmel látom a dolgokat, face-to-face írhatom le őket, harcba szállhatok velük. Ezért kezdtem utazni, Afrikába, Dél-Amerikába, Oroszországba, és azon dolgozni, amit globális realizmusnak hívok: az egész világon átívelő tőkének, a rémálmainak és reményeinek, az alvilágának és ellenkultúrájának a leírásán. [...]

A realizmus mint esztétikai módszer lényegében hiányállapot: annak elfogadása, hogy az ember nem tudja, hogyan működik, mégis muszáj újra próbálkoznia vele. Amikor elkezdődnek a próbák, halvány fogalmam sincs, mi fog majd történni. Realista megközelítés, realista téma, mint olyan, nem létezik. Nem lehet rá felkészülni, ezért hangsúlyozom mindig, hogy nincs dokumentarista színház és dokumentumfilm sincs. Realistán dolgozni egyszerűen annyit tesz, hogy előcsalogatod a valóságot a dokumentum árnyékából, hogy az úgymond aktuálisat kivonszolod az igazság és a jelenlét fényére. [...] Talán a tudatosan vállalt kockázat és a bukás sajnálatos módon bennem lakozó kispolgári féltelme köti össze és teszi számomra valósá-

gossá a munkáimat. A szociológusként, aktivistaként, íróként, film- és színházcsinálóként az elmúlt húsz évben végzett munkám, az igazat megvallva, becsődölt dolgok története. Be kell látnom, hogy politikai aktivistaként Svájcban, ahogy Chiapas államban és Oroszországban is kudarcot vallottam. Elvégre a külföldiek nem kaptak választójogot és a bevándorlási törvények is csak szigorodnak szerte Európában. Oroszországba nem léphetek be többé. Még mindig van jó pár nyakamba akasztott per, amelyeknek felét bizonyára elveszítem. A kongói ítélőszék után pedig két szakértőnket elrabolták, mert végesek a lehetőségeink embereink tartós megvédésében is.³ [...]

[A realizmus tehát azt jelenti], hogy olyan szituációt kreálunk, amely nem kontrollálható. A realizmus mindig mesterséges: bíróság a dzsungelben, népirtásra buzdító rádióstúdió a színpadon, egy párt, amely választójogot követel a külföldieknek, színészek, akik az apjuk inkontinenciájáról mesélnek – ez mind valami művi. A realizmus nem azt jelenti, hogy valami valós kerül reprezentálásra, hanem hogy maga a reprezentáció valóságos. Hogy olyan szituáció teremtődik, amely a benne résztvevők számára a valós minden következményével bír, és amely morálisan, politikailag, egzisztenciálisan nyitott. [...] A *Kongói ítélőszéket* nem játéknak szántuk, hanem minden tekintetben gyakorlati

³ Utalás Rau 2015-ben, Kongóban és Berlinben rögzített színházi és filmes projektjére, amely az akkor közel húsz éve zajló kongói polgárháború okait és hátterét kutatta egy színpadon megrendezett bírósági tárgyalás keretében, az érintettek széles körének (kormánypárti és ellenzéki politikusoknak, mérsárlások elkövetőinek és áldozatainak, a Világbank, az ENSZ, más nemzetközi, illetve civil szervezetek képviselőinek, közgazdászoknak, filozófusoknak stb.) a bevonásával. Az ebből készített százperces filmet 2017-ben mutatták be *Das Kongo Tribunal* címmel. (A fordító megjegyzése.)

útmutatásnak: nyílt támadás volt a hatalom helyi birtokosai és nemzetközi segítői ellen. Ez az ítélőszék a kormány és a hadsereg legmagasabb rangú tisztviselőinek jelenlétében zajlott, az események kellős közepén. Éppen olyan ítélőszék volt, amely, remélem, tíz, ötven vagy száz év múlva összeül majd ugyanott, hogy igazságot szolgáltatson a konfliktus hatmillió áldozatának. Az örültség és a valós kockázat felől tekintve a *Kongói ítélőszék* olyan, mintha az Iszlám Állam vezetőit Észak-Irakban arra kényszerítenénk, hogy a saría értelméről vagy értelmetlenségéről vitázzanak, még hozzá most, nem tíz-tizenöt év múlva, amikor már vereséget szenvedtek. A valóságnak ez a kényszerítő, fojtogató volta, amely kiveti magából az imagináriust, az utópikust, az eljövendőt: számomra ez a realista művészet. Mert annak számára, aki mer álmodni, nincs lehetetlen. Az ördög mindig hagy lyukat, ahová a művész bebújhat, csak meg kell találni. [...]

Azt hiszem, roppant ismeretelméleti aránytalanság közepette létezőnk: művészeti körökben még mindig a forma problémáin, sok-sok részletkérdésen vitatkozunk, miközben a globalizáció régen tény és való. A mai művészek számára már nem pusztán egyéni érzékenység kérdése, hacsak nem a tekintetben, hogy bolygónk objektív rettenete ott visszhangzik a lelkünkben. Egyszerűen: az emberiségről van szó. Minden egyes nap a jövő történik, az éghajlati katasztrófa maga a valóság. A mostani migrációs folyamatok is csak nagyobb átrendeződések előjelei. E kontextusban az egész pro-kontra hisztéria akörül, hogy Giessenből vagy az Ernst Busch-ról érkező diákokat,⁴ fogyatékkal élőket vagy szíriai menekülteket léptessünk-e színpadra,

⁴ Utalás a giesseni Justus-Liebig-Universität Angewandte Theaterwissenschaft (alkalmazott színháztudomány) szakának, illetve a berlini Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch (Ernst Busch Színházművészeti Főiskola) színész szakának végzettjeire. (A fordító megjegyzése.)

merő időpocsékolás. Olyan, mintha meteor robogna a föld felé, az értelmiség meg azon vitatkozna, közölhető-e róla fénykép az újságokban. Néhány nappal ezelőtt egy fekete színész mesélte egy brüsszeli válogatáson, mennyire abszurdnak találta, amikor egy Kongó-projektben vett részt Németországban. A próba elején a német rendezőteam egy asztalt tett a színpadra, beöltözött nyúlnak és kiadta a jelszót: „lecture performance”. A próba szünetében az afrikai színész eltávolította az asztalt, de a rendezőteam visszatette és megróttá – mivel fel-alá akart mászkálni a színen, meg karaktert formálni – hogy konzervatív a színházfelfogása. Ehhez tudnám hasonlítani a németországi realizmusvitát is: az egyik elteszi az asztalt, a másik visszateszi, s közben retró-buzinak meg a neoliberalizmus agyhalott rabszolgájának bélyegzik egymást. [...]

Az EU és korrupt partnerei Afrikában, a Közel-Keleten, Kínában és az egykori Szovjetunió országaiban teljességgel embertelen globális gazdasági stratégiát folytatnak, amely sok millió áldozatot követel. Minden másodpercben meghal egy gyerek valahol ezen a bolygón a globális gazdaságpolitika egyenes következményeként. Egész régiók destabilizációja és a sok milliányi menekült mind-mind feltétele a mi gazdagságunknak, nem a mellékhatása. [...]

A globális kapitalizmus egyhangú tragédiája, hogy a rabszolgák nem szabadítják fel magukat, hanem az urakkal együtt akarnak uralkodni testvéreik fölött. Az elnyomottak álma ugyanaz, mint az elnyomóké, és az sajnálatos módon a luxushalál álma. [...] A szocializmus halott, az éghajlati katasztrófa elkerülhetetlen, az emberiség története a végéhez közeledik. S nincs az a művészet vagy elmélet, amely megközelítené e fejlemények szintjét. [...]

A realista művészet fő feladata: egy öntudatlan tett tudatossá, ezáltal morálisan és politikailag megkérdőjelezhetővé tétele. A realista művész elfogadhatatlan javaslatokkal él. Képeket mutat, amelyek elének tárják,

amit nem akarunk látni, vagy túl szépek ahhoz, hogy elviseljük őket. Számomra a realista művészet teremtésének egyetlen módja: ténylegesen beavatkozni a világ, a történelem folyásába. Bármely pozíció szánalmas kétértelműsége ellenére.

Mi a cinikus humanizmus? (2016)

Szeretnék emlékeztetni a fenomenologikus szociológia alapelvére, amelyet tanárom, Bourdieu képviselt: nincs természetes kulturális cselekvés, csak olyan, amely normalizálódott annyira, hogy természetesnek tűnik. Nincs gonosz reálpolitika az olyan realisták számára, mint Helmut Schmidt, ahogy nincs jó sem a fantaszták számára, csak kollektív emberi cselekvések eredményei vannak. A jó és a gonosz, teljesen banális módon, a gyakorlat ugyanazon szintjén létezik. Az olyan projektek, mint a *Kongói ítélőszék* azt a célt szolgálják, hogy színházi térben kollektíve emlékeztessenek arra, hogy a kapitalizmus nem természeti erő. Hogy az ellenállás lehetséges, s hogy ugyan vasmarokkal szorítja a jelent a jövő, korántsem legyőzhetetlen.

A *Kongói ítélőszék* nem pusztán véleményeket ütköztetett, Bukavuban legalábbis nem, hanem olyan bírósági tárgyalásnak adott helyet, ahol az eljövendő perekben ténylegesen érintettek kerültek szembe egymással (az áldozatoktól a vizsgálóbiztosokon át a miniszterekig) valós időben, valós szabályok szerint. Hihetetlen, ami Bukavuban történt, s a maga módján elképzelhetetlen: mintha tárgyalást rendeztünk volna a második világháború közepén, amelyen a német nép nemzetközi bíróság előtt számoltatja el a maga bűnöző elitjét. [...] Elképesztő volt látni a bányavállalatok, katonatisztek, politikusok szembesülését e bírósági tárgyalás valóságával: mintha elnyelte volna őket egy álom, miközben nagyon is ébren voltak. S végre nem a jelen álmodott a jövőről, hanem fordítva. Egy röpke pillanatra – mindössze három napra – a jövőt túsul ejtette a jelen, a hatalmasokat pedig a nincstelenség. [...]

A felvilágosodás hozta egyetemességet felváltotta az, amit cinikus humanizmusnak nevezek. Másképpen fogalmazva: az egyetemesség immár nem globálisan kerül elgondolásra, inkább valami arisztokratikus lelki-erőt takar, Európa kvázi morális belpolitikáját. Vegyük csak az EU mostani belpolitikai helyzetét, mondjuk Németországban, amelyet a liberális mainstream és a konzervatív tömegek vitái jellemeznek. Egyetemes nézőpontból ez a jóléti államok polgárainak kakasviadala, akik egyforma hasznot húznak az afrikai vagy közel-keleti államok struktúráinak elpusztításából – csak míg az egyiknek rossz érzései vannak emiatt, a másiknak nincsenek. A felénk zajló populista csatározások egy kongóin épp annyit segítenek, mint a negyvenes években a Wehrmacht és az SS vitái a morálisan helyes megszállási politikáról. [...] Nem szabad elfelejteni, hogy gondolkodásunk finomodása Európán belül mit sem változtat gazdasági imperializmusunk véres valóságán. Földrészünk igazsága túlmutat a Mediterráneumon, túl a Fekete-tengeren, Törökországon és a részvétnek azon a Földközi-tengeri politikáján, amellyel jelenleg kivásároljuk magunkat a világ nyomorából. Sajnálatos módon hirtelen nyilvánvalóvá vált, hogy a kétezres évek elejének multikulturalizmusa csak a jelenlegi neohumanizmus előfutáraként szolgált: megtanultunk úgy gondolni a Másikra, mint önmagunk részére, mindaddig, amíg velünk van. S nagyon úgy tűnik, hogy az úgynevezett posztkolonializmus, amely nem tolerálja a szellemi beavatkozás semmilyen formáját afrikai vagy ázsiai konfliktusokba, nem más, mint Európa érzéketlensége, a lecsendesítés politikája a birodalom belseje felé. [...]

Az úgynevezett humanizmus mögött rejlő szomorú igazság az, hogy a kivételes helyzetben lévők öngazolásul szolgáló ideológia. [...] A EU a tolerancia és a béke befelé képviselt ideológiájával, a részvét és a vendégszeretet klasszikusan filantróp, felszínes álcájával, kifelé brutálisabb, mint valaha. A 19. századi koloniális rasszizmus látszólag

dekonstruálásra került, valójában azonban a rasszizmusnak egy önazonosságon túli formájában került korszerűsítésre, amely pontosan ugyanazt a szerepet tölti be, csak kellően homályos és önkritikus marad ahhoz, hogy ne keltsen rossz közérzetet az uralkodó fajon belül. A 21. századi Európa projektje nem a régi stílusban fogant, az identitást érintő projekt, hanem látszólag adott, topografikus funkcióval bír a javak és jogok egyenlőtlen elosztása érdekében: nem biológiai, hanem a születés véletlenszerűségén alapuló rasszizmus, amelyet jól leplez a tolerancia, az integráció meg az ehhez hasonló. [...]

Hogyan tehető az egyedi egyetemesség? Hogyan egyeztethető össze az autentikusság és az absztrakció, a posztmodernség esztétikai és a modernség politikai érzékenysége? Ez minden munkám alapkérdése, és minden bizonnyal az újratöltött realizmusé is. Hogyan tarthatunk ki a 20. század csalódásai után az emberiség nagy, közös elbeszélése, az evilági teodicea mellett? Csak akkor válnunk realistává, akkor emelkedünk a tőke és a tudatosság globális áramlatainak szintjére, ha az olyan egyedi, látszólag teljességgel lokális konfliktusokat, mint a sajátjaink, az emberiségért folytatott küzdelemként fogjuk fel. És pontosan ezért kell a gondolkodásunkban kifejlesztenünk egyfajta pragmatikus provincializmust, egyfajta posztmodernséget kicsiben, az absztrakció fényében. Persze, mondjuk a *Kongói ítélszék* logikája szerint Kelet-Kongó nem ezt mutatja, inkább a globalizáció gazdaságpolitikáját felfedő, szimbolikus, végeredményben felcserélhető helynek tűnik. Elvégre ugyanaz történik mindenhol, ahol az állam vagy a civil társadalom túl gyenge (vagy túl gyengévé lett téve) ahhoz, hogy szembeálljon a nemzetközi multikkal és saját korrupst vezetőivel. Ugyanakkor a *Kongói ítélszékben* túltengő fatalizmus – rettenetre rettenet jön, a bűnösök hálója pedig átláthatatlan – természetesen csak az igazság egyik oldala. Amint egyes dél-amerikai országok, illetve történelmileg egyedülálló módon Kína példája is mutatja, ki lehet törni

a bukott államok köréből, meg lehet szabadulni a koloniális hatalmaktól, a Világbanktól stb. Ám sajnos ennek az ellenkezője is igaz: a globalitás szintje csak egyik része annak a lefelé irányuló dialektikának, amely Kelet-Kongóban katasztrofális következményekkel járt.

A projektjeimben nincs mintha (2017)

Úgy vélem, színházi és filmes munkáim nem kínálnak egyebet, mint folyamatos affirmációt: az ábrázolás, az igazság, az igazságosság, a szépség affirmációját. Mi más lehetne a realizmus a posztmodern után, ha nem kísérelt a modernitás nagyszerű, naiv, erőteljes és végül zátonyra futott „igen!”-jének megismétlésére? [...] [Ami alatt azt értem, hogy] összeolvad az ábrázolás naturalizmusa, az esztétikai program totális szubjektivitása és az egyetemes. Az affirmáció olyan művészeti eljárás, amelyet Alain Badiou találóan „proletár arisztokratizmusnak” nevez, és szembeállít az úgynevezett alázatossággal és az autentikusság kultuszával. Az affirmáció módszere a szubjektívben mutatja fel a közös emberi projektet, a szubjektív fölöslegének legkisebb jele nélkül. Számomra minden színész, mindenki, akivel interjút készíték, akivel együtt dolgozom, legyen az első vagy az utolsó, magának az embernek a példájával szolgál. Ha tehát egy mondatban akarom összefoglalni az affirmáció módszerét, az így szól: az egyedit a példaértékűbe átemelni anélkül, hogy lemondanánk az egyedi legkisebb részleteiről. [...]

Ami az embert az anyag fölé emeli, az egyedül és kizárólag a történetisége, a másokkal való közössége. Az *Európa-trilógia* (*A polgárháborúk*, *A sötétség kora* és *a Birodalom*) diakron (azaz fatális) és szinkron (azaz elkötelezett) voltában is színre viszi ezt a közösséget. Az ember a történelem bábja, amelyet nem választott, és amelyről csupán tudósíthat, mint valami betegség lefolyásáról. Ugyanakkor ágense is a helyzetnek, amelyet elbeszél, s ez az elbeszélés másokkal és

másoknak történik. Nem látnám értelmét annak, hogy a színpadot e magántörténetek céljára használjam, ha nem egy egyszerű allegória helyszínéeként volna rá szükség: a sors átalakulásához az elbeszélésben. Az *Európa-trilógiához* képest korai darabjaimban voltak amolyan beismerések és kerülőutak. Itt azonban már nincs semmi kerülőút: ez a három előadás kétségkívül a valaha készített legközvetlenebb munkám, ahol az Én és a történelem egy végtelenül egyszerű cselekvésben olvad össze, amelyben az úgynevezett Én elbeszéli önmagát annak fényében, ami vele történt. [...]

A projektjeimben tett kerülőutakat kívülről nehéz megérteni. Gyakran éveken át folytatunk kutatásokat egy projekthez, hogy végül aztán valami egészen másról szóljon. A *Moszkvai perek* például Sztálin 1937-es, második nagy moszkvai, Buharin ellen irányuló koncepció peréről szólt volna, két év elteltével azonban élő bírósági eljárás lett belőle, kétezres évek eleji ügyek (a Putyin-korszak ügyeinek) újratárgyalásával. A *Hate Radio*-hoz pedig hónapokon át kutattam Ruandában, hogy végül egy olyan rádióadó ötletével álljak elő, amelynek vajmi kevés köze van a tényleges RTL-m-hez 1994-ből, sokkal inkább egy nyugati kalózádióhoz. A *polgárháborúk* munkálatait azzal kezdtük, hogy fiatal belga dzsihádistákat és családjaikat tanulmányoztunk: a fiúk radikalizálódását, eltűnését és halálát, az apák örületét, erőszakosságát, a hit és elköteleződés kérdését. Végül meg is mutattuk, mire jutottunk, de nem közvetlen dokumentumszerűségében, hanem mint egyfajta erőteret, egyfajta sorvezetőt a színészek életrajzához politikai olvashatóságához. Így az, ami a legszemélyesebb, metaforaként, a fenséges allegóriájaként jelent meg: a kispolgár mint isten harcosa, a külvárosi fiatalember az abszolútum nyomában... [...]

Minden színházi munka lényege, legalábbis én így fogom fel, az értelem gazdagodása. A posztmodern megbonyolítja az eredeti formát: dekorálja, kritizálja. A létrehozott egyszerűség helyébe, amelyben nem hisznek

már, a pillanat autentikusságát állítják. A modernség azonban, amelyhez én kötődöm, a matematikai precizitást, a jelenlét konstrukcióját kutatja: a szinte mindent szétfeszítő gazdagodást, a végeredményt tekintve pedig a fúgaszerű szerkezet megejtő egyszerűségét, az autentikus kiváltását a tudatosan előállított érzelmi forma intelligenciája által. [...]

Az afirmáció aktusában a művész vállalja a felelősséget olyasvalamiért, amiért normális esetben emberként nem tudna és nem is akarna felelősséget vállalni: például a *Hate Radio* rasszista beszédmódjáért, Anders Behring Breivik, a jobboldali terrorista védőbeszédéért a *Breivik nyilatkozatában*, vagy *A polgárháborúk* végtelenül személyes vallomásaiért. A peres projektjeim, amelyek a felszínes szemlélő számára egyoldalú baloldali aktivizmus termékének tűnnek, szintén kétértelműek: a *Moszkvai perekben* a Pussy Riot és más művészek majdnem újra elítéltek, a *Zürichi perekben* a jobboldali populista lap, a *Weltwoche* 6:1-re nyert, engem meg arról faggattak, hogy „ki is vállal akkor felelősséget ezért a szólásszabadságért?”. Röviden, olyan ellentmondásos helyzet áll elő, olyan teljességgel kontrollálhatatlan nyitottság, amelyet egyszer máshol hősieznek neveztem. [...]

A *Kongói ítélszék* előkészületei során találkoztunk Bukavu városon kívüli, erdős részén egy diákvezetővel, aki koronatanúnk volt a tárgyalat három ügy egyikében (a mutarulei mérsárlás ügyében). Jó néhány halálos fenyegetést kapott, többek között egyenesen a kormányzótól, és nem érezte magát biztonságban a városban. Találkozásunk után egyik munkatársam megkérdezte: „nem akarod elmondani neki, hogy nem igazi tárgyalás lesz?”. Mire én: „De hát nagyon is igazi tárgyalás lesz.” A kongói igazságszolgáltatás kontextusában igazibb tárgyalás egy igazinál. Másképpen fogalmazva: a projektjeimben nincs mintha, nincs tartózkodás. Az olyan klasszikusabb formák esetében, mint *A polgárháborúk* vagy *A sötétség kora*, nyilván nehezebb kialakítani ezt a tudatosságot: valami fonto-

sabbat, szükségszerűbbet, döntőbbet, végső soron valószínűbbet, mint az úgynevezett való életben. [...]

Az első hetekben a próbák végtelenül intimek és személyesek, ám egy ponton túl már csak a születendő előadás dramaturgiai vagy technikai kérdéseivel foglalkozom. Kezdetből fogva világossá teszem, hogy semmi sem ok nélkül való, a szimpátiám sem, és a színészek elkezdik segíteni egymást. Egyébként ezt is Peter Zadektől tanultam: hogy a rendező nem bölcs atya, nem utasításokat osztogat, hanem keretet teremt mások számára (szöveggönyvet, dramaturgiát, színpadképet), amelyben nekik kell vállalniuk a felelősséget. Szerintem nincs rosszabb, butább dolog annál, mint amikor egy rendező előjátszik a színészeinek, jóllehet néha magam is ezt teszem sietség okán. Az ideális rendező nem nyújt, csak technikai útmutatást, mint az a riporter, aki bekapcsolja a készülékét, aztán csak bólint néha. [...]

*Megőrülnék, ha egyedül maradnék
a gondolataimmal (2016)*

Szerzőként és rendezőként ingázom a diktatórikus pedantéria („márpedig ezt fogjuk tenni”) és annak alapvető megkérdőjelezése között, amit éppen csinállok. Mindig a még küszöbön álló, a már befejezett és az éppen aktuális a számomra leginkább megkérdőjelezhető. [...]

A rendező kérdése mindig az: hogyan biztosítsa a fegyelmet, a motivációt, a kreativitást, és milyen keretet adjon az előadásnak, milyen elbeszélést alakítson ki. Van ez a romantikus mítosz a kollektív munkáról. Ha azonban jobban megnézzük, látjuk, hogy még Otto Muehl is – átvitt értelemben persze, de – mindenkit terrorizált. Ha fenntartásokkal is, de el kell fogadni, hogy a terror elkerülhetetlen. Ugyanakkor érvényes Mao régi bölcsessége: a kollektíva igazol minket, nem mi a kollektívát. Megőrülnék, ha egyedül maradnék a gondolataimmal. Ezért dolgozom inkább olyan színészekkel, akik maguk is ér-

telmiségiek, művészek, szakemberei valami- nek. Tehát olyan emberekkel, akik a projekt keretei között többet tudnak nálam. Szá- momra a próba az átvitel egyik formája: át- adod megszállottságotat a színészeknek, a műszakiaknak, akik aztán másokat is meg- fertőznek ezen általuk hatványozódó meg- szállottsággal. Dialektikusan működik a do- log. [...]

Ingmar Bergman írja az önéletírásában, hogy kétféleképpen lehet rendezni. Vagy rögzít- esz mindent (a járásokat, a fényeket stb.) a próbák legelején, aztán elkezdész improvi- zálni, vagy pont fordítva: improvizálsz, ki- próbálsz mindent, aztán nem sokkal a premier előtt rögzítész. Igen ám, de Bergman profi színészekről beszél, akik tanultak improvi- zálni, a fénnel, a térrel bánni, akiknek nem okoz gondot, ha a végső szövegváltozatot csak egy nappal a bemutató előtt kapják meg. Én együtt dolgoztam korunk legjobb színészei közül néhányval – Manfred Zapat- kával, Ursina Lardival, Johan Leysennel –, de dolgoztam gyerekekkel és civilekkel is, s az évek során kialakítottam egy munkamód- szert: az állandó túlterhelését. Azt kérem a fellépőktől, hogy önmaguként, ugyanakkor profiként is létezzenek a színpadon, és ves- sék be minden tudásukat, még azt is, amit nem tudnak (vagy nem akarnak). Személyes tapasztalataim szerint az igazán egzisztenci- ális képességek csak maximálisan ellenséges keretek között mutatkoznak meg. Röviden: dolgozom színészekkel és civilekkel, gyere- kekkel és felnőttekkel, egészségesekkel és fogyatékkal élőkkel. Azokat a színészeket, akik sokat mozognak és gesztikulálnak, leül- tetem egy székre és minimalizmus-kúrának vetem alá – ők meg hirtelen felfedezik a visz- sza-visszatérő gondolatok kimerítő vadsá- gát, amelyeknek mi, laikusok oly reményte- lenül ki vagyunk szolgáltatva. A színpadra először lépő gyerekektől összetett monoló- gokat, érzelmeket, csókot kérek – csupa olyan dolgot, amely lehetetlennek tűnik vagy ké- nyelmetlen egy gyerek számára. A baloldali értelmiségieket, akik a maguk akadémiai kö-

reiben egy szép új világot fedeztek fel, ráve- szem, hogy nyílt színen nézzenek farkas- szemet politikai ellenfeleikkel. Küzdenek, ki- bűvót keresnek, megmakacsolják magukat, depresszióba esnek, de én nem támogatom, amíg nem vállalják a fellépést. Aztán elkez- dődik a színrevitel: a megtagadás és a kitar- tás folyamatának, e ragyogó bukásnak az egyidejű elleplezése és tematizálása. [...]

A sötétség kora egyik párizsi vendéjjáté- kának alkalmával hosszú beszélgetést foly- tattam pár francia értelmiséggel az allegori- kus költészetéről, amely tudvalevőleg teljesen eltűnt Nyugat-Európából. Nagy rajongója vagyok Baudelaire-nek, a nagy allegoristá- nak és a modernitás első költőjének, aki re- torikába, stílusba, tartásba fojtotta a roman- tika kispolgári érzelmi káosztát – egyfajta eg- zisztenciális önuralomba, a kényeskedés és izzadtság világának meghaladásába, ahogy az az elmúlt ötven év performansz-művésze- téből is ismerős lehet. A művész leír egy ut- cát, egy hullát, egy fogalmat, s anélkül, hogy egyetlen szóval is említést tenne róla, magá- ról beszél, ami persze fordítva is igaz. Szá- momra ezt jelenti a színház: amikor az em- ber olyan mesterséges kontextusban találja magát, amely annyira idegen, amennyire csak lehet. [...]

*Milyen volt, amikor az első proletár
megjelent a színpadon? (2017)*

Az IIPM⁵ legelső kiáltványában – amelynek a *A Ceaușescu-házaspár utolsó napjai* egyfajta illusztrációjaként szolgált, ezért a mottója nyitotta az előadás-projektről készült köny- vet is –, szerepelt egy Kierkegaard-idézet: „Az ismétlés és az emlékezés ugyanaz a mozgás,

⁵ Az International Institute of Political Murder (A Politikai Gyilkosság Nemzetközi Intézete) Milo Rau 2007-ben alapított, svájci és német- országi székhelyű produkciós cége, amely színházi és filmes projektjeinek létrehozását és forgalmazását segíti. (A fordító megjegy- zése.)

csak ellenkező irányban, mert amire emlékezünk, az volt, vagyis visszafelé megismétlődik; a tulajdonképpeni ismétlés ezzel szemben előre emlékezik.”⁶ Számomra központi jelentőségű az esemény fogalmának kierkegaard-i, azaz ismétlésként való elgondolása. Egyrészt, mint egy elfelejtett (traumatikus, elfojtott, vagy épp ellenkezőleg, hétköznapi-vá tett, az emlékezetpolitika által ritualizált) eseménynek az emléke, másrészt mint egy eljövendő, még nem létező valóság előjele, kvázi előzetes emléke valaminek, amit még meg kell tenni, aminek még meg kell történni. Forradalmi érzet ez, amely mindig befejezett jövőidőben gondolkodik: „Meg fogjuk volt ostromolni a Téli Palotát”. Az eseményben találkozunk két lelki vagy szellemi mozgás: a hűség (egy sorsszerű, alapesetben elfojtásra vagy eltolásra került) történelemhez, és a lázadás (amelyben az eljövendő kényszerítő erővel, kvázi történelmileg kerül megtapasztalásra). Ami az esemény minőségét illeti, Heideggerrel értek egyet: az esemény áttöri a hétköznapi, ok-okozati összefüggést, a továbbélést, létünk szürke munkamegosztását, amelyben az egyén nem mint egyén, hanem mint egy történés (a mindennapok előállításának) része kerül megtapasztalásra. Minden lélegzetvétel, minden szó, minden találkozás, amint Marx oly gyönyörűen megfogalmazta, „absztrakt általánosérvényűsége tesz szert már azelőtt, hogy megtörténne”. Ám ami engem érdekel és megkülönböztet Heideggertől, az nem akárminek, hanem a történelemnek a látszata: az a pillanat, amelyben az abszolút itt és abszolút most, vagyis maga az esemény egyesül az előre- és visszatekintő ismétlés ellenállhatatlan érzésével. Ahol a teljességgel új így szól hozzánk: „Ismerlek téged, s mivel így van, felelősséget ruházok rád, hogy ne felejts el engem, vagy azt, hogy megtörténtem.” [...]

A színpad olyan mechanizmus, amely átalakítja a rajta megtörténő gesztusokat – és

most az egyszerűség kedvéért szinte mindent színpadnak nevezek, amelyet pályám során előadások tereként használtam. Gondolok itt olyan különböző terekre, mint egy iskola aulája Kongó polgárháborús vidékén, egy klasszikus olasz városi színház színpada vagy egy átalakított ipari csarnok bárhol a világon. Ez persze Duchamps readymade-jei óta a performansz-művészet klasszikus dogmája: a színpad (vagy a white cube) keretei az ott történő dolgokat eseményé alakítják. Egy színpadon tett gesztus nem ugyanolyan, mint a privátban tett gesztus. A színpad keretet teremt, amelyben a dolgok nem egyszerűen megtörténnek, hanem eseményként zajlanak – éppen azért, mert egyfelől nehezebbek, mint azok, amelyek megérdemlik, hogy kiállításra kerüljenek. Másfelől azért, mert vannak nézők, akik szemlélik őket. Ezért kulcsjelentőségű a (nézői) tekintet és a szerep, illetve a színész metaforája a performansz elméletét tápláló fenomenológiai szociológia és filozófia egésze számára. Amit nem néznek, az nincs, jelentése sincs. Így hát a klasszikus performansz-művészet a keretezés gyakorlatával él, mégpedig háromféleképpen.

– Olyan emberek tűnnek fel a színpadon, akiket alapesetben nem néznek, mert nem a színház világához tartoznak. A klasszikus modernség, mondjuk Ibsen, Hauptmann darabjaiban ilyenek a nők, a proletárok, a kitaszítottak. Egy nemzedékkel később az orosz futuristák színre léptették a cirkuszművészetet, Marinetti rangot adott a propaganda eseménynek, színpadot kapnak a gépek, a technika zajai. Aztán a posztmodern még jobban diverzifikálja a színházilag keretezett testre és az ily módon dramatizált szubkultúrákra: a gyerekekre, fogyatékkal élőkre, menekültekre, végül egész általánosságban és értékmentesen a hétköznapiak szakértőire eső pillantást.

– Olyan tereket neveznek ki színpadnak, amelyek klasszikus értelemben nem tekintethetők annak. Brechtnél még csak munkásklubokat, ipari csarnokokat, a hatvanas

⁶ Søren KIERKEGAARD, *Az ismétlés*, ford. Soós

évektől kezdődően aztán magánlakásokat, szexklubokat vagy még inkább az utcát.

– Színpadivá tesznek olyan cselekvéseket, amelyek eredetileg nem színpadon zajlanak, mert például tabunak számítanak, vagy éppen szentnek. Ide tartoznak az olyan privát cselekedetek, mint a pisilés, a saját test megsebzésének módozatai, az önfeláldozás, az ölés (állatoké például), s fordítva, a nyilvános szimbólumok, mint a keresztek, politikai jelképek, híres emberek.

Amit a keretezésnek és a keret lebontásának ezen klasszikus stratégiái esetében nem találok kielégítőnek, az az, hogy túl régóta alkalmazzák őket, s ezért olyan formálissá váltak, hogy már senki sem tekinti őket tragikus döntéshelyzetnek. Oly sok politikus vagy más híresség halála került már megidézésre színpadon, oly sok állatot áldoztak már föl, oly sok kispolgári test lett lemeztelenítés, behatolás, megsebzés tárgyává téve, hogy a művészi esemény eredeti ideája a medializált művészeti botrány hétköznapiságába fulladt. A politikus művészet két nemzedék óta azt jelenti, hogy a kispolgári művész néhány falat megbotránkoztatást dob a média elé, amit az bőszen felcsipeget – és ennyi. [...] De milyen lehetett, amikor az első proletár, az első gyerek színpadra lépett? Amikor egy előadás először használta a keresztet nem egyértelmű módon? Amikor először került megidézésre a női egyenjogúság vagy egy politikus halála? Elvégre a keretezés elgondolása nem csupán a jelenlét effektusait vagy a testiséget érinti, hanem azoknak a kereteknek a változását is, amelyekben a dolgokat érzékeljük. Ez volt *A Ceaușescu-házaspár utolsó napjainak* elgondolása: mi történik a romániai nézőkben a forradalmukról élő képpel, ha az asztalnál ülő két diktátor tévéből ismert csöndje egyszer csak szétterül – ha látjuk körülöttük üve az összes mai bírót és demokratikus politikus kétségbeesetten azon fáradozni, hogy a közösen elkövetett bűnt rátolják erre a két vénemberre? Mi történik ezzel az eseménnyel – azzal, ahogyan a múltra emlékezünk?

Amikor hirtelen láthatóvá válik a kommunista párt- és katonai elit átmenete a fordulat utáni évek gazdasági elitjébe? Amikor egy lázadó lép színre, vagy egy üldözött asszony vádolni kezdi a minisztert, neki pedig ezer ember előtt védekeznie kell, mint a *Kongói ítélszékben* – e pillanatban a színpad tényleg a világ ítélszékévé válik. Ekkor a színpad mindannak az eseményévé lesz, ami rajta történik, és mindenki, aki fellép rá, szereplővé, egyformán emberré, aki így szól: amit itt teszek, az nem pusztán mozdulat, hanem gesztus. Az történelem. És ez az, az esemény történetisége, amiről nekem az egész szól. Hogy aki színpadra lép, a nézővel együtt azt mondhatja: ez megtörtént, ez valós volt – és újra valósággá válhat. [...]

*Nekem a forradalmár mindig
a barbár is egyben (2017)*

Ha valamit megtanultam, nem csak színház- és filmrendezőként, de kongresszusok, művészeti petíciók vagy – főleg legelső munkáim esetében – tömegdemonstrációk szervezőjeként, az az abba vetett bizalom, amit a szociológiában keretnek hívunk. A jog, konkrétan a per vagy bírósági eljárás egyfajta megmérettetés, szabályok alkotta keret, ahol az igazság a maga roppant egyszerű, antagonisztikus értelmében válik lehetségessé. Jogot szolgáltatni annyit tesz, mint a nyilvánosság előtt képviselni és bizonyítani az igazságot valamely nézőpontból, az ellenfél jelenlétében. Talán a *transzcendentális* kifejezés sem túlzás erre, hiszen az istenítélet közvetlen összeköttetésben áll a jogállamiság legitimálta ítélettel. Ami azonban engem érdekel, az nem a metafizikai, hanem a színházi, tehát a szociális és kollektív szintje ezen eljárásnak: annak elfogadása, hogy valami teljességgel nyilvános rituálisan valami teljességgel zárttá, elméletileg szinte halállossá alakul át. Minden általam színre vitt per vagy bírósági eljárás esetében, legyen az a kongói polgárháborús övezetben vagy egy zürichi kisszínházban, megfigyeltem, hogy

az összes résztvevő ösztönösen megérti és elfogadja a jog játékszabályait. Megvilágosító erejű volt számomra az ítélet kihirdetése a *Kongói ítélőszékben*: a miniszterek, ezredek, rendőrfőnökök mind csendben, nyugalomban ültek és hallgatták, amint bűnösnek mondja őket egy népbíróság, bekapcsolt kamerák előtt. Elvégre – az általános meggyőződéssel ellentétben – az ösztön nincs egyedül. Ráadásul nem tudatalatti. Az ösztön az elme teljességgel kollektív megvilágosodása, az a szint, amelyen mi, emberek összekötésben állunk egymással. Mindenki érti, mit jelent az igazság akarása, ahogy egy szerelmi történet is elmesélhető egy kisgyereknek. Hiszen a szerelem, a tudásvágy vagy a jog egyetemes, nem ennek vagy annak az életnek a függvénye – ezek egész egyszerűen olyan dolgok, amelyek összekötnek minket, korok és kultúrák fölött. Ezért lehet a jog egyszerre játékos és fatális. Egy per, egy bírósági eljárás olyan tisztán emberi megnyilvánulás, amely az objektív igazság és az ellenfél magától értetődő megsemmisítésének akarását hordozza – mindkettőt egyszerre. [...]

A színház, amikor per vagy bírósági eljárás zajlik benne, társadalmi pszichoanalízist folytat, de nem ám kispolgári, hanem heroikus köntösben: az emberek úgymond átalakulnak, amint az igazság vagy a jog terébe lépnek. A rendező munkája voltaképp e tér szituatív megszervezése és autoritásának biztosítása, tehát a színészek (a pert, bírósági eljárást tartalmazó projektjeim esetében vagy ötven ember) cselekedeteinek olyasfajta keretezése, amely lehetővé teszi az igazmondást, az antagonisztikus ösztön felszabadítását. [...]

Ha tanult valamit a kapitalizmus a fasiszta globalizáció kudarcából, akkor az épp a kivételes helyzet és a terror Fekete Péterének, amelyet Hitler még oly nagy örömmel játszott ki, a másoknak történő elpasszolása. A *Kongói ítélőszék* realista vagy még inkább demokratikus eleme az igazságosság azon aspektusának kiterjesztéséhez való jog volt,

amely odaveszett a globalizáció során. Elvégre az igazságosság mindig lokális, mindig szituatív. [...] A bírósági eljárásaim tehát azt konstruálják meg, amit a jobboldali teoretikusok metapolitikának hívnak: a politikai gondolkodás azon magasabb, ösztönös, aktivista és persze enyhén paranoid szintjét, amely bepillantást nyer a globális kapitalizmus belvilágába – az ENSZ, az NGO, a Világbank és a statisztikák szépséges kulisszái mögé. [...]

Azt hiszem, demokratikus művészet az enyém, és minden demokratikus cselekedet hordoz magában valamit, ami gonosz, közönséges, mocskos és alávaló. Az egyik kedvenc történelmi korszakom a 14. század, a lovagság hanyatlásának kora, amikor egyszer csak lehetetlenné vált a jó cselekedet. Az igazság nem létezett többé, csak az érdek. A nyugati keresztény világ szétesett, mert hirtelen túl sok lett a játékos. Vegyük csak az 1315-ös morgarteni csatát, amely igencsak traumatikussá lett az európai lovagság számára, hiszen Lipót herceget és a híveit bűdös és primitív svájci parasztok taszították le a lovaikról és kövezték halálra vagy fojtották bele a mocsárba – akárha eljött volna a világvége. Elvégre a demokrácia szubjektuma nem más, mint a féktelen tömeg, amely győzelmet arat az elit fölött, aztán megerőszkolja, megsüti és széttépi a várúrnt, amint a 14. századi jacquerie-k krónikásai viszolyogva tudunkra adják. Ha közelebről megnézzük a modernitás nagy, demokratikus mítoszait, mindig ezt a kannibál-tömeget látjuk, kezdve azokkal a prostituáltakkal és lumpenproletár bűnözőkkel, akik 1789-ben csak azért ostromolták meg a Bastille-t, hogy kiürítsék a borospincét és – az IS-hez hasonlóan – kiskatonák százait kínozzák halálra. Az a bizarr a munkáimban, hogy a demokráciát viszem színre, igyekszem szabadon engedni ezt az ösztönt, hagyni, hogy a bányamunkások győzelmet arassanak a miniszter fölött, hogy a Bastille vagy a Téli Palota ostroma újra megtörténjen, ám e keretek között a bányamunkás, az elüldözött

parasztasszony, a forradalmár búze és önző alattomosága is érzékelhetővé válik. Ez különbözteti meg őket a propaganda- vagy pozitív művésztől: nálam a forradalmár, a felkelésre kész munkás mindig egyben az erőszaktevő, a gyilkos, a barbár.

*Hogyan adj hangot a víznek,
a méheknek, a holtaknak? (2017)*

Magunk mögött hagytuk hát a botránykeltés korát, amelyben mi, művészek oly sokáig benne ragadtunk. A jelen kritikájának helyébe a jövő szimbolikus feltérképezése lép. Mindenesetre élünk a botránykeltéssel is, de csak fűszerként, hogy megadjuk valaminek az erejét. Alapjában véve azonban az intézményesülés korának kezdetén állunk: szimbolikus formák, szimbolikus praktikák és szolidaritás teremtése előtt. [...]

A posztmodern ész hatvan éven keresztül örömet lelte az intézmények megkérdőjelezésében, dekonstrukciójában. Ám úgy vélem, ez ma már nem elég. Az uralkodó intézményeken kívül új, utópikus intézmények előkészítésére van szükség, amelyek kéznél lesznek, amikor a mostaniak összeomlanak. És a következő nemzedék életében ez be is következik. [...]

Egy színházi előadás időtartama lehet három óra, három nap vagy három hét – én pedig három órán, három napon, három héten keresztül egy lehetséges intézményben tartózkodom: bíróságon, fórumon, parlamentben. A színház szimbolikus, ugyanakkor totális intézmény – de csak addig, amíg tart. [...]

Mi is történt a *Kongói ítélszék* során? Valóság került teremtésre egy mesterséges keretben, amely intézményként korábban nem létezett. Előtte azt mondta nekünk egy jogászprofesszor: jó, de melyik állami vagy politikai szereplő fogja ezt keresztülvinni? Ki vállalja a felelősséget a jogkövetkezményekért? Erre mi: nem a mi feladatunk megmondani, hogy hosszútávon ki teszi ezt meg.

Mi csak megmutatjuk, hogyan kell. De megtenni majd az emberiség fogja. [...]

Arról van szó, hogy hatvan évnyi posztmodern manőverkritika után újra utópikus mozgásba lendüljünk. Németországban az apokalipszisnek két lovasa van, amelyeket addig hajszolnak, amíg össze nem esnek: az egyik a moralizmus, a másik az alarmizmus. Ideje volna e két gebét nyugdíjba küldeni és inkább globális realizmust teremteni. [...]

A globális realizmus tisztázza, hogyan kapcsolunk össze lokális és globális problémákat. Mégpedig teljességgel reális és pragmatikus módon. Mit jelent például a széndioxid kibocsátás csökkentése? Nem építhet ki Kongó saját ipart, vagy a Régi Világ száz évre elvágja az iparát, mert Kongó azon van? Megpróbálunk hát intézményeket teremteni, ahol ezek a paradoxonok vita tárgyát képezhetik, minden érintett bevonásával. [...]

Lassítanunk kell a közelgő katasztrófát és jól szervezeten fogadni. Párhuzamos rendszereket kell kialakítani az emberiség történetének következő szakaszához, hogy felkészültek legyünk, mire a Régi Világ korhadt rendszerei összeomlanak. [...]

[Németországban] a harmadik rend a kispolgárságig süllyedt, amelynek semmiféle globális szociális tudatossága nincs az adakozásra való hajlandóságon túl. Miért is lenne? Az európaiak csak rosszabbul járhatnak. Európán kívül azonban létezik harmadik rend, mégpedig azért, mert a világgazdaság nem működik a proletariátus nélkül: azok nélkül, akik elültetik, betakarítják és kibányásszák mindazt, ami varázslatos módon fillérekért a boltjaink polcaira kerül. Ők tehát már nem itt vannak, hanem Kongóban, Kínában, Latin-Amerikában, a mi proletariátusunk meg minimálbéren unja halálra magát. [...]

A 18. századi színházban váratlanul felbukkant a kispolgár mint érző lény, a 19. században pedig a proletár, aki korábban nem létezett a nyilvános-mediális érzékelés ezen formájában. Lessingnél a polgárlány egyszer csak elsírta magát, száz évvel később, Ibsen-

nél már politikai nézeteket is vallott. Ez pedig reményre ad okot: a színháztörténet e mostani szakasza számos jelét mutatja annak, hogy folyamatban a világszellem kiterjedése. Hogy a drámai érzékenység horizontalizálásához hasonló dolog zajlik, hogy egyfajta globális realizmus van születőben. És ez visszafordíthatatlan. Az osztályok, amelyek beszivárogtak a színházba, és drámai alakokká lettek, többé már nem űzhetők ki onnan. [...]

[A menekültkérdés] előbb a paternalista morál szintjén jött elő, aztán a menekült karakterré lett, aki egyszerűen jött és maradt. Hétköznapi alakká vált, tapasztalattá. A figurák kozmosza eggyel szaporodott: a menekülttel. S előre megmondom, hogy húsz vagy ötven év múlva is itt lesz. Nem divatról van szó ugyanis. [...]

A kérdés csak az, hogyan változik az érzékenység, hogyan válik politikussá? A polgárlány a 18. században Schillernél csak sírhatót, Ibsennél aztán politikai beszédbe kezdett, Jelineknél meg már gyilkol. A világ érzékelésének e kiterjesztése és politikussá tétele a realista nemzedék feladata. A cél: modellértékű darabokkal megtámogatni, a kérdés pedig: milyen eszközökkel emelhetők át ezek az alakok az áldozat perspektívájából a politikusság szférájába? [...]

Amint mondtam, az egyetlen megoldás: a nézőpont szélesítése és politikussá tétele. [...]

Ha követjük a német parlament egyik ülését, hallhatjuk, hogy szóba kerülnek az eljövendő nemzedékek, a környezet, az állatok, a múltbeli tömeggyilkosságok kezelése és a jövő. A Bundestag üvegkupolája alatt az idő mérhetetlen szakadéka húzódik, de pusztán retorikailag. Az említett dolgok mögött nincs parlamenti lobb, de mi meg akarjuk teremteni. Mert, mondjuk, azon tény hallatán, hogy az elmúlt húsz évben a rovarok biomasszájának nyolcvan százaléka eltűnt, körbe-körbe kellene futkosnunk rémületünkben. Hogy nem tesszük, annak egyszerű oka van: mindenki a méhekről beszél, de senki sem értük,

az ittlétük vagy eltűnésük pedig nem az a kategória, amelyet politikussá lehetne tenni. Miközben az intézkedések, amelyek a rovarok pusztulását megállítanák, tudományosan bizonyítottak. Ez korunk örületének lényege: annyira megszoktuk már a politikai szféra és ezzel együtt cselekvőképességünk behatároltságát, hogy folyton elkerülhetetlennek gondolunk olyan dolgokat, amelyek nem is azok. [...]

Kulturális kérdéseket metodológiai okokból szinte egyáltalán nem tárgyal a Világparlament: nem lehet ugyanis egyetemessé tenni őket.⁷ Ennyiben a Világparlament Németország és az EU aktuális birodalmi politikájával ellentétesen jár el. Ott ugyanis kulturális kérdéseket – például az állam és a vallás szerepét – minősítenek globálisnak, ökológiai problémákat pedig – például a perui gleccser olvadását⁸ – lokálisnak. Ami teljes képtelenség.

⁷ 2017. november 3-5. között a berlini Schaubühne adott otthont az International Institute of Political Murder által szervezett *General Assembly*-nek, amely (az újonnan megválasztott német országgyűléssel ellentétben) globális parlamentként volt hivatott funkcionálni, a világ minden tájáról érkező hatvan résztvevővel: azok képviselőivel, akikre hatással van a németországi politika, ám nem rendelkeznek szavazati joggal. A Világparlament alapvető társadalmi, technológiai, ökológiai és politikai kérdéseket vitatott meg, végül elfogadta a *21. század Chartáját*, amelynek alcíme „Demokrácia mindenkinek és mindennek” volt, az emberiség jövőjének szem előtt tartásával. (A fordító megjegyzése.)

⁸ 2015-ben Saul Luciano Lliuya beperelte az RWE német áramszolgáltatót a globális felmelegedésben játszott szerepéért. (Az ügyet a németországi Hamm regionális bírósága fogadta be 2017-ben.) A Huaraz városában, a Palcaraju gleccser alatt élő perui földműves keresete szerint a vállalat szénerőműveinek gázkibocsátása okolható a gleccser olvadásért és a közeli Palcacocha-tó vízszintjének az otthonát áradással fenyegető megemel-

Mégpedig olyan, ami alapjában véve messzebbre nyúlik, mint a helyi és egyetemes kérdéseknek a fura összekeverése. Az etnológusok ezt az emberiség kamaszkori válságának hívják: úgy érezzük, egyre többet tudunk és egyre gyorsabban cselekszünk, valójában azonban döntéskéességünk beszűküléséről, már-már bénultságáról van szó. Akár egy tizenéves, mozdulatlanul, letargiában ülünk a szobánkban, ám a fejünkben száguldoznak a gondolatok. A technikai fejlődés megbénította az akaratomkat, s teljesen kibillentette egyensúlyából lelki és szociális algoritmusunkat. [...]

Mintha a technikai eszközök egy totális jelenben tartanának minket fogva, miközben bolygónk a végzetébe rohan. Úgyhogy azok pártján állok, akik az egyén és a civil társadalom szereplőinek cselekvőképességét kívánják feléleszteni. [...]

Csak akkor tudunk megoldási javaslatokkal előállni, ha felismerjük, hogy minden állásos törvényi szabályozással és jószándékkal szemben egy igazságtalan világ nyertesei vagyunk. És mindig a nyertes a seggfej, ahogy mindig a főnök a seggfej. Ki kell végre mondani hangosan: ebben a világban születésünknel fogva mi, európaiak vagyunk a seggfejek. Ami nagyon kínos, de sajnós tény. [...]

Mi vagyunk a forradalom, a nagy változások előtti nemzedék. A kizsákmányolás jól működő kapitalista rendszerébe nőttünk bele, amelyről azt hisszük, örökké tart. A Régi

kedéséért. A per még ma is tart, időközben azonban a University of Oxford és a University of Washington tudósainak először sikerült összefüggést kimutatniuk az emberi tevékenység által előidézett klímaváltozás és egy gleccsertó szintjének jelentős megemelkedése között. Kutatásuk eredményét 2021. február 4-én publikálták „Increased outburst flood hazard from Lake Palcacocha due to human-induced glacier retreat” című tanulmányukban a *Nature Geoscience* felületén. (A fordító megjegyzése.)

Világ foglyaként fel sem fogjuk, ami jön. A következő nemzedékek csodálkozva és mosolyogva pillantanak majd vissza ránk, s persze jókora megvetéssel és megdöbbenéssel is.

Mi a világszínház? (2016)

A művészet gyönyörűsége saját kudarcának, a szabadság határainak, az élet végességének és végső soron minden remény hiábavalóságának tudatában áll.

A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Milo RAU. Globaler Realismus. Goldenes Buch I. Berlin: Verbrecher Verlag, 2018. 281 p.

Válogatta és fordította: Kékesi Kun Árpád