

Kricsfalusi Beatrix¹

**A vírusok háborúja
Válság, járvány és teatralitás posztpandémiás távlatairól²**

In honorem Hans-Thies Lehmann

A gyülekezés válsága

2020 márciusában az új típusú koronavírus terjedését feltartóztatni hivatott járványügyi rendelkezések világszerte szigorú tiltás alá helyezték a gyülekezés színházként intézményesült és elismert formáit is. Az európai kultúra történetéből számos példa hozható a színházi tevékenységeket időlegesen korlátozó vagy egyenesen betiltó teóriákra, továbbá ideológiai, politikai, egészségügyi, törvényi szabályozásokra, melyek hatékonysága meg sem közelítette azt, ahogyan a társadalmi távolságtartás a Covid19 járvány megfékezése érdekében bevezetett szabályai hatottak a színházi üzemre. A betegséget kiváltó a SARS-CoV-2 elnevezésű, cseppfertőzéssel terjedő kórokozó ugyanis a színjátszás olyan alapparamétereire mért elemi csapást, mint a nézők és játékosok összejövetele egy adott időben és térben. Emberek testközelségbe kerülése zárt térben, a beszéd, a kiabálás, az éneklés és táncolás, vagyis mindaz, amit a színház mediális sajátosságának szokás nevezni, egyik napról a másikra súlyos egészségügyi veszélyhelyzetnek minősült. Elég Hans-Thies Lehmann a színházat mint mediális szituációt körülíró meghatározását emlékeztetünkbe idézni ahhoz, hogy lássuk, a pandémia hogyan érinti a színház lényegi lehetőségfeltételeit: „A színház nemcsak a nehéz *testek* helye, hanem a *valóságos összejövetel* is, olyan hely, ahol egyedülálló módon kereszteződik az esztétikailag szerveződő és a mindennapi valós élet. Szemben a tárgyművészetekkel és a mediális közvetítettségre utalt művészetekkel, itt mind az esztétikai aktus (a játék), mind a recepció aktusa (a színházlátogatás) »itt és most« zajló valós cselekvésként jön létre. A színház nem más, mint egy darabka *életidő*, amelyet a színészek és a nézők közösen töltenek el és *közösen használnak el*, mégpedig annak a *térnek* a közösen belélegzett levegőjében, amelyben a színházi játék és a nézés végbemegy.”³

Dacára annak, hogy cseppfertőzéssel terjedő vírusok korábban is okoztak világjárványokat – gon-

¹ <https://doi.org/10.24361/Performa.2022.13.10>

² A Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. A „Biopoétika a 20-21. századi magyar irodalomban” NKFIH projekt (132113) keretében 2022. június 16-17-én megtartott Járvány és közösség – biopolitikai perspektívák című konferencián elhangzott előadás írott változata.

³ Hans-Thies LEHMANN: Posztdramatikus színház. Ford. BERECZ ZSUZSA, KRICSFALUSI BEATRIX és SCHEIN GÁBOR. Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 10.

doljunk csak a száz évvel ezelőtti spanyolnáthára –, most először került sor olyan léptékű biopolitikai intézkedések bevezetésére, amelyek az élet védelmében széles körben rendelték el az emberek közötti érintkezés minimálisra csökkentését, olykor a teljes testi/fizikai izolációt, valamint a színházépületek lezárását. Soha korábban nem fordult elő, hogy a színházi alkotókat közegészségügyi megfontolásokból otthoni munkavégzésre utasították volna (ennek alighanem még a lehetősége sem volt 2020 tavasza előtt elgondolható), ahogy nézők huzamosabb ideig tartó szigorú eltiltása a színjátszás számára emelt épületek látogatásától sem. A rendkívül virulens spanyolnátha miatt mindenhol sor került hosszabb-rövidebb ideig tartó színházi szünetekre: Budapesten például a vonatkozó polgármesteri rendelet⁴ mindössze 1918. október 21-től november 3-ig zárta be a színházakat, a későbbiekben már csak a ruhatár előtti, valamint a be- és kiengedéskor keletkező zsúfoltság felszámolását és az előadások közötti alapos szellőztetést írta elő, illetve bizonyos esetekben korlátozta az eladható jegyek számát (miközben az iskolákat előtte és utána is bezárták a fertőzési góccok kialakulásának elkerülése, illetve felszámolása érdekében).⁵

Ez azonban nemcsak a lokalitása és időbeli paraméterei miatt volt összemérhetetlen a SARS-CoV-2 miatt világszerte elrendelt általános lezárásokkal, hanem az utóbbi vizuális reprezentációja okán is. A közösségi oldalakon virálisan terjedtek az üresen árválkodó széksorokról, esetleg a társadalmi távolságtartás szabályainak megfelelően átalakított nézőterekről készült képek, amelyek embertől elhagyott szintéreként a gyülekezés lehetetlenségének szomorú mementóivá váltak. Gondoljunk csak a Berliner Ensemble kizsigerelt nézőteréről közzé tett – marketingszempontról sem jelentéktelen hatással bír, ha tetszik: hatásvadász – fotókra,⁶ vagy arra, amikor a barcelonai Gran Teatre del Liceu-ben a nézőtéri

⁴ Vö. „Az influenza-járvány (spanyol betegség) ellen való védekezés: 139.621/1918–X. sz. polgármesteri rendelet”, Fővárosi Közlöny 29, 52 (1918. október 25.): 2078.

⁵ Budapest székesfőváros tanácsa közegészségügyi, majd később járványügyi bizottságának jegyzőkönyvei alapján kísérteties hasonlóság fedezhető fel az 1918-ban és a 102 évvel később induló ragály kezelése között. Kezdve mindjárt azzal, hogy a hatóságok, illetve e konkrét bizottság szakértő tagjai (tisztifőorvos, rendőrtanácsos, kórházigazgatók, orvosok stb.) sokáig vonakodnak egyértelműen „kimondani a járványt”, holott (f)elismerik, hogy járványszerű megbetegedésekről van szó. Abba a paradox helyzetbe lavírozzák magukat, hogy a következményektől tartva félnek deklarálni a járványt, ennek hiányában azonban nem tudnak kötelező érvényű védekező intézkedéseket hozni (például elrendelni oktatási és kulturális intézmények bezárását). Olybá tűnik, mintha e hezitálás eredője a nyelv konstatív és performatív dimenzióinak összekeverése volna, vagyis mintha a járvány „kimondása” nem egyszerűen a pandémia objektív tények alapján rögzíthető valóságát írta le, hanem egyenesen létrehozta azt. Nemcsak ugyanazok a nehézségek (pl. ismeretlen, ellenszer nélküli kórokozó, tömegközlekedési eszközök zsúfoltsága, lakhatási szegénység, egészségügyi ellátórendszer túlterhelése, munkaerőhiány) és ugyanazok a dilemmák (általános zárlat vagy lokális gócpontokra korlátozódó intézkedések, iskolabezárások pozitív és negatív vetületeinek mérlegelése, színházak, mozik, templomok és szórakozóhelyek veszélyességének felmérése) merülnek föl, mint 2020 márciusában, de az egészségügyi, szociális, gazdasági szempontok óvatos kiegyensúlyozása mellett jobbra ugyanolyan megoldási kísérletek is születtek (megbetegedések kötelező jelentése, kórházi ágyak felszabadítása, betegek izolálása, fertőtlenítés, összejövetelek megakadályozása). Lásd pl. „A közegészségügyi bizottság ülése 1918. évi szeptember 30-án”, Fővárosi Közlöny 29, 48 (1918. október 4.): 1861–1871; „A járványbizottság ülése 1918. évi november 28-án”, Fővárosi Közlöny 29, 58 (1918. december 6.): 2253–2258.

⁶ Hatásvadásznak talán azért nevezhető Oliver Reese, a BE intendánsának akciója, mert amint később kiderült, a széksorokat eredetileg felújítás céljából szerelték ki, és nem a biztonságos távolság betartása miatt. A képeket lásd: „neue Beinfreiheit...”, Facebook – Berliner Ensemble, 2020. május 18., <https://www.facebook.com/blnensemble/photos/2618722555005891/>; „neue Realität: so wird es nun ab nächster Spielzeit im Großen Haus aussehen”, Facebook – Berliner Ensemble, 2020. május 26., <https://www.facebook.com/blnensemble/photos/2624867451058068/>.

székeken elhelyezett 2292 cserepes növénynek játszották el Puccini *Krizantémok* című kompozícióját.⁷ Ezek az akciók a hagyományosan – több-kevesebb reflektálatlansággal – a jelenlét által meghatározott, antropocentrikus színházi diszpozívumban a lezárások által keletkezett hiány színrevitelére vállalkoztak. Az elnéptelenedett nézőtereket dokumentáló fotók azonban – amint arra Maximilian Haas és Joshua Wicke találóan rámutatnak – egyszersmind „az együttes jelenlét egy másik formájára” is emlékeztetnek, jelesen „a vírusok, baktériumok és más mikrobiológiai élőlények jelenlétére az emberi testen belül és kívül”. Vagyis arra, „hogya mi, emberek, a színházban sem voltunk soha magunk közt.”⁸

A megfertőződés mint hatásesztétikai kategória

Jóllehet két pandémiás évad után ez nem tűnik magától értetődőnek, de színház és járványos megfertőződés viszonya korántsem csak a lezárások és tiltások felől gondolható el. Nicolas Stemann emlékeztet arra, hogy a színjátszás közegészségügyi okokból való betiltása nem következik szükségképpen a járványhelyzetből.⁹ A legenda szerint akadtak idők, amikor a színházcsinálásnak már az ígérete is hatékony eszköznek bizonyult egy pusztító epidémia leküzdésében. A bajorországi Oberammergau lakóinak jó ideig sikerült izolálni magukat a harmincéves háború idején tomboló pestisjárvány elől, mígnem 1633-ban egy templomi búcsúra érkező napszámos mégis behurcolta a kórt a közösségbe. Hatásos ellenszer hiányában a falu előljárói leginkább az Úr kegyelmében bízhattak: meg is fogadták, hogy megmenekülésük esetén nagyszabású passiójáték rendezésével róják le hálájukat. S mivel ezt követően a járvány valóban nem szedett több áldozatot a közösségben, ígéretüket már a következő évben beváltották – legalábbis így tartja az oberammergaui passiójátékok eredetmítosza. 1634 óta tízévente megrendezett játékok eddig mindössze háromszor maradtak el: először 1770-ben, amikor betiltották a felvilágosodás szellemiségével ellentétesnek ítélt rendezvényt, majd a második világháború alatt, végül 2020-ban, amikor a koronavírus okozta veszélyhelyzet miatt nem kerülhetett sor az eredetileg voltaképp

⁷ A koncertről készült felvételt lásd: „Concierto para el bioceno”, Facebook – Gran Teatre del Liceu, 2020. június 23., <https://www.facebook.com/watch/?v=275081813705117>.

⁸ Maximilian HAAS és Joshua WICKE: „Theater in Quarantäne”, Schauspielhaus Zürich, 2020. április 20., <https://www.schauspielhaus.ch/de/journal/18219/lockdown-theatre-1-theater-in-quarantne>. Az „együttes jelenlét” (Kopräsensz) fogalmához lásd Erika FISCHER-LICHTE: A performativitás esztétikája. Ford. Kiss Gabriella. Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 49–101.

⁹ Vö. Nicolas STEMANN: „Corona-Passionsspiel – was ist das?”, Schauspielhaus Zürich, 2020. március 30., <https://www.schauspielhaus.ch/de/journal/18090/corona-passionsspiel-was-ist-das>.

„járványellenes intézkedésként” bevezetett ünnepi játékokra.¹⁰

Járvány és színház kultikus, társadalmi, egészségügyi, esztétikai és gazdasági vetületeinek bonyolult összefüggésrendszerét kiválóan példázó passiójáték kontextusában nem feledkezhetünk meg arról, hogy az európai kultúrtörténetben a megfertőződés jó ideig a színház hatásmechanizmusáról alkotott elképzelések központi gondolatalakzata volt. Annyi a színházi befogadáselméletek alakulástörténetének részletes bemutatása¹¹ nélkül is elmondható (lévén erre itt most nem nyílik mód), hogy az esztétikai tapasztalat mint kontaktuson alapuló közvetítés tételezésének lehetőségfeltétele az, hogy a színjáték produkálóját és befogadját egyaránt testileg szituált szubjektumnak tekintjük. Hellmut Flashar és Wolfgang Schadewaldt vonatkozó kutatásai óta már az arisztotelészi *katharszisz*-elméletről is tudható, hogy az az *eleosz* és a *phobosz* pszichoszomatikus meghatározottsága miatt egy leginkább orvosi értelemben vett megtisztulásra utal (továbbá Schadewaldt azt a közkeletű tévedést is eloszlatta, hogy a megtisztulás nemcsak az adott műalkotás által felkorbácsolt affektusokra vonatkozna, hanem kiterjedne az ember általános érzékenységre, vagyis afféle immunizációs eljárásaként is funkcionálna).¹²

Csakhogy míg a *Poétikában* nemigen találunk a *szkéné*n/orkhésztrán és a *theatronon* helyet fogláló emberek között lejátszódó szomatikus folyamatra vonatkozó állítást (tekintve, hogy „a tragédiának [...] versenyek és színészek nélkül is megvan a hatása”¹³), addig a 17–18. századi elgondolása szerint a színház már olyan fertőző atmoszférával rendelkező tér, amelyben a hatás a színész testéről a néző testére terjed át, méghozzá pusztán a nézés által.¹⁴ A színjátszás ellenzői és szószólói egyetértenek abban, hogy a színház mediális sajátságának a nyilvános gyülekezés melletti legmeghatározóbb eleme, hogy a nézőnek olyan önkéntelen érzéki-testi tapasztalatban van része, amely alól akaratlagosan sem vonhatja ki magát. Rousseau 1785-ben d’Alembert-hez írott levelében a szenvedélyek felkorbácsolását mint a színház mediális apparátusának alapeffektusát azonosítja,¹⁵ vagyis olyan hatásként, melyet

¹⁰ A Krisztus szenvedéstörténetét megjelenítő vallásos színjáték helyszíne egyfelől ma is zarándokhelynek számít, másfelől részévé vált az európai fesztiválszínházi üzemnek, ekként komoly üzleti vállalkozássá nőtte ki magát. A május és október között tervezett 110, egyenként hatórás előadásra félmillió látogatót vártak Oberammergauba, amelynek így gazdasági szempontból rendkívüli veszteséget jelentett az esemény 2022-re halasztása. Ráadásul a passiójátékok sajátos művészeti koncepciója és gazdasági háttere miatt korántsem csak a vendéglátásban érdekelt megélhetését fenyegette a rendezvény elhalasztása. Hanem azét a mintegy 2000 közreműködő helyi lakosét is, akik ugyan nem professzionális színészek, de gázsit kapnak a részvételért, hiszen a játékok idejére többnyire fel kell hagyniuk pénzkereső foglalkozásukkal (és ezt a munkahelyükön már idejekorán be is jelentették). Játékjoggal kizárólag a helyben született vagy már legalább húsz éve a faluban élő lakosok rendelkeznek, a szereposztás pedig a közösség életében az egyik legfontosabb döntésnek számít.

¹¹ Lásd például Matthias WARSTAT: *Krise und Heilung: Wirkungsästhetiken des Theaters*. München–Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2011.

¹² Hellmut FLASHAR: *Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik*. *Hermes* 84, 1 (1956): 12–48; Wolfgang SCHADEWALDT: *Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes*. *Hermes* 83, 2 (1955): 129–171.

¹³ ARISZTOTELÉSZ: *Poétika és más költészettani írások*. Ford. RITOÓK Zsigmond. Budapest, PannonKlett Kiadó, 1997. 41.

¹⁴ Vö. Erika FISCHER-LICHTE: *Zuschauen als Ansteckung*. in *Ansteckung: Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. Szerk. Mirjam SCHAUB, Nicola SUTHOR és Erika FISCHER-LICHTE. München–Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2003. 35–50, 36–37.

¹⁵ Az apparátuselmélet ilyen felfogását lásd BAUDRY Jean-Louis: *Az apparátus. A valóság érzetének metapszichológiai megközelítése*. Ford. MORVAY Zsuzsa. *Metropolis* 3, 2 (1999): 10–23.

az konkrét tartalomtól függetlenül is létrehoz. A színházat a nőket és férfiakat már rövidtávon is elbágyasztó és elerőtlenítő „ragályos szenvedély” terjesztésének képessége teszi a ráció által uralhatatlan intézménnyé, és ezáltal nem kívánatosá Genf városában.¹⁶ A francia filozófus rigorózus elutasítását kiváltó létesítmény majd akkor válik a polgári erkölcs által is elfogadhatóvá, amikor a 19. században deszomatizálódik az esztétikai hatásmechanizmusa: a színészi test fenomenológiai valósága a lehető legnagyobb mértékben háttérbe szorul és szemiotikai értelemben vett jelképző felületként kezd funkcionálni, melynek megfelelően a „testi kontaminációt” mint befogadói attitűdöt felváltja a „lelki beleélés”.¹⁷ Ezzel párhuzamosan a megfertőződés fogalma megszabadul a 18. században ráakódott pozitív jelentéstartományoktól, és „a továbbiakban a test megkárosítását, legyengítését és beszennyezését, azaz egy kizárólag negatív történetet jelentett.”¹⁸

Ezt a lelki (és erkölcsi) síkra tolódott színházi tapasztalatot akarja aztán Antonin Artaud újjólag a testben megalapozni, amikor a pestis metaforájának játékba hozásával rehabilitálja a megfertőződés esztétikai koncepcióját. Csakhogy a lélektani színház térnyerésének következtében „elkallódott [...] színházfelfogás”¹⁹ visszaállítását megcélzó eszmefuttatásokban magyarázó erővel bíró ragályos kórnak Artaud igen sajátos értelmezését adja. És itt most nem elsősorban olyan egyébként lényegi kérdésekre kell gondolnunk, minthogy az általa a pestisről írottak mennyiben felelnek meg a tudomány akkori állásának, vagy hogy miért hivatkozik többnyire vírusként a betegséget kiváltó kórokozóra,²⁰ miközben pontosan tudja, hogy a „pestis mikrobáját” „egy Yersin nevű francia orvos” fedezte fel „[v]alamikor az 1880-as években”.²¹ Pedig a különbségtétel ember és mikroorganizmus viszonyának vonatkozásában éppenséggel lényegi is lehetne, tekintve, hogy a sejtplazmával rendelkező, önálló anyagcserére, következképp önálló életre képes baktériumokkal szemben a mindössze fehérjeburokkal körülvett örökítőanyagból álló vírusok gazdatest nélkül életképtelenek.

Sokkal inkább arra az ellentmondásos helyzetre utalok, hogy „a lélektani színház gonosztetei[vel]”²² leszámoló, fizikai jellegű színház metaforájául egy a test materiális valóságát megtámadó, potenciálisan halálos ragályt választ, amelyről aztán kifejti, hogy valójában „lelki természetű, s nem valamiféle vírusból ered.”²³ Artaud az önmaga és „törpeállama” megbetegedését megálmodó szardíniai alkirály példáján túlmenően is hosszas fejtegetésekbe bocsátkozik arról, hogy a pestis – amelyről

¹⁶ Vö. „Csak egyvalami tisztúthatja meg a szenvedélyeket: az ész; s mondtam már, az ész semmiféle hatást nem tesz a színházban.” Jean-Jacques ROUSSEAU: Levél d’Alembert-nek. in ROUSSEAU: Értekezések és filozófiai levelek. Szerk. LUDASSY Mária, ford. Kis János. Budapest, Magyar Helikon, 1978. 317–462, 338.

¹⁷ Vö. FISCHER-LICHTE: Zuschauen als Ansteckung. 42skk.

¹⁸ FISCHER-LICHTE: Zuschauen als Ansteckung. 41.

¹⁹ Antonin ARTAUD: Színház és kegyetlenség, in A színház és az istenek: válogatott írások. Szerk. FEKETE Valéria, ford. BETLEN János. Budapest, Orpheus Kiadó, 1999. 179–182, 179.

²⁰ Vö. pl. Antonin ARTAUD: Színház és pestis. in A színház és az istenek: válogatott írások. i. m., 116–132, 117.

²¹ ARTAUD: Színház és pestis. 122.

²² ARTAUD: Színház és kegyetlenség. 179. (A fordítást módosítottam.)

²³ ARTAUD: Színház és pestis. 119.

egyébként ma már köztudott, hogy mint zoonózis elsősorban állati közvetítőkön/vektorokon keresztül (jellemzően bolhacsípés által patkányról emberre), másodsorban cseppfertőzéssel (tüdőpestis) terjedő bakteriális megbetegedés – „szellemi természetű kór”²⁴ volna. A járvány véleménye szerint megválaszolatlanok tűnő kérdéseinek túlmenően olyan érveket sorakoztat fel meglepő állításának igazolására, mint hogy a pestis – a leprával és a szifilisszel ellentétben – nem okoz „anyagi veszteséget”²⁵ a testnek, vagyis nem emészt fel a szerveket. Kivételt ez alól csak az agy és a tüdő képeznek, melyek bizonyos esetekben elüszkösödhetnek, de ezek Artaud szerint amúgy is „közvetlenül a tudattól és az akarattól függ[ő]”²⁶ szervek. A másik bizonyító erejűnek tekintett érve pedig az, hogy a pestis legjellemzőbb tünete a testet borító mirigydagasztatok mellett a beteget hatalmába kerítő önkívületi állapot volna. Ez a „ragályos önkívület”²⁷ az, amit Artaud – Szent Ágoston nyomán – hasonlóságként ismer fel a pestis és a színház, illetve a pestises és a színész között: „A pestises állapota azonos a színészéével. Az előbbi úgy hal meg, hogy testének anyagában nincs károsodás; a baj, amelynek bélyegét magán viseli, abszolút és csaknem elvont. Az utóbbit pedig minden ízében átjárják és felkavarják érzelmei, de anélkül, hogy mindez a valóságban bármi haszonnal járna.”²⁸

A további magyarázat is egyértelművé teszi, hogy Artaud nem a karteziánus dualizmus értelmében nevezi szellemi vagy lelki természetűnek a pestist, hanem sokkal inkább az ember mint megtestesült tudat (*embodied mind*) koncepciójából kiindulva állítja, hogy a megbetegedés az embert nem pusztán organikus valójában érinti, illetve hogy a járvány a feltételezett testi érintkezés helyett immateriális átvitel útján terjed. S míg az előbbiben igaza van (mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a „görcsbe rándult test” képe, melyet a pestis kórképének klinikai leírásában epilepsziászerű görcsöként találunk meg), addig az utóbbi csak annyiban felel meg az orvostudomány mai állásának, hogy a minden kétséget kizárólag létező *Yersinia pestis* baktérium többnyire valóban vektor közvetítésével jut emberről emberre. A járvány lelki természetének, afféle anyagtalanságának hangsúlyozása alkalmasint azért fontos Artaud számára, mert ezen keresztül nyílik lehetőség úgy a pestis, mind a színház esetében ok és okozat, külső és belső, lehetőségfeltétel és hatás, kiváltóok és tünet, fertőző és fertőzött viszonyának elbizonytalanítására, vagy akár felcserélésére: „És mint ahogy az érzelmek és a képek megfordíthatósága folytán nem zárható ki, hogy a bolondokházába zárt örült hasztalan kétségbeesése és üvöltése pestist válthat ki, ugyanúgy hihető az is, hogy a külső események, a politikai összecsapások, a természeti katasztrófák, a forradalom rendje és a háború zűrzavara, ha a színházban jelenik meg, egy járvány erejével hathat a néző érzékenységére.”²⁹ A színház tehát olyan ragály, amivel a színész fertőzi meg a

²⁴ ARTAUD: Színház és pestis. 122.

²⁵ ARTAUD: Színház és pestis. 121.

²⁶ ARTAUD: Színház és pestis. 121.

²⁷ ARTAUD: Színház és pestis. 126.

²⁸ ARTAUD: Színház és pestis. 124.

²⁹ ARTAUD: Színház és pestis. 125.

nézőket – és ezt az elképzelést (paradox módon) csak az különbözteti meg a színházesztétika 19. század előtti koncepciójától, hogy míg ott megfertőződés pusztán a nézés aktusa által megy végbe, itt a nézőt szomatikus tapasztalatként ragadja magával.

Ugyanakkor azt is látnunk kell, hogy a pestis gondolatalakzatával Artaud nem egyszerűen a színház esztétikai hatásmechanizmusát magyarázza, hanem a társadalmi funkcióját is, amely legfőképp a krízis koncepciója felől ragadható meg. A pestis szubverzív erejét bizonyítandó nagyon érzékletesen írja le a betegek testén található duzzanatok kifakadásakor távozó „megbolydult nedveket” mint „a szervezet belső rohadásának termékét”,³⁰ mindazonáltal nem győzi hangsúlyozni a folyamat fiziológián túlmutató aspektusait. A fertőzött szervezetben felgyülemelő „tömör, fekete, sűrű és nyúlós folyadék”³¹ egyszersmind az emberben és a társadalomban munkáló „sötét erők”³² manifesztációja, melynek kiürülése hozzájárul ezen organizmusok működésének fenntartásához. Az a vélekedés, miszerint „a pestis révén valószínűleg a társadalom hatalmas erkölcsi és közéleti tályoga ürül ki”³³, nem hagy kétséget afelől, hogy Artaud a járvány teoretizálásának azon közismert szólamához csatlakozik, amely a tömeges pusztulás kataklizmáját végsősoron az emberiség fennmaradását szavatoló higiéniai folyamatnak tekinti. Viszont az a következtetés, amire színház és pestis analógiáját konzekvensen végiggondolva jut, már korántsem magától értetődő: míg az 1933-ban a Sorbonne-on tartott előadását azzal a konklúzióval zárja, hogy „[a]kárcsak a pestisnek, a színháznak is az a rendeltetése, hogy segítségével közösen megszabaduljunk tályogainktól”³⁴, addig egy 1947-ben íródott, s már csak posztumusz megjelent szövegében már az áll, hogy járványok azért vannak a földön, mert a Kegyetlenséget annak performatív színrevitele által felszámoló „tánc és színház még nem kezdtek el létezni”.³⁵

Aligha kerülheti el a figyelmünket, hogy a Jean Baudrillard által „virális katarzisként”³⁶ nevezett elképzelés e radikális válfaja, valamint az artaud-i szomatikus színházesztétika kereszteződésének eredményeként kirajzolódó koncepció a színházat tulajdonképpen a társadalom immunrendszereként definiálja. Olyan krízisállapotként, amely paradox módon rombolás révén járul hozzá a társadalom megjavításához és hosszú távú fennmaradásához: „Akárcsak a pestis, a színház is olyan válság, amely vagy halállal, vagy teljes gyógyulással végződik. A pestis éppen azért felsőbbrendű kór, mert tökéletes válság, vagyis nem következhet utána más, csak a halál vagy a teljes megtisztulás. Ugyanígy a színház

³⁰ Vö. ARTAUD: Színház és pestis. 119–121.

³¹ ARTAUD: Színház és pestis. 120.

³² ARTAUD: Színház és pestis. 129.

³³ ARTAUD: Színház és pestis. 130.

³⁴ ARTAUD: Színház és pestis. 130.

³⁵ Vö. „Il n’y a la peste, / le choléra, / la variole noire / que parce que la danse / et par conséquent le théâtre / n’ont pas encore commencé à exister.” Antonin ARTAUD: Le théâtre de la cruauté. in Antonin ARTAUD: Oeuvres complètes 13. Paris, Gallimard, 1974. 105–118, 113.

³⁶ Jean BAUDRILLARD: Viralität und Virulenz: Jean Baudrillard im Gespräch mit Florian Rötzer. in Digitaler Schein: Ästhetik der elektronischen Medien. Szerk. Florian RÖTZER. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991. 81–92, 82.

is azért kór, mert olyan felsőbbrendű egyensúly, amely rombolás nélkül nem érhető el.”³⁷ A színház nem kiváltója, tünete vagy reprezentációja a válságnak, hanem maga a válság médiuma, amely „már meglévő válságokat emel látenciából a színházi láthatóság és evidencia szintjére.”³⁸

A drámai küzdelem helye

Aligha csodálkozhatunk azon, hogy a koronavírus okozta veszélyhelyzetben sem a színház történő valóságára, sem a róla szóló diskurzusra nem hatott termékenyítően a színház mint válsághordozó médium artaud-i elképzelése. Épp ellenkezőleg: a járvány emberéleteket fenyegető jelenlétében alkotók, nézők és szakírók jobbra egyetértettek abban, hogy úgy a sötét, zárt, rosszul szellőztethető terekben különösen kedvező körülmények között terjedő vírussal, mint az ellene bevezetett korlátozó intézkedésekkel a gyülekezés és ezáltal a színház válsága köszöntött be. A krízis retorikája negatív értelemben uralta a színház létfeltételéről való gondolkodást. Ugyanakkor az elnéptelenedett színházi terekről készült letaglózó képek felidéznek Heiner Müller bezárt, üres, elnémult színházról szóló fantáziáit is. A válságot kiváltó járvány kontextusában már csak azért is megkerülhetetlen a német színházcsináló, mert – Artaud-hoz hasonlóan – maga is hajlamos volt a színházat permanens krízisállapotként definiálni: „A színház válság. Tulajdonképpen ez a színház definíciója. Csak válságként és válságban tud funkcionálni, máskülönben nem áll semmilyen viszonyban a színházon kívüli társadalommal.”³⁹

Müller életének abban a szakaszában, amikor színházkoncepcióját (no meg önmagát) sokkal inkább interjúk sokaságában, semmint darabok írása vagy előadások rendezése során vitte színre,⁴⁰ gyakorta adott hangot azon meggyőződésének, hogy a színház lényege – amelynek szerinte egyébként is sokkal több köze van a halálhoz, a hiányhoz és a hallgatáshoz, mint az élethez, a jelenléthez és a beszédhez – kizárólag annak hiányakor, szünetelésekor tárulhatna fel. A „miért kell színház?” csak első hallásra egyszerű kérdésére 1995-ben, vagyis halálának évében az alábbi gondolatmenettel felelt: „Azt hiszem, erre csak akkor találhatnánk meg a választ, ha egy évre – de tényleg egy teljes évre – a világ összes színházát bezárnánk. Az embereket továbbra is fizetnék, a fizetésüket mindenképp megkapnák.

De egy évig nem lenne színház, és utána talán tudnánk, miért kell színház. Észrevennénk, mi hiány-

³⁷ ARTAUD: Színház és pestis. 130–131.

³⁸ WARSTAT: Krise und Heilung. 57.

³⁹ Heiner MÜLLER: Theater ist Krise. Arbeitsgespräch vom 16. Oktober 1995. in Heiner MÜLLER: Gespräche 3. Szerk. Frank HÖRNIGK. 2. Aufl., Werke 12. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2015. 792–811, 810–811.

⁴⁰ Vö. „Az interjú performanszok, sokkal több közük van a színházhoz, mint az irodalomhoz. Az ember abban az értelemben is produkálja magát, ahogy azt a színpadon szokás.” Heiner MÜLLER és Hyunseon LEE: Als Bürger bin ich für Normalität, aber als Künstler natürlich nicht. In Heiner MÜLLER: Gespräche 3. Szerk. Frank HÖRNIGK. 2. Aufl., Werke 12. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2015. 528–563, 528. Lásd még Karschnia és Lehmann vonatkozó megállapítását, miszerint Müller „az interjú művészetét önmaga performanszává alakította”; Alexander KARSCHNIA és Hans-Thies LEHMANN: Zwischen den Welten. In Heiner Müller Handbuch: Leben, Werk, Wirkung. Szerk. Hans-Thies LEHMANN és Patrick PRIMAVESI. Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 2003. 9–15, 15.

zott, már ha egyáltalán hiányzott. Az is megtörténhet, hogy ez alatt az egy év alatt az emberek hozzászoknak ahhoz, hogy színház nélkül is lehet élni.⁴¹ Érthető, hogy ami Müller számára elméletileg körvonalazódó, termékeny potencialitásnak tűnt, az 25 évvel később maga volt a korlátozó intézkedések következtében kialakult nyomasztó jelen, valamint a színházat létében fenyegető, lehető legrémisztőbb jövőbeli scenárió. Kevésbé köztudott, hogy az üres vagy bezárt színház mülleri képzetének hátterében a személyes egészségügyi krízishelyzetén kívül ott volt egy fenyegető világjárvány is, még ha azt nem is egy cseppfertőzéssel terjedő, ezért a színház mediális lehetőségfeltételére komoly veszélyt jelentő vírus váltotta ki.

Müller hagyatékában található egy *Krieg der Viren* [Vírusok háborúja] című kurta szöveg, amely a hozzá fűzött jegyzetek szerint eredetileg a *Germania 3 Gespenster am toten Mann* [Germania 3 szellemek a halottnál] című utolsó darabjának 10., azaz zárójelenete lett volna. Az 1995-re datálható, mindössze 14 megszólalásból álló dialógus a mellékszöveg szerint ekképp szituálható: „Üres színház. Szerző és Rendező, részegek”,⁴² akik arról tanakodnak, hogyan lehetne „leírni” a vírusok háborúját. A címet Müller vélhetőleg egy 1995 februárjában a *Spiegel* tudományrovatóban megjelent cikkből kölcsönözte, amelyben a HIV kutatásával kapcsolatos legújabb eredményeket összegzi az ismeretlen szerző.⁴³ Ez idő tájt a tudomány még olyan alapvető kérdésekre sem ismerte a választ, mint hogy miként terjed a vírus a szervezetben és hogyan képes elpusztítani az ellene védekező immunsejteket. A cikk két amerikai team alapkutatásának a *Nature*-ben alig egy hónappal azelőtt publikált eredményeit referálja,⁴⁴ amelyek alapján forgatták fel a HIV-fertőzés lefolyásával kapcsolatos ismereteket. Az addig érvényesnek számító tudományos konszenzus szerint a HIV először csak néhány sejtet megtámadva krónikus, hosszan lappangó fertőzést okoz a szervezetben, mígnem egyszer valamilyen titokzatos okból kifolyólag kiváltja az immunfunkciók összeomlását, ami egyet jelent az AIDS kitörésével. A helyzet azonban – amint az tudósításból kiderül – ennél sokkal „drámaibb”, mert a vírus kezdettől fogva óriási sebességgel terjed az immunsejtekben, amire a test egyre több védekező sejt termelésével reagál. A betegség akkor tör ki, amikor a test kimerül ebben a sokéves „hősies” küzdelemben. Az alábbi sorok az újságcikk retorikáját hivatottak szemléltetni: „[...] a megfertőződöttek testében kezdetektől fogva egy eddig nem sejtett méreteket öltő, pusztító anyagháború tombol. A HIV-fertőzöttek organizmus naponta milliárdos nagyságrendben újonnan toborzott immunsejtekből álló hadsereggel áll ki a vírus ellen, és veszíti el éveket tartó küzdelem után, minden erőfeszítés ellenére a védekező háborút. A szakértők megdöbbenéssel vették tudomásul »a vírus és az immunvédelem között zajló titáni küzdelem« bizonyítékait. »Ez tényleg földhöz

⁴¹ MÜLLER: Theater ist Krise. 792.

⁴² Heiner MÜLLER: *Krieg der Viren*. In *Die Stücke 3*. Szerk. Frank HÖRNIGK. Werke 5. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2002. 307–309, 308.

⁴³ Vö. N. N.: *Krieg der Viren*. *Der Spiegel*, 1995. február 5.

⁴⁴ Elsősorban az alábbi angol nyelvű összefoglaló alapján: SIMON WAIN-HOBSON: *Virological Mayhem*. *Nature* 373, 6510 (1995. január 12.). 102. <https://doi.org/10.1038/373102a0>.

vágott«, vallotta be az amerikai mikrobiológus, John Coffin; a HIV-szakértő Simon Wain-Hobson pedig azt írta a *Nature* című szaklapban, hogy »a kegyetlen utcai harcok semmik az immunhadsereg által a vírus elleni védekezésben végzett harci cselekményekhez képest.«⁴⁵

Egy a hagyatékban található, a jelenethez fűzött jegyzet is arra utal, hogy valóban a *Spiegel* lehetett a szöveg hipotextusa: „ami nekünk a bolygó, az vagyunk mi / a vírusoknak + baktériumoknak / [...] / Spiegel-olvasóként, és Németországban ki nem az, / ismered a barlang történetét / Kinshasában. Ez Platón barlangja.”⁴⁶ Jóllehet itt nem ugyanarra a cikkre utal az önmagát *Spiegel*-olvasóként azonosító beszélő, hanem egy másikra az akkoriban heti rendszerességgel megjelenők közül, amelyek hasonlóan drámai hangvételben számoltak be a gyilkos vírusok („Killer-Viren”) ellen folytatott heroikus küzdelemről. Mint „törzsolvasó” alighanem össze is keverhette az újabb és újabb, hatásos gyógymód hiányában az emberiség egészét potenciális világjárvánnyal fenyegető vírusokról szóló híreket, hiszen Kinshasában, a mai Kongói Demokratikus Köztársaság (régen Zaire) fővárosában nemigen vannak barlangok.⁴⁷ Vélhetőleg a kenyai Kitum-barlangról van itt szó, ahol az 1980-as években egymástól függetlenül ketten is megfertőződtek a mortalitását és morbiditását tekintve egyaránt rendkívül veszélyes Marburg-vírussal. Ezzel a vírus 1967-es első felbukkanása⁴⁸ óta először nyílt alkalom a vektor, azaz a fertőzést az egyik élőlényről a másikra átvivő organizmus azonosítására. A barlangba kivonult amerikai kutatócsoport munkájáról a hetilap egyik januári száma közölt hosszú és alapos, ám retorikájában ugyancsak a túldramatizálás eszközeivel élő beszámolót.⁴⁹ Ennek tanulsága szerint hiába vizsgálták át elképesztő alaposággal a barlang faunáját, gyűjtöttek be mintegy 50 000 rovar, mészároltak le több száz madarat, denevért, patkányt és borzot a mintavétel érdekében, nem jutottak nyomára a halálos vírusnak.⁵⁰

A cikkben ugyan említésre kerül Kinshasa is, de egy másik vírus terjedésével összefüggésben: az 1976-os felbukkanása után 16 évvel ott ütötte fel a fejét ismét az ebola járvány, ami az ismeretterjesztő írás megjelenésének ugyancsak apropója volt.⁵¹ Müller félre- vagy még inkább összeolvasása azonban

⁴⁵ N. N.: Krieg der Viren. 176.

⁴⁶ Heiner MÜLLER: Die Stücke 3. 355.

⁴⁷ Az alábbi interjúrészlet is arra utal, hogy Müller összeolvassa a Vírusok háborúja című cikket egy másikkal, amelyben egy afrikai barlangról van szó: „Im »Spiegel« gab es einen Bericht über den Krieg der Viren, die Geschichte mit der Höhle in Afrika.” Heiner MÜLLER, Detlev LÜCKE és Stefan REINECKE: Eigentlich hat Hitler den Krieg gewonnen: Gespräch mit Heiner Müller über Hitler und Stalin und den Humanismus als letzten Mythos. In Heiner MÜLLER: Gespräche 3. Szerk. Frank HÖRNIGK. 2. Aufl., Werke 12. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2015. 684–691, 690.

⁴⁸ A vírust 1967-ben egy marburgi laborban azonosították először, ahová Ugandából érkező kísérleti majmokkal került, és számos ember halálát okozta.

⁴⁹ Vö. N. N.: Sprung aus der Nische. Der Spiegel, 1995. január 8.

⁵⁰ Vö. pl.: „Mint egy megrendezett bizarr science fiction jelenetben, úgy tapogatózott a narancssárga úrhajósruhába öltözött különítmény a barlangban uralkodó félhomályban, hogy üldözőbe vegyenek mindent, ami él és mozog.” N. N.: Sprung aus der Nische. 146.

⁵¹ A magazin az ebola 1995-ös felbukkanásáról is hasonlóan drámai hangnemben közölt részletes beszámolót: N. N.: Dämon aus dem Busch. Der Spiegel, 1995. május 14.

egy jóval későbbi tudáshorizontról igencsak beszédesnek tűnik. Egy 2014-ben a Science-ben publikált, ám azon kívül is széles médianyilvánosságot kapó kutatás szerint a HIV genetikai kódjának mutációja arra enged következtetni, hogy az akkor Léopoldstadt névre hallgató belga gyarmati városban lehetett az 1920-as években az AIDS világvjárvány bölcsője.⁵² A város egyre növekvő lakosságszáma (melynek nagyrészt utazó vendégmunkások tették ki), jó közlekedési adottságai (vasúti csomópontként funkcionált) és a mindebből következő emberi tényezők (zsúfoltság, elégtelen egészségügyi ellátás, prostitúció terjedése stb.) miatt ideális helyszíne volt a pandémia fellobbanásának.⁵³

A tragédia halála

Az AIDS-et a HIV vírus és az immunrendszer közötti „titáni küzdelemként”, a kórokozó és az emberiség között dúló háborúként (melo)dramatizáló újságcikkek szolgálnak negatív főliaként ahhoz a dilemmához, ami Müllert régóta foglalkoztatta, mi több, ekkoriban színdarabíróként egy ideje alighanem már paralizálta is. Végző soron nem másról van szó, mint a színház létére, céljára, lehetőségfeltételére, kifejezőeszközeire és a valósághoz való viszonyára irányuló kérdésről. Míg a dilemma kontextusát a 70-es évekig jobbra a szocialista realizmus doktrínája és a dráma formai kötöttségei adták, addig a 80-as évektől kezdődően – nem kis mértékben az NSZK-ban és az USA-ban szerzett tapasztalatok hatására – a technomediális fejlődés miatt mind nagyobb teret nyerő tömegmédiá és a kapitalizmus társadalmi hatásai jelentették. Az egy évvel korábbi *Ajax zum Beispiel* (Például Aiasz, 1994) című verse egy a *Vírusok háborújához* hasonló írásjelentettel kezdődik, amelyben a lírai én mint egy már rég kihalt őslény („Dinosaurier”) a kultúripar mediális terepviszonyait – bestseller, televízió és az „elhülyülő mozi” – felmérve arra tesz kísérletet, hogy tragédiát írjon, miközben már az önmaga identifikációjára

⁵² Vö. Nuno R. FARIA és mtsai: The Early Spread and Epidemic Ignition of HIV-1 in Human Populations. *Science* 346, 6205 (2014. október 3.): 56–61. <https://doi.org/10.1126/science.1256739>. combined with the sexual revolution and changes in health care practices, primed the HIV pandemic. Faria et al. unpick the circumstances surrounding the ascendancy of HIV from its origins before 1920 in chimpanzee hunters in the Cameroon to amplification in Kinshasa. Around 1960, rail links promoted the spread of the virus to mining areas in southeastern Congo and beyond. Ultimately, HIV crossed the Atlantic in Haitian teachers returning home. From those early events, a pandemic was born. *Science*, this issue p. 56, The early history of HIV centered on Kinshasa before accelerating in 1960 as a result of seismic social change after independence. Thirty years after the discovery of HIV-1, the early transmission, dissemination, and establishment of the virus in human populations remain unclear. Using statistical approaches applied to HIV-1 sequence data from central Africa, we show that from the 1920s Kinshasa (in what is now the Democratic Republic of Congo

⁵³ Hasonló tényezők játszottak szerepet a HIV USA-béli robbanásszerű elterjedésében az 1970-es években: a heroin-maffia térhódítása és vele az intravénás szerhasználat fellendülése, a szexuális forradalom következtében egyre elfogadottabbá váló promiskuis életmód, valamint a vérvérvények globális piacának kialakulása együttesen hozták létre azt a konstellációt, amelyben az afrikai kontinensről érkezett vírus világvjárványt okozhatott. Mi több, a kutatások azt valószínűsítik, hogy a HIV vírus ezekben a hálózatokban mutálódott igazán nagy morbiditású és mortalitású kórokozóvá; vö. N. N.: Sprung aus der Nische. 150. Ugyanehhez lásd Baudrillard gondolatmenetét arról, hogy „a viralitást a rendszerek felgyorsult cirkulációja hozza létre”. BAUDRILLARD: *Viralität und Virulenz*. 83.

használt metaforát is vissza kell szereznie a hollywoodi blockbuster (*Jurassic Park*) által átjárt nyelvtől:

In den Buchläden stapeln sich
Die Bestseller Literatur für Idioten
Denen das Fernsehen nicht genügt
Oder das langsamer verblödende Kino
Ich Dinosaurier nicht von Spielberg sitze
Nachdenkend über die Möglichkeit
Eine Tragödie zu schreiben Heilige Einfalt
Im Hotel Berlin unwirklicher Hauptstadt⁵⁴

A német történelem kettős lidércnyomásával (nácizmus és sztálinizmus) a duplán (Odüsszeusz és Athéné által) becsapott Aiasz nézőpontjából számot vető beszélő („ICH AJAX OPFER ZWEIFACHEN BETRUGS”) ama törekvése, hogy a görög mitológia, a nemzeti szocializmus és a kommunizmus véres gyilkosságait egymásra montírozza, a kapitalista médiakultúra és a fogyasztói társadalom által kolonizált nyelven látszik elbukni. Ezt voltaképp már a vers címe is előrevetíti, amennyiben az abban foglalt név egyaránt jelölheti a mitológiai hőst, ahogy a világszerte ismert tisztítószert is. Az utóbbi olvasatot a költemény elé mottóként állított, a fogamzástáplálás hatékonyságán kegyetlenül élcelődő „népi bölcsesség” aktualizálja: „Babypille fauler Zauber / Ajax hält das Becken sauber”.⁵⁵ Jelen és múlt szembeállításából az írás lehetősége, mi több boldogsága szempontjából (különösen, ami lírikus és olvasóközönsége viszonyát illeti) a történelmileg nyomasztó ötvenes évek kerülnek ki győztesen:

Das Schreibglück der fünfziger Jahre
Als man aufgehoben war im Blankvers
Zwischen den Planken des kenternden Geisterschiffs
Beschirmt vom ironischen Pathos des Knittelreims
Nur die Hebungen werden gezählt
Gegen den Steinschlag der Denkmäler
In der Ewigkeit des Augenblicks
Im Elend der Information BILD KÄMPFT FÜR SIE
Wird Erzählung Prostitution BILD KÄMPFT

⁵⁴ Heiner MÜLLER: Ajax zum Beispiel. In Die Gedichte. Szerk. Frank HÖRNIGK. 8. Aufl., Werke 1. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2018. 292–297, 292.

⁵⁵ Az első hallásra reklámszlogennek tűnő mondat a fogamzástápláló tabletták hatékonyságán élcelődik, hiszen a 'Becken' egyaránt jelent mosdókagylót és biológiai értelemben vett medencét. A vélhetőleg a hormonális fogamzástáplálás hőskorából származó, meglehetősen ízetlen „tréfa” – ha nem is teljesen ebben a formában –, de valóban közszájon forog (Müller az 1970-es évekre datálja). Ehhez és általában a görög mitológia hőseinek márkanevvé válásához lásd Heiner MÜLLER és Alexander KLUGE: Die Stimme des Dramatikers. In Heiner MÜLLER: Gespräche 3. 612–645, 612.

Gibt die Tragödie den Geist auf Stalin zum Beispiel⁵⁶

Egykoron a lírikus akkor is biztonságban érezhette magát a költői nyelvben (legalábbis erre utalnak a blankvershez és a „páros rím ironikus pátoszához” kapcsolódó „beschirmen” [’megóv’] és „aufgehoben sein” [’jó kezekben van’] kifejezések), ha egyébként egy felfordult szellemhajón hánykolódott (költészet és hajózás párhuzamát tovább folytatva a ’Hebung’ a hajó vonatkozásában kiemelés, emelkedést jelenthet, míg verstani értelemben a hangsúlyos szótagot). Ezzel szemben a „pillanat örökévalósága” által uralt információs társadalomban, melyet a nagypéldányszámú bulvárújság immáron fél évszázados múltra visszatekintő „közszolgálati” rovatának címe („BILD KÄMPFT FÜR SIE”) jelenít meg,⁵⁷ az elbeszélés prostitúcióvá válik, a tragédia pedig „kileheli lelkét”.⁵⁸

A hosszúvers záró traktusában már a korszak első számú tömegmédiума, a televízió jelenik meg mint olyan technomediális apparátus, amely az állandó háttérmorajlást szolgáltatja a mindennapi élethez. Az istenek a készülékből jövő fehér zajban térnek vissza (leginkább márkanevek formájában az adásidő után sugárzott reklámblokkban: „Im weißen Rauschen / Kehren die Götter zurück nach Sendeschluß”), a nyelv szemantikai jelölőfunkciója pedig sorról-sorra háttérbe szorul, helyet adva az egyre önműködőbbé váló páros rímnek:

Verbrennt die Sehnsucht nach dem reinen Reim
Der Welt in Wüste wandelt Tag in Traum
Reime sind Witze im Einsteinschen Raum
Des Lichtes Welle sondert keinen Schaum
Brechts Denkmal ist ein kahler Pflaumenbaum
Und so weiter was die Sprache hergibt
Oder das Lexikon des deutschen Reims
Das letzte Programm ist die Erfindung des Schweigens
ICH AJAX DER SEIN BLUT⁵⁹

Az utolsó program, a hallgatás feltalálása, éppúgy értelmezhető médiakritikai, mint színházesztetikai-poetológiai programként, melyet a vers az utolsó sorában egy korábbi megszólalás torzóvá tett megismérlésével („ICH AJAX DER SEIN BLUT VERSTRÖMT / ÜBER SEIN SCHWERT GEKRÜM-

⁵⁶ MÜLLER: Ajax zum Beispiel. 294–295.

⁵⁷ „A Bild harcol Ön helyett” című rovatban az újság olvasói olyan ügyekben kérhetik a lap munkatársainak segítségét, melyeket egyszerű állampolgárként nem tudtak elintézni, ezért a sajtó nyilvánosságához fordulnak vele. A bulvárlap ezeket a történeteket a magyar kereskedelmi csatornán látható Fókusz című magazinműsor színvonalához hasonlóan (melo)dramatizálja.

⁵⁸ A „den Geist aufgeben” kifejezés nemcsak a „Geisterschiff”-hez kapcsolódik szemantikailag, de az aufgeben-aufheben közelségében a hegeli tragédiaelméletet is megidézi.

⁵⁹ MÜLLER: Ajax zum Beispiel. 296–297.

MT AM STRAND VON TROJA”) be is teljesít, de akár az ekkor már nyelőcsórák miatt több komoly műtéten áteső Müller életvégi programjaként is.⁶⁰

Viralitás és ábrázolhatóság

Szöveg és színház – ha tetszik: a színházi szöveg⁶¹ – valóságábrázoló erejének és mediális sajátosságainak összefüggései ténylegesen afféle „végső kérdésként” fogalmazódnak meg a *Vírusok háborújában*, melyet Müller eredetileg utolsó darabja utolsó jelenetének szánt. Ráadásul az itt felvázolt konstelláció túl is mutat a színház medialitásának mibenlétére és lehetőségfeltételére irányuló általános kérdésem, mellyel kapcsolatban Müllernek nem voltak különösebb illúziói: „Ma a tragédiák médiuma tulajdonképpen a Bildzeitung – vagyis mindazt, ami az antikvitásban a színházban történt, azt most a Bildzeitung jegyzi fel.”⁶² Hiszen a vírusok háborújának színházi bemutatását nemcsak az nehezíti, hogy ember és kórokozó küzdelmét bulvársajtó a maga eszközeivel permanensen dramatizálja, hanem az is, hogy szemmel nem látható méretű mikroorganizmusokat kellene megjeleníteni és ágenciával felruházni a láthatóság egyébiránt meglehetősen antropocentrikus médiumában. Az ábrázolás mikéntjére irányuló Szerzői kérdést („Der Krieg der Viren. Wie beschreibt man das.”) a Rendező a hagyományos színházi munkamegosztásra hivatkozva hárítja el („Das ist dein Job. Dafür wirst du bezahlt.”), mire a Szerzőként jelölt beszélőinstancia mindjárt elő is vezet két próbálkozást:

AUTOR Tretet vor Unbekannte verdeckten Gesichts
Ihr Kämpfer an der unsichtbaren Front
Oder so
Die grossen Krieger der Menschheit Tropfen Tropfen
Auf den heissen Stein Die Schrecken des Wachstums
Das Verbrechen der Liebe das uns zu Paaren treibt
Und den Planeten zur Wüste macht durch Bevölkerung⁶³

Míg az első kétsoros a brechti tandarabok modorában szólítja fel az „eltakart arcú ismeretlene-

⁶⁰ Ezt Müller maga is így értelmezte, amikor Alexander Klugeval beszélgetett nyelőcsövének kioperálása után a kórházban írott „posztoperatív” szövegeiről (az Aiasz is ezek közé tartozik). A „Drámaíró hangja” címmel 1995-ben a televízióban sugárzott beszélgetés, melyet Müller végig szivarozva abszolvál, már csak azért is érdekes, mert a műtét közben lebénult az egyik hangszála, ezért gyakorlatilag újra kellett tanulnia beszélni. A beszélgetés az alábbi linken tekinthető meg: <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/104>.

⁶¹ Müller többször utal arra, hogy a szó vagy a szöveg a színházban másként működik, mint az irodalomban. Vö. Heiner MÜLLER és Martin LINZER: Wozu? Gespräch mit Heiner Müller. In Heiner MÜLLER, Gespräche 3. 444–458, 454.

⁶² MÜLLER és KLUGE: Die Stimme des Dramatikers. 638.

⁶³ MÜLLER: Krieg der Viren. 308.

ket”, a „láthatatlan front harcosait” az előbújásra, addig a második már a tragikus pátosz hangnemét mozgósítva folytatja a háborús retorikát, és az emberiség nagy vitézeit emlegeti a „szerelem párosodásra üző büntetnének”, valamint a „növekedés rémének” és a „benépesedés által sivataggá váló bolygó” apokaliptikus képének a kontextusában.⁶⁴ A szöveghely a „virális felforgatás” már említett baudrillard-i gondolatalakzatához kapcsolódik, amikor a szexuális úton terjedő, de meg nem nevezett vírust gyakorlatilag az emberiség, ha nem az egész bolygó megmentőjeként azonosítja. A francia filozófus a szépírónál sokkal konkrétabban fogalmaz abban a Florian Rötzerrel folytatott beszélgetésben, amelyben a „gazdasági rendszer virális katarzisaaként” értett 1987-es tőzsdekrach analógiájára az AIDS-vonatkozásában fogalmazza meg a rendszerstabilizáció virális elméletét, „már amennyiben az AIDS-et a teljes szexuális felszabadulás ellenszerének tartjuk, mely felszabadulás olykor veszélyesebb, mint egy járvány, mert az végül mindig véget ér. Az AIDS felfogható a szexualitás totális destrukturalásának vagy akár a totális kibontakozásának ellenerejeként.”⁶⁵ Ez egybecseng a már említett Spiegel-cikkben idézett virológusok véleményével, miszerint a járvány „a természet reakciója [volna] a természet vonatkozásában kártevőként viselkedő emberre”: „A mikrobák mintegy a bioszféra immunrendszerét alkotják, azon bioszféráét, amely egy parazita kontrolálatlan szaporodása ellen védi önmagát.”⁶⁶

A Rendező úgy tűnik, sem tandarabként, sem tragédiaként nem tartja színre vihetőnek a bioszféra immunrendszereként háborút viselő vírusokat („Und wie soll ich das auf die / meine Bühne bringen.”), jóllehet azok „természetes létmódjának” ismérvei közé tartozik az átváltozás és (itt a szó szoros értelmében vett) megtestesülés, melyek mégiscsak a színház elemi paraméterei volnának. A tény, hogy a vírus gazdatest nélkül sem túlélni, sem szaporodni nem képes, a következő replikában nyer igazán jelentőséget, amikor is a *theatrum mundi* metaforába („Was bedeutet mir die / deine Bühne”) a Rendező beilleszti Isten fogalmát („Gott und die Welt”). Ugyanis amikor az Istent és a világot jelentő deszkák Rendezői koncepciójának ellentéziseként a Szerző hangot ad ama sejtésének, miszerint Isten egy bennünk lakozó vírus volna, („Gott ist vielleicht ein Virus / Der uns bewohnt”) akkor a Rendező rögtön Isten ikonográfiai értelemben vett leghagyományosabb antropomorf megtestesülésére asszociál, majd mint a filmre jellemző realista ábrázolásmódot gyorsan el is veti a kétezer ősz szakállú aggastyán színpadra léptetését (hiszen azok különben sem tudnák adekvát módon megjeleníteni a milliárdokat számláló vírusokat). Szerző és Rendező addig huzakodnak feladatuk meghatározása és elvégzése körül, mígnem a Szerző végül előáll egy költeménnyel, amelyet a füleit befogó Rendező felszólítására elő is ad. Ebben megisméltődnek a túlnépesedés és az azt megakadályozni hivatott „isteni beavatkozások” (természeti katasztrófák, gyilkosságok) már említett toposzai, ahogy az Isten dezantropomorfizálásának és vírus-

⁶⁴ A Szerző próbálkozásainak műfai tagolásához (tandarab, tragédia, vers) lásd Norbert Otto EKE: Utopie als/der Störung: Heiner Müller und die »Lücke im Ablauf«. Rhetorik 39, 1 (2020): 71–85, 72.

⁶⁵ BAUDRILLARD: Viralität und Virulenz. 82.

⁶⁶ N. N.: Sprung aus der Nische. 143. A cikkben hivatkozott kötet: Laurie Garrett: The Coming Plague: Newly Emerging Diseases in a World out of Balance (1994).

ként azonosításának gesztusa is.⁶⁷

AUTOR Tödlich der Menschheit ihre zu rasche Vermehrung
Jede Geburt ein Tod zu wenig Mord ein Geschenk
Jeder Taifun / Erdbeben eine Hoffnung / Hoffnung der
Welt Lob der Vulkanen

Nicht Jesus Herodes kannte die Wege der Welt
Die Massaker sind Investition in die Zukunft
Gott ist kein Mann keine Frau ist ein Virus
Du hörst mir nicht zu

REGISSEUR Stimmt. Warum sollte ich. Wir sind im Theater.⁶⁸

Müllernél összekapcsolódik a vírus mint afféle *pharmakon* már akkor is közkeletű elgondolása a járvány isteni eredetének teóriájával, jóllehet korántsem abban a vulgáris értelemben, hogy a HIV-et Isten küldte volna a paráználkodó emberiségre büntetésül. Az Isten mint az emberi gazdatestben lakozó/lappangó, ott replikálódó, azon kívül azonban életképtelen organizmus képzetében még akkor is van valami megindító, ha az a bioszféra immunreakciójának az egyénre pusztulást hozó, de a *communitas* közép- és hosszútávú fenntartását biztosító események (tájfún, földrengés, vulkánkitörés, gyilkosság) keretébe ágyazódik. Mindez talán nem független attól, hogy a *Vírusok háborúja* Müller életvégi szövegeihez tartozik (a *Germania 3* posztumusz jelent meg és került bemutatásra). Egy olyan időszak lenyomata, amelyben a szerző/rendező sokszor valóban extrém helyzetben (pl. közvetlenül nyelőcsövének eltávolítása után) készült beszélgetések sokaságában vitte színre haldoklásának folyamatát.⁶⁹

Isten bekapcsolása a „virális felforgatás” gondolatalkzatába már csak azért is meglepő, mert a viralitás koncepciója számos alkalommal politikai szempontból is magyarázó erővel bíró formula-ként bukkant fel a kilencvenes évek interjúiban. Csakhogy ezekben Müller – ismét csak Baudrillard nyomán – mindenkor a kommunizmust azonosítja olyan endémiás fázisban lévő vírusként, amely a kétpólusú világrend felbomlása után „helynélkülivé” vált.⁷⁰ Az „újraegyesítés” eufórikus diskurzusát kezdettől fogva komoly baloldali kritikával illető Müller világosan látta, hogy a fal lebontásával nem a két Németország egyesülése megy végbe, hanem a kelet nyugat általi kolonizációja, következésképp az elkövetkező évtizedeket meghatározó fejleményként azt vetítette előre, hogy „a kommunista vírus a

⁶⁷ Noha a „Gott ist kein Mann keine Frau ist ein Virus” mondat grammatikailag azt az olvasatot is megengedi, hogy „Isten nem férfi egy nő sem vírus”.

⁶⁸ MÜLLER: *Krieg der Viren*. 308–309.

⁶⁹ A műtét és a közben megírt szövegek részletes bemutatását lásd Heiner MÜLLER és Alexander KLUGE: *Mein Rendezvous mit dem Tod*. In Heiner MÜLLER, *Gespräche* 3. 588–599.

⁷⁰ MÜLLER és LEE: *Als Bürger...* 552.

győztesek apparátusaiban és struktúráiban”⁷¹ fog tovább dolgozni.⁷² A beszélgetőtárs kérdésére, hogy ezt mégis hogyan kellene elképzelni, példaként az NDK lakosságának hiányzó szegénységtapasztalatát említi, már a szónak abban az értelmében, hogy ott tömegeknek nem volt alkalmuk szembesülni egy olyan óriási árukínálattal, amit nincs pénzük megvenni. Ennek tömeges megélése, állítja Müller, fogja újra előhívni azt a „kommunista álmod”, amit úgy hívnak: esélyegyenlőség.⁷³

Az üres színházban a vírusok háborújának ábrázolhatóságát tematizáló jelenet a mediális mellett a szerzői önreflexió gesztusaival is fokozottan él. Nehéz nem észrevenni, hogy a Szerzőként és Rendezőként jelölt beszélőinstanciák replikáiban valójában Müller kétféle szakmai tevékenységének szempontjai viaskodnak egymással (az együttműködés leghalványabb szándéka nélkül). Egyfelől a tandarabtól mint történelmi talaját vesztett formátumtól 1977-ben formálisan is búcsút vevő szerző,⁷⁴ aki ezt követően egy olyan tragikus színházeszmény megvalósításán dolgozott, amely a lehető legtávolabb áll a tömegmédiá dramatisztikus technikáitól, ellenben olyan konfliktusokon alapul, amelyeket a szerző nem legyárt, hanem feloldhatatlan ellentmondások formájában a tragikus német történelemben fellel, mígnem életének utolsó évtizedében a líra már ezeket a posztdramatikus textuális tájképeket (*Textlandschaften*) is háttérbe szorítja.⁷⁵ Másfelől pedig a fennálló színházat folyton megkérdőjelező szövegek színrevitelével küzdelmet folytató rendező, akinek színházelmélete, tekintve, hogy paradoxonokra épült, alig volt gyakorlatban megvalósítható. Mert az olyan frappáns kijelentések, minthogy a színház elsősorban „a szöveg munkahelye”,⁷⁶ a rendezés feladata pedig abban áll, hogy hagyja a szövegnek a dolgát végezni, ami nem más, mint a színház permanens válsághelyzetben tartása, csak első hallásra tűnnek magától értetődőnek és realizálhatónak. Gyakran idézett megállapítása szerint a jelen mediális terepviszonyai között a színház az egyetlen hely, ahol az összegyűlt játékosok és nézők szeme láttára a dolgok még élőben történnek. Csakhogy a gyülekezés és az élőség lényegi paramétereiből Müller nem

⁷¹ Heiner MÜLLER és Alexander WEIGEL: Jetzt berichten wir gar nicht über MAUSER – erst mal... In Heiner MÜLLER, Gespräche 3. 867–888, 871.

⁷² Müller nem is igen használta az „újraegyesítés” kifejezést, mert érzekelte benne az NDK eltörlésére irányuló gesztust. A két ország egyesülését – elsősorban gazdasági okok miatt – 1990-ben maga is elkerülhetetlennek látja, miközben arról fantáziál, hogy az NDK-nak még gyorsan ki kellene fejleszteni egy antivírust, ami szavatolná, hogy ne tűnjön el nyom nélkül a másik gazdasági struktúrában. Vö. Heiner MÜLLER és Andreas ROSTEK: Das Leben stört natürlich ständig: Ein Gespräch. In Heiner MÜLLER, Gespräche 2. Szerk. Frank HÖRNIGK, Werke 11. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2008. 506–519, 508–509.

⁷³ MÜLLER és WEIGEL: Jetzt berichten wir... 871.

⁷⁴ Vö. MÜLLER Heiner: Búcsú a tandramától. In MÜLLER Heiner: Képleírás. Ford. KURDI Imre. Budapest–Pécs, József Attila Kör – Jelenkor Kiadó, 1997. 16–17.

⁷⁵ Ezzel korántsem állítom, hogy Müller szövegeinek műnemek szerinti megkülönböztetése magától értetődő, vagy akár csak szükségszerű volna. Épp ellenkezőleg: az életvégi írásokból kirajzolódó intertextuális hálónál semmi sem bizonyítja jobban, hogy Müller tudatosan feszítette szét a műfajiság hagyományos kereteit. A szövegek műnemek szerinti kötetbe rendezése az összkiadásban ezért a legkevésbé sem szerencsés. Ahogy az az értelmezői szemlélet sem, amely értékhierarchiát feltételez a különböző típusú szövegek között, így például a sokszor pusztán formai okokból versként számon tartott írásokat a „jelentős drámai életmű” melléktermékének tekinti. Vö. Marcus KREIKEBAUM: Die späten Gedichte. In Heiner Müller Handbuch: Leben, Werk, Wirkung. Szerk. Hans-Thies LEHMANN és Patrick PRIMAVESI. Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 2003. 315–321, 315.

⁷⁶ MÜLLER: Theater ist Krise. 795.

a jelenlét metafizikájának apológiáját alkotta meg, épp ellenkezőleg: „A színház lényege az átváltozás. A meghalás. És az ettől az utolsó átváltozástól való félelem általános, erre lehet hagyatkozni, erre lehet építeni. És ez a félelem éppúgy a színész, mint a néző félelme. És a különleges a színházban pont nem az élő színész vagy az élő néző jelenléte, hanem a potenciálisan haldoklóé.”⁷⁷ A *Vírusok háborúja* afféle esszenciális sűrítménye, egyszersmind végpontja Müller paradox színházi gondolkodásának, amely média- és kultúrkritikai, valamint biopolitikai távlatait a HIV körül az 1990-es évek közepén kialakult diskurzus felől nyeri. És innen nyer jelentőséget az a tény is, hogy a dialógus helyszíne egy üres színház, ahol a Szerző és a Rendező huzakodása a vírusok háborújának leírhatóságáról és ábrázolhatóságáról egy Istent a metafizikai régiók helyett a mikrobiológiaiban szituáló, süket fülek hallatára recitált költeménybe, vagyis nemhogy senki más által nem látható, de még csak nem is hallható eseménybe torkollik. Vagyis abba a lehetetlen lehetőségbe, amit Müller színháznak hívott.

Irodalomjegyzék

„A járványbizottság ülése 1918. évi november 28-án”. *Fővárosi Közlöny* 29, 58 (1918. december 6.): 2253–2258.

„A közegészségügyi bizottság ülése 1918. évi szeptember 30-án”. *Fővárosi Közlöny* 29, 48 (1918. október 4.): 1861–1871.

ARISZTOTELÉSZ. *Poétika és más költészettani írások*. Fordította RITOÓK Zsigmond. Budapest: PannonKlett Kiadó, 1997.

ARTAUD, Antonin. „Le théâtre de la cruauté”. In Antonin ARTAUD, *Oeuvres complètes 13*, 105–118. Paris: Gallimard, 1974.

———. „Színház és kegyetlenség”. In *A színház és az istenek: válogatott írások*, szerkesztette FEKETE Valéria, fordította BETLEN János, 179–182. Budapest: Orpheus Kiadó, 1999.

———. „Színház és pestis”. In *A színház és az istenek: válogatott írások*, szerkesztette FEKETE Valéria, fordította BETLEN János, 116–132. Budapest: Orpheus Kiadó, 1999.

„Az influenza-járvány (spanyol betegség) ellen való védekezés: 139.621/1918–X. sz. polgármesteri rendelet”. *Fővárosi Közlöny* 29, 52 (1918. október 25.): 2078.

BAUDRILLARD, Jean. „Viralität und Virulenz: Jean Baudrillard im Gespräch mit Florian Rötzer”. In *Digitaler Schein: Ästhetik der elektronischen Medien*, szerkesztette Florian RÖTZER, 81–92. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.

⁷⁷ Heiner MÜLLER és Alexander KLUGE: Wer raucht, sieht kaltblütig aus. In Heiner MÜLLER, *Gespräche 3*. 812–818, 816. A halállal és átváltozással kapcsolatos gondolatmenetet lásd még Heiner MÜLLER és Alexander KLUGE: *Episches Theater und postheroisches Management*. In Heiner MÜLLER: *Gespräche 3*. 845–863, 861.

- BAUDRY Jean-Louis. „Az apparátus. A valóság érzetének metapszichológiai megközelítése”. Fordította MORVAY Zsuzsa. *Metropolis* 3, 2 (1999): 10–23.
- „Concierto para el bioceno”. Facebook – Gran Teatre del Liceu, 2020. június 23. <https://www.facebook.com/watch/?v=275081813705117>.
- EKE, Norbert Otto. „Utopie als/der Störung: Heiner Müller und die »Lücke im Ablauf«”. *Rhetorik* 39, 1 (2020): 71–85.
<https://doi.org/10.1515/rhet-2020-0011>
- FARIA, Nuno R., Andrew RAMBAUT, Marc A. SUCHARD, Guy BAELE, Trevor BEDFORD, Melissa J. WARD, Andrew J. TATEM, és mtsai. „The Early Spread and Epidemic Ignition of HIV-1 in Human Populations”. *Science* 346, 6205 (2014. október 3.): 56–61. <https://doi.org/10.1126/science.1256739>
<https://doi.org/10.1126/science.1256739>
- FISCHER-LICHTE Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította KISS Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- . „Zuschauen als Ansteckung”. In *Ansteckung: Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, szerkesztette Mirjam SCHAUB, Nicola SUTHOR és Erika FISCHER-LICHTE, 35–50. München–Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2003.
- FLASHAR, Hellmut. „Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik”. *Hermes* 84, 1 (1956): 12–48.
- HAAS, Maximilian, és Joshua WICKE. „Theater in Quarantäne”. Schauspielhaus Zürich, 2020. április 20. <https://www.schauspielhaus.ch/de/journal/18219/lockdown-theatre-1-theater-in-quarantne>.
- KARSCHNIA, Alexander, és Hans-Thies LEHMANN. „Zwischen den Welten”. In *Heiner Müller Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, szerkesztette Hans-Thies LEHMANN és Patrick PRIMAVESI, 9–15. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2003.
- KREIKEBAUM, Marcus. „Die späten Gedichte”. In *Heiner Müller Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, szerkesztette Hans-Thies LEHMANN és Patrick PRIMAVESI, 315–321. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2003.
- LEHMANN Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította BEREZ Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- MÜLLER, Heiner. „Ajax zum Beispiel”. In *Die Gedichte*, szerkesztette Frank HÖRNIGK, 8. Aufl., 292–297. Werke 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018.
- . „Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von »Philoktet« am Dramatischen Theater Sofia”. In *Schriften*, szerkesztette Frank HÖRNIGK, 259–269. Werke 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.
- . „Búcsú a tandrámától”. In MÜLLER Heiner, *Képleírás*, 16–17. Fordította KURDI Imre. Budapest–Pécs: József Attila Kör – Jelenkor Kiadó, 1997.

- . *Die Stücke 3*. Szerkesztette Frank HÖRNIGK. Werke 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002.
- . „Krieg der Viren”. In *Die Stücke 3*, szerkesztette Frank HÖRNIGK, 307–309. Werke 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002.
- . „Theater ist Krise. Arbeitsgespräch vom 16. Oktober 1995”. In Heiner MÜLLER, *Gespräche 3*, 792–811. Szerkesztette Frank HÖRNIGK, 2. Aufl. Werke 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2015.
- MÜLLER, Heiner, és Alexander KLUGE. „Die Stimme des Dramatikers”. In Heiner MÜLLER, *Gespräche 3*, 612–645. Szerkesztette Frank HÖRNIGK, 2. Aufl. Werke 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2015.
- . „Episches Theater und postheroisches Management”. In Heiner MÜLLER, *Gespräche 3*, 845–863. Szerkesztette Frank HÖRNIGK, 2. Aufl. Werke 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2015.
- . „Mein Rendezvous mit dem Tod”. In Heiner MÜLLER, *Gespräche 3*, 588–599. Szerkesztette Frank HÖRNIGK, 2. Aufl. Werke 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2015.
- . „Wer raucht, sieht kaltblütig aus”. In Heiner MÜLLER, *Gespräche 3*, 812–818. Szerkesztette Frank HÖRNIGK, 2. Aufl. Werke 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2015.
- MÜLLER, Heiner, és Hyunseon LEE. „Als Bürger bin ich für Normalitäten, aber als Künstler natürlich nicht.” In Heiner MÜLLER, *Gespräche 3*, 528–563. Szerkesztette Frank HÖRNIGK, 2. Aufl. Werke 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2015.
- MÜLLER, Heiner, és Martin LINZER. „Wozu? Gespräch mit Heiner Müller”. In Heiner MÜLLER, *Gespräche 3*, 444–458. Szerkesztette Frank HÖRNIGK, 2. Aufl. Werke 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2015.
- MÜLLER, Heiner, Detlev LÜCKE, és Stefan REINECKE. „Eigentlich hat Hitler den Krieg gewonnen: Gespräch mit Heiner Müller über Hitler und Stalin und den Humanismus als letzten Mythos”. In Heiner MÜLLER, *Gespräche 3*, 684–691. Szerkesztette Frank HÖRNIGK, 2. Aufl. Werke 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2015.
- MÜLLER, Heiner, és Andreas ROSTEK. „Das Leben stört natürlich ständig: Ein Gespräch”. In Heiner MÜLLER, *Gespräche 2*, 506–519. Szerkesztette Frank HÖRNIGK. Werke 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008.
- MÜLLER, Heiner, és Alexander WEIGEL. „Jetzt berichten wir gar nicht über MAUSER - erst mal...” In Heiner MÜLLER, *Gespräche 3*, 867–888. Szerkesztette Frank HÖRNIGK, 2. Aufl. Werke 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2015.
- N. N. „Dämon aus dem Busch”. *Der Spiegel*, 1995. május 14.
- . „Krieg der Viren”. *Der Spiegel*, 1995. február 5.

———. „Sprung aus der Nische”. *Der Spiegel*, 1995. január 8.

„neue Beinfreiheit...” Facebook – Berliner Ensemble, 2020. május 18. <https://www.facebook.com/blnensemble/photos/2618722555005891>.

„neue Realität: so wird es nun ab nächster Spielzeit im Großen Haus aussehen”. Facebook – Berliner Ensemble, 2020. május 26. <https://www.facebook.com/blnensemble/photos/2624867451058068/>.

ROUSSEAU Jean-Jacques. „Levél d’Alember-nek”. In ROUSSEAU Jean-Jacques, *Értekezések és filozófiai levelek*, 317–462. Szerkesztette LUDASSY Mária, Fordította Kis János. Budapest: Magyar Helikon, 1978.

SCHADEWALDT, Wolfgang. „Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes”. *Hermes* 83, 2 (1955): 129–171.

STEMANN, Nicolas. „Corona-Passionsspiel – was ist das?” Schauspielhaus Zürich, 2020. március 30. <https://www.schauspielhaus.ch/de/journal/18090/corona-passionsspiel-was-ist-das>.

WAIN-HOBSON, Simon. „Virological Mayhem”. *Nature* 373, 6510 (1995. január 12.): 102. <https://doi.org/10.1038/373102a0>.

<https://doi.org/10.1038/373102a0>

WARSTAT, Matthias. *Krise und Heilung: Wirkungsästhetiken des Theaters*. München–Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2011.

<https://doi.org/10.30965/9783846750223>