

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola

Antal Klaudia

A RÉSZVÉTELI SZÍNHÁZ POLITIKUSSÁGA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

TÉMAVEZETŐK:

Prof. Dr. Müller Péter

Dr. habil. Kiss Gabriella

ISKOLAVEZETŐ:

Prof. Dr. Müller Péter

Pécs, 2021

TARTALOMJEGYZÉK

1. BEVEZETÉS	4
2. MI A POLITIKA?	9
2.1. KIINDULÓPONT: A POLITIKA ARISZTOTELÉSZI DEFINÍCIÓJA	9
2.2. A POLITIKA MINT KÖZÖSSÉGI VISZONY	11
2.3. A POLITIKA MINT A CSELEKVÉSBEN REJLŐ SZABADSÁG	15
2.4. A POLITIKA MINT A NYILVÁNOSSÁG TERE.....	16
2.5. (NAGY)POLITIKA VS. (CIVIL) POLITIKA	17
3. SZÍNHÁZ ÉS POLITIKA.....	20
3.1. SZÍNHÁZ A (NAGY)POLITIKÁBAN	22
3.2. (NAGY)POLITIKA A SZÍNHÁZBAN	28
3.3. A (NAGY)POLITIKA ÉS A SZÍNHÁZ KÖZÖS ISMÉRVEI	30
3.4. A POLITIKAI SZÍNHÁZ	35
3.5. A (CIVIL) POLITIKA ÉS A SZÍNHÁZ VISZONYA: A POLITIKUS SZÍNHÁZ	36
4. A RÉSZVÉTELI SZÍNHÁZ	42
4.1. A RÉSZVÉTEL FOGALMA	43
4.2. A RÉSZVÉTEL MŰVÉSZETI GYAKORLATA	47
4.3. A RÉSZVÉTEL TRANSZFORMÁLÓ EREJE	58
4.4. A RÉSZVÉTEL TÁRSADALMI GYAKORLATA	60
4.5. A RÉSZVÉTELI SZÍNHÁZ SAJÁTOSSÁGAI	64
4.5.1. AZ EPIKUS SZÍNHÁZ ÉS A TANDARAB-ELMÉLET	67
4.5.2. AZ ELYNOMOTTAK PEDAGÓGIÁJA ÉS SZÍNHÁZA	69
4.5.3. A BONDI POLITIKUS SZÍNHÁZ	74
4.6. A NÉZŐ-RÉSZTVEVŐ	77
5. OSZTÁLYTEREM-SZÍNHÁZ	85

5.1.	(CIVIL) POLITIKA – ISKOLA – SZÍNHÁZ.....	85
5.2.	SZÍNHÁZI NEVELÉS	87
5.3.	MINT A ROVAR ÉS A BOGÁR: A TANTERMI- ÉS AZ OSZTÁLYTEREM-SZÍNHÁZ ESETE. 91	
5.3.1.	EGY BOGÁR ÉLETE: AZ OSZTÁLYTEREM-SZÍNHÁZ	93
5.3.2.	A TANTERMI SZÍNHÁZ JELLEMZŐI	95
5.4.	<i>ANTIGONÉK</i> AZ ISKOLAPADBAN	97
5.5.	A FIKCIÓ ÉS A VALÓSÁG <i>MEZSGYÉJÉN</i>	101
6.	(KOMPLEX) SZÍNHÁZI NEVELÉSI ELŐADÁS	105
6.1.	AZ ANGLIAI ÉS HAZAI GYÖKEREKRŐL.....	105
6.2.	MŰFAJI SAJÁTOSSÁGOKRÓL	108
6.3.	POLITIZÁLÓVÁ VÁLÓ ÓVODÁSOKRÓL	112
6.4.	<i>A SZÉTTÖRT TÁL</i> DARABKÁIRÓL.....	116
6.5.	<i>3050 GRAMMNYI</i> NEHÉZSÉGRŐL	119
7.	VITASZÍNHÁZ	124
8.	KÖZÖSSÉGI SZÍNHÁZ	132
8.1.	DEFINÍCIÓ HELYETT.....	132
8.2.	MÓDSZERTANOK ÉS FORMANYELVEK.....	135
8.2.1.	<i>BÜRGERBÜHNE</i> , A POLGÁROK SZÍNPADA	136
8.2.2.	<i>A STORYTELLING</i> MUNKAMÓDSZERE	138
8.3.	FÓKUSZBAN: A HAZAI KÖZÖSSÉGI SZÍNHÁZI PROJEKTEK	140
8.4.	BÁTOR DON QUIJOTÉK A TANYAVILÁGBAN.....	142
8.5.	FIATALOK ÉS IDŐSEK, AKIKBEN NINCS SEMMI KÖZÖS – VAGY MÉGIS?.....	149
9.	DOKUMENTUMSZÍNHÁZ MINT KÖZÖSSÉGI SZÍNHÁZ.....	155
9.1.	A VALÓSÁG SZÍNHÁZA.....	155
9.2.	RÓLUNK BESZÉLNEK	159
9.3.	A SZÍV, HA ÜT.	162

10.	A SZAVAKON TÚL	173
10.1.	MOZGÁSBAN A SZÓ: A KOMPLEX TÁNC SZÍNHÁZI NEVELÉSI ELŐADÁS	176
10.2.	TESTEK JÁTSZÓTERE: A KÖZÖSSÉGI TÁNC	183
11.	BEFEJEZÉS	191
11.1.	A RÉSZVÉTELI SZÍNHÁZ POLITIKUSSÁGA	192
11.2.	KITEKINTÉS	195
12.	FELHASZNÁLT IRODALOM	199

1. BEVEZETÉS

„Vegyél részt az életedben!” – hangzik a többek között a Káva Kulturális Műhely által elindított nemzetközi projekt¹ mottója. Első olvasatra talán banálisnak tűnhet a választott jelmondat, hiszen egyértelmű: mindenki éli az életét. A részvétel azonban ennél sokat többet jelent. A különbség azonnal érzékelhetővé válik, amint hajlandóak vagyunk őszintén megválaszolni a következő kérdéseket: valóban irányítói vagy csupán elszenvedői vagyunk az életünknek? A dolgok általában csak úgy megtörténnek velünk, vagy tényleges alakítói vagyunk az eseményeknek? Mennyire érezzük kiszolgáltatottnak magunkat a családi és munkahelyi kapcsolatainkban? Milyen mértékben fog el minket a tehetetlenség, a frusztráció vagy épp a demotiváltság érzése a politikai és társadalmi intézkedéseket, illetve eseményeket figyelve? Hétköznapi életünkben sokszor észrevétlen, mégis kulcsfontosságú szereppel bír a részvétel fogalma, tágabb perspektívából tekintve pedig állampolgárságunk és a demokrácia egyik alapkövét jelenti.

A részvétel széleskörűen használt, mondhatni felkapott fogalmává vált a XXI. század politika-, társadalom- és médiatudományi, illetve művészeti diskurzusainak, kutatásainak. Gyakran olyan, korunkban pozitívként értékelt demokratikus attitűdöket és eszméket párosítanak hozzá, mint például az együttműködés (*cooperation*), az elkötelezettség (*engagement*), a hozzáférhetőség (*access*), az átláthatóság (*transparency*), a sokféleség (*diversity*) vagy az egyenlőség (*equality*).² A gyakorlatban azonban a felkínált részvétel sokszor csupán jól hangzó, üres ígéret marad, köszönhetően annak, hogy a részvétel sokdimenziós fogalma – a tét nélküli cselekvőképesség vagy a látszat-együttműködés felajánlásával – egydimenzióssá szűkül. Erre kiváló példa a közösségi média működése: például a Facebook „részvételi” szolgáltatásnak, felhasználók által generált platformnak minősül, miközben valójában működése a felhasználók személyes adatainak a

¹ Ld. [N. N.], „Vegyél részt az életedben!”, https://kavaszinhaz.hu/vegyel_reszt/. [2021.03.16.]; [N. N.]: „Participate in your life”, <https://participateinyourlife.weebly.com/>. [2020.06.26.] [A fordítók nevét a „Felhasznált irodalom” tartalmazza.]

² Christopher KELTY – Aaron PANOFKY – Morgan CURRIE – Roderic CROOKS – Seth ERICKSON – Patricia GARCIA – Michael WARTENBE – Stacy WOOD, „Seven Dimensions of Contemporary Participation Disentangled”, *Journal of the Association for Information Science and Technology*, LXVI/3 (2015), <https://escholarship.org/content/qt3d3884zd/qt3d3884zd.pdf?t=p2pepo>. [2021.03.16.]

megszerzésén és értékesítésén alapszik.³ A kortárs színházi előadások egy részét is előszeretettel reklámozzák az „interaktív” és a „részvételi” jelzőkkel – reagálva az elmúlt évtizedek során a társadalomban végbemenő „szociológiai” és „részvételi” fordulatra (*social/participatory turn*)⁴ –, az esetek többségében azonban valójában hamis, megjátszott részvételre, az alkotók által befolyásolt döntések és választások meghozatalára kényszerítik a nézőket, amit Markus Miessen⁵ a „részvétel rémálmának” nevez. Ezért is tartja a politikus színház feladatának számon Florian Malzacher⁶ a részvétel látszatának az elkerülését, sőt ennél sokkal nagyobb felelősséget bíz a politikus színházi előadásokra: a részvétel eszméjének visszaszerzését.

A részvétel és a politika fogalmának elválaszthatatlannak tűnő viszonya, illetve a részvételiség koncepciójának és a politikus színháznak a személyes színházi élményeim alapján feltételezett, majd a színház- és politikatudományi szakirodalomban megerősítésre talált szoros kapcsolata szolgált kutatásom kiindulópontjául. Értekezésem fókuszában a részvételi színház politikusságának vizsgálata áll a 2010-es évek hazai példáin keresztül. Már az első pillanatban világossá vált a részvételi színházi előadások elemzésekor, hogy muszáj pontosítanom a közbeszédben használt, elsősorban az államigazgatással és a pártok világával azonosított politika fogalmát, és egy olyan politikadefiníciót felvázolnom, amely a politika másfajta, elsősorban a közösség fogalmából kiinduló értelmezését hozza játékba, annak érdekében, hogy leírhatóvá és értelmezhetővé váljanak a részvételi színház politikus ismérvei. Nem csupán a politika fogalmának a tisztázását, hanem a politikai és politikus színház közti különbség meghatározását is megkövetelte a disszertáció központi

³ Kelty – Panofsky – Currie – Crooks – Erickson – Garcia – Wartenbe – Wood kutatása a részvétel hét fő aspektusát emeli ki: (1) az oktatási hozadékot (új készség, gondolat, világnézet elsajátítását), (2) a hozzáférést a döntések meghozatalához és a közös célok kitűzéséhez, (3) a szerzői jogot (az előállított erőforrások ellenőrzését és tulajdonjogát), (4) az önkéntességet, (5) a hangadást (véleménynyilvánítást), (6) a részvétel eredményének a kiértékelését, (7) a kollektivitás tapasztalatát. Bővebben ld. *Uo.*

⁴ Többek között ld. Henry JENKINS, „Rethinking »Rethinking Convergence/Culture«”, *Cultural Studies*, XXVIII/2 (2013), 267–297, 271; Laurence BHERER – Pascale DUFOUR – Françoise MONTAMBEAULT, „The participatory democracy turn: an introduction”, *Journal of Civil Society*, XII/3 (2016), 225–230, 225; Ine Therese BERG, „Norwegian Theatre – a blind spot on cultural policy’s participatory agenda?”, *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, XXII/1 (2019), 26–49, 27.

⁵ Markus MIESSEN, *The Nightmare of Participation: Crossbench Praxis as a Mode of Criticality*, Berlin, Sternberg Press, 2010. Idézi: Florian MALZACHER, „No organum to follow: Possibilities of Political Theatre of Today”. Florian MALZACHER (ed.), *Looking for the political Theatre of Today*, [E-book], House on Fire – Live Art Development Agency – Alexander Verlag Berlin, H. n., 2015, par. 14.

⁶ MALZACHER, *i.m.*, par. 15.

hipotézisének, a részvételi színház politikusságának a bizonyítása. Éppen ezért értekezésemben terminológiaiilag következetesen különválasztom a politika két meghatározó típusát, a (nagy)politikát és a (civil) politikát, illetve a politikai és a politikus színházat, annak ellenére, hogy a gyakorlatban nem húzható közéjük ilyen éles határvonal, mint ahogy azt a *Mi a politika?*, majd a *Színház és politika* című fejezetekben is kifejttem. A politika fogalmának a meghatározásakor többek között Hannah Arendt, Arisztotelész, Jürgen Habermas, Immanuel Kant, Chantal Mouffe, Jacques Rancière, illetve Ágh Attila, Bihari Mihály és Láncki András elméleteire támaszkodom. A politikai és a politikus színház sajátos jellemzőit pedig Erika Fischer-Lichte, Hans-Thies Lehmann, Erwin Piscator, illetve Kiss Gabriella és Kricsfalusi Beatrix felvetéseire és tanulmányaira támaszkodva határozom meg.

De miért éppen a részvételi színházi munkaformák állnak a színház politikusságára vonatkozó vizsgálataim középpontjában? Sem nézőként, sem kutatóként nem hagyott nyugodni annak az örömnak az érzése – melyet a későbbiekben⁷ Arendt nyomán *(civil) politikai örömnak* fogok nevezni –, mely a részvételi színházi előadások során tört rám: akkor, amikor lehetőségem adódott az előadás folyamatát érdemben befolyásolni, cselekvő szubjektumként fellépni, egy problémát különböző perspektívákból megvizsgálni, a véleményemet nyilvánosan artikulálni, majd álláspontomat a másokkal folytatott gondolatcsere hatására felülvizsgálni, vagyis amikor újra és újra megtapasztalhattam a részvétel transzformáló, az egyént hatalommal felruházó erejét, az *empowerment* jelenségét. Ez a személyes tapasztalat vezetett el ahhoz a kutatási irányhoz, hogy a színház politikusságát, a politikai és politikus színház kettősségét a reprezentáció zárt színházi (és intézményi) struktúráját maguk mögött hagyó részvételi színházi formákban, illetve alkotók munkájában keressem, azokon keresztül vizsgáljam.

Elemzésem fókuszában a 2010-es évek hazai részvételi színházi példái szerepelnek. Az évszám által kijelölt határvonal nem véletlen, mivel Magyarországon ebben az évtizedben indulnak igazán virágzásnak a részvételi színházi eljárások, ekkortól mutatják meg a bennük rejlő politikus potenciált és jelennek meg sorra új formai kísérletek. 2010-ben valósul meg a komplex közösségi színházi projekt első magyarországi kísérlete, az *Új Néző Program* is, melyről rengeteg tanulmány, köztük disszertáció is született, így arról

⁷ Ld. a disszertáció *Mi a politika? című* fejezetét.

ezen értekezés keretében nem készült különálló elemzés. A módszertanilag folytatásaként is értelmezhető *Szélmalomok* című projekt azonban részletes kifejtésre kerül a *Közösségi színház* című fejezetben. Szintén 2010-ben kerül kiírásra az első *Tantermi Színházi Projekt*, mely az évek során elősegítette a tantermi színház és az osztályterem-színház műfajának kibontakozását és önállósodását; 2013-ban a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ és Schilling Árpád közös bemutatójukkal megalapozzák a vitaszínház hazai gyakorlatát; 2014-ben a Nemzeti Táncszínház, a Káva Kulturális Műhely és a Közép-Európa Táncszínház együttműködéséből megszületik a komplex táncszínházi nevelési előadás műfaja; 2017-ben szomolyai roma nők bevonásával bemutatásra kerül az *Éljen soká Regina!* című autoetnografikus dokumentumszínház; 2019-ben pedig egyedülálló módon hozza létre Szemessy Kinga a *Testnapló* című közösségi táncelőadást. Talán már ez a néhány példa is tükrözi azt a 2010-es években, a részvételi színház területén egyre erősödő tendenciát, mely az alkotói szándékban jelenik meg. Ezek az *Osztályterem-színház*, a *Vitaszínház*, a *Dokumentumszínház mint közösségi színház* és *A szavakon túl* című fejezetekben elemzésre is kerülnek. A létrejövő előadások egyik tetten érhető célja az elmúlt évtizedek során fokozatosan atomjaira hullott társadalom kohéziójának az újjászervezése, illetve az állampolgárok aktív részvételének az elősegítése. A létrehozott projekteket vizsgálva az is kiemelkedik, hogy az alkotók a fiatalok mellett egyre inkább a társadalom felnőtt és idős tagjainak a bevonására is törekednek, illetve hogy a figyelem centralizáltsága, a főváros és környékére való korlátozottsága érezhetően oldódni látszik az új, mobilis és könnyen utaztatható műfaji példák (pl. osztályterem-színház, tantermi színház, vitaszínház), illetve a vidéki, hátrányos helyzetű településeken megvalósuló projektek következtében.

A disszertáció során a részvételi színházi munkaformák közül a tantermi színház, az osztályterem-színház, a komplex színházi nevelés előadás, a vitaszínház, a közösségi színház, a dokumentumszínház (mint közösségi színház), a komplex táncszínházi nevelési előadás, a közösségi tánc kerül tanulmányozásra a politikai színház tükrében. A konkrét esettanulmányokat minden alkalommal megelőzi a fejezet középpontjába állított műfaj rövid történeti áttekintése, fogalmi körüljárása, s csak ezt követően, az előadás-elemzéseken keresztül határozom meg a példákra jellemző politikai ismérveket. Az egyes műfajok és altípusok bemutatásakor egyaránt támaszkodom a külföldi és a hazai szakirodalom jelentős műveire, köztük két kulcsfontosságú kötetre, a hazai színházi

nevelési programokat feltérképező 2013-as,⁸ illetve a terminológiaalkotás nem könnyű feladatát magára vállaló 2017-es színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyvre.⁹ Doktori dolgozatom nem titkolt célja, hogy folytassa a színházi nevelési szakma, e két kézikönyv által (is) megkezdett szakmai diskurzusát, öndefiníciós törekvését, illetve hogy hozzájáruljon – a kritikai recepcióban továbbra is alulreprezentált – részvételi színház, s annak hazai kezdeményezéseinek átfogó ismertetéséhez: a politikai színház perspektívájából.

⁸ CZIBOLY Ádám – BETHLENFALVY Ádám, *Színházi nevelési programok kézikönyve*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2013.

⁹ CZIBOLY Ádám (szerk.), *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, InSite Drama, Budapest, 2017.

2. MI A POLITIKA?

„[L]egitim módon csak a választott képviselők politizálhatnak” – nyilatkozta 2018-ban Magyarország kormányának szóvivője, Kovács Zoltán¹⁰ a *Financial Times*nek a kormány civil szervezetekkel, köztük a Nyílt Társadalom Alapítvánnyal dúló konfliktusa kapcsán.¹¹ A Kovács által közvetített kormányzati álláspont – miszerint a politika csupán a politikusok dolga, sőt joga – kifejezően tükrözi a hazai közgondolkodást meghatározó átideologizált, a társadalmi részvétel koncepcióját száműző *politikafogalmat*, mely kizárólag az államigazgatással, az állami intézmények tevékenységével, a pártok világával azonosítja a politikát. A színház területére lépve felmerül azonban a kérdés, hogyan alkalmazható a politika fogalma például egy óvodáskorú közönségnek szánt komplex színházi nevelési előadás esetében, vagy hogy milyen értelemben állíthatjuk, hogy politikai tevékenységet végeznek egy közösségi színház szépkorú tagjai vagy egy színházi társasjáték felnőtt résztvevői. A fejezet célja egy olyan politikafogalom felvázolása, mely a részvételi színház említett példáinak elemzésekor is használhatóvá válik és hozzájárul a politikusság ismérveinek a leírásához.

2.1. KIINDULÓPONT: A POLITIKA ARISZTOTELÉSZI DEFINÍCIÓJA

A politika definiálásakor szinte elkerülhetetlen, hogy ne utaljunk ókori filozófusok, Platón és Arisztotelész tanításaira. Annál is inkább, mivel a politika és a színház kapcsolatát a színháztörténészek nagy része az antik görög és római színház tanulmányozásához köti, melynek oka Margot Bonel Morgan¹² szerint feltehetően az, hogy az ókorban a politikáról való elmélkedés elválaszthatatlannak számított a társadalmi élet más szegmenseinek a vizsgálatától: a művészet, a vallás, az erkölcs, a történelem és a politika szorosan összekapcsolódott. Természetesen ma már nem elegendő csupán az ókori színház elemzése

¹⁰ Kovács Zoltán 2014-től 2018-ig töltötte be a kormányzóvivői tisztséget.

¹¹ Ld. DIÓSZEGI-HORVÁTH Nóra, „Civilek, politika, demokrácia”, <https://merce.hu/2018/01/18/civilek-politika-demokracia/>. [2021.05.26.]; Andrew BYRNE, „Georges Soros fights back against populist foes”, https://www.ft.com/content/695226e0-e528-11e7-97e2-916d4fbac0da?fbclid=IwAR1RDCKnQgnWsCFnm3N-f_1hk-tuVBdUgxf76OYQGvflizFxGaDyyXFZ_fY. [2021.05.26.]

¹² Margot Bonel MORGAN, *Politics and Theatre in Twentieth-Century Europe: Imagination and Resistance*, Palgrave Macmillan, New York, 2013, 5.

a színház politikusságának a feltárásához, azonban megkérdőjelezhetetlen kiindulópontként szolgál a meghatározásokor.

A politika szó etimológiai vizsgálata is az ókori görögökhöz vezet minket vissza. A politika a görög nyelvben megjelenő *polisz* kifejezésből eredeztethető, melynek használata háromféle értelemben terjedt el: egyrészt vonatkozott a városra, másrészt a városra és annak környékére, vagyis a városállam területére, harmadrészt pedig a városállam közösségére.¹³ Utóbbi jelentésréteget emeli ki Arisztotelész is *Politika* című művében, melyben a poliszt a közösségi léttel, a „polgárok tömegével” azonosítja,¹⁴ a polisz létrejöttének céljaként pedig az életet, fennmaradásának pedig a boldog életet jelöli meg.¹⁵ Az embert „természeténél fogva állami életre hivatott lényként”¹⁶ írja le, aki a saját és a közösség céljait csupán a polisz közegében érheti el.

A politika lényege Arisztotelész okfejtése alapján a városállam közösségi életében való részvétel. Fontos megjegyezni azonban, hogy ez a jog csupán a polisz teljes értékű polgárait illette meg, nem rendelkeztek ezzel a kiváltsággal például a rabszolgák, a kézművesek és a nők sem. Arisztotelész sem azt állította, hogy a politika az ember egyik alapvető tulajdonsága lenne, hanem hogy a politika, a polisz mindenhol jelen van, ahol az emberek együtt élnek.¹⁷ Hannah Arendt¹⁸ megfogalmazásában:

A polisz tulajdonképpen nem a térben elhelyezhető városállam, hanem az emberek közös cselekvésből és beszédből fakadó szerveződése, s a valódi tere az e célból együtt élő emberek között terül el.¹⁹

A polisz emellett a szabadság és a nyilvánosság terét jelentette az ókori görögök számára. Bár a polisz polgárai egyenlő félként tekintettek egymásra, folyamatosan törekedtek arra, hogy kitűnjenek, hogy (hír)nevük valamiféleképpen fennmaradjon, amire a polisz nyilvános terében adódott lehetőségük: „a nyilvánosság úgy emelkedik ki a görögök öntudatában, mint a szabadság és a maradandóság birodalma. Az, ami van, csak a

¹³ BIHARI Mihály, „A politika fogalma és megjelenési formái”. BIHARI Mihály – POKOL Béla (szerk.), *Politológia*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2009, 65–88, 65.

¹⁴ ARISZTOTELÉSZ, *Politika*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1994, 79.

¹⁵ *Uo.* 7.

¹⁶ *Uo.* 8.

¹⁷ HANNAH ARENDT, *A sivatag és az oázisok*, Gond Kiadó – Palatinus Kiadó, Budapest, 2002, 54.

¹⁸ *Uo.* 23.

¹⁹ HANNAH ARENDT, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 1998, 198. A fordítás innen: HANNAH ARENDT, „Az emberi állapot. A görög példa”, <http://ketezer.hu/2018/04/hannah-arendt-az-emberi-allapot/>. [2021.05.26.]

nyilvánosság fényében jelenik meg, csak itt válik mindenki számára láthatóvá.”²⁰ Tehát a nyilvánosság nem csupán a láthatóság és a fennmaradás, hanem a politikai cselekvés egyik szükséges alapfeltétele is.²¹ Cselekedni és szabadnak lenni pedig Arendt filozófiája szerint egy és ugyanazt jelenti: „az emberek addig szabadok [...], amíg cselekednek”,²² cselekvés és beszéd közben pedig megmutatják, hogy kik is ők valójában, illetve hogy mit gondolnak a világról.²³ A politikai szabadság tehát az ókori görögöknél a polisz teréhez volt kötve, csupán a polisz polgárát – és nem általában véve az embert – illette meg, aki elveszthette a szabadságát, ha például száműzték a városállamból. Arendt gondolatát idézve:

A szabadság nem velünk született, nem belénk ültetett, s főleg nem az ember sajátossága, hanem emberek közötti kapcsolatrendszer. Az emberek különbözőségének és együttélésének mesterséges intézménye, a politika világának konstrukciója, az antik polisz vívmánya.²⁴

Ha a politika fogalmát a polisz jelenségéből vezetjük le, akkor négy központi elem bontakozik ki előttünk: (1) a politika kollektív természetű, az emberi relációkban érhető tetten; (2) a politika tevékenység, mely során döntéseket hoznak és hajtanak végre; (3) a politika olyan közösségi tevékenység, mely hozzájárul a szabadság megtapasztalásához, eléréséhez; (4) a politika olyan közösségi tevékenység, mely a szabadság és a nyilvánosság megjelenésével jár együtt.²⁵ A soron következő alfejezetek a politikát e négy alapelem, a közösség, a cselekvés, a szabadság és a nyilvánosság, illetve az általuk implikált fogalmak felől közelítik meg, a politikának egy árnyaltabb, a részvételi színház területén is alkalmazható definíciója érdekében.

2.2. A POLITIKA MINT KÖZÖSSÉGI VISZONY

Arisztotelész politikaelmélete a közösségi viszonyokra, a polisz életében és irányításában való részvételre helyezi a hangsúlyt, a közösségi életet pedig előrébb valónak tekinti minden más egyéni és családi tevékenységnél. A *zoon politikon* polgártársaival közösen vesz részt a városállam életét szervező döntések meghozatalában, ezáltal mindenki

²⁰ Jürgen HABERMAS, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1971, 54.

²¹ ARENDT, *A sivatag...*, i.m., 327.

²² Hannah ARENDT, *Múlt és jövő között*, Osiris Kiadó – Readers International, Budapest, 1995, 161.

²³ ARENDT, *The Human...*, i.m., 179.

²⁴ ARENDT, *A sivatag...*, i.m., 25.

²⁵ Vö. Vernon BOGDANOR (szerk.), *Politikatudományi enciklopédia*, Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 482–483.

egyformán viseli a döntésekkel együtt járó felelősséget, ezt az állapotot azonban a hellenisztikus korban felváltotta a birodalmi típusú berendezkedés. A középkorra már a birodalmi és önkormányzó kisközösségi államformák váltak jellemzővé, melyekből az újkorban a központosított, egységes nemzetállam emelkedett ki.²⁶ Am az újkori, „modern” állam kialakulásának időszakában sem volt idegen a közösségközpontú politikaelmélet, ha közelebbről szemügyre vesszük például John Locke társadalmiszerződés-felfogását és toleranciaelvét, akkor a hagyományos arisztotelészi felfogás központi eleme, a közösség eszménye köszön vissza bennük. Locke szerződéselmélete alapján mindenki egyformán rendelkezik önmaga és tulajdona felett, azonban a békés állapotok megőrzése és az önfenntartás érdekében az emberek közösségbe tömörülnek, és átruházzák a bíraskodás és a végrehajtás jogát egy arra a célra létrehívott testületre.²⁷ A békés viszonyokat, a közösség fenntartását nem csupán a kijelölt hatalmi rend, hanem a tolerancia elve²⁸ is garantálja: Locke tolerancián ismereteink korlátjainak a belátását érti, vagyis azt, hogy beismerjük, nem rendelkezünk biztos tudással a világról, senki sem birtokolja az igazság kulcsát, nézeteink csupán vélekedések, semmi több.²⁹ A meglátásainkról folytatott toleráns eszmecsere biztosítja a politikai közösség békés együttélését. A politika tehát Locke államfilozófiájában az együttélés kereteinek a szervezésére irányul, a tolerancia elve pedig a politikai közösség mint kommunikációs közösség fennállását biztosítja.

Arisztotelész és Locke politikafilozófiájából is kitűnik, hogy a közösségi élet szervezésében meghatározó szerep jut a döntéshozásnak, a politika mint közösségi tevékenység egyet jelent a nyilvános részvétellel a közösségi döntések meghozatalában.

Az igazi politikai kérdések mindig magukba foglalnak döntést is, és ezek azt követelik meg tőlünk, hogy válasszunk különféle – egymással konfrontatív viszonyban lévő alternatívák között.³⁰

Chantal Mouffe, a Westminsteri Egyetem politikaelméleti tanszékének professzora, a 2005-ben megjelent *On the Political* című könyvében különválasztja a politika fogalmát a politikaitól: politikán azoknak a gyakorlatoknak a sorát, illetve azokat az intézményeket érti, melyek az emberi együttélés kereteit szervezik, vagyis létrehozzák a társadalmi

²⁶ PACZOLAY Péter, „A legfőbb hatalom eredete. Újkori államelméletek”, *Rubicon*, XXXII/8 (1997), 25–29, <http://www.rubicon.hu>. [2020.02.12.]

²⁷ Ld. John LOCKE, *Two treatises of civil government*, Dent, London, 1953.

²⁸ Ld. John LOCKE, *Értekezés az emberi természetről*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1964, 277.

²⁹ MESTER Béla, „A politikai közösség koramodern fogalma. John Locke előfeltevései”, *Kellék*, VIII/17 (2001), 125–150, 128.

³⁰ Chantal MOUFFE, „A politika és a politikai”, *Századvég*, XVI/60, 25–47, 26.

rendet; a politikai pedig azt az *antagonisztikus* módot jelöli, ahogy maga a társadalom létrejön.³¹

A belga politológus a konfliktust jelöli meg a demokratikus politika alapkövének, és a liberalizmust éppen azért kritizálja, mert annak racionalista és individualista gondolkodása „képtelen adekvát módon megragadni a társadalmi világ pluralisztikus természetét, ideértve a pluralizmus részét képező konfliktust”.³² Mouffe bírálata szerint a liberalizmus azt próbálja elhíttetni, hogy a demokratikus politika legfontosabb tulajdonsága az, hogy képes megszüntetni a társadalmi világban fennálló különbségeket, vagyis a „mi” és az „ők” közti szembenállást. Mouffe meglátása szerint viszont a demokrácia legfőbb erénye és értéke éppen abban a képességben rejlik, hogy az egymástól gyökeresen eltérő utak ellenére, pontosabban fogalmazva azokon keresztül is képes megalapozódni a demokrácia.³³ A *pluralizmust* nem szükséges, sőt nem is szabad eltörölni, hiszen az határozza meg Arendt szerint is a politika alapvető jellegét: „A politika a különbözőek együtt- és egymással-létéről szól.”³⁴ A különbözőségek hangsúlyozása, a „mi” és „ők” reláció megképződése valójában nem rombolja, hanem ellenkezőleg, építi a demokráciát és vele együtt a közösséget: bármely identitásnak, így a kollektív öndefiníciónak is elengedhetetlen alapfeltétele a különbség tapasztalata és megerősítése, az, hogy a másikkal szemben létrehozzuk és meghatározzuk saját egyéniségünk alkotóelemeit – „a mi megteremtése csak akkor lehetséges, ha egyúttal a demarkációs vonal is létrejött egy ökhöz képest”.³⁵ A demokratikus politika üdvöztíti a pluralizmust, a benne megjelenő konfliktusokat és szembenállásokat, tehát elismeri az emberi sokféleséget, mely különbségek az egyének közti egyenlőséget biztosítják. A kérdés csupán az, hogy a „mi” és „ők” közötti kapcsolat milyen jellege felel meg a demokráciának.

Mouffe³⁶ tézise szerint egy konfliktust csak abban az esetben lehet legitimként elfogadni, ha az nem rombolja szét a politikai közösséget. Ahhoz, hogy egy csoport a nézeteltérések és a felmerülő összetűzések ellenére közösségként fennmaradjon, valamiféle közös köteléknek kell a tagjait egymással összekapcsolnia, viszonyuknak pedig túl kell

³¹ *Uo.*

³² *Uo.* 27.

³³ *Uo.* 30.

³⁴ ARENDT, *A sivatag...*, *i.m.*, 22.

³⁵ MOUFFE, „A politika...”, *i.m.*, 31.

³⁶ *Uo.* 35.

mutatnia a barát és ellenség kategóriáin.³⁷ A barát-ellenség megkülönböztetés a „mi” és „ők” viszonynak egy antagonisztikus dimenzióját rajzolja ki, egy olyan ellentétet, melyben a két oldalon álló felek nem rendelkeznek közös alappal, egymásnak ellenségei. Létezik azonban a „mi” és „ők” kapcsolatnak egy másik változata, melyben ellenségek helyett ellenfelek mérkőznek meg egymással, akik elfogadják, hogy a köztük lévő konfliktus racionálisan nem feloldható, és legitimnek ismerik el opponenseik véleményét. Ezt a fajta ellenfelek közti szembenállást nevezi Mouffe *agonisztikus* konfrontációnak, a demokrácia egyik alapfeltételének:

A demokratikus társadalom megköveteli azt, hogy létezzenek viták a lehetséges alternatívák körül, és azt is, hogy kollektív identifikációs formák kínálódjanak fel világosan elkülönülő demokratikus pozíciók közül.³⁸

A közösségi döntéshozást tehát egy olyan küzdelem előzi meg, mely során a szemben álló felek – a köztük húzódó lét- és véleménykülönbségeket tiszteletben tartva – ütköztetik egymással nézeteiket. Az így létrejött agonizmus láthatóvá teszi a társadalmat strukturáló pluralizmust, az emberi sokféleséget, és teret ad az eltérő vélemények megjelenésének. A cél elsősorban nem egy megoldás, hanem különböző alternatívák felmutatása, illetve az, hogy a lehetséges utakról szóló vita során kirajzolódjanak az eltérő pozíciók körül különféle közösségi identifikációs formák. Ranciére fogalmával élve a politika lényege tehát a *disszenszus*,³⁹ vagyis az egyet nem értés vitakultúrája, mely elvezethet minket a társadalom hön áhított demokratikus berendezkedéséhez.

A közösségi döntéshozásban fontos szerepet játszik Kant politikafilozófiájának kulcsfogalma is, az *ítélőerő*: Kant a törvényhozó ésszel szemben az ítélőerőt tünteti fel a politikai gondolkodás alapvető készségeként, mely képessé tesz minket arra, hogy ne csupán a saját, hanem mások szemszögéből is körül tudjunk járni egy adott témát, problémát.⁴⁰ A gondolkodásunk „kiterjesztésében”, „kibővítésében” a közös érzék (*sensus communis*) van a segítségünkre, mely a képzelőerő és a reflexió által képessé tesz

³⁷ Carl Schmitt, a XX. század német politikai gondolkodás vezéralakja, a barát és ellenség megkülönböztetését a politikai alapkritériumai közé sorolta. Az ellenséget olyan másnak, idegennek titulálta, akivel a létrejövő szélsőséges konfliktus nem oldható fel előzetesen eldöntött szabályrendszerrel, vagy a konfliktuson kívül álló, pártatlan harmadik fél ítéletével. Ld. Carl SCHMITT, „A politikai fogalma”. SZABÓ Máté (szerk.), *A politikaelmélet története a XIX-XX. században*, Rejtjel Kiadó, Budapest, 2003, 216–245, 220.

³⁸ MOUFFE, „A politika...”, *i.m.*, 44.

³⁹ Jacques RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, Műcsarnok Kiadó, Budapest, 2011, 37–58, 43.

⁴⁰ Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, Ictus, Szeged, 1997, 218–219.

bennünket arra, hogy megszabaduljunk elvárásainktól, személyes érintettségünktől és kialakítsunk egy megfelelő távolságot, bizonyos fokú pártatlanságot a kérdéses tárgykör vizsgálatában.⁴¹ Arendt szerint akkor válhat erőteljessé politikai gondolkodásunk reprezentatív jellege és nyerhet érvényességet végső következtetésünk, ha sikerül minél több ember álláspontját tudatosítanunk magunkban és szemügyre vennünk a felmerülő kérdés kapcsán.⁴²

A közösségi tevékenységként felfogott politika tehát egyet jelent a közösségi döntéshozásban való részvétellel, mely a disszenzuson alapuló agonisztikus konfrontáció eredményeképpen valósul meg. A döntéshozást kísérő vita során felmerülő különböző álláspontok rávilágítanak a társadalom strukturális alappillérjére, a pluralizmusra. Az emberi sokféleség s annak elfogadása és tiszteletben tartása biztosítja a vitapartnerek egyenlőségét. Az egymással egyet nem értő feleket a közös érzék kapcsolja össze: a *sensus communis* olyan ítélőképesség, mely tekintetbe veszi mások pozícióját és képessé tesz „a másik fejével gondolkodni”,⁴³ vagyis felruház a politikai gondolkodás készségével.

2.3. A POLITIKA MINT A CSELEKVÉS BEN REJLŐ SZABADSÁG

A politika, a szabadság és a cselekvés egymással szorosan összefüggő kapcsolatának érzékletes leírásához Arendt azon gondolatát érdemes felidézni, miszerint „a politika *raison d'être*-je a szabadság, tapasztalati területe pedig a cselekvés”.⁴⁴ A szabadságot – ahogy arról korábban már szó esett – az ókori filozófusok sem az emberi bensőben, a gondolkodásban, az akaratban vagy az érzelemben keresték, hanem az emberek közti relációkban. A politikai szabadság tehát csakis közösségben tapasztalható meg, és csupán addig tart, míg a közösség ténye fennáll. E közös együttlét során az individuális akarat szabadsága korlátok közé szorul annak érdekében, hogy teret adjon a jelenlévő sokak érintkezéséből, közös tevékenységéből fakadó szabadság kibontakozásának.

E szabadság érzése az ember számára cselekvés közben válik kézzel foghatóvá. A cselekvés – Arendt szavaival élve – az ember csodatévő képessége, hiszen a cselekvés a

⁴¹ ARENDT, *A sívatag...*, i.m., 352.

⁴² ARENDT, *Múlt és jövő...*, i.m., 248.

⁴³ Hannah ARENDT, „Freedom and Politics”. Albert HUNOLD (ed.), *Freedom and Serfdom: An Anthology of Western Thought*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, 1961, 191–217, 207.

⁴⁴ ARENDT, *Múlt és jövő...*, i.m., 154.

kezdeni-tudással, vagyis a teremtéssel egyenlő: cselekedeteink révén magunkhoz ragadva a kezdeményezés képességét valami újba fogunk, valami újat hozunk létre.⁴⁵ Miközben cselekszünk, feltárul egyéni és kollektív identitásunk, kirajzolódik saját és közösségünk szerepe világunkban. Kinyilvánítjuk gondolatainkat, artikuláljuk vágyainkat, megképezzük a világunk, egy szóval: teremtünk.

Amikor Arisztotelész és Platón tanítványaikkal együtt maguk mögött hagyták a politika nyilvános terét, az agorát, és szűk körben folytatták tovább a diskurzusukat, akkor a politikai szabadságot a tudományos szabadságra korlátozták.⁴⁶ Ez a szűkítés később hatással volt a keresztény gondolkodókra, akik az ókori görög filozófusok tanításaiból merítve határozták meg az akarat szabadságát mint belső értéket. Szent Ágostontól kezdve elfogadottá válik az a nézet, hogy az emberi szabadság az egyén belső világához tartozik, mely Arendt következtetése alapján a politika, a *vita activa*, vagyis a cselekvő tevékeny lét leértékelődéséhez vezetett, ami egykor meghatározta az antik polisz világát.⁴⁷

Politikai szabadságunk tehát csak addig tart, amíg cselekszünk: passzivitásunkkal, a közös ügyek iránti érdektelenségükkel, a közös döntéshozásban való részvétel megtagadásával, vagyis a *vita activa* feladásával önként szabadság- és hatalomvesztésre ítéljük magunkat. „A hatalom akkor szökken szárba az emberek között, amikor együttesen cselekszenek és abban a pillanatban elenyészik, ahogy szétszóródnak.”⁴⁸ Ha valaki elszigeteli magát a közösségtől és kivonja magát a közös tevékenységből, akkor elveszti a hatalmát, és kiszolgáltatja magát mások akaratának és döntésének: lemond a szabadságáról és másoktól teszi függővé magát.

2.4. A POLITIKA MINT A NYILVÁNOSSÁG TERE

Ahol az emberek cselekvés vagy beszélgetés céljából összegyűlnek, ott minden esetben fellép a megjelenés tere (*the space of appearance*), mely megelőlegezi a nyilvánosság birodalmát (*public realm*). Az ókori görögöknél maga a polisz jelentette a nyilvánosságnak azt a terét, ahol a polgárok cselekvés közben megtapasztalhatták a politikai szabadság és

⁴⁵ ARENDT, *A sivatag...*, i.m., 48–50.

⁴⁶ DÉNES Iván Zoltán, „Változatok a személyes és a politikai szabadság viszonyára”. BALOGH László Levente – BÍRÓ-KASZÁS Éva (szerk.), *Fogodó nélkül. Hannah Arendt olvasókönyv*, Kalligram, Pozsony, 2008, 351–388, 358.

⁴⁷ Ld. SZÉCSÉNYI Endre, „Kant és a politika problémája”, *Jelenkor*, XLV/12 (2002), 1304–1320, 1304.

⁴⁸ ARENDT, *The Human...*, i.m., 200. [Fordítás tőlem: AK.]

hatalom érzését, illetve ahol az öröklét utáni vágyuktól hajtva hírnévre tehettek szert. A XX. század viszont a transzparencia felől értelmezi e két fogalmat, és szorosan összekapcsolódnak a láthatóság rendjének ranciére-i terminusával. A színháznak a láthatóság és az átlátszóság médiumaként való XX. századi alkalmazása mögött az alkotói szándék húzódik meg, hogy a színház teret adjon mindannak, „ami a tömegmédiá szelektációs és prezentációs logikája szerint kiszorulna a nyilvánosságból, vagy torz színben tűnne fel”.⁴⁹

A fejezet elején már szó esett arról, hogy az antik polisz világában sem mindenki vehetett részt a közös ügyek intézésében, a társadalom bizonyos rétegei – a kézművesek, a rabszolgák, vagy éppen a nők – láthatatlanok voltak, gondolataik és identitásuk nem kapott nyilvánosságot, a láthatóság rendjén kívül rekedtek. A társadalmi tér, más szóval

[a]z érzékelhető felosztása láthatóvá teszi, ki lehet részes a közösségben tevékenységétől, illetve tevékenységének térbeli és időbeli kereteitől függően. [...] A politika a láthatóról szól és arról, ami a láthatóról mondható, azokról, akik rendelkeznek a látás kompetenciájával és a kimondás jogával.⁵⁰

A politika cselekvéskörébe tartozik tehát a nyilvánosság terének a megteremtése, a társadalmi tér, a láthatóság rendjének újrafelosztása, a nyilvánosság birodalmán kívül rekedtek megjelenítése, reprezentálása.

2.5. (NAGY)POLITIKA VS. (CIVIL) POLITIKA

A közösség, a cselekvés, a szabadság és a nyilvánosság alkotja az általam vázolt politikafogalom négy központi elemét. Ez a politikafelfogás távol esik a kelet-közép-európai közgondolkodásban gyökeret vert nézettől, miszerint a politika olyan folyamat, ami „az emberek feje felett zajlik”, „az állam monopóliuma”, az állampolgároknak nincs lehetőségük és befolyásuk a politika alakítására, a társadalmi ügyek intézésére. A hazai politológiai tankönyvek is – ahogy Láncki András⁵¹ kiemeli – a politikát elsősorban a

⁴⁹ KRICSFALUSI Beatrix, „Színház mindenén túl. Politikus színház a posztpolitika korában”. ANTAL Klaudia – PANDUR Petra – P. MÜLLER Péter (szerk.), *Színházi politika # Politikai színház*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018, 15–29, 17.

⁵⁰ Jacques RANCIÈRE, *Esz­tétika és politika*, Műcsarnok Kiadó, Budapest, 2009, 10.

⁵¹ LÁNCKI András, „A politika fogalma”. GYURGYÁK János (szerk.), *Mi a politika? Bevezetés a politika világába*, Osiris Kiadó, Budapest, 2004, 19–37, 33.

hatalom megszerzésére irányuló tevékenységként, a társadalmi működés szabályozására és befolyásolására irányuló küzdelemként, érdekcsoportok közti konfliktusként írják le.

A politika mindkét „jelenségével” találkozhatunk a színház területén: vannak olyan színházi előadások, melyek elemzések a politika intézményes felfogását, a hatalommal, a hatalomért folytatott küzdelemmel történő azonosítását érdemes alkalmazni, míg akadnak olyan produkciók, melyek esetében a közösség fogalmából kiinduló politikaértelmezések bizonyulnak célravezetőnek. A politika és a színház kapcsolatának a tanulmányozásakor éppen ezért fontos, hogy a szakíró mindig pontosítsa, éppen mit ért a politika fogalmán.

A nemzetközi politikatudomány a társadalmi rendszer három szintjét különbözteti meg: az első szinten a civil társadalom áll, a második szinten a társadalmi közép (a politizáló társadalom), vagyis „a társadalmi mozgalmak, a közvetítő szervezetek és az érdekszervezetek világa”, a harmadik szinten pedig a nagypolitika, „az intézményesült nagy formális szervezetek szférája”, a pártok, a parlament és az egész államszervezet világa.⁵²

A politika társadalmisítása révén egyfelől megjelenik a szervezett politizáló társadalom, a társadalom politikai szervezettsége a civil társadalom és az állami-kormányzati nagypolitika között. [...] [A] politizáló társadalom a politika igazi terepe, a nagypolitika előszobája, ahogy kilép a civil társadalomból.⁵³

Ágh Attila⁵⁴ meghatározása alapján a részvételi demokráciát tehát a civil társadalom, a politizáló társadalom és a nagypolitika szintje alkotja.

Értekezésemben – a nemzetközi politikatudomány és Ágh Attila fogalomhasználatára támaszkodva – a következő módon kívánok különbséget tenni politika és politika között: a *nagypolitika* átfogó elnevezés az állami intézmények tevékenységének összességét, az államigazgatást, a pártok világát, az ideológiai és hatalmi harcot értem, míg *civil politikának* hívom az általam vázolt, a polisz fogalmából levezetett politikaértelmezést, mely szerint a politika a szabadságot magában hordozó, nyilvános térben zajló, közösségi tevékenység.

Fontos megjegyezni, hogy mindkét politikatípus, illetve a következő fejezetben olvasható politikai és politikus színház esetében is hibrid formáról van szó: a gyakorlatban nem lehet ilyen élesen különválasztani a politika és a színház e két ideáltípusát; vegytiszta

⁵² ÁGH Attila, *A politika alulnézetben: a politika világa a nyugat-európai demokráciában*, Noran Libro, Budapest, 2017, 11.

⁵³ *Uo.* 11–12.

⁵⁴ *Uo.* 12.

formában egyik sem tud létezni. Éppen ezért fogok zárójelet alkalmazni a nagy és civil jelző használatakor, hogy érzékeltessem, voltaképpen minden esetben politikáról, a politika két szélső pólusáról beszélek. E bináris opozíciók felállítását azonban feltétlenül szükségesnek tartom a disszertáció szempontjából: úgy gondolom, csak akkor helyezhető a két típus alapos vizsgálat alá és domborítható ki látványosan a köztük lévő különbség – mely elengedhetetlen ahhoz, hogy kiderüljön, mit értek a részvételi színház politikussága alatt –, ha egymástól jól elhatárolható fogalmak kerülnek alkalmazásra.

Meghatározásom alapján tehát civil politikának tekinthetjük már azt az esetet is, amikor két embernek közösen döntésre kell jutnia a nyilvánosság terében. A civil politikában való részvétel tartalmazza véleményem szerint azt a politikai örömet, melyről Arendt a következőképpen ír:

A politikai élet valódi tartalma az az öröm és meglepedettség, mely abból fakad, hogy a hozzánk hasonlóak társaságát élvezzük, hogy együtt cselekszünk és jelenünk meg a nyilvánosság előtt, hogy szavainkkal és tetteinkkel hozzájárulunk a világ folyásához, s ily módon szerezzük meg és igazoljuk személyes identitásunkat, s kezdünk el valami teljesen újat.⁵⁵

Ennek az arendti (civil) politikai örömnek kívánok a továbbiakban nyomába eredni, és egyes alkotóelemeinek a vizsgálatával meghatározni a (részvételi) színház politikusságának mibenlétét és a politikus (részvételi) színház nézőjének örömét.⁵⁶

⁵⁵ ARENDT, *Múlt és jövő...*, i.m., 271.

⁵⁶ *A szöveg öröme* című értekezésében Roland Barthes a többértelműséget felszabadító, örömteli olvasásról ír. Barthes szövege a színháztörténeteket is arra ösztökélte, hogy meghatározzák a színház műfajspecifikus örömét. „A színházi esztétikai élvezet a másik nézéséből fakad.” – írja Jákfalvi Magdolna, aki az avantgárd színház tanulmányozásához a nézés örömeinek a vizsgálatát választja egyik kiindulópontként. Ld. Roland BARTHES, „A szöveg öröme”. Roland BARTHES, *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Osiris Kiadó, Budapest, 1996, 75–116; JÁKFALVI Magdolna, *Avantgárd – Színház – Politika*, Balassi Kiadó, Budapest, 2006, 11.

3. SZÍNHÁZ ÉS POLITIKA

A politika fogalmak szétszalazásához hasonló, ha nem ingoványosabb talajra lép az, aki megpróbálja terminológiailag különválasztani a valamilyen (nagy)politikai álláspontot reprezentáló, a nézők identitásának és véleményének explicit megváltoztatására törekvő előadásokat azoktól, melyek az arendti (civil) politikai öröm megtapasztalásához – a közösségi döntéshozásban való részvételhez, a cselekvésben rejlő szabadsághoz, a nyilvános térben való megjelenéshez – juttatják a résztvevőket. Szemléletes példa, hogy Pintér Béla a Katona József Színházban bemutatott, *A bajnok* című rendezésének recepciótörténetében meghatározó elemmé vált az előadás szüzséjével hasonlóságot mutató politikai pletyka, és szinte egyetlen olyan bírálat sem született, mely az egyik hazai politikusról szóló híresztelést félretéve másban, például Pintér formanyelvében⁵⁷ kereste volna a rendező színházának politikai ismérveit. A k2 Színház az ötvenes évek legendás operettjét (és annak a talán még nagyobb színházi hírnévre szert tevő Ascher Tamás-rendezését) feldolgozó *Állami Áruház* című kecskeméti bemutatóját is a kritikák⁵⁸ rendre „egy külső(nek vélt) ideológiai rend kiváltságos(nak vélt) szerepe felől”,⁵⁹ vagyis a „Rákosi-, Kádár-, Orbán- stb. rendszer ideotextuális”⁶⁰ ábrázolásaként értelmezték.

A politikai és a politikus színház közti különbségtétel fontosságára hívja fel a figyelmet (már) 2007-ben Kiss Gabriella az *Alföld* című folyóiratban.⁶¹ A részletes, példákkal gazdagon tűzdelt tanulmányára hivatkozva⁶² elemzi és kutatja Kricsfalusi Beatrix is „a színház politikai potenciálját”, „a politika reprezentációját”, „a reprezentáció politikáját” későbbi írásaiban.⁶³ Mindkét hazai szakíró alapfelvetéseire Hans-Thies Lehmann A

⁵⁷ Ld. ANTAL Klaudia, „Pintér Béla (és Társulata) formanyelve”, *Theatron*, XII/3 (2013), 99–125.

⁵⁸ B. ORBÁN Emese, „Milyen színű az a zászló?”, <https://magyarnemzet.hu/kultura/milyen-szinu-az-a-zaszlo-7031525/>. [2021.05.31.]; PUSKÁS Panni, „Lehet-e ezt még fokozni?”, <https://revizoronline.com/hu/cikk/7871/kerekes-janos-barabas-tibor-darvas-szilard-gador-bela-allami-aruhaz-kecskemeti-katona-jozsef-szinhaz/>. [2021.05.31.]

⁵⁹ KISS Gabriella, „Józanító tapasztalás, hogy nincsen többé Nagyszabás» (Gondolatok az Állami Áruház című »szocialista operett« [re]kanonizálásáról)”, *Alföld*, LXXI/7 (2020), 72–89, 79.

⁶⁰ *Uo.* 76.

⁶¹ KISS Gabriella, „»A kisiklás tapasztalata« (Gondolatok a politikai színházról és a színház politikusságáról)”, *Alföld*, LVIII/2 (2007), 60–79, 63.

⁶² „Közben igyekszem tartani magam... a politikai és politikus színház Kiss Gabriella által javasolt megkülönböztetéséhez...” KRICSFALUSI Beatrix, „Reprezentáció, politika, esztétika (avagy miért nem politikai a magyar színház)”, *Alföld*, LXII/8 (2011), 81–93, 82.

⁶³ Ld. KRICSFALUSI Beatrix, „A reprezentáció politikája”, *Színház*, XLVII/7 (2014), 10–12, 11, 12; KRICSFALUSI, „Színház mindenben...”, *i.m.*, 17.

*posztdramatikus színház*⁶⁴ című könyvének Epilógusa, illetve (magyar fordításban még nem olvasható) *Das Politische Schreiben*⁶⁵ című kötete szolgál elméleti kiindulópontként, hivatkozási alapként. Lehmann állítása szerint a színház képes dekonstruálni a politikai diskurzus terét, „amelyben állításokat tesznek, véleményt mondanak, rendet teremtenek, törvényeket hoznak”, illetve lehetőséget teremt – a politikával ellentétben – „a nem tételszerűen leszögezhető ábrázolásra.”⁶⁶ A színház Lehmann értelmezésében tehát abban az esetben válhat politikussá, ha felfüggeszti a politikának ezt a mindenkire érvényes és mértéket szabó, megjelölő és affirmatív gyakorlatát;⁶⁷ ha a társadalmi problémákat nem politikai tézis és antitézis formájában fogalmazza meg és tárgyalja, hanem áthelyezi azokat a jelhasználat területére,⁶⁸ vagyis ha a politikai témák reflexiója helyett az észlelés politikájára összpontosít.⁶⁹ Ennek belátása együtt jár azzal az „olcsó kifogással” való leszámolással,

[...] hogy a politikai csupán felületes aspektusa a művészetnek – vagy megfordítva: hogy „valamiképpen” minden művészet politikai természetű. Az ugyanis, hogy a művészetből teljesen hiányzik-e, vagy csak általában van-e jelen benne a politikai aspektus, nem különösebben érdekes. A színház az általa művelt politikát tekintve a *társadalmi* művészete, elemzése azonban, mivel egy objektívan politikailag definiált valóságot illet, nem elégedhet meg önmaga depolitizálásával. A politika azonban számára a *jelhasználat* módjában alapozódik meg. A színház politikája *az észlelés politikája*.⁷⁰

A politikai és politikus színházat a gyakorlatban nem lehet élésen különválasztani: hibrid műfajokkal állunk szemben, melyek példáiban van, hogy csupán dominanciaeltolódás észlelhető a politikai és a politikus színház skáláján. Ennek ellenére az átláthatóság és az egyértelműség érdekében fontosnak tartom a színházi előadások e két típusának a következetes terminológiai különválasztását és megnevezését, annál is inkább, mivel érezhetően eltérő politikafogalommal operálnak. A továbbiakban Erwin Piscator 1929-ben megjelent, *A politikai színház* című könyvének hagyományára, illetve Hans-Thies Lehmann, Kiss Gabriella és Kricsfalusi Beatrix elméleti felvetéseire támaszkodva *politikai színháznak* nevezem azt a színházi formát, mely politikán a (nagy)politikát érti, *politikus színháznak* pedig azt hívom, mely (civil) politikai értelemben használja a politika

⁶⁴ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.

⁶⁵ Hans-Thies LEHMANN, *Das Politische Schreiben: Essays zu Theatertexten*, Theater der Zeit, Berlin, 2012.

⁶⁶ LEHMANN, *A posztdramatikus színház, i.m.*, 214.

⁶⁷ *Uo.* 214, 216.

⁶⁸ *Uo.* 224.

⁶⁹ *Uo.* 223.

⁷⁰ *Uo.*

fogalmát. A soron következő alfejezetek a politikai és a politikus színház közti műfaji különbségek meghatározására, illetve a (nagy)- és (civil) politika színházhoz⁷¹ fűződő viszonyának a feltárására irányulnak.

3.1. SZÍNHÁZ A (NAGY)POLITIKÁBAN

Az elmúlt évszázadok során nemegyszer vált a színház mint művészeti médium a (nagy)politika eszközévé: a Római Birodalomban színházias elemek tarkították a kivégzéseket és a gladiátorharcokat, Nero császár pedig saját életének eseményeit mitológiai hősök alakjaiban elevenítette fel.⁷² A huszadik század radikális jobboldali pártjainak tömegpropagandája és rendezvényei, illetve a kommunista diktatúra látványszínházként is funkcionáló koncepciók pereit ugyancsak a (nagy)politika átesztétizálódo folyamatára világítanak rá. A (nagy)politika és a színház összefonódásának emlékeztető színháztörténeti pillanata az is, mikor az 1968-as diáklázadások során Párizsban elfoglalták az Odéont, s bár a forradalmárok megnyitották a színház kapuit, önmagukat bezárták a *teatralitás* falai közé.⁷³

A teatralitás fogalmának alaposabb vizsgálata közelebb vihet minket ahhoz, hogy megértsük és feltárjuk annak a szoros viszonyt a mibenlétét, mely a (nagy)politikát és a színházat összeköti. A világhírű orosz színház-teoretikus, Nyikolaj Jevreinov az ember

⁷¹ A színház szerteágazó, s koránt sem időtálló fogalmáról szóló cikkében Kricsfalusi Beatrix kiemeli, hogy a „mi a színház?”-típusú kérdések eleve magukban hordozzák a színházról alkotott prekonceptióinkat. Alátámasztásul Andreas Kotte-ot idézi: „A színházfogalmak társadalmi konvencióktól, illetve a definíciót megalkotó személyek tudáshorizontjától és színházhistoriográfiai felfogásától függnék.” A soron következő alfejezetekben „a” színház defíniálása helyett a teatralitás – elsősorban Jevreinov és Burns által alkotott – koncepcióját veszem közelebről szemügyre és hívom segítségül a politika és színház viszonyának, illetve a színház politikusságának vizsgálatához. Mindeközben elkerülhetetlennek bizonyult számomra a színház általános szóhasználata: amikor *színházról* írok, Lehmann-t idézve „elsősorban és mindenekelőtt egy bizonyos emberi magatartásform[ára] – eljárás[ra], nézés[re] –, aztán egy szituáció[ra] – a gyülekezés egy bizonyos módj[ára] –, csak azután művészet[re] és végül egy művészeti intézmény[re]” gondolok. Ld. Andreas KOTTE, „Theaterbegriffe”. Erika FISCHER-LICHTE – Doris KOLESCH – Matthias WARSTAT (hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie 2.*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart–Weimar, 2014, 361–368, 365, és LEHMANN, *Das Politische Schreiben...*, i.m., 11. Idézi: KRICSFALUSI Beatrix, „Teatralitás és medialitás, avagy miért nem defíniálható »a« színház”, *Játéktér*, IX/4 (2020), 3–18, 6.

⁷² P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 156.

⁷³ Ld. P. MÜLLER Péter, „A lázadó színház – 1968”. ANTAL Klaudia – PANDUR Petra – P. MÜLLER Péter (szerk.), *Színházi politika # Politikai színház*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018, 107–125, 111, és Alfred SIMON, „The theatre in May”, *Yale French Studies*, 46 (1971), 139–148, 140.

ösztönös cselekvései közé sorolja a színrevitelt, vagyis a transzformációt. A művészet ősi, preesztétikai eredetű formájaként határozza meg a teatralitást:

A színházművészet már azért is preesztétikai, nem pedig esztétikai eredetű, mert a transzformáció, amely a színházművészet lényege, primitívebb és hozzáférhetőbb, mint a formáció, amely az „esztétikai művészet” lényege.⁷⁴

Példaként hozza az állatvilágból a dekoratív fészket rakó madarakat, vagy hogy az ősember sem a vadak elrettentése céljából szúrt halcsontot az orrába, hanem az átváltozás pusztá örömeért.⁷⁵ Értelmezése szerint a teatralitás nem függ intézményes kerettől, az ember bármilyen társadalmi eseményből – születésből, házasságkötésből vagy temetésből – teátrális jellegű eseményt tud alkotni. Ebben az értelemben a teatralitás az élet egyik velejárója, másrészt segíti az embert cselekvései és állapotai megértésében:

[az ember] teatralizálja az életet, amely teljes értelmet nyer számára, az ő életévé válik, valami olyanná, amit szeretni lehet. [...] Tudja, hogy az élet olyasmi, amiből valamit csinálni kell azért, hogy a gazdájának érezze magát, ne pedig a rabjának.⁷⁶

A színházat és az életet összemósó világszínház metaforát már az antikvitásban is használták: Platón⁷⁷ a *Törvényekben* az emberi életet úgy festi le, mint egy istenek által megrendezett bábjátékot. A középkorban a világot már inkább álomhoz, mint színházhoz hasonlítják, a 16. században azonban újra népszerűségnek örvend a *theatrum mundi* hagyománya. A híres Shakespeare-idézet, a „Színház az egész világ. És színész benne minden férfi és nő”⁷⁸ a teatralitás első számú kutatója, Elizabeth Burns⁷⁹ szerint nem teremtett lény mivoltunkra, hanem arra a felismerésre utal, hogy az emberek saját maguk építik fel karakterüket és járulnak hozzá az egyes élethelyzetükhöz. Burns a teatralitást észlelési módként határozza meg:

A teatralitás nem a viselkedés vagy a kifejezés egy módja, hanem bármilyen viselkedési formához kapcsolódik, amit mások érzékelnek, értelmeznek és (gondolatban vagy világosan kimondva) színházi terminusokkal írnak körül. [...] Magát a teatralitást egy adott nézőpont

⁷⁴ Nyikolaj JEVREINOV, „Az élet teatralizálása. Ex cathedra”. TOMPA Andrea (szerk.), *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2006, 147–181, 150.

⁷⁵ *Uo.* 147, 151, 152.

⁷⁶ *Uo.* 154.

⁷⁷ PLATÓN, „Törvények”. MIKLÓS Tamás (szerk.), *Platón összes művei kommentárokkal*, Atlantisz, Budapest, 2008, 46.

⁷⁸ WILLIAM SHAKESPEARE, „Ahogy tetszik”. KÉRY László (szerk.), *Shakespeare összes drámái*, Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1955, III. köt., 687–789, 728.

⁷⁹ ELIZABETH BURNS, *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*, Harper & Row Publishers, New York, 1973, 8–11.

és észlelési mód határozza meg. [...] A világok bármelyikében megvalósuló viselkedés teátrálisnak tűnhet azon megfigyelők számára, akik nem vesznek részt benne.⁸⁰

Burns definíciója alapján bármilyen hétköznapi esemény „keretezhető”⁸¹ teátrális eseményként, felfogható a színházmodellen keresztül,⁸² „függetlenül az abban résztvevők szándékától és az esemény megkomponáltságától”.⁸³ Az *Oxford English Dictionary*⁸⁴ színház szócikkében felsorolt jelentéseket is két csoportra bonthatjuk: az első csoport a színházzal mint művészeti formával foglalkozik, a második csoport pedig a mindennapi élet bizonyos elemeit határozza meg színházként. Utóbbi kiterjesztés Imre Zoltán⁸⁵ szerint a színház szó görög etimológiájára utal, arra, hogy a *theatron* szó a „látni” igéből származik, vagyis hogy a görögök a színházat látóhelynek hívták.

A második csoportban a színház figuratívan és metaforikusan határozható meg, azaz annak alapján, hogy a mindennapi élet bizonyos aspektusai és eseményei miként „vannak kiszolgáltatva a nézésnek”. Ebben a csoportban tehát azok a mindennapi jelenségek kapnak helyet, amelyek színházként szerveződhetnek, illetve a színház metaforikus használatán keresztül ismerhetők fel.⁸⁶

Tehát akár a mindennapi politika történéseit is észlelhetjük teátrális eseményként, az Amerikai Egyesült Államok (nagy)politikai színtere pedig kétségkívül szemléletes példát nyújt a (nagy)politika átesztétizálódó folyamatára: az amerikai választási kampányokról általánosságban elmondható, hogy erősen dramatizált és mediatizált látványosságokként működnek, gondosan szerkesztett narratívával, szimbólumokkal és a kétértelműséget előtérbe helyező kódrendszerekkel dolgoznak. Az elnökjelöltnek a különböző államokban szervezett gyűléseken mindig elő kell adnia a programját, megítélésekor pedig a közönség egyformán számításba veszi a színpadon nyújtott teljesítményét és az általa vázolt politikát.⁸⁷ Éppen ezért a kampánystábokban kiemelt szerep jut a reklám és pr-marketing területén dolgozó szakembereknek is, akik nagy hangsúlyt fektetnek a jelölt gesztusainak,

⁸⁰ *Uo.* 13. [Fordítás tőlem: AK.]

⁸¹ A keretezés fogalmához ld. Umberto ECO, „A színházi előadás szemiotikája”, *Theatron*, II/2 (1999), 25–32; Erving GOFFMAN, *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*, Gondolat, Budapest, 1981, 688–739.

⁸² Ld. Erika FISCHER-LICHTE, „A színház mint kulturális modell”, *Theatron*, II/3 (1999), 67–80.

⁸³ P. MÜLLER, *Test és teatralitás, i.m.*, 165.

⁸⁴ J. A. SIMPSON – E. S. C. WEINER (prep.), *The Oxford English Dictionary*, II. ed., Vol. XVII, Clarendon Press, Oxford, 1989, 881–882.

⁸⁵ IMRE Zoltán, *Színház és teatralitás. Néhány kortárs lehetőség*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2003, 13.

⁸⁶ *Uo.*

⁸⁷ Mark CHOU – Roland BLEIKER – Nilanjana PREMARATNA, „Elections as theatre”, *Political Science and Politics*, 2016, XXXIX/1, 43–47, 43.

ruháinak, stílusának, karakteres személyiségjegyeinek, azaz színpadi fellépésének a megtervezésére. Nem csoda, hogy a (nagy)politikával foglalkozó írások zöme az *Atlantic Review* egyik újságírója⁸⁸ szerint napjainkban szinte megkülönböztethetetlenek a színházi kritikáktól: a politikai újságírók a színházi kritikusokhoz hasonlóan a történetészést, a jelmezek és kellékek használatát, az előadás minőségét, illetve az előadás hitelességét elemzik.

Dan Nimmo⁸⁹ politológus is a drámához és a színház műfajához hasonlítja az amerikai választásokat: nem csupán a drámáknak, hanem az egyes pártok (nagy)politikai programjainak is szükségük van színészekre és színpadra, hogy a nagyközönség előtt bemutatásra kerülhessenek. Mind a dráma, mind a (nagy)politika színrevitele során egyforma szerepek kerülnek kiosztásra: a választási kampányokban is a performerek hősokeket, gazembereket, bolondokat, áldozatokat, nyerteseket és veszteseket testesítenek meg. Az előadók a színdarab és a kampány során is igyekeznek karakterüknek megfelelően cselekedni a színpadon, a nézők számára viszont az jelent izgalmat, ha szerepüktől eltérően, váratlanul viselkednek például egy televíziós vita során. Az elnökválasztás színpada hatalmas: a jelöltnek helyi, nemzeti és nemzetközi szinten is helyt kell állnia. A kampány sikere a jó drámához hasonlóan a következetesen felépített karakteren, hatásos konfliktuskezelésen és a nézőket magával ragadó cselekmény kibontásán alapul.

Amerikában a színház és a (nagy)politika nyilvánvaló összekapcsolódására akkor került sor, amikor az egykori filmszínész, Ronald Reagan elfoglalta az elnöki széket:⁹⁰ a „Nagy Kommunikátornak” is hívott politikus elsősorban kiváló retorikai érzékének és előadói képességének köszönhető sikerét, az amerikai politikatörténet emlékezetes eseményeként tartják számon Jimmy Carterrel folytatott 1980-as televíziós vitáját, mely során Reagan meggyőző fellépésével lesöpörte ellenfelét a színpadról. Reagan ösztönösen ráérezett arra, hogy egy elnökválasztási kampány valójában nem más, mint bizonyos szimbólumok

⁸⁸ Derek THOMPSON, „Statler and Waldorf on the Campaign Trail. When political journalists play theater critic, they miss the real drama of elections”, <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2015/04/statler-and-waldorf-on-the-campaign-trail/390894/>. [2019.11.20.]

⁸⁹ Ld. Dan NIMMO, „Elections as Ritual Drama”, *Society*, XXII/4, 31–38.

⁹⁰ Mark CHOU – Michael L. ONDAATJE, „Dramatic Rationalities: Electoral Theatre in the Age of Trump”. Mari FITZDUFF (ed.), *Why Irrational Politics Appeals: Understanding the Allure of Trump*, Praeger, California, 2017, 191–204, 193.

létrehozásának és továbbításának a gyakorlata verbális és nonverbális eszközökön keresztül.⁹¹

A (nagy)politika teátrális eseményként való tudatos szemlélése a választópolgárok javát is szolgálja,⁹² hiszen ha a választó felismeri, hogy a (nagy)politika és a média milyen színházi eszközökkel dolgozik, akkor nagyobb eséllyel tud különbséget tenni a (nagy)politika valós és fikciós elemei között. A Chou és Ondaatje kutatópáros⁹³ szerint a valóság és a fikció megkülönböztetése nem jelentett különösebb nehézséget az amerikai polgároknak mindaddig, míg Donald Trump fel nem tűnt a színen. Trump 2016-os választási sikere azonban arra világított rá, hogy az emberek védtelenek a manipulatív narratívák használatával és az érzelmeikkel folytatott játékkal szemben. Az elnökjelöltek korábban is használtak teátrális eszközöket egy (nagy)politikai identitás létrehozása érdekében, a Trump-jelenségben viszont az volt a megdöbbentő, hogy ő nem építette fel az elnökjelölt, majd az elnök karakterét, hanem ugyanazt az alakot hozta, mint akit korábban a nézők megismertek *A gyakornok (The Apprentice)* című valóságshow-ja, illetve reklám- és cameo⁹⁴ szereplései során: a macsó, arrogáns, szexista, kirekesztő Donald Trumpot.

Trump 2016-os választási kampányának teatralitása rendkívül izgalmas és szerteágazó témát szolgáltat a (nagy)politika és a performansz kutatói számára. Elizabeth Anker⁹⁵ elmélete – miszerint a melodráma nem csupán irodalmi, színház- és filmművészeti, hanem (nagy)politikai műfaj is – például remekül alkalmazható Trump kampányára. Anker a (nagy)politikai diskurzusnak azt a fajtáját nevezi melodramatikusnak, mely a nemzetállamot aljas tettek erkölcsös és ártatlan áldozataként, a mindenkori ellenfelet pedig démonként festi le, a jóságot a nemzet szenvedésével, a hősiességet a háborús intézkedésekkel, az erényt pedig a globális kontrollszerzéssel azonosítja. A főszerepben az üldözött állampolgár áll, akinek a történetét a bánat, a pátosz, a meglepetés intenzív érzelmi állapotai hatják át. A (nagy)politikai melodráma narratíváját követte Trump kampánya is: a (nagy)politikai elit által elnyomott és megsebzett amerikai néphez szólt, akiknek azt az ígéretet tette, hogy visszaszerzi azt, ami jogosan őket illeti. A „Tegyük nagygyá újra Amerikát” (*Make America Great Again*) ideológiának elemei – megvédeni az

⁹¹ NIMMO, *i.m.*, 31.

⁹² CHOU – BLEIKER – PREMARATNA, *i.m.*, 46.

⁹³ CHOU – ONDAATJE, *i.m.*, 195, 202.

⁹⁴ A cameoszerep hírességek rövid, villanásszerű feltűnését jelenti filmekben, televíziós sorozatokban.

⁹⁵ Elizabeth R. ANKER, *Orgies of Feeling. Melodrama and the Politics of Freedom*, Duke University Press, Durham and London, 2014, 2.

államot határfallal a nemi erőszakot elkövető mexikóiaktól, Kína démonizálása, vagy az átlag amerikai jogainak a védelme – beleilleszkednek a melodramák fekete-fehér világábrázolásába.⁹⁶

Trump melodramájához, ahogy Naomi Graber kiemeli, grandiózus képek és epikus dalbetétek szolgálnak aláfestésül.⁹⁷ Kampányának zenei összeállítását többek között Broadway-musicalok (*Macskák*, *Az Operaház fantomja*, *Nyomorultak*), filmslágerok (pl. *Air Force One*) és operák (pl. *Turandot*) alkották. Trump bevonuló zenéi azáltal, hogy korábban nagy hőstettekről szóló filmekben és ikonikus musicalokban hangoztak fel, a jó és a rossz küzdelmének a paradigmájába helyezték el az elnöki posztért folytatott harcát. Míg más jelöltek utazásait fotók dokumentálták, addig Trump az *Air Force One* című film zenéjére, harci dobszóra és fanfárra szállt le magánrepülőjével a földre, a Megmentő szerepében tetszelegve.⁹⁸ Egy teljesen hétköznapi eseményből, egy repülőgép landolásából és az utasok kiszállásából olyan teatrális eseményt tudott Trump és kampánystábjja alkotni, mely hatalmas közönségsikert aratott, és rögtön felkerült a világ legnagyobb videómegosztó oldalára.

Trump igazi színházi bravúrára a 2016. szeptember 16-ai gyűlésen került sor. Az esemény fontos előzménye, hogy a demokrata elnökjelölt, Hillary Clinton két hónappal a választás előtt egy adománygyűjtő esten szánalmasnak (*deplorable*) nevezte Trump követői táborának rasszista, szexista, homofób és idegengyűlölő felét. Ezt követően Trump a Miami-ban tartott gyűlésen az 1987-es *Nyomorultak* (*Les Misérables*) című musical emblemikus, *Hallod-e a nép dalát?* című dalára vonult be, mögötte a kivetítő vásznon pedig a musical 2012-es filmváltozatának egyik képkockája volt látható *Szánalmasok* (*Les Deplorables*) felirattal, amerikai és Trump-zászlókkal. A dal rögtön a kórus belépésével indult, mellyel nem csupán a kollektivitás érzését erősítette fel, hanem a közönség érzelmi azonosulását is elősegítette a musical elnyomott és dühös népével. Az azonosulás sikerét az is mutatja, hogy innentől kezdve Trump hívei büszkén vállalták és hirdették különböző tárgyakon elhelyezett logókkal, hogy ők a Szánalmasok közé tartoznak.

Trump hatalomra jutása a (nagy)politika teatrális alaptermészetét igazolja és felhívja a figyelmet arra, hogy a (nagy)politikára ma már, akárcsak a színházra, a szórakoztatás egyik

⁹⁶ CHOU – ONDAATJE, *i.m.*, 201.

⁹⁷ Naomi GRABER, „Do You Hear the People Sing? Theatre and Theatricality in the Trump Campaign”, *American Music*, 2017, XXXV/4, 435–445, 436.

⁹⁸ *Uo.* 438.

válfajaként, művészeti formájaként is tekinthetünk. Charles Guggenheim, Robert Kennedy egykori kampánytanácsadója szerint „az emberek drámát, pátoszt, intrikát, konfliktust remélnék, és azt várják, hogy mindezek összeálljanak egy drámává.”⁹⁹ Trump provokatív nyilatkozatait olvasva úgy tűnik, hogy az elnök mindent elkövetett a szórakoztatás és a személye iránti érdeklődés fenntartása érdekében. Tudatosan épít a média elmúlt évtizedekben bekövetkezett szerkezetváltására, a bulvárlapstílus elterjedésére, a vizualitás és az imázsalkotás térnyerésére. A 2000-es évektől kezdve jól látható az a tendencia, miszerint egyre több színész vállal nyíltan szerepet választási kampányokban, illetve lép politikai pályára, a politikusok pedig rendszeres vendégeivé váltak az Amerikában nagy népszerűségnek örvendő beszélgetős műsoroknak. A politikusok napi szintű médiaszereplésükkel az „ismerős a szomszédból” benyomását keltik, és akarva-akaratlanul is a szappanoperákhoz hasonló narratívába helyezik el magukat.¹⁰⁰ A színház és a (nagy)politika ilyesfajta keveredése nem csupán a két szféra közti átjárhatóságát, egymás eszközeinek a felhasználását jelenti, hanem egyfajta funkciómegosztáshoz is hozzájárulhat: a közönség megnyerése érdekében a (nagy)politika szórakoztató jelleget ölthet, míg a színháznak felerősödhet a (nagy)politikai jelentősége.¹⁰¹

3.2. (NAGY)POLITIKA A SZÍNHÁZBAN

A színház nemegyszer funkcionált a (nagy)politika színtereként is az elmúlt évszázadokban: az ókori Görögországban a városi Dionüszia az athéni polisz nagyságát volt hivatott reprezentálni, XIV. Lajos udvarában a balett az arisztokrácia és az uralkodó hatalmát támasztotta alá, a spanyol barokk színház pompába burkolózó előadásai pedig a társadalmi hanyatlás és elszegényedés elfedésére irányultak. A huszadik század előadásai gyakran váltak nyíltan a (nagy)politikai propaganda eszközévé, Erwin Piscator Proletár Színházának a szerepe például (részben)¹⁰² a baloldali ideológia közvetítésében állt.

⁹⁹ Philip John DAVIES, „The Drama of the Campaign: Theatre, Production and Style in American Elections”, *Parliamentary Affairs*, XXXIX/1 (1986), 98–114, 98.

¹⁰⁰ Mel VAN ELTEREN, „Celebrity Culture, Performative Politics and the Spectacle of »Democracy« in America”, *The Journal of American Culture*, XXXVI/4 (2013), 263–283, 275.

¹⁰¹ P. MÜLLER, *Test és teatralitás*, i.m., 162.

¹⁰² Piscator munkásságának jelentősége színháztörténeti szempontból a polgári illúziószínházra jellemző jelhasználat módjának a megváltoztatásában, a nézői szokásrend felborításában állt. Ld. KRICSFALUSI Beatrix, „Reprezentáció...”, i.m., 84.

Piscatornak parlament volt a színház és törvényhozó testület a közönség. Plasztikusan mutatták be ez előtt a parlament előtt a döntést igénylő, nagy közügyeket. [...] Az volt a színpad becsvágya, hogy parlamentjét, a publikumot politikai döntések meghozatalára tegye képessé képek, statisztikák, jelszavak alapján. [...] A nézőnek nem csak élményt akart adni, hanem ezenkívül gyakorlati elhatározásra is akarta még bírni, tevékeny beavatkozásra az életébe.¹⁰³

Brecht szerint csak úgy nyerhettek „társadalmi értelmet” Piscator fent leírt törekvései, ha képessé tették a színházat egy meghatározott világgép és egy emberek közti együttélési modell felvázolására, melyek hozzásegítették a nézőt a társadalmi környezetükben való „értelmi és érzelmi eligazodáshoz”.¹⁰⁴

A magyar avantgárd színházi mozgalmak is sokszor álltak a (nagy)politika szolgálatában. Az 1925-ben alapított első magyar avantgárd színház, a Zöld Szamár munkásotthonokban és művelődési házakban bemutatott előadásai a klasszikus avantgárdhoz hasonlóan „a mindenkori politikai színház militáns, szókimondó, meggyőző, propagandaterjesztő technikáit alkalmazták: egyszerű stilizáció, világos metaforika, mindez határozott állásfoglalással”.¹⁰⁵ Vállaltan (nagy)politikai színházi társaságnak számított a Kassák nevével fémjelzett Munka-kör is, mely agitációs technikákat alkalmazva „a piscatori elkötelezettség nyelvén az egyenes beszéd technikájával”¹⁰⁶ igyekezett tömegeket megmozgatni. Palasovszky Ödön konferanzrevü rendezései pedig Piscator politikai revüivel mutatnak párhuzamot: a *Rendkívüli színpad* című sorozat három előadása során egy értelmező konferanz mindig egységbe foglalta az adott aktuális problémát és világnézeti felfogást. Az 1960-as években már nem csupán a nyílt agitációt tartalmazó előadások minősültek (nagy)politikai színháznak, hanem azok is, amelyek a Kádár-rendszer kettős beszéd retorikájának fittyet hányva az egyenes beszéd technikáját alkalmazták, s ezzel kiléptek a megengedett színházi játékkeretből.¹⁰⁷ Az Orfeó, a Kassák Klub vagy a Szegedi Egyetemi Színpad „nem a nézők tömegére gyakorolt óriási propagandisztikus hatásukkal alakították a

¹⁰³ Bertolt BRECHT, „A kísérleti színházról”. Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1969, 138–157, 143.

¹⁰⁴ *Uo.* 147.

¹⁰⁵ JÁKFALVI, *Avantgárd – Színház – Politika, i.m.*, 43.

¹⁰⁶ *Uo.* 153.

¹⁰⁷ *Uo.* 175, 194.

színháztörténeti kánont, hanem az átpolitizált beszédhelyzet reprezentációs kereteinek megváltoztatásával”.¹⁰⁸

3.3. A (NAGY)POLITIKA ÉS A SZÍNHÁZ KÖZÖS ISMÉRVEI

A (nagy)politika színházban való megjelenésére számos egyéb példát sorolhatnánk fel, jelen értekezés szempontjából azonban az a kérdés válik elsődlegessé, hogy a színház szemszögéből vajon miért tud kialakulni ilyen szoros kötelék színház és (nagy)politika között, a színházi előadás¹⁰⁹ mely ismérvei teszik lehetővé a (nagy)politika betörését a színház területére.

Az egyik, talán legkézenfekvőbb választ akkor kapjuk, ha a színházi előadásra társadalmi eseményként, egy olyan alkalomként tekintünk, amikor nem csupán tömegek és közösségek gyűlnek össze és válnak könnyen megszólíthatóvá (akár manipulálhatóvá), hanem minden esetben „pozíciók és kapcsolatok alakulásáról és megszilárdulásáról, vagyis hatalmi viszonyokról van szó”.¹¹⁰ A XX. századot megelőzően rendező és előadó, játékos és néző viszonya minden esetben olyan hatalmi struktúrát takart, melyben az omnipotens rendező nem csupán a műalkotás létrehozása, hanem annak értelmezése felett is uralkodott, amit a játékosok révén közvetített a nézők felé.¹¹¹ Ezt a hierarchikus rendet borította fel és tette az elemzés tárgyává a performanszművészet.¹¹² A fókusz a játékos és a néző kapcsolatára, a köztük lévő szerepváltásra és közösséggé formálásukra helyezték. Műalkotások helyett olyan szituációkat kínáltak fel, melyeknek a résztvevők, a játékosok és a nézők egyaránt ki voltak szolgáltatva. Így az előadás a közönség és a performerek közös alkotásaként jött létre, a rendező elvesztette egyeduralmát, mivel az előadást többé

¹⁰⁸ Uo. 200.

¹⁰⁹ A színházi előadás fogalmát elsősorban a Philther kutatási projekt értelmezésében használom. Ld. „A Philther-projekt színházi előadásnak ért minden olyan eseményt, mely a színházi kommunikáció bármely elemét vállalja. James R. Hamilton közkedvelt megfogalmazásában ez »olyan társadalmi gyakorlat (1), amelyben a nézők (2) a játékosok (3) (performers) fizikai (4) és verbális (5) megszólalását és magatartását várják (6)«. ¹⁹ Ebben a társadalmi gyakorlatban az egyidejűség már nem jelent feltétlenül jelenlétet. A digitális technika nem egyszerűen a mozgókép téralakító invencióit, de a jelenlét-távollét dinamikáját is megjeleníthetővé teszi.” JÁKFALVI Magdolna, „A színházi előadás fogalma a digitális média korában”, *Theatron*, XIII/1 (2014), 23–27, 26. Idézet: James R. HAMILTON, „Theatrical Enactment”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LVIII/1 (2000), 23–35, 24.

¹¹⁰ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitas esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 57.

¹¹¹ A következőkhöz ld. Uo. 49–82.

¹¹² A performansz, illetve a performativitas fogalmához ld. FISCHER – LICHTÉ, *A performativitas esztétikája*, i.m.

már nem lehetett egyetlenegy szándékra, értelemre visszavezetni: a jelentést a résztvevők különböző befogadói olvasatai hozták létre. A közös cselekvések és az abból fakadó élmények pedig az előadás időtartamára közösséggé formálták az egybegyűlteket.¹¹³ De nem csupán a 60-as és 70-es évek performanszait lehet felhozni példaként, hanem a 90-es évek konceptuális táncelőadásait¹¹⁴ is, melyek ugyancsak a társadalmi változásokra rezonálva felszabadították a nézőt a rendezői elképzelés kényszerítő hatása alól.¹¹⁵ A konceptuális tánc műfaji definíciójához akkor kerülünk közelebb Czirák Ádám szerint, ha nem stílusként vagy mozgalmként, hanem egyfajta gondolkodásmódként tekintünk rá, melyet a 90-es évek nyitott struktúrával, reflexív és önreflexív gesztusokkal dolgozó koreográfiái tükröznek.¹¹⁶ Akárcsak a performanszok esetében, a konceptuális tánc dramaturgiájának a lényegét sem a jelenetek értelmezésében kell keresni, hanem a nézői észlelés és befogadás iránti nyitottságban, mivel a nézői olvasat hozza létre az előadás dramaturgiáját.

A XX. század megváltozott nézői szokásrendjének az áttekintése a színház és a (nagy)politika egy újabb közös vizsgálati szempontjára, a nézői észlelésre irányíthatja figyelmünket. Legyen szó színházi előadásról, tévéhíradóról vagy (nagy)politikai rendezvényről, minden esetben a reprezentáció és az észlelés politikájának kérdésébe ütközünk. Mindazok, akik részt vesznek egy társadalmi eseményen, „automatikusan egy nagyobb – borszín, nem, társadalmi osztályhoz való tartozás vagy épp foglalkozás alapján megkülönböztethető – közösséget képviselnek.”¹¹⁷ Tehát a kérdés, hogy ki reprezentál kit és milyen joggal, nemcsak a mindennapi (nagy)politikát, hanem a színházat is érinti. Az, hogy egy előadás során ki és mi válik láthatóvá, az ugyanúgy a (nagy)politika tárgykörébe tartozik, mint az, hogy a köztvé híradásai miről tájékoztatják az állampolgárokat.

Emellett közönségként mi magunk is mindig (nagy)politikai cselekvést hajtunk végre, amikor a másikat – az előadókat és nézőtársainkat – szemléljük, hiszen „miközben észlelünk, automatikusan idegennek vagy sajátunk minősítjük, amit látunk vagy

¹¹³ A '60-as és '70-es évek performanszainak a szerepváltásra és közösségformálásra törekvő vonásai szembevető hasonlóságot mutatnak kutatásom tárgyával, a részvételi színházzal. A két műfaj részletesebb összevetésére a részvételi színházról szóló fejezetben kerül sor.

¹¹⁴ Pl. Jérôme Bel: Jérôme Bel (1995)

¹¹⁵ MALZACHER, *i.m.*, par. 9.

¹¹⁶ CZIRÁK Ádám, „Bevezető gondolatok a kortárs táncművészet diskurzusairól”. CZIRÁK Ádám (szerk.), *Kortárs táncelméletek*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2013, 9–48, 23, 28, 37.

¹¹⁷ MALZACHER, *i.m.*, par. 22.

hallunk”.¹¹⁸ A másik észlelése, a vele való azonosulás vagy a tőle való elkülönülés fontos szerepet játszik saját és közösségi identitásunk meghatározásában, gondolataink szabad ütköztetésében, mely mind ahhoz járul hozzá, hogy megvalósulhasson a demokrácia alapja, az agonisztikus konfrontáció.

A színház észleléspolitikájába tartozik az is, hogy miként bánik a tabukkal.¹¹⁹ A mindennapi (nagy)politikát és vele együtt a közbeszédet az elhallgatás rendszere uralja: Magyarországon – ellentétben például Németországgal – jelenleg is titok fedi az egykori ügynökök kilétét, s bár az aktuális kormányrendeletek a népességnövekedés elősegítését, támogatását célozzák meg, a szülés témája továbbra is kibeszéletlennek számít a köz- és magánszférában egyaránt. A tabuk játékba hozása, elleplezése és felszínre hozása nem csupán a (nagy)politikát, hanem a színházat is érinti. Ahogy Antal Attila is írja a társadalmi tabuk feloldásáról szóló tanulmányában,

[a] színház nem képes ugyan a jogrendszer megváltoztatására, viszont olyan nyilvános térként működhet, ahol az áldozat szabadon megszólalhat, és közvetlenül vagy művészeti eszközök, előadók segítségével beszélhet arról, amin keresztülment. Ha nyilvános térbe helyezük, szembesülünk a tabuval, így az újraszocializálhatóvá válik.¹²⁰

Fontos megjegyezni azonban, hogy az még nem elegendő a tabuk feloldásához, hogy a színpadon alulreprezentált témák és a társadalmi nyilvánosság számára láthatatlan csoportok, (nagy)politikailag elnyomottak kerülnek megjelenítésére: a Sajátszínház *Éljen soká Regina!* című produkciója sem a cigányasszonyok szerepeltetése miatt számít tabudöntő előadásnak, hanem mert olyan színházi szituációt teremt, melyben a direkt kommunikáció, a közönség megszólítottága megszünteti a biztos távolságot nézőtér és színpad között, s ezzel eléri, hogy problémát okozzon a nézőknek eldönteni, miképpen viszonyuljanak a látottakhoz és hallottakhoz.¹²¹

Az előadás lehetséges szembesítő ereje és tanító jellege ugyancsak kedvez a (nagy)politika és a színház összefonódásának. Schiller¹²² szerint a színház ereje abban áll, hogy „a világ nagyjai csak itt hallják, amit ritkán vagy sohasem hallanak: az igazságot; itt

¹¹⁸ FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, i.m., 60.

¹¹⁹ LEHMANN, *A posztdramatikus színház*, i.m., 224–226.

¹²⁰ ANTAL Attila, „Személyes trauma a színpadon. A társadalmi tabuk feloldása”. ANTAL Klaudia – PANDUR Petra – P. MÜLLER Péter (szerk.), *Színházi politika # Politikai színház*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018, 43–55, 45–46.

¹²¹ LEHMANN, *A posztdramatikus színház*, i.m., 226.

¹²² Friedrich SCHILLER, „A színház mint morális intézmény”. Friedrich SCHILLER, *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Atlantisz Kiadó, Budapest, 2005, 9–22, 18.

látják, amit ritkán vagy sohasem látnak: az embert”. E schilleri paradigmát olvasva rögtön felmerül Nietzsche „mi az igazság” kérdése és arra adott válasza, mely szerint

[...] metaforák, metonímiák, antropomorfizmusok át- meg átrendeződő serege, azaz röviden: emberi viszonylatok összessége, melyeket valaha poetikusan és retorikusan felfokoztak [...] az igazságok illúziók, amelyekről elfelejtettük, hogy illúziók.¹²³

Nietzsche a közösségben való létezés szükséges velejárójaként határozza meg az ember igazságra törekvő ösztönét, vagyis a dolgok általánosan és kötelezően érvényes jelölésekkel, nevekkel való ellátását. A nyelv használata konvenciók következménye, a természet számunkra hozzáférhetetlen és megismerhetetlen, így az igazság csupán illúzió, metafora.¹²⁴ A Societas Raffaello Sanzio alapító-rendezője, Romeo Castellucci mintha Nietzsche gondolatát folytatta volna, mikor a 2016-os wrocławai színházi fesztivál közönségtalálkozóján arról beszélt, hogy számára nem létezik az igazság színháza: az „igazság kizárja az árnyékot (homályosságot), márpedig egy világ árnyék nélkül megöli az embert”. A színházra mint a tévedések templomára tekint, nem törekszik egy előre meghatározott jelentés átadására, hanem a nézőre bízva az igazság egy szeletének a megtalálását úgy, hogy különböző, üresjáratoknak tűnő hézagokat helyez el előadásában, melyek kitöltése a néző intellektusától, kreativitásától, személyes tapasztalataitól függ.

E rövid kitérő után visszatérve a schilleri alapgondolathoz, ha az igazságra vonatkozó felvetését el is utasítjuk, és Castelluccihoz hasonlóan a színházra mint tévedések templomára tekintünk, azzal az állítással mindenképpen egyetérthetünk, hogy a színház képes szembesíteni önmagunkkal, hibáinkkal, a láthatóság rendjén kívül eső problémákkal, tabukkal – „tükrében pirulás nélkül látjuk lehullani az arcunkat”.¹²⁵ Ha a színházra mint morális intézményre tekintünk, akkor azt láthatjuk, hogy képes bizonyos erényeket pártfogásába venni, helytelennek vélt magatartásformákat és cselekedeteket elítélni, a közönségét pedig nagyszerű érzésekkel és elhatározásokkal felruházni, tanítani. A színház tanító jellegűvé tételét Brecht szerint Piscator kísérte meg a legradikálisabban.¹²⁶ Piscator a Proletár Színház nagyszabású látványosságaiban aktuális közéleti és (nagy)politikai

¹²³ Friedrich NIETZSCHE, „A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról”, *Athenaeum*, 1992, I. füzet, III. köt., 3–15, 7.

¹²⁴ Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái: figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, Magvető, Budapest, 2006, 127.

¹²⁵ SCHILLER, „A színház mint...”, *i.m.*, 16.

¹²⁶ BRECHT, „A kísérleti...”, *i.m.*, 143.

eseményekről készült filmrészleteket vetített,¹²⁷ melyek (nagy)politikai és gazdasági tényanyagként azt a célt szolgálták, hogy rávilágítsanak az első világháború háttérében meghúzódó (nagy)politikai és gazdasági mozgatórugókra, illetve kidomborítsák a kapitalizmus elleni fellépés forradalmi erejét.¹²⁸ Piscator elsősorban a munkásközösséget akarta összekovácsolni egy közös (nagy)politikai direktíva alapján. A színház tanító jellege tehát megjelenhet erkölcsök és normák átadásában, de világképek és (nagy)politikai dogmák közvetítésében is.

Nem utolsósorban, a színház és a (nagy)politika egyaránt nyilvános térként működik: a Hamburgi Nemzeti Színház 1767-es alapítását is az az igény hajtotta, hogy a színház a polgári nyilvánosság fórumává váljon.¹²⁹ Nyilvános térként a színház lehetőséget adhat a különböző vélemények, problémák és kérdések reprezentálására, az antagonisztikus és agonisztikus konfliktusok kibontására, illetve egyének és csoportok megjelenésére, megjelenítésére. Nem véletlen az előző mondatban szereplő feltételes mód, hiszen a posztoszocialista országokban, köztük Magyarországon is épp a színház nyilvános tér funkciója kérdőjeleződött meg. A Kádár-korszakban a színház intézménye számított az utolsó olyan nyilvános helynek, ahol aktuális társadalmi problémák kerülhettek reprezentálásra, a kettős beszéd retorikájának köszönhetően éppen az vált fontossá, ami kibeszéletlen maradt. A rendszerváltás után a kettős kódolás követelményének a megszűnése elméletben lehetőséget adott a magyar színháznak, hogy kilépjen apolitikus börtönéből s nyilvános térként működjön, azonban a magyar kőszínházak többsége nem élt a kínálkozó lehetőséggel.¹³⁰ 2007-ben *Egy szabadulóművész feljegyzései* című vitairatával Schilling Árpád megpróbált párbeszédet kezdeményezni a magyar színház apolitikusságáról, a Krétakör a 2010-es évek elején létrehozott előadásai – *Korrupció, A Párt* – pedig azon az előfeltevésen alapultak, hogy

[...] a színház olyan transzparens médium (azaz tényeket megbízhatóan közvetítő közeg) volna, amely súlyos társadalmi visszasságok – úgymint rasszizmus, szexizmus, cigányellenesség, korrupció – leleplezésével maga is hozzájárul a közélet transzparenciájának növeléséhez.¹³¹

¹²⁷ Thomas IRMER, „Az új dokumentarista színház első évtizede – merre tovább?“, *Színház*, XLV/11/Melléklet (2012), 2.

¹²⁸ Joachim FIEBACH, „Leleplezett Igazságok. Reflexiók a »dokumentarista színházra«“, *Színház*, XLV/11/Melléklet (2012), 4.

¹²⁹ Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001, 313.

¹³⁰ KRICSFALUSI, „Színház minden...“, *i.m.*, 18–19.

¹³¹ *Uo.* 22.

Schilling rendezőként és civil aktivistaként a színházra nem csupán mint nyilvános térre, hanem mint politikai aktőrre is tekint.

Összefoglalva, a párt- és kormánypolitika eseményeivel, az államigazgatással, illetve az érdekek által meghatározott, a hatalom megszerzésére irányuló cselekvéssel azonosított (nagy)politikát az alábbi közös vonások kapcsolják össze a színházzal: a (nagy)politika és a színház világa olyan nyilvános térként működnek, ahol a társadalmi események résztvevői akarva-akaratlanul is egy nagyobb csoportot képviselnek például társadalmi nemük, osztályuk, nemzetiségi hovatartozásuk alapján. Ennek eredményeképpen a (nagy)politika és a színház területén egyaránt felmerül a reprezentáció és a láthatóság rendjének a kérdése, hogy ki képvisel kit és milyen jogon, illetve hogy milyen kérdések, témák, személyek és csoportok kapnak megjelenési lehetőséget. A (nagy)politika és a színház társadalmi eseményein a résztvevőknek egymást észlelve lehetőségük adódik különbözőségeik és hasonlóságaik megtapasztalására, ennek köszönhetően pedig önmaguk és csoportjuk identitásának meghatározására. Mind a (nagy)politika, mind a színház körébe tartozó tevékenységek irányulhatnak információadásra, szembesítésre, illetve rendelkezhetnek tanító jellegű céllal is. Nem utolsósorban pedig a teatralitás a (nagy)politika egyik legfőbb eszköze, hiszen ahhoz, hogy elérje és megszólítsa a célközönségét, jelen legyen és meghatározza az állampolgárok mindennapjait folyamatos önreprezentációra, színrevitelre van szüksége.

3.4. A POLITIKAI SZÍNHÁZ

A politikai színház tehát a (nagy)politika és a színház közt teremt szoros kapcsolatot. A politikai színházi előadások esetében az elsődleges hangsúly a közvetített tartalomra, például egy (nagy)politikai álláspont vagy egy aktuál(nagy)politikai kérdés, probléma színházi reprezentációjára helyeződik.

A politikai színházat a (nagy)politika célracionálitása határozza meg: érdekeinek alárendelve alkalmazza az előadás bizonyos ismérveit, köztük a színház észleléspolitikáját, nyilvános tér funkcióját, tanító és szembesítő képességét. A politikai színház tere a reprezentatív nyilvánosság keretében szerveződik: céljaitól teszi függővé, hogy ki kaphat nyilvánosságot, hogy milyen ügy, probléma vagy kérdés jelenhet meg a láthatóság rendjében; az érdekeinek ellentmondó tényeket és személyeket pedig kizárja a színház

reprezentációs rendjéből, nyilvános teréből. A színházi előadás lehetséges tanító jellegét kihasználva a politikai színház az általa kedvezőnek ítélt magatartásformák és cselekvési minták átadására, illetve az adott (nagy)politikai nézetnek megfelelő világképek és dogmák közvetítésére irányul.

A politikai színház sosem kérdez, csupán állít: a felmerülő problémákra nem keresi, hanem tudja a megoldást, melyet megkérdőjelezhetetlen tényként tár a nézők elé. A politikai színház célja a vitát és ellenmondást nem tűrő egyetértés, konszenzus létrehozása a közönség tagjai között. A disszenzust nem csupán kerüli, hanem azt a demokráciára káros tényezőként, közösségbomlasztó erőként festi el, a konfliktusokat pedig antagonisztikus fényben, vagyis a barát–ellenség paradigmájában, kibékíthetetlen ellenfelek problémáiként jeleníti meg.

A közönségre homogén egységként tekint: a politikai színház azt az utópisztikus benyomást igyekszik kelteni, hogy a közönség sorai között mindenki egyformán vélekedik és gondolkodik, ennek következtében pedig hasonlóan cselekedne bizonyos szituációkban. A nézők közti gondolat- és véleménykülönbség, netalántán ellentmondás és vita felmerülésének a lehetetlenségét a zárt végű interakciók használata hivatott biztosítani. A nézőnek így nincs más dolga és lehetősége, mint a *vita activá*ról, vagyis a cselekvő tevékeny létről való lemondás, a színpad által közvetített sémák elfogadása és az azokban való gondolkodás, illetve a rendezői üzenetre való rábólintás. A politikai színház nézője a *vita contemplativa* jegyében csupán szemlél, s ahogy Guy Debord fogalmaz a spektákulum kritikájáról írt könyvében: a néző „minél inkább szemlél, annál kevésbé él”.¹³²

3.5. A (CIVIL) POLITIKA ÉS A SZÍNHÁZ VISZONYA: A POLITIKUS SZÍNHÁZ

A politikus színház a (civil) politika és a színház találkozásának keresztmetszetében jöhet létre. A színház politikusságáról, vagyis arról, hogy egy előadás a politikus színház műfajába sorolható-e, nem az dönt, hogy direkt módon tematizálja-e a (nagy)politikát,¹³³ tehát nem az egyes művek explicit tartalma, hanem „az érzékelhető megjelenítésének

¹³² Guy DEBORD, *A spektákulum társadalma*, Balassi – MTA MtK, Budapest, 2006, 30.

¹³³ LEHMANN, *A posztdramatikus színház*, i.m., 214.

általuk intézményesített módjai”¹³⁴ számítanak, azaz a színház politikussága „a jelhasználat módjában alapozódik meg”.¹³⁵

Míg – ahogy (Lehmann felvetései alapján) Kricsfalusi Beatrix írja – „a politikai színház nem tud mást tenni, csupán megismételni mindazt, amit a napi mediális tapasztalataink alapján a politikával azonosítunk”, vagyis a politika állító-tételező gyakorlatát követi, addig a színház politikussága „semmilyen módon nem fordítható le, vagy fordítható vissza a társadalmi valóság politikai diskurzusának logikájába, szintaxisába és fogalmiságába”.¹³⁶ Bár a színház egyik elsődleges feladata a társadalmi funkció betöltése, a mindennapi történésekre való reflektálása, ez a reakció a politikus színház esetében Kiss Gabriella meghatározása szerint sosem a társadalom megváltoztatására irányuló szándéka miatt nevezhető politikusnak.¹³⁷ „A színház akkor fogja fel jól politikusságát, ha olyan szituációkat teremt, melyek nem a politika, hanem saját szabályrendszerének felforgatását teszik lehetővé.”¹³⁸ Akkor válik tehát politikussá, ha a rendezői formanyelv vagy az apparátus olyannyira önmagára irányítja a figyelmet, hogy a néző nem az egyértelmű üzenet megfogalmazására, az előadás aktuális (nagy)politikai vonatkozásaira, hanem a szubverzió eseményére fókuszál.

Mint az előző alfejezetben említettem, a politikai színház terére – akárcsak XIV. Lajos uralkodására – a reprezentatív nyilvánosság a jellemző: ahogy a Napkirály udvarában az arisztokratikus társaság sem a saját, hanem a monarchia reprezentációját szolgálta, úgy a politikai színházi előadások is egy (nagy)politikai csoportot, nézetet képviselnek. Ezzel ellentétben a politikus színházat a polgári nyilvánossággal hozhatjuk történelmi párhuzamba: az arisztokratikus társadalmi berendezkedés felbomlása és a polgári társadalom létrejötte olyan nyilvános teret eredményezett, mely által mindenki számára láthatóvá váltak olyan problémák, tevékenységek és kapcsolatok, melyek korábban nem léphették át a háztartások küszöbét, nem kaphattak nyilvánosságot.¹³⁹ A politikus színház is a társadalmi tér és a láthatóság rendjének az újrafelosztására, a közösség újjászervezésére törekszik. Célja, hogy megtörje a politikai színházra jellemző, (nagy)politikai szempontból

¹³⁴ RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, i.m., 46.

¹³⁵ LEHMANN, *A posztdramatikus színház*, i.m., 223.

¹³⁶ KRICSFALUSI, „Reprezentáció...”, i.m., 85.

¹³⁷ KISS, „A kisiklás...”, i.m., 60–79.

¹³⁸ KRICSFALUSI, „Reprezentáció...”, i.m., 85.

¹³⁹ HABERMAS, i.m., 72.

kényesnek vélt jelenségekre adott reakcióját, az elhallgatás, elhallgattatás bevált gyakorlatát és létrehozza a transzparencia terét.

A színház észleléspolitikájával kapcsolatban kézenfekvő, hogy nem a tézis (vagy az antitézis) számít, nem a politikai vélemény és elkötelezettség (ami a valóságos és nem az ábrázolt politika területéhez tartozik), hanem az a fajta magatartás, amely nem veszi figyelembe az igazolhatóság és affirmáció szempontjait, másként kifejezve: hogy miként bánik a színház a tabukkal.¹⁴⁰

A tabuk játékba hozásával nem csupán láthatóvá tesz bizonyos, a színpadon alulreprezentált témákat és a társadalmi nyilvánosság szélére sodort csoportokat, hanem olyan színházi szituációkat állít fel, melyekben a kommunikáció direktsége lyukat vág a nézőteret és a színpadot elválasztó negyedik falba, és a közönséget a színpadon történő események részeseivé, érintettjeivé teszi.

A tabudöntésre akkor van lehetőség, ha a nézőknek problémát okoz eldönteni, miként viseltessenek azzal szemben, ami a közreműködésükkel történik, tehát ha nincs meg a biztos távolság, amely a nézőtér és a színpad közti esztétikai távolságot biztosítani hivatott.¹⁴¹

A politikai potenciálja az olyan csapatoknak, mint a Theatre Hora¹⁴² nem abban rejlik, hogy elérje, hogy a hagyományos színház része legyen, és nem szűkíthető le arra, hogy harcol az egyenlő jogokért és a társadalmi elfogadásért. Inkább abban rejlik, hogy felforgatja a színház alapvető konvencióit és normáit.¹⁴³

A színház politikusságának tehát nem elégséges feltétele, hogy a színpadon tézis/antitézis formájában megfogalmazott problémák, illetve (nagy)politikailag elnyomottak kerülnek ábrázolásra, az már viszont igen, ha a formanyelvnek köszönhetően a néző nem csupán üzenetet kap, hanem olyan problémával szembesül, mely kapcsán nehézségbe ütközik kiválasztania, hogy milyen álláspontra is helyezkedjen. A politikus színház észlelési politikáját tehát az határozza meg, hogy miként bánik a tabukkal, a láthatóság rendjén kívül rekedt problémákkal, kérdésekkel és identitásokkal; színreviteli stratégiáival pedig megváltoztatja a látható és kijelenthető korábban feltételezett koordinátáit és létrehozza a kollektív kimondás (*énonciation*) fórumát, mely újrendezi a közös dolgok terét.¹⁴⁴

¹⁴⁰ LEHMANN, *A posztdramatikus színház, i.m.*, 224.

¹⁴¹ *Uo.* 226.

¹⁴² A Theatre Hora értelmi fogyatékkal élő emberek számára szervezett kulturális műhely, társulat Zürichben. Jérôme Bel 2012-ben velük készítette a *Disabled Theatre* (Sérült Színház) című előadását.

¹⁴³ Benjamin WIHSTUTZ, „The Pleasure of Failure”. Florian Malzacher (ed.), *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre of Today*, [E-book], House on Fire – Live Art Development Agency – Alexander Verlag Berlin, H. n., 2015, par. 9.

¹⁴⁴ RANCIÈRE, *A felszabadult néző, i.m.*, 43.

A kimondás fóruma a (civil) politika arendti alapelvén, „az emberek pluralitásának tényén nyugszik”:¹⁴⁵ az emberi sokféleséget a cselekvés és a beszéd, egyúttal pedig az emberek közti egyenlőség alapfeltételeként tartja számon. A politikai színház olyan fórum létrehozására irányul, mely lehetőséget ad az emberek közti különbségek megtapasztalására, ezáltal pedig a kollektív és egyéni identitás létrehozására, hiszen az minden esetben csupán a mi és ők horizontjában, valakihez/valakikhez viszonyítva határozható meg.

A politikai színház elismeri, sőt épít a pluralizmusból, az emberi sokféleségből adódó nézeteltérések felmerülésére: míg a politikai színház hatalma a konszenzus létrehozásán, vagyis bizonyos vélemények kizárásán,¹⁴⁶ gondolkodásbeli különbözőségek eltörlésén nyugszik, addig a politikai színház erejét a disszenzus, az egyet nem értés adja. A pluralizmusból fakadó disszenzust a politikai színház antagonizmussá alakítja, vagyis olyan „mi” és „ők” viszonyt állít fel, amelyben az ellentétes oldalon álló felek nem rendelkeznek közös alappal, hanem egymás ellenségei.¹⁴⁷ A politikai színház azonban a közönség tagjai közti különbséget és egyet nem értést az agonisztikus konfrontáció, egy olyan „mi” és „ők” reláció felállítására használja fel, mely során ellenségek helyett ellenfelek ütköznek meg egymással.

Az agonisztikus küzdelem azokról a hatalmi viszonyokról szól, amelyek körül az adott társadalom strukturálódik. E küzdelemben olyan, egymással is szemben álló hegemon projektek versengenek, amelyek racionális úton sohasem békíthetők ki egymással.¹⁴⁸

A demokratikus társadalmi berendezkedés az agonisztikus sokféleségen nyugszik: a demokrácia megléte és fenntartása érdekében a cél egy olyan színtér/küzdőtér megteremtése, ahol a társadalom tagjai ellenfélként úgy tudják megtapasztalni – kinyilvánítani és egymással összeütköztetni – különbségeiket, hogy azokat ne kelljen egymással kibékíteniük. „Egy olyan játékos agonizmusra van szükségünk, ahol szabadon artikulálhatjuk az ellenmondásokat” – írja Florian Malzacher,¹⁴⁹ aki szerint az sem lehet véletlen, hogy az agón a görög drámákban a hősök közti vitát, szópárbajt jelentette. Nem számít tehát újdonságnak az a felvetés, hogy a színháznak olyan intézménnyé kell válnia,

¹⁴⁵ ARENDT, *A sivatag...*, i.m., 21.

¹⁴⁶ MOUFFE, „A politika...”, i.m., 28.

¹⁴⁷ Az ellenség „egzisztenciálisan valami más és idegen, úgy hogy szélsőséges konfliktusok lehetségesek vele, melyek nem dönthetők el sem előzetesen meghozott általános normatív szabályozással, sem a konfliktusban »részt nem vevő« és ezért »pártatlan« harmadik ítéletével.” SCHMITT, i.m., 220.

¹⁴⁸ MOUFFE, „A politika...”, i.m., 36.

¹⁴⁹ MALZACHER, i.m., par. 28.

ahol az agonisztikus konfliktusok nyilvánosságot kaphatnak. E hivatás betöltésére a politikus színház műfaja tökéletesen alkalmas, mivel az agonizmus nem csupán a demokrácia, hanem a politikus színház létezésének is egyik alapfeltétele. A politikus színházi előadás az agonisztikus konfrontációnak teret engedve lehetőséget ad a társadalom tagjai közti viták kibontására, az alternatívák felvázolására, illetve biztosítja, hogy különböző identifikációs formák merüljenek fel választásképpen az eltérő demokratikus pozíciók körül.¹⁵⁰ Bár a politikus színház kulcsa az agonizmus meglétében rejlik, nem jelenti azt, hogy tagadná a konszenzus fontosságát: a politikus színház elismeri, hogy szükség van az egyetértésre, de csak „a véleménykülönbségekkel karöltve”.¹⁵¹

A politikus színházi előadásról továbbá elmondható, hogy minden esetben olyan társadalmi eseményként artikulálódik, melyben a résztvevők cselekvőképes szubjektumokként, egy közösség tagjaiként lépnek fel. A színház olyan fórum, ahol lehetőség adódik egy szellemi kaland közös megtapasztalására, ugyanakkor teret enged úgymond az anonimitásnak, annak, hogy mindenki a saját maga módján fordítsa le azt, amit lát. A politikus színház nézői aktivitása¹⁵² abban rejlik, hogy a pusztán szemlélődés helyett a *vita activa* életmódját választja: cselekvése és beszéde közben felfedi saját személyiségét és azt, mit gondol az őt körülvevő világról.

A politikus színház nézőjének a közösséghez való tartozását a *sensus communis*, a „közös érzék” megléte biztosítja. A közös érzék egy olyan ítélőképességet jelent, mely során az ember gondolatban belebújik a másik cipőjébe és az ő pozíciójából is szemügyre veszi az adott szituációt.¹⁵³ A közös érzék teszi képessé a politikus színház nézőjét a „kiterjesztett gondolkodásra”, mely Arendt meghatározása szerint a politikai gondolkodás alapfeltételét jelenti.¹⁵⁴

A politikai gondolkodás reprezentatív jellegű. Úgy alkotok véleményt egy adott kérdéstről, hogy azt különböző szempontok szerint végiggondolom, tudatomban felidézem azoknak az álláspontját, akik nincsenek jelen, vagyis képviselem őket. Minél több ember álláspontja van jelen a tudatomban, miközben egy adott kérdéssel elmélkedem, s minél jobban el tudom képzelni, hogy miként éreznék és gondolkodnám én az ő helyükben, annál erőteljesebb lesz a

¹⁵⁰ Vö. MOUFFE, „A politika...”, *i.m.*, 43–44.

¹⁵¹ *Uo.* 44.

¹⁵² Az aktív-passzív bináris (rancièr-i) oppozíciójának problematikájához ld. KRICSFALUSI Beatrix, „Aktivitás – részvétel...”, *i.m.*, 23–26.

¹⁵³ Ld. KANT, *i.m.*, 218–219.

¹⁵⁴ Ronald BEINER, „Hannah Arendt on Judging”. Ronald BEINER (ed.), *Hannah Arendt: Lectures on Kant's Political Philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989, 89–156, 102.

reprezentatív gondolkodásra való képességem, s annál érvényesebb lesz végső következtetésem, véleményem.¹⁵⁵

A kiterjesztett gondolkodás tehát egy olyan sajátos politikai képességet jelent, mely tudással felvértezve az ember túllép saját szűklátókörűségén és nem csupán saját perspektívájából szemléli az őt körülvevő dolgokat, hanem tekintetbe veszi mások álláspontját is; másrészt egy olyan, a közös érzáken nyugvó ítélőerőt takar, melyet az ember bármikor segítségül tud hívni a közös világban való tájékozódásban.¹⁵⁶ A politikus színházi előadás nézőjének cselekvése tehát egyet jelent a képzelőerő és a reflektáló ítélőerő játékba hozásával, vagyis az arendti politikai gondolkodás alkalmazásával.

Összefoglalásképpen, a színház politikusságát nem az egyes művek tartalma, hanem az előadások módja, jelhasználata határozza meg. A politikus színház sosem állít, hanem kérdez: a politikus előadás alkotói nem tetszelegnek omnipotens szerepben, nem keltik azt a látszatot, hogy tudják a felmerülő problémákra a választ, hanem igyekeznek minél több alternatíva nyomába eredni, a lehetőségekről vitát generálni. A közönségre nem homogén egységként tekintenek, hanem elismerik és kihangsúlyozzák a nézőtären ülők különbözőségeit, sokféleségét. Nem riadnak meg a disszenzustól, ellenkezőleg, igyekeznek teret adni a véleménykülönbségeknek, az agonisztikus konfrontáció kibontásának. A színházra a nyilvánosság tereként, transzparenciát hirdető médiumként tekintenek: az elhallgatás és elhallgattatás gyakorlatát megtörve létrehozzák a kollektív kimondás jogát és újrendezik a közös dolgok terét. Ebben az újjászervezett térben a nézőnek lehetősége van a *vita activa*, vagyis a cselekvő, tevékeny lét megtapasztalására: a politikus színház nézője nem csupán szemlél, hanem a közös érzáekkel és az ítélőerő képességével felruházva gondolkodik és cselekszik.

¹⁵⁵ ARENDT, *Múlt és jövő...*, i.m., 248.

¹⁵⁶ *Uo.* 247.

4. A RÉSZVÉTELI SZÍNHÁZ

A XX. század politikai, társadalomtudományi és művészeti diskurzusaiban, illetve gyakorlataiban a részvétel megkerülhetetlen fogalommá vált. A közönség együttműködői, interaktív részvétele egy színházi előadás vagy egy kiállítás során a XXI. századra pedig elterjedt, sőt szinte elvárt jelenséggé alakult. Mindezt a szakirodalom a társadalomban végbemenő „részvételi fordulat” (*participatory turn*)¹⁵⁷ hatásával, illetve a kultúrpolitikával magyarázza. A részvételi demokrácia fokozatosan az Európai Unió politikai normájává nőtte ki magát az elmúlt évtizedek során,¹⁵⁸ a részvétel fogalmának és gyakorlatának (kultur)politikai napirenden tartása nem csupán a kulturális intézmények működésére és gyakorlatára, hanem a művészi kezdeményezésekre is kifejtette hatását. A kilencvenes években az irodalom, a képzőművészet, a zene és a színház területén egyaránt utat tört magának az a művészi törekvés, mely az alkotó, a műalkotás és a közönség hármasságának újragondolására irányult: a befejezettnek tekintett produktumok helyett olyan események és szituációk létrehozását tűzték ki célul, melyek a befogadó közreműködésétől függően alakultak, mentek végbe. A részvételi művészetben rejlő potenciált a kilencvenes években elsősorban a nézőnek a cselekvő szubjektummá való formálásában és a demokrácia közti kapcsolat megteremtésében látták.

A 2008-as gazdasági világválság következtében a társadalmi és politikai intézmények legitimitása megrendült, a fokozatosan növekvő társadalmi egyenlőtlenség és kirekesztés, illetve a hatalom kiismerhetetlen struktúrája a tehetetlenség, a gyengeség, a kirekesztettség és az érdektelenség érzésének a polgároknál végbemenő felerősödéséhez, illetve a társadalmi kohézió felbomlásához járult hozzá, melynek következményeképpen az állampolgárok politikai életben betöltött aktív szerepe manapság egyre kisebb jelentőséggel bír Európában.¹⁵⁹ Sokan a kultúra területétől várnak megoldást a fokozódó társadalmi széttagoltságra és az állampolgári részvétel csökkenésére. Az európai kultúrpolitika egyik fontos törekvése, hogy a kulturális intézmények a művészekkel

¹⁵⁷ Többek között ld. JENKINS, *i.m.*, 271.; BHERER – DUFOUR – MONTAMBEAULT, *i.m.*, 225.; BERG, *i.m.*, 27.

¹⁵⁸ Sabine SAURUGGER, „The social construction of the participatory turn: The emergence of a norm in the European Union”, *European Journal of Political Research*, XLIX/4 (2010), 471–495, 471. Idézi BERG, *i.m.*, 28.

¹⁵⁹ Heidi WILEY – Serge RANGONI, „Our stage”. Alice BURROWS – Joséphine DUSOL – Héléne GAUTHIER – Teresa PFAUD (ed.), *Participatory Theatre – A Casebook*, European Theatre Convention, Berlin, 2020, 4–7, 5.

karöltve minél szélesebb réteget, köztük a korábban perifériára szorult csoportokat késztesse bevonódásra, ezzel párhuzamosan pedig a kultúrafogyasztókat résztvevőkké formálják át.¹⁶⁰ A részvételi színház egyike azon művészeti formáknak, melyek képesek sikeres alternatívát kínálni a politikai és társadalmi részvétel hanyatlására, illetve lehetőséget adni a szólásszabadságra mindazoknak, akik korábban nem gyakorolhatták ezt az állampolgári jogukat.

4.1. A RÉSZVÉTEL FOGALMA

A részvétel szó egyaránt sokat használt kifejezése jelenünk tudományos, művészeti és társadalompolitikai eszmecseréinek. Az 1990-es években vált igazán közkedvelt fogalomká, népszerűsége pedig hozzájárult klisészerű, mechanikus alkalmazásához, jelentésárnyalatainak beszűküléséhez.¹⁶¹ A részvétel azonban túl komoly és ambivalens fogalom ahhoz, hogy félvállról vegyük vagy folyton változó jelentéstartammal bíró gondolattá, hangzatos szlogenné, fétissé vagy üres eszközzé szűkítsük le – hívja fel a figyelmet Majid Rahnema¹⁶² a *Participation* című tanulmányában. A történelem során a részvétel politikai jelmondatként való skandalálása gyakran vezetett világszerte ideológiai vakvághoz és erőszakos események kirobbanásához. A részvétel tehát nem csupán áldásos erővel bírhat – mint azt elsőre gondolnánk –, hanem a manipuláció egyik veszélyesen hatásos eszköze is lehet.¹⁶³

A részvételi forma csak akkor tud értelmet nyerni és felszabadító hatással bírni, ha a részt vevő egyének szabadon és elfogulatlanul cselekszenek, figyelmeztet Rahnema,¹⁶⁴ a mindenkori társadalom azonban olyan általánosan elfogadható – például ideológiai – hitvallások kidolgozására törekszik, amelyek befolyásolják és korlátozzák az egyén belső szabadságát és pártatlanságát. Ezen a nehézségen Rahnema szerint az olyan alulról szerveződő mozgalmak (*grassroots movements*) tudtak sikeresen felülemelkedni az elmúlt

¹⁶⁰ Birgit ERIKSSON, „Citizen Participation in Arts and Culture”. Alice BURROWS – Joséphine DUSOL – Héléne GAUTHIER – Teresa PFAUD (ed.), *Participatory Theatre – A Casebook*, European Theatre Convention, Berlin, 2020, 8–15, 9.

¹⁶¹ LAJOS Veronika, „Részvétel és együttműködés. Fogalmak, dilemmák és értelmezések”, *Replika*, XXVII/5 (2016), 23–40, 25.

¹⁶² Majid RAHNEMA, „Participation”. Wolfgang SACHS (ed.), *The Development Dictionary. A Guide to Knowledge as Power*, Zed Books, London, 2010, 127–144, 138.

¹⁶³ *Uo.* 139.

¹⁶⁴ *Uo.*

években, amelyek visszatértek az interakció és a vezetés tradicionálisabb, az adott kultúrára jellemző formáihoz, illetve gondot fordítottak a társadalmi regeneráció lelki és szellemi dimenziójára is.¹⁶⁵ A *grassroots* mozgalmak¹⁶⁶ vezetői egyaránt figyelnek a nép kulturális gyökereire és a világban zajló folyamatokra, a társadalmi és kulturális újjáépítésre irányuló törekvésekben pedig a legerősebb fegyverük a nép legtartósabbnak és leginspirálóbbnak bizonyult hagyományaira való támaszkodás. Legfontosabb célkitűzéseik között szerepel, hogy felszínre hozzák az emberekben szunnyadó kezdeményező- és cselekvőképességet, hogy elősegítsék az egyén önismeretét, hogy újraformálják az együttműködés kereteit, nem utolsósorban pedig, hogy új értelmet találjanak a közösség tagjaival a jelenhez való tartozás és a modernitás eszményének. Ebben a kontextusban a következőképpen határozza meg Rahnema a részvétel fogalmát:

Részt venni annyit jelent, mint máshogyan élni, máshogy kapcsolatot létesíteni. A részvétel mindenekelőtt a belső szabadság, vagyis a tanulás, a meghallgatás, a megosztás, a minden félelemtől vagy előre meghatározott következtetéstől, meggyőződéstől és ítélettől való szabadság visszaszerzését jelenti.¹⁶⁷

Rahnema definícióját azért tartom fontosnak kiemelni, mert magában hordozza a részvételi színház alapvető jegyeit is. Először is, Rahnema meghatározása alapján a részvétel egyet jelent a belső szabadság visszaszerzésével: a belső szabadság nem függ külső körülménytől, vagyis szert tehetünk rá a világtól elzárva, például egy büntetés-végrehajtási intézetben vagy egy elnyomó hatalmi rendszerben élve; megléte pedig támogatja az egyént a jobb életminőségért vívott harcában. Ez a tézis párhuzamot mutat például a részvételi színház egyik példájával, a börtönszínházéval, melynek keretében a rabok egy szakember segítségével közösen hoznak létre előadást saját tapasztalataikból, gondolataikból, nehézségeikből merítve. Az alkotófolyamat elsődleges célja nem egy színházi produkció elkészítése, hanem az, hogy a kreatív munka és az együttműködés során szerzett új élmények, tapasztalatok és ráismerések hozzásegítsék a résztvevőket identitásuk visszaszerzéséhez, félelmük szabadsággá való transzformálásához, illetve hogy megerősítsék bennük a reményt, az önértéket és az élni akarás vágyát.¹⁶⁸

¹⁶⁵ *Uo.* 139–140.

¹⁶⁶ Az indiai függetlenségi, a Chipko, a Lokayan és Swadhyaya mozgalmat hozza példaként Rahnema.

¹⁶⁷ RAHNEMA, *i.m.*, 140. [Fordítás tőlem: AK.]

¹⁶⁸ NOVÁK Géza Máté: „Alkalmazott színház Magyarországon”. CZIBOLY Ádám (szerk.), *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, InSite Drama, Budapest, 2017, 22–75, 44–47.

Másodszor, Rahnema a részvételt és a részvétel által generált változást az egyén ismeretlen felé tartó, kreatív, belső utazásaként írja le.¹⁶⁹ A részvételi színház is elsődlegesen a nézőben, nem pedig a környezetében kíván változást előidézni: a nézőt azáltal igyekszik résztvevővé transzformálni, hogy lehetőséget kínál számára a tevékeny részvételre (gondolatban, szóban vagy tettben), illetve érdekeltté teszi az adott téma megértésében, ennek következtében pedig a saját megértési folyamatának az alakításában.¹⁷⁰ Az előadás alkotóinak és néző-résztevőinek a közös utazása minden esetben az ismeretlen felé tart, nincs egy előre meghatározott végállomás, ahova a résztvevővé vált nézőknek el kellene jutniuk, nincs egy előre megjelölt tett, melyet végre kellene hajtaniuk, vagy következtetés, melyet le kellene vonniuk. A néző-résztevőn múlik, hogy az előadás során milyen utat jár be és mit kezd az esetleges útravalóval a színházi kereten kívül, a hétköznapokban.

Fontos megjegyezni, ahogy Rahnema is kiemeli, hogy ha a részvétel kényszerített, vagy ha olyan üres rituálét jelent, amit mechanikusan végeznek el, akkor önmaga paródiájává válik: bár a részvételi előadás fontos kritériuma, hogy nem működik a közönség részvétele nélkül, vagyis ebben az értelemben a részvétel nem opcionális, ettől függetlenül a néző mindig önkéntes alapon vesz részt, sosem kényszerítik aktív közreműködésre.¹⁷¹ Egy részvételi színházi előadásban a részvételi forma akkor válik üressé, ha az csupán a nézők manipulációját segíti elő; ha kizárólag zárt végű interakcióra ad lehetőséget, vagyis csak dramaturgiaiilag zárt, az előadás menetét érdemben nem befolyásoló, a nézői reakciót magában hordozó kérdéseket, kéréseket vetnek fel; vagy ha a közönség nem vehet részt a történeteket érdemben reflektáló interakcióban.

Harmadszor, Rahnema¹⁷² kihangsúlyozza, hogy a részvétel által kiváltott fordulat elsősorban mikroszinten, vagyis az egyén szintjén következik be, az egyes esetek azonban összeadódva makroszintű változást idézhetnek elő – akár forradalmat is szíthatnak. A részvételi színház is közvetlenül a néző-résztevő szintjén akar változást elérni: a brazil rendező és színházteoretikus, Augusto Boal is – akinek alapvető célja az volt, hogy forradalmat váltson ki művészetével – belátta, hogy bármilyen változás csak úgy érhető

¹⁶⁹ RAHNEMA, *i.m.*, 141.

¹⁷⁰ TAKÁCS Gábor – GYEVI-BÍRÓ Eszter – LÁPOSI Terka – LIPTÁK Ildikó – SZŰCS Mónika, „Színházi nevelési / Színházpedagógiai programokhoz kapcsolódó fogalmak glosszáriuma”. CZIBOLY Ádám (szerk.), *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, InSite Drama, Budapest, 2017, 146–166, 162.

¹⁷¹ *Uo.* 155.

¹⁷² RAHNEMA, *i.m.*, 141.

el, ha először az egyén szintjén sikerül azt véghezvinni. Éppen ezért olyan fórum létrehozására törekedett színházával, ahol a közösség tagjai megoszthatják egymással ötleteiket, feloldhatják nézeteltéréseiket, megoldást kereshetnek problémáikra, vagyis ahol – magukhoz ragadva a kezdeményezőkéesség erejét – az előadás formálóivá válhatnak, majd aktív szerepüket megőrizve a hétköznapokban is tevékenyen közreműködhetnek saját életük alakításában, a jogaikért való kiállásban. A részvételi színház mindössze így, közvetetten törekszik a társadalmi változás generálására: mikroszinten azáltal igyekszik fordulatot előidézni, hogy az egyént részvételre, vagyis cselekvő együttműködésre bírja egy csoport tevékenységében.

A mindennapi szóhasználatban Birgit Eriksson szerint a részvétel horizontális értelmezése a domináns, ami a valami nagyobbhoz való tartozást jelenti.¹⁷³ Ebben az értelemben használják a részvétel fogalmát azon színházi alkotók, akik a részvétel performatív eszközeinek segítségével az ember magányosságának és elszigetelődésének a feloldását, a társadalmi interakció generálását, a közösség újjáépítését vagy erősítését célozzák meg. Akik azonban a fókusz elsődlegesen a kezdeményezőkéesség, a hatalom és a befolyás kérdéskörére irányítják, azok a részvételt – demokratikus értelemben – a hatalom felosztásával azonosítják. Ahogy Rahnema, úgy Eriksson is kiemeli, hogy a részvétel nem minden esetben rendelkezik pozitív hatással, hiszen könnyen a manipuláció egyik sikeres eszközévé válhat: Eriksson a közösségi médiát hozza fel példaként, melynek népszerű felületeit a kezdetekkor az emancipáció, az egyenlőség, a közösségépítés ígérete lengte körbe, mára azonban elsődleges céljuk a felhasználók és fogyasztók tömegének a generálása. Az ígért kreativitás, közösség és egyenlőség fejlesztése helyett többek között a hatalomkoncentrációt és a fogyasztók kereskedelmi kizsákmányolását segítik elő – hangzik Eriksson bírálata.¹⁷⁴

Összefoglalásképpen megállapíthatjuk, hogy a részvétel transzformáló erővel bír, felszabadíthatja és hatalommal ruházhatja fel az egyént, így nem csoda, hogy kulcsfogalomként vált a XX. század politikai, társadalomtudományi és művészeti diskurzusaiban, illetve gyakorlataiban.

¹⁷³ ERIKSSON, *i.m.*, 10–12.

¹⁷⁴ *Uo.* 14.

4.2. A RÉSZVÉTEL MŰVÉSZETI GYAKORLATA

Társadalmilag elkötelezett művészet (*socially engaged art*), közösségalapú művészet (*community-based art*), együttműködésen alapuló művészet (*collaborative art*), kontextuális művészet (*contextual art*), dialogikus művészet (*dialogic art*), intervenció művészet (*interventionist art*), részvételi művészet (*participatory art*) – csupán néhány példa azon elnevezések közül, mellyel az angolszász szakirodalom illeti a kilencvenes évek elején felpezsdülő érdeklődést a művészek részéről a részvétel és az együttműködés lehetséges formái iránt. A téma egyik szakértője, Claire Bishop a részvételi művészet megnevezés mellett teszi le a voksát,¹⁷⁵ mivel véleménye szerint ez a terminus képes a legszemléletesebben érzékeltetni azt a különbséget, ami a több ember bevonásával együtt járó részvétel formáját elválasztja az „egy az egyhez” kapcsolaton alapuló interaktivitástól, másrészt pedig kikerüli a társadalmi szerepvállalás homályos jelentéstartományát. Jelen értekezés szempontjából is ezt a megnevezést találom a legpontosabbnak, mivel a későbbiekben nem konkrét nevelési-oktatási, szociális-közösségi vagy művészetterápiás célokat megfogalmazó, „társadalmilag elkötelezett” színházi eljárásokkal, vagyis nem az alkalmazott színház (*applied theatre*) ernyőfogalmával¹⁷⁶ kívánok foglalkozni, hanem a részvételi színház (*participatory theatre*)¹⁷⁷ terminusának a vizsgálatára helyezem a hangsúlyt.

A kilencvenes években az irodalom, a képzőművészet, a zene és a színház területén egyaránt utat tört magának az a művészi törekvés, mely az alkotó, a műalkotás és a közönség hármasságának az újragondolását tűzte ki céljául. Az ehhez a folyamathoz kapcsolódó művészek az önálló szerző szerepkörét maguk mögött hagyva szituációk és események együttműködőivé váltak, a befejezettnek tekintett műalkotások helyét hosszú

¹⁷⁵ Claire BISHOP, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London – New York, 2012, 1.

¹⁷⁶ Az alkalmazott színház fogalmához többek között ld. NOVÁK, *i.m.*, 22–75; BETHLENFALVY Ádám, „Alkalmazott Színház”. BODNÁR Gábor – SZENTGYÖRGYI Rudolf (szerk.), *Szakedagógiai Körkép III. Művészetpedagógiai tanulmányok*, Eötvös Lóránd Tudományegyetem, Budapest, 2015, 79–95; Tim PRENTKI – Sheila PRESTON, „Applied Theatre: An Introduction”. Tim PRENTKI – Sheila PRESTON (ed.), *The Applied Theatre Reader*, Routledge, New York, 2009, 9–16.

¹⁷⁷ Ezen a ponton szerepeljen egy rövid és tömör meghatározás, mely a fejezet során még pontosításra kerül: a részvételi színházon azoknak a színházi műfajoknak az átfogó, elsősorban dramaturgiai szempontú megnevezését értem, melyek a színpad és nézőtér között húzódó láthatatlan fal lebontására, a nézők közvetlen bevonódására törekszenek.

távú és folyamatban lévő projektek és események vették át,¹⁷⁸ a közönség tagjai pedig a szemlélődő néző és a passzív befogadó pozíciójából kilépve résztvevőkként és/vagy társalkotókként jelentek meg.¹⁷⁹ Erre a jelenségre Bishop egy 2006-os cikkében¹⁸⁰ még társadalmi fordulatként, hat évvel később megjelent könyvében viszont a társadalmihoz való visszatérésként hivatkozik, hogy felhívja a figyelmet arra, hogy a társadalmi szerepvállalás mellett való művészi elköteleződés, a művészeti ágak különféle alkalmazása a társadalmi-szociális gyakorlatokban, az együttműködés lehetséges módjainak kutatása a kilencvenes években nem precedens értékű. A kortárs művészetben a múlt század végén bekövetkező társadalmi fordulatként aposztrofált jelenség és a részvételi művészetként hivatkozott gyakorlat csupán része „a művészet kollektív átgondolására tett kísérletek befejezetlen történetének”.¹⁸¹

A részvételi művészet történelmi előzményének a kutatását kezdhethetnénk akár az ókorban is, majd vizsgálhatnánk többek között a középkori misztérium- és betlehemjáték részvételi formáit, értekezésem fókuszának a szempontjából azonban előremutatóbbnak tartom, ha a közvetlen, XX. századi előtörténetre koncentrálok, és a történeti avantgárd korszakából, a színház területéről hozok elsőként példákat, majd az 1960-as évek végén bekövetkező performatív fordulat eseteit veszem közelebről szemügyre.

A részvételen alapuló művészeti gyakorlatok a történeti avantgárdban a megszokott művészeti működés és a befogadói szokásrend felforgatásával, az 1960-as évek végétől pedig többek között „a hierarchikus társadalmi struktúrák általános megkérdőjelezésével” tettek szert kiemelt jelentőségre a kortárs művészetekben – írja Eröss Nikolett.¹⁸² A közönség részvétele – aktív, partneri és/vagy társalkotói szerepe – a művek létrehozásában egyrészt magában hordozta az önrendelkezés lehetőségét, másrészt felvetette a szerzőség kérdését, harmadrészt pedig hozzájárult a társadalmi kapcsolatok újrarendeződéséhez, új

¹⁷⁸ A nemzetközi rezidencia- és csereprogramoknak köszönhetően, melyek száma az 1990-es években ugrásszerű növekedésnek indult, „egyre elterjedtebbeké váltak a diskurzus alapú, közösségi, időben zajló művészeti gyakorlatok”: a művészek huzamosabb időt töltve egy adott helyen, annak a közegnek társadalmi és kulturális kontextusába beágyazva hozzák létre alkotásaikat, vetnek fel kérdéseket. Ld. ERÖSS Nikolett, „Részvételen alapuló művészeti gyakorlatok”, <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/szotar/-reszvetelen-alapulo-mveszeti-gyakorlatok/>. [2020.10.16.]

¹⁷⁹ BISHOP, *Artificial Hells...*, i.m., 2.

¹⁸⁰ Claire BISHOP, „The Social Turn: Collaboration and its Discontents”, *Artforum International*, XLIV/6 (2006), 178–183.

¹⁸¹ BISHOP, *Artificial Hells...*, i.m., 3.

¹⁸² ERÖSS, i.m.

kötődések kialakításához.¹⁸³ A szerzői autoritás újraértelmezését, ezzel párhuzamosan pedig a közönség részvételét tekintve egymástól két jól elkülöníthető tendencia figyelhető meg a művészeti gyakorlatokban:¹⁸⁴ az egyik esetben az látható, hogy az együttműködés kerete és kimenetele előre meghatározott, a közönség részvétele csupán eszköz valamilyen szerzői (sok esetben ideológiai) cél eléréséhez. A másik csoportba olyan alkotások, események, projektek sorolhatóak, melyekben a részvétel az alkotófolyamat lényegi elemét, elsődleges célját jelenti. A befogadó a társalkotó szerepében tűnik fel, akinek a közreműködésétől függően változik és alakul az esemény.

Számtalan példát lehetne felsorolni a részvételen alapuló művészeti gyakorlatokra, a következőkben azonban néhány olyan XX. századi esetet fogok ismertetni, melyek amellet, hogy hozzájárulnak az imént vázolt tendenciák kirajzolásához, magukon viselik a disszertáció fő témájának, a politikai és a politikus színháznak a nyomait.

A történeti avantgárd korszakában az esztétikum és a politikum szorosan összekapcsolódott: a futurizmus olasz irányzata Marinetti vezetésével a fasiszta mozgalomhoz, míg a Szovjetunióban Majakovszkij és társai a szocialista forradalom híveihez csatlakoztak, a szituacionisták pedig a kapitalizmus bírálói közé sorakoztak fel. Mindhárom irányzat művészeti gyakorlatában fontos szerep jut a befogadói aktivitás generálásának, a néző cselekvő szubjektummá való transzformációja azonban nem a közönség részéről meghozott átgondolt döntés folyamataként, hanem az avantgárd művészek által keltett provokáció eredményeképp ment végbe.¹⁸⁵ A közönség bevonása az eseményekbe, cselekvésre való ösztönzésük jól meghatározható ideológiai célt szolgált.

A *serate*-nak¹⁸⁶ hívott futurista estek repertoárja például egyaránt tartalmazta politikai és művészeti manifesztumok, illetve irodalmi művek felolvasását, képzőművészeti alkotások kiállítását, performanszok és koncertek előadását, melyek mind azt a célt szolgálták, hogy bemutassák a nyilvánosság számára az irányzat legfontosabb ideológiai és esztétikai eszméit, illetve jövőt formáló ötleteit.¹⁸⁷ A futurista esteknek és magának a futurista

¹⁸³ Uo.

¹⁸⁴ Uo.

¹⁸⁵ Erika FISCHER-LICHTE, *The Transformative Power of Performance*, Routledge, New York – London, 2008, 15.

¹⁸⁶ A futurista estek a kiállítás műfajának új típusaként váltak értelmezhetővé, míg korábban a képzőművészek csak kiállításokon vagy albumokon keresztül léphettek kapcsolatba a közönségükkel, addig a *serate*-k lehetőséget adtak számukra a közvetlen interakcióra és/vagy konfrontációra az alkotásaik iránti érdeklődőkkel. Ld. BISHOP, *Artificial Hells...*, i.m., 43.

¹⁸⁷ Uo.

színháznak nem a cselekmény- és karakterépítés hagyományos konvencióira építő színház, hanem a varieté műfaja szolgált mintapéldájaként,¹⁸⁸ melynek okát az olasz irányzat képviselői többek között így indokolták kiáltványukban:

[...] hittet valljuk, hogy manapság semmi más, csakis a színház befolyásolhatja harcosan az olasz lelket. Az olaszoknak ugyanis kilencven százaléka jár színházba, de könyvet és folyóiratot mindössze tíz százaléka olvas. Ez azonban futurista színház legyen, azaz a régi formák, az Olaszország álmos színpadain zajló monoton és lehangoló jövés-menés tökéletes ellentéte.¹⁸⁹

Egyedül a varieté veszi igénybe a közönség együttműködését. A néző nem tétlenkedik ostoba voyeurként, hanem lármásan részt vesz az eseményekben, maga is dalra fakad a zenekar muzsikájára, kiszámíthatatlanul bele-beleszól az előadásba, bizarr párbeszédbe bocsátkozik a színészekkel.¹⁹⁰

A hagyományos és kortárs színházi előadásokat többek között azért ítélték el, mert azok passzivitásra kényszerítették a nézőket, ami teljességgel ellentmondott a dinamizmus, a haladás és a cselekvés eszméjére épülő futurista szemléletnek. A varietészínház műfaja viszont a közönséget az élmény középpontjába helyezi: nem csupán láthatóvá teszi, hanem direkt ki is emeli a nézői jelenlétet.¹⁹¹ A nézők aktivitásra való buzdítása a haladás és a cselekvés megtestesítéseként a futurista szellemiség terjesztését szolgálta. A nyílt provokációtól sem riadtak vissza a futuristák annak érdekében, hogy a közönség jelenlétét a részvétel valamely formájává alakítsák:

Be kell iktatni a meglepetést, és be kell vonni a műsorba a földszint, a páholyok és a karzat közönségét. Egy-két javaslat kapásból: néhány ülésre erős ragasztót kell kenni, hogy az odaragadt néző – férfi vagy nő – általános derültséget keltsen [...]; ugyanazt a helyet tíz embernek is el kell adni, hogy ebből torlódás, hangos szóváltás, veszekedés kerekedjék; ingyenyjegyet kell felajánlani köztudottan hóbortos, ingerlékeny vagy külön uraknak, vagy hölgyeknek, akik trágár kézmozdulatokkal, a nők csipkedésével vagy egyéb bolondériával várhatóan lármás jelenetek okozói lesznek.¹⁹²

A nézőket ért provokációnak köszönhetően a futurista estek és performanszok nemegyszer torkollottak verbális és fizikai összecsapásokba, az előadásokat és találkozókat félbeszakító zavargásokat azonban az irányzat hívei sikerként könyvelték el, hiszen ezzel elérték legfőbb – ideológiájukat segítő – céljukat: nézői aktivitást generáltak.

¹⁸⁸ *Uo.* 44–45.

¹⁸⁹ MARINETTI – SETTIMELLI – CORRA, „A szintetikus futurista színház”, *Színház*, XXIX/9 (1996), 43–45, 43.

¹⁹⁰ Filippo Tommaso MARINETTI, „A varieté”, *Színház*, XXIX/9 (1996), 40–43, 41.

¹⁹¹ BISHOP, *Artificial Hells...*, *i.m.*, 46.

¹⁹² MARINETTI, *i.m.*, 43.

A szovjet rezsim 1910-es éveinek a végén kapott szárnyra a Proletkult tömegmozgalma, mely magához vonzotta az orosz avantgárd művészek egy kisebb, de annál jelentékenyebb csoportját is, akik az olasz futuristákhoz hasonlóan elutasították a burzsoá művészetet, például a polgári színház vagy a „festőállvány-művészet” stíluskonvencióit, és a közönség bevonására törekedtek.¹⁹³

A Proletkult betűszava az orosz nyelvben a proletár kulturális és oktatási szervezetek rövidítéseként szolgált, népművelő mozgalomként elsődleges célja a munkásosztály új, forradalmi esztétikájának a kidolgozása volt, mely többek között a kulturális termékek kollektivista eszmékkel való összehangolására irányult.¹⁹⁴ A Proletkult klubok, stúdiók és workshopok a munkások kreatív önállóságának a fejlesztését, kibontakozását szolgálták, nem követték egyetlen hivatalos művészeti iskola irányzatát sem, a „tanmenetet”, az egyes alkalmak programját a résztvevők közösen találták ki. A politikai kérdések megvitatása mellett fontos szerepet kapott a személyes, hétköznapi problémák művészi eszközökkel való feldolgozása. Az irodalmi, képzőművészeti és színjátszó körökben a professzionizmus helyett az alkotás kollektív jellegére helyeződött a fókusz.¹⁹⁵ A Proletkult színház egyik fő teoretikusa, Platon Kerzsencsev is kifejezetten az amatőrökkel való közös munkát szorgalmazta annak érdekében, hogy a színház minél közelebbi kapcsolatba kerüljön a tömegekkel. A Proletkult színház a kollektivista eszménynek megfelelően olyan intézménnyé vált, ahol a háttérmunkástól kezdve a színészen át a rendezőig mindenki az alkotófolyamat összes szakaszában részt vett, vagyis ha kellett, akkor a színész kelléket gyártott, jelmezt varrt és beleszólt a darabok kiválasztásába is.¹⁹⁶

Nem meglepő, hogy a minél nagyobb és szélesebb rétegű közönség megmozgatására irányuló Proletkult mozgalom legsikeresebb eszközeként a színházat tartották számon: a nagy októberi szocialista forradalmat követően Oroszország akkori fővárosa, Szentpétervár látványos tömegjátékok és fesztiválok színhelyévé vált, mellyel tömegek ezreit vonzotta magához.¹⁹⁷ „A forradalmi idők átmeneti idők” – írja Fischer-Lichte,¹⁹⁸ mondván, hogy ezekben az időkben a társadalom alapvető változásokon és döntő mértékű átalakulásokon

¹⁹³ Lynn MALLY, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, Berkeley, 1990, 123.

¹⁹⁴ BISHOP, *Artificial Hells...*, i.m., 50.

¹⁹⁵ MALLY, i.m., 127, 238–239.

¹⁹⁶ BISHOP, *Artificial Hells...*, i.m., 54.

¹⁹⁷ Erika FISCHER-LICHTE, „Times of revolution – times of festival. The Soviet mass spectacles 1917-20”. Erika FISCHER-LICHTE, *Theatre, Sacrifice, Ritual*, Routledge, London, 2007, 97–121, 97.

¹⁹⁸ Uo.

megy keresztül. A tömegjátékok ezt az átmeneti állapotot jelenítették meg a rituális színház eszközeivel. A történelmi eseményeket újrajátszó tömeglátványosságok magukon viselték a keresztény mitológia jegyeit és követték annak a jó és a rossz, a világosság és a sötétség harcáról szőtt történelmi vonalvezetését.¹⁹⁹ Méretüknél és léptéküknél fogva a valóság fölé emelkedtek, és tökéletesen megtestesítették az élet teatralizálásáról szóló bolsevik eszmét.²⁰⁰ Az újrajátszások ideológiai céljaiként a közösségi emlékezet formálását, a forradalmi hevület és eufória fenntartását, az aktuális problémákat háttérbe szorító saját mítosz és történelem gyártását, a morál emelését és a világ proletárjaival való szolidaritást sorolhatjuk fel, míg a résztvevők nagyszámú alkalmazása a kollektivistá eszme sikerét és a transznacionális proletáridentitást hirdette.²⁰¹ A tömegjátékok prototípusaként az 1919. május 16-án, a cár lemondásának évfordulóján megrendezett, a frissen alakult Vörös Hadsereg Stúdió első látványosságát, *Az autokrácia megdöntését* tartják számon, mely a későbbi tömegjátékokkal ellentétben még beltéri helyszínen játszódtott. Az 1920-as munka ünnepén bemutatott *A felszabadult munka rejtélye* című előadásra már szabadtéren, az egykori tőzsde lépcsőjén, 35 000 néző előtt került sor.²⁰²

A szituacionisták²⁰³ a kapitalista társadalmat okolták az emberi lét töredezettsége miatt, a termelők és a fogyasztók közti megosztottságra vezették vissza a művész és a közönség, a munka és a szabadidő, a lét és a létért való küzdelem elkülönülését. A konstruált szituációk létrehozásával kívánták visszanyerni a dolgok valódi természetét és magukhoz ragadni a kezdeményezés jogát.²⁰⁴ Kapitalista kritikájuk egyik vezéralakja Guy Debord lett, ő fogalmazta meg a szituacionista praxis egyik alapvető gyakorlatát is:

[...] a *dérive* (szó szerint: sodródás) a sokféle környezetben való gyors áthaladás technikája. A *dérive*-ék velejárói a játékos-konstruktív viselkedés és a pszichogeográfiai hatások tudatosítása, tehát gyökeresen eltér az utazás és a séta klasszikus fogalmától. A *dérive* során egy vagy több ember meghatározott időre felhagy kapcsolataival, munkáival, szabadidős

¹⁹⁹ Uo. 102.

²⁰⁰ BISHOP, *Artificial Hells...*, i.m., 61–62.

²⁰¹ Uo. 74.

²⁰² FISCHER-LICHTE, „Times of revolution...”, i.m., 103, 97.

²⁰³ A II. világháború után alakult a *Lettrista Internacionálé* nevű csoport. A lettristák egyik, radikálisabb eszméket valló köre túlzott passzivitással vádolta a csoportot, nem elégedtek meg az esztétika felforgatásával, az utca világát is meg akarták hódítani: 1958-ban publikálták az irányzatuknak is neved adó *Sztituacionista Internacionálé* (SI) című orgánomot. Ld. KONOK Péter, „A lehetetlent követelve... A szituacionisták szerepe a hatvanas évek radikális mozgalmában”, *Eszmélet*, XIII/50 (2001), 102–119, 105–110.

²⁰⁴ Uo.

tevékenységeivel és minden más szokásos indítékaival, melyek mozgásra és cselekvésre ösztönzik őt, és enged a tér látnivalóinak és az esetleges találkozások vonzásának.²⁰⁵

A *dérive*-ről úgy gondolták, hogy olyan pillanatokhoz, szituációkhoz és találkozókhöz képes hozzájárulni, melyek kiszabadítják a résztvevőket az elidegenített társadalom béklyói alól, a hétköznapokat pedig a művészethez hasonlóan izgalmassá és tartalmassá teszik.²⁰⁶ A részvétel mint projekt azért vált fontossá a szituacionista irányzat számára is, mert azt tartották róla, hogy képes „rehumanizálni a kapitalista termelés elnyomó eszközei által elszibbadt és széttöredezett társadalmat”.²⁰⁷

Az avantgárd mozgalom megkésett magyar példáinak – Zöld Szamár Színház, Munkakör, Dolgozók Színháza – közös jellemzőjeként szintén a politika és az esztétikum összefonódását, a nyílt társadalompolitikai állásfoglalást állapíthatjuk meg: nem lehet visszavezetni egy meghatározó mozzanatra, amikor Palasovszkyék színháza a munkásmozgalom első számú didaktikai eszközévé vált, de egy biztos – emeli ki Jákfalvi²⁰⁸ –, 1949 után még erőteljesebb retorikával írták bele az avantgárd történetét a munkásosztály harcába. Az agitprop játékok rendezésével a közönség közvetlen meggyőzésére törekedtek, a varieté és a „világnézeti konferansz” műfajaiban pedig az olasz futurista színházhoz hasonlóan provokációval igyekeztek nézői aktivitást elérni.

Néhány évtizeddel később, a hetvenes évek végén már találhatunk olyan, a munkásosztálynak szóló előadásra példát, melyben a nézői részvétel teljesen más formát ölt, ahol már nem csupán egy ideológiai cél közvetítését és térnyerését segíti elő a közönség bevonódása. A Kommunista Ifjúsági Szövetség (KISZ) Irodalmi Színpadának²⁰⁹ 1978-as *A kirostált kavics* című előadásában a részvétel a játékos és a nézők közötti partneri viszony megteremtését és együttgondolkodását szolgálta.²¹⁰ Dévényi Róbert rendezése megtörtént eseten, Csató Károly szociografikus kísérletén nyugszik: a vitajáték

²⁰⁵ Guy Debord, „Theory of the Dérive”, Internationale Situationniste #2,1958/December, <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html>. [2020.05.22.] [Fordítás tőlem: AK.]

²⁰⁶ BISHOP, *Artificial Hells...*, i.m., 83, 89.

²⁰⁷ Uo. 11.

²⁰⁸ JÁKFALVI, *Avantgárd – Színház – Politika*, i.m., 52, 66.

²⁰⁹ Az Irodalmi Színpadot többek között a Pincészínház későbbi igazgatója, Keleti István és a Gyerekjátékszín megalapítója, Mezei Éva is vezette. Ld. [N. N.], „Irodalmi Színpad”, <https://kkme.hu/egyeb-mufajok/irodalmi-szinpad/>. [2020.09.17.]

²¹⁰ A következőkben Patonay Anita, a Káva Kulturális Műhely színész-drámatanárának és az SZFE doktori hallgatójának a Fórum'20 színházi nevelési szakmai találkozón ismertetett, „*Vélemények Színháza*” című prezentációjára támaszkodom.

történeti kerete²¹¹ a munkásokból álló közönség számára ismerős helyzeteket és erkölcsi dilemmákat tár fel. A vitavezető az egyes jeleneteket követően igyekszik párbeszédbe lépni a nézőkkel: kérdései hol az ismertetést, hol a különböző nézőpontok megértését, a másik helyzetébe való beleképzelést, hol pedig a lehetséges megoldások keresését szolgálják. A játékot követő záróbeszélgetés pedig a konklúzió levonására, „a jelenség ösztársadalmi vonatkozásának a mérlegelésére” irányult. Nem állítható, hogy *A kirostált kavics* mentes lett volna a (nagy)politikától, azonban a részvétel alkalmazása ebben a vitajátékban érezhetően elmozdulást mutatott a színház politikus felfogásának, a néző állampolgárként való megszólításának és cselekvésre való ösztönzésének az irányába, illetve magán viseli a hatvanas években az alkotás- és művészetfelfogásban útnak induló változás jegyeit.

A hatvanas és hetvenes években a művészet intézményét, szerepét, a közönséghez és az élethez fűződő viszonyát többek között a happening és a performansz műfaja gondolta tovább. A happening kifejezése Allan Kaprow amerikai művésztől származik, aki egyben a műfaj elméletének kidolgozója is. Legjelentősebb írása az 1966-ban publikált *Assemblage, Environments & Happenings*, melyben a happening feltételeit a művészet és az élet közti határvonal cseppfolyósításához vagy legalábbis bizonytalaná tételéhez, az idő folytonosságának a megszakításához, a tágas és változó helyszínek alkalmazásához, az esemény egyszeri és megismételhetetlen jellegéhez, a véletlen térhódításához és a közönség megszüntetéséhez köti.²¹²

A mozgás válasz-mozgásra hív fel, legyen az egy vászon vagy egy happening. Az olyan happening, ahol az ülő közönség mindössze beleéléssel reagál, nem happening, hanem színpadi színház.²¹³

Kaprow²¹⁴ kiemeli, hogy a happeningben való részvétel jelenthet akár csupán nézést is, a hagyományos színházzal ellentétben azonban ebben az esetben sem választja el éles határ a közönséget az előadóktól: a nézők a görög drámák kórusához hasonló jelenléttel bírnak,

²¹¹ Új igazgatót neveznek ki a vállalat élére, aki rögtön megrovásban részesül feletteseitől a hanyagul elkészített mérleg miatt. Az igazgató felelősségre vonja a főkönyvelőt és megtagadja a fizetésemelési kérelmét, mire a főkönyvelő adatokat kezd el gyűjteni az igazgató feltételezett sikkasztásának bebizonyításához. Az igazgató nem hagyja magát, vallomásokot csikar ki a női dolgozókból a főkönyvelő szexuális zaklatásairól. Végül a főkönyvelőt menesztik állásából, az igazgató pedig 6 hónap felfüggesztett börtönbüntetést kap, illetve elveszti párttagságát. Ld. PATONAY Anita, „Vélemények Színháza”, [Konferencia-előadás], Fórum'20, Budapest, 2020.03.07.

²¹² Allan KAPROW, *Assemblage, environmentek & happeningek*, Artpool – Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest, 1998, 53–62.

²¹³ *Uo.* 59–60.

²¹⁴ *Uo.* 60.

vagyis a megfigyelés csendes pillanataiban sem merülnek passzivitásba, hanem intenzív jelenlétükkel hozzájárulnak az esemény folyamatához.

Három válfaját különböztetik meg a happening áramlatának, az amerikai, a németet és a franciát, mindhárom irányzat egyként hirdette a művészet élettől való egyenlővé tételét.²¹⁵ Jean-Jacques Lebel az 1968-as párizsi diáklázadásra is happeningként tekintett: „Valóra vált végül az avantgardisták régi álma arról, hogy az »életet« »művészetté«, kollektív alkotói élménnyé változtassák.”²¹⁶ Az Odéon Színház elfoglalásában és nyílt fórummá való alakításában pedig beteljesülni látta a happeningművészek azon törekvését, hogy a színházat részvétellé, a közönséget tette késszé tegyék,²¹⁷ ezzel pedig eltöröljék a művész és a közönség, az aktív és a passzív néző között a kapitalizmus és a polgári színház által felállított határvonalat.

Nincs többé a fogyasztókból álló passzív közönségnek szóló színház vagy költséges látványosság – van helyette a politikai és művészi kutatásra irányuló valóban kollektív vállalkozás. Egy újfajta kapcsolattal kísérletezünk a „csinálók” és a „szemlélők” között. Talán sikerül segítenünk több százezer embernek abban, hogy elhagyják elidegenedett társadalmi szerepeiket, hogy kiszabaduljanak a mentális sztálinizmusból, és hogy azzá a politikai és aktív cselekvővé váljanak, akik lenni szeretnének.²¹⁸

Lebel a happening és az utcaszínház műfajára egyértelműen a politikai agitáció egyik jól alkalmazható eszközeként tekintett, melyek találkozásra és vitákra buzdítják az egyébként egymástól elzárkózó, a passzivitás biztonságot nyújtó menedékébe rejtőzőket.²¹⁹

Az Odéon megszállása fontos inspirációul szolgált az akkor épp önkéntes európai száműzetésüket töltő Living Theatre vezetőinek, Julian Becknek és Judith Malinának is, ugyanakkor ők a színházi előadással, nem pedig a politikai vitáknak fórumot biztosító színházépülettel kívántak forradalmat kelteni.²²⁰ Leghíresebb Európában bemutatott *Paradise Now* című előadásuk a színház és a vitafórum egyesítésének a feladatát tűzte ki céljául,²²¹ az alkalmanként négy-öt órán át tartó előadás nagymértékben támaszkodott a közönség részvételére: a paradicsomba vezető út különböző rítusokon keresztül vezetett,

²¹⁵ Ld. SEBŐK Zoltán: „happening”, <https://artportal.hu/lexikon-szocikk/happening/>. [2020.09.17.]

²¹⁶ Jean-Jacques LEBEL, „Megjegyzések a politikai utcaszínházról”. UNGVÁRI Tamás (szerk.), *A dráma művészete ma*, Gondolat, Budapest, 1974, 468–475, 469.

²¹⁷ P. MÜLLER, „A lázadók színháza...”, *i.m.*, 116–117.

²¹⁸ Idézi P. MÜLLER, „A lázadók színháza...”, *i.m.*, 108. Eredeti szöveg: Jean-Jacques LEBEL, „On the Necessity of Violation”, *The Drama Review*, XIII/1 (1968), 89–105, 105.

²¹⁹ LEBEL, „Megjegyzések...”, *i.m.*, 472.

²²⁰ P. MÜLLER, „A lázadók színháza...”, *i.m.*, 119.

²²¹ Julian BECK – Judith MALINA, „Interjú”. KRÉN Katalin – MARX József (szerk.), *A neoavantgarde*, Gondolat, Budapest, 1981, 214–216, 215.

melyek során a nézők lehetőséget kaptak, hogy bekapcsolódjanak az eseményekbe és cselekedjenek. A nézői pozíció újraírása, a befogadó cselekvővé transzformálása együtt járt a fikció felszámolásával, az alkotók igyekeztek az eseményt a valósággal egyenlővé tenni: az előadás utolsó részében, az addigra meztelenre vetkőzött nézők és előadók kivitték a színházat az utcára.²²²

A nézői szerep újraalkotásában, egyenjogúsításában gyökerezik a hatvanas években végbemenő performatív²²³ fordulat jelentősége. Hatására valamennyi művészeti ágban a műalkotások „előadásokban és előadásokként” valósultak meg: olyan események jöttek létre, melyek középpontjába „nem az alkotójától és befogadójától egyaránt független mű [...], hanem a különböző szubjektumok (művészek és hallgatók, illetve nézők) által létrehozott, végrehajtott és befejezett akció”²²⁴ került, a befogadói attitűd helyett pedig a részvételt, a tevékeny együttműködést szorgalmazták. A nézők szabadon döntöttek részvételükről, közreműködésükkel pedig tevékeny alakítóivá, szerzőivé váltak az eseményeknek.

Marina Abramovic az 1974-es *Rhythm 0* című performanszában saját elmondása szerint arra volt kíváncsi, hogy milyen messzire tud elmenni a közönség, ha maga a művész nem csinál semmit.²²⁵ Hetvenkét tárgyat, köztük parfümöt, rózsát, kenyeret, szőlőt, bort és különböző fegyverként is használható eszközöket, ollót, szegeket, fémrudat, illetve egy tölténnyel ellátott pisztolyt helyezett ki a galéria közepén álló asztalra, azzal a nézőknek szánt instrukcióval, hogy „én egy tárgy vagyok, azt csinálsz velem, amit akarsz, a soron következő hat órában magamra vállalom mindenért a felelősséget”. A *Rhythm 0* kitűnően szemlélteti az előadó és a néző kapcsolatában bekövetkező szerepváltást: míg Abramovic mozdulatlan bábként, szinte élettelen tárgyként volt jelen az est folyamán, addig a közönség – mindenféle provokációtól mentesen – saját megfontolásból cselekedett. A nézők először gyengéden, vigyázva nyúltak a művész testéhez, megsimogatták, megölelték, később azonban a fizikai erőszak különböző módjaihoz folyamodtak: sebet ejtettek a nyakán, ittak a véreből, levágták róla a ruhát, rózsatüskét szúrtak a testébe. A *Rhythm 0* kapcsán nem beszélhetünk a valóság és a művészet ellentétpárjáról, a művész a saját testét és személyét állította ki a galéria terében, melyen a közönség tényleges sebeket

²²² P. MÜLLER, „A lázadók színháza...”, *i.m.*, 121–122.

²²³ A performativitás és a performansz fogalmához ld. FISCHER-LICHTE, *The Transformative Power...*, *i.m.*, 24–37.

²²⁴ *Uo.* 25.

²²⁵ Marina ABRAMOVIĆ, „Rhythm 0”, <https://www.youtube.com/watch?v=kijKz3JzoD4>. [2020.05.25.]

ejtett. A performer mozdulatlan teste nem valaminek a jeleként funkcionált, hanem statikus, saját anyagiságát és tulajdonságát középpontba állító testként volt jelen, a figyelem pedig a vele és rajta véghezvitt nézői cselekvések konkrétságára irányultak.

A hatvanas évek sokat hivatkozott színházi példája – a Living Theatre munkái mellett – a The Performance Group *Dionysus in 69* című előadása, melynek rendezője, Richard Schechner a színpad és a nézőtér közti határvonal feloldásával az egész színházat olyan környezetté (*environmentté*) változtatta, melyben a nézők szabadon választhatták meg a helyüket, az előadás ideje alatt pedig annyiszor és oda mehettek, amikor és ahova csak akartak. A nézők saját maguk határozhatták meg a részvételük mértékét,²²⁶ szerepváltásuk már azzal kezdetét vette, hogy be kellett jutniuk a nézőtérre, vagyis át kellett esniük egy beavatási szertartáson. Az első alkalommal még lenge öltözékben, később meztelenül játszottak az előadók, és a nézőket is csak ruhátlanul engedték be. Az előadás kezdetén Dionüszosz születési, a végén Pentheusz halotti rituáléján, majd az azt követő bacchanáliában vehetett részt a közönség. A nyitóképben a férfiak egymás mellett feküdtek, a nők pedig szülőcsatornát formálva terpeszben álltak felettük – így jött világra Dionüszosz. A végén ugyanez a kép ismétlődött meg, csak ellenkező irányban mászott keresztül a performer, majd az előadók és a nézők közösen elhagyták a játékeret és végigvonultak New York utcáin.²²⁷

A hatvanas-hetvenes évek performanszai tehát leszámoltak a korlátlan hatalommal bíró, mindent az irányítása alatt tartó, a létrehozott műalkotás egyedüli szerzőjeként jegyzett rendező szerepkörével, helyette pedig egyfajta laboratórium-vezetőkként olyan helyzetek előállításával kísérleteztek, melyeknek nem csupán a nézőket, hanem önmagukat is kiszolgáltatták. Ennek következtében az előadók és a nézők viszonyát a kölcsönösség, az oda-vissza hatás határozta meg. Az alkotók nem műalkotásokban, hanem eseményekben gondolkodtak, melyben az írott szöveg elsőbbségét felváltotta az anyagiság, a testiség, a jelenlét kérdésköre, a bennük véghezvitt önreflexív cselekvések pedig a valóság primer élettapasztalataival váltak egyenlővé – ez a folyamat végérvényesen ellehetetlenítette a művészet és a valóság közti döntő különbség meghatározását. A színház tehát többé nem egy fiktív világ reprezentációját jelentette, amit a közönség csendben megfigyelt, majd

²²⁶ Richard SCHECHNER, *Environmental Theatre*, Hawthorn Books, New York, 1994, 44.

²²⁷ FISCHER-LICHTE, *A performativitas esztétikája, i.m.*, 54.

értelmezett, hanem valami olyan megfoghatatlan és láthatatlan dologként vált értelmezhetővé, mely a nézők és az előadók között megjelenve teremtett színházat.²²⁸

A történeti és neoavantgárd irányzatok, illetve a performanszművészet egyes példái elvezetnek minket a kilencvenes évek projektszemléletű művészetfelfogásához, mely a műalkotásra megkérdőjelezhetetlenül befejezetlen, kutatásalapú társadalmi folyamatként tekint.²²⁹ A kilencvenes években a részvételi művészetben rejlő potenciált a nézőnek cselekvő szubjektummá való formálásában és a demokrácia közti kapcsolat megteremtésében látták, fontos azonban megjegyezni, hogy a korábban említett történelmi előzményekkel ellentétben 1989 után a részvételi művészet nem kapcsolódik egyetlenegy politikai irányzathoz sem (leszámítva a laza értelemben vett antikapitalista szemléletet).²³⁰ A részvételi művészet, ahogy Bishop is kiemeli, nem a politika kisajátított médiuma, nem nyújt automatikus választ a spektakulum társadalmának a problémáira: a demokráciához hasonlóan bizonytalan műfaj, amelyet minden adott szituációban próbára kell tenni.²³¹

4.3. A RÉSZVÉTEL TRANSZFORMÁLÓ EREJE

A nézői szerepváltásra és a közönség részvételére irányuló művészeti törekvések elemzésekor újra és újra előkerült a transzformáció fogalma. A performanszművészet egyik legjelentősebb kutatója, Erika Fischer-Lichte a transzformatív esztétika példáiként hivatkozik a hatvanas és hetvenes évek performanszaira, de ahogy ő maga is kihangsúlyozza, nem ő az egyetlen teoretikus az elmúlt évszázadok során, aki a művészet transzformáló erejéről ír.²³² Tézise szerint, ha megvizsgáljuk a különböző kultúrák befolyásos esztétikai elméleteit, akkor felfigyelhetünk arra a jelenségre, hogy többségük előfeltételez valamiféle, az esztétikai folyamat során a befogadóban létrejövő transzformációs hatást. Arisztotelész például az olvasóban és a nézőben végbemenő változást a katarzis megtapasztalására vezeti vissza; Johann Georg Sulzer svájci esztéta a színház transzformációs erejét a nézők érzelmi megfertőzésében és az ezáltal keltett

²²⁸ FISCHER-LICHTE, *The Transformative Power...*, i.m., 19–20.

²²⁹ BISHOP, *Artificial Hells...*, i.m., 194.

²³⁰ *Uo.* 283–284.

²³¹ *Uo.* 284.

²³² Erika FISCHER-LICHTE, „Introduction. Transformative aesthetics – reflections on the metamorphic power of art”. Erika FISCHER-LICHTE – Benjamin WIHSTUTZ (ed.), *Transformative Aesthetics*, Routledge, London – New York, 2017, 1–25, 2.

átmeneti állapot létrehozásában, míg Schiller és Goethe a néző önfejlesztésében és szabad egyénné válásában látja – írja Fischer-Lichte.²³³

A nézői pozíció újradefiniálására törekvő XX. századi előadások esetében a színház transzformációs ereje a nézők bevonódásában, a részvétel gyakorlatában vált kézzel foghatóvá. A néző résztvevővé való átalakulása az átmenet rítusaként²³⁴ is értelmezhető: a néző új, résztvevőként azonosított identitása performatív cselekvések során jön létre. Cselekvő szubjektummá válása három fázisra, az elkülönülés, a liminalitás és az egyesülés szakaszára bontható.²³⁵ Richard Schechner *Dionysus in 69* című rendezésében a nézők az előadás terébe lépve nem csupán ruháikat, hanem mindennapi életük eseményeit, szokásait is maguk mögött hagyták. Új szerepkörük, résztvevői identitásuk a születési és halotti rituáléban, illetve a bacchanáliában való közreműködésük révén jött létre. Az előadás végén, a részvétel során szerzett szokatlan és felkavaró tapasztalatokkal, illetve a kezdeményezés és az együttműködés elsajátított képességével léptek ki New York utcáira, s nyertek visszabocsátást társadalmi közegükbe. Egy másik példát említve Takács Gábor²³⁶ a határátlépés három szakaszát a színházi nevelési programokban a következőképpen írja le: az elkülönülés során az iskolai osztály kilép megszokott közegéből, már „magát az utazást is eseményként megélve érkezik a TIE-társulathoz”. A liminalitás szakaszában a diákok elmerülnek a program által vázolt világban, ideális esetben a külvilágot kizárva csak ezzel foglalkoznak, végül pedig az egyesülés szakaszában az iskolába visszatérve beépítik mindennapjaikba a programon szerzett tapasztalataikat.

[S]ok esetben több jelentős probléma felszínre hozatalában, megoldásuk megtalálásában is szerepe van az átélteknek – joggal állíthatjuk tehát, hogy a résztvevők adott esetben új identitásukkal együtt tagozódnak be újra a társadalomba.²³⁷

²³³ Uo. 3–6.

²³⁴ „Az egyén élete bármiféle társadalomban egyik életkorból a másikba, egyik foglalkozásból a másikba történő átmenetekből áll. Ahol az életkorok és a foglalkozások elkülönülnek, ott ez az átmenet speciális aktusokkal jár együtt [...] Ha tehát valaki az egyik területről átmegy a másikra, akkor rövidebb-hosszabb ideig speciális helyzetbe kerül: két világ között lebeg. Ezt a helyzetet nevezem határhelyzetnek (margé) [...] A »küszöbátlépés« tehát egy új világba való belépést jelent. [...] a küszöbnél történő rítusok mind határhelyzeti rítusok (rite de marges). A korábbi környezettől való elválást szolgálják [...] ezután következnek a befogadó rítusok.” Arnold VAN GENNEP, *Átmeneti rítusok*, L'Harmattan, Budapest, 2007, 42–55.

²³⁵ Victor TURNER, „Liminalitás és communitas”. ZENTAI Violetta (szerk.), *Politikai Antropológia*, Osiris Kiadó, Budapest, 1997, 51–63, 51.

²³⁶ TAKÁCS Gábor, „Padlóváza a színpadon”, *Színház*, XLII/2 (2009), 42–49, 48.

²³⁷ Uo.

A részvétel gyakorlatában rejlő identitás- és társadalomformáló lehetőséget a XX. század eleji politikai irányzatok és művészeti mozgalmak egyaránt kihasználták, mondhatni új kommunikációs stratégiává lépett elő a tömegpropaganda látványos rituálévá alakítása, melyben a tömeg részvétele az eszme – például a szovjet kollektívizmus – megtestesítését és igazolását, a hétköznapi problémákat elfedő grandiózus céllal – például a totális állam tervével – való azonosulását jelentette. A II. világháború után a civil jogokért harcoló politikai aktivisták számára is a művészet, köztük a színház médiuma azonnali és látható platformot nyújtott a viták és tüntetések szervezéséhez, illetve a társadalmi cselekvés generálásához.²³⁸ A társadalmi gyakorlatokban egyre növekvő színház- és részvételalapú kutatások és folyamatok annak a meggyőződésnek a tényerését mutatják, miszerint fenntartható változás csak és kizárólag az egyén hozzáállásának a megváltoztatásával érhető el, ez a változás pedig a részvételi művészet transzformációs erejével sikeresen előidézhető.²³⁹

A transzformáció jelen esetben tehát nem valamiféle romantikus, metafizikai fogalom, mely a hétköznapi események során elveszti relevanciáját, nem, sőt: a részvétel gyakorlatához fűződő transzformáció koncepciója felhívja a figyelmünket arra, hogy a világban való jelenlétünk és az általunk végrehajtott cselekvések igenis jelentőséggel bírnak, hozzájárulhatnak a társadalmi, kulturális és gazdasági változásokról szóló víziók beteljesüléséhez.²⁴⁰

4.4. A RÉSZVÉTEL TÁRSADALMI GYAKORLATA

A XX. században végbemenő változás a művészeti gyakorlatokban nem csupán a zárt diskurzusként felfogott művészet-koncepciót kérdőjelezte meg, hanem hozzájárult a művészet kísérleti, a társadalmi gyakorlatokban való alkalmazásához is.²⁴¹ A művészet politikai, pedagógiai, szociális és terápiás célú alkalmazásainak az elterjedése azt a két, egymással összefüggő meggyőződést tükrözi, hogy egyrészt a művészet

²³⁸ Vö. Helen NICHOLSON, *Applied Drama. The Gift of Theatre*, Palgrave Macmillan, New York, 2005, 9.

²³⁹ PRENTKI – PRESTON, *i.m.* 13.

²⁴⁰ Sheila PRESTON, „Introduction to Transformation”. Tim PRENTKI – Sheila PRESTON (ed.), *The Applied Theatre Reader*, Routledge, New York, 2009, 303–306, 304.

²⁴¹ Ld. Paula HILDEBRANDT – Sibylle PETERS, „Introduction”. Paula HILDEBRANDT – Kerstin EVERT – Sibylle PETERS – Mirjam SCHAUB – Kathrin WILDNER – Gesa ZIEMER (ed.), *Performing Citizenship. Bodies, Agencies, Limitations*, Palgrave Macmillan, 2019, 1–13, 8.

társadalomformáló erővel bír az egyén individuális szintjén kifejtett transzformációs hatásával; másrészt, a társadalmi változás fenntarthatósága az egyén hozzáállásától függ,²⁴² ami a művészet különböző alkalmazott módszerével, például az alkalmazott színházzal sikeresen formálható.

Az alkalmazott színház és az alkalmazott dráma kifejezését²⁴³ a részvételi művészet fogalmához hasonlóan a kilencvenes években kezdték el használni egy rendkívül hibrid és interdiszciplináris műfaj leírására: olyan színház- és drámaalapú tevékenységek jelölésére alkalmazták, melyek a hagyományos színházi intézményrendszeren kívül, változatos földrajzi és társadalmi színtereken fellépve kívánták az egyén, a közösség, a társadalom javát szolgálni.²⁴⁴ Bár hiányzik egy egységes fogalomhasználat, melynek köszönhetően „szélsőségesen eltérő elméleti háttérrel működő és rendkívül diverzifikált célközönséggel dolgozó metodikák”²⁴⁵ kerülnek egy kalap alá, szándékában az összes forma megegyezik: céljuk az egyéni élet jobbítása, a társadalmi változás elérése.

Az alkalmazott színházi alkotók hisznek a színház és a dráma társadalomformáló erejében, abban, hogy hatással tudnak lenni az emberek egymás közti és a világgal folytatott kommunikációjára. Ennek elérése érdekében az előadások létrehozása alkalmával a hétköznapi emberek történetéből, a helyi problémákból indulnak ki,²⁴⁶ vagyis minden esetben olyan témára esik a választásuk, amely számot tart a közösség érdeklődésére.²⁴⁷ Mindig egy a résztvevői csoport szükségleteinek megfelelő pedagógiai, szociális vagy terápiás cél határozza meg tevékenységüket. Az alkalmazott színház gyakorlataiban a részvétel különböző módozataival találkozhatunk:²⁴⁸ van, amikor szinte nem is beszélhetünk közönségről, csupán résztvevőkről; van, amikor a közönség a passzív

²⁴² PRENTKI – PRESTON, *i.m.*, 13.

²⁴³ Philip Taylor az alkalmazott dráma és az alkalmazott színház közti különbséget abban látja, hogy míg az előbbi a folyamatra, az utóbbi a produktum létrehozására koncentrál. (Ld. NICHOLSON, *i.m.*, 2.) Mások nem választják ilyen élesen külön, Bethlenfalvy Ádám – a hazai színházi nevelési terület egyik jelentős képviselője – se találja ezt a különbségtételt szerencsésnek, hiszen, ahogy írja, „minden produktum mögött folyamat áll, s minden folyamatnak vannak előadói helyzetei.” Ld. BETHLENFALVY, „Alkalmazott Színház”, *i.m.*, 80.

²⁴⁴ NICHOLSON, *i.m.*, 2.

²⁴⁵ BETHLENFALVY, „Alkalmazott Színház”, *i.m.*, 80.

²⁴⁶ PRENTKI – PRESTON, *i.m.*, 9.

²⁴⁷ NOVÁK, *i.m.*, 24.

²⁴⁸ PRENTKI – PRESTON, *i.m.*, 10.

szemlélődés és az aktív részvétel között ingadozik; s olyan is előfordul, amikor egyáltalán nem jut aktív szerep a nézőknek.²⁴⁹

Az alkalmazott dráma kutatója, Helen Nicholson szerint a színház a művészet legnyilvánosabb formájaként egyrészt mindig is különleges szerepet töltött be az eszmék, értékek és érzelmek közös kutatásában, másrészt a kezdetektől fogva olyan térként funkcionál, ahol az embereknek lehetőségük adódik a képzeletüket segítségül hívva a társadalom újraalkotására.²⁵⁰ Peter Sellars, amerikai rendező az ember színházcsinálás iránt érzett általános indíttatását egyenesen a civil jogok kérdésköréhez, illetve ahhoz az elképzeléshez köti, hogy a színház képes hozzájárulni a demokratikus közösségek építésének folyamatához, illetve az aktív, résztvevői állampolgári lét bátorításához.²⁵¹

Az előző fejezetben már sokat hivatkozott politológus, Chantal Mouffe a részvétel performatív aktusával azonosítja az állampolgárságot. Véleménye szerint a demokrácia tagjainak kötelességük aktív polgári életet folytatniuk, vagyis állampolgárként cselekedniük és egy kollektív vállalkozás részeként meghatározni magukat.²⁵² Ha az állampolgárságot performatív aktusnak, másképpen fogalmazva, ha társadalmi gyakorlatnak (*social practice*-nek) tekintjük, akkor sokkal nagyobb jelentőséggel bír az ember hétköznapi cselekvései során, illetve folyamatosan napirendi ponton kell tartani az újratárgyalását – vonja le a következtetést Nicholson.²⁵³ A részvétel aktusával azonosított állampolgárság többet jelent a törvényes jogok ismereténél, azok elfogadásánál és alkalmazásánál: olyan önvizsgálatra és kérdések felvetésére készítet, mint például miképpen járulunk hozzá a társadalmi folyamatokhoz, milyen módon támogatjuk egymást és vállalunk felelősséget egymásért.

Az állampolgári részvételt Sherry R. Arnstein²⁵⁴ egyik cikkében találó humorral a spenótevéshöz hasonlítja: alapvetően senki nincs ellene, hiszen mindenki tudja, jót tesz neki. Így vannak ezzel a demokrácia követői is, akik üdvözítik a polgárok részvételét a

²⁴⁹ A részvételi színház az alkalmazott színház egyik lehetséges formája, alkategóriája.

²⁵⁰ NICHOLSON, *i.m.*, 19.

²⁵¹ Peter SELLARS, „The Question of Culture”. M. DELGADO – C. SVICH (ed.), *Theatre in Crisis: Performance Manifestos for a New Century*, Manchester University Press, Manchester, 2002, 142.

²⁵² Chantal MOUFFE, „Preface: Democratic Politics Today”. Chantal MOUFFE (ed.), *Dimension of a Radical Democracy*, Verso, London, 1992, 1–16, 4.

²⁵³ NICHOLSON, *i.m.*, 22–24.

²⁵⁴ Sherry R. ARNSTEIN, „A Ladder of Citizen Participation”, *Journal of the American Institute of Planners*, XXXV/4 (1969), 216–224, 216.

kormányzásban, amikor azonban az egyet jelent a hatalom újraosztásával, hirtelen megannyi – politikai, etnikai, ideológiai – ellenzékre oszlik a nagy egyetértés.

[...A] részvétel a hatalom újraosztása nélkül üres és frusztráló folyamat. Megengedi a hatalommal rendelkezők számára, hogy azt állítsák, minden oldalt figyelembe vettek, ugyanakkor azt is lehetővé teszi, hogy csak néhányan profitáljanak belőle. Fenntartja a status quo-t.²⁵⁵

Az állampolgári részvétel a politikai és gazdasági folyamatokból kizárt, „nincstelen” polgárokat hatalommal ruházza fel, a hatalom újraosztásával pedig lehetővé teszi számukra, hogy aktív közreműködői legyenek saját sorsuk és jövőjük alakításának.

A részvétel gyakorlata a művészetben is – ahogy az előző alfejezet példáiban láthattuk – kimondva, kimondatlanul az alkotók és a közönség közti hatalom újraosztására irányul: a részvétel felajánlásával a közönség tagjait hatalommal ruházzák fel, akiknek a tevékenysége többé már nem (csupán) egy közvetített tartalom elfogadására, az azon való gondolkodásra, hanem az alkotói-előadói folyamat alakítására összpontosul. A részvétel aktusának, a benne rejlő felszabadító és hatalommal felruházó erőnek a művészeti folyamatokban való megtapasztalása hozzájárulhat az egyén állampolgár mivoltának a hétköznapi életben való performativitásához, a kezdeményező szerepvállaláshoz a társadalmi gyakorlatokban, ami közvetetten társadalmi transzformációhoz vezethet.

Az alkalmazott színház – és altípusként a részvételi színház – szerepe az aktív, részt vevő állampolgár identitásának a felépítésében tömören abban mutatkozik meg, hogy lehetőséget biztosít az erkölcsi dilemmák megtapasztalására, a különböző narratívákban való részvételre, az élet minél több perspektívából való vizsgálatára, illetve az identitásukat meghatározó események és tényezők megfigyelésére – mindehhez pedig a részvétel technikája nyújt segítséget.²⁵⁶

A színház a cselekvés, a reflexió, de ami a legfontosabb, a transzformáció eszközévé válik – olyan színházzá, melyben új létezési módok találkozhatnak és az emberiség új lehetőségei válnak elképzelhetővé.²⁵⁷

²⁵⁵ *Uo.* [Fordítás tőlem: AK.]

²⁵⁶ NICHOLSON, *i.m.*, 36.

²⁵⁷ Philip TAYLOR, *Applied Theatre, Creating Transformative Encounters in the Community*, Heinemann, Portsmouth, 2003, 30. [Fordítás tőlem: AK.]

4.5. A RÉSZVÉTELI SZÍNHÁZ SAJÁTOSSÁGAI

Az ókori görög színháztól kezdve az Erzsébet-kori színházon át a posztmodern színházig a színház mindig annak a közösségi helynek a funkcióját látta el, ahol az emberek szembesülhetnek a mindennapi életüket szervező konfliktusaikkal, megoldásokat láthatnak a problémáikra. A részvételi színház azonban nem csak a szereplővel való azonosulás és együttgondolkodás lehetőségét ajánlja fel a nézőnek, hanem azt is, hogy a történet hőségnek a helyére lépve felhasználja a színpadot a lehetőségek kutatására és azok kipróbálására.

A részvételi színház (*participatory theatre*) átfogó, elsősorban dramaturgiai szempontú elnevezése, ernyőfogalma alá legfőképpen olyan színház- és drámaalapú megközelítések, műfajok sorolhatóak be, melyek a hagyományos polgári színházban megszokott, a nézőket a színpadi eseményektől elválasztó, láthatatlan határvonalként húzódó fal áttörésére, a közönség közvetlen bevonódására, vagyis résztvevővé formálására irányulnak. A hazai és külföldi szakirodalomból a részvételi színház terminusának három központi eleme olvasható ki témáját, kivitelezési módját és célját tekintve.

Tartalmi szempontból a részvételi színházi munkaformák kiindulópontját minden esetben egy valós, a közönség számára releváns dilemma vagy kérdés adja, melynek fontossága érdekeltté teszi a jelenlévőket a problémafelvetés kibontásában, megvitatásában.²⁵⁸ Romankovics Edit színész-drámatanár és rendező 2010-ben fogalmazta meg az önmagát „a Résztvevő Színháza”-ként meghatározó Káva Kulturális Műhely szakmai hitvallását, melyben azt írja, hogy „a Résztvevő Színháza” egy olyan drámai helyzet felvázolására és kibontására irányul, mely megteremti azt „a közös emberi kiindulópontot, amely mellett emberként nem lehet szó nélkül elmenni, amelyre rá kell kérdeznünk, ha emberek vagyunk”.²⁵⁹ Romankovics értelmezésében a dráma „a Résztvevő Színháza” esetében tehát arról szól, hogy „mit jelent embernek lenni a világban”: a résztvevők emberségét, igazságérzetét kívánja megpiszkálni annak érdekében, hogy cselekvésre és gondolkodásra ösztönözze a jelenlévőket.

Ezzel pedig el is érkeztünk a részvételi színház második fontos jellegzetességéhez, ahhoz, hogy a közönség minden esetben „részt vesz az előadás során kialakult helyzet,

²⁵⁸ [N. N.], *Participatory Theatre for Conflict Transformation. Training Manual*, Search for Common Ground, H. n., 2007, 5.

²⁵⁹ ROMANKOVICS Edit, *A Résztvevő Színháza. A színházi nevelési program mint totális színház*, Káva Kulturális Műhely, Budapest, 2010, 10.

hozzaállás vagy magatartás elfogadásában, megváltoztatásában vagy korrigálásában”.²⁶⁰ Bár a nézői részvétel a részvételi színház elengedhetetlen feltétele, mindig önkéntes alapon történik.²⁶¹ A részvétel mértéke és módja természetesen előadásonként változik: a közönség bevonódása

vonakozhat összetett testi-fizikai aktivitásra, és tervezett szerepalakításokra, de jelenthet verbális véleménynyilvánítást is. A résztvevők – hozzászólásokkal, szavazással, szerepbe lépéssel, jelenetek újra játszásával és újra rendezésével – vállalnak szerepet az előadás által firtatott kérdésekben.²⁶²

A részvétel nem igényel professzionális tudást, színészi tehetséget vagy ambíciót, a résztvevők személyes, civil tapasztalataiból, élmény- és gondolatvilágából merít. Ennek eredményeképpen az előadás minden alkalommal másképp, a közönség közreműködésétől függően valósul meg.²⁶³

A részvételi színházi előadások általános célja, hogy a színpadot olyan helyé tegyék, ahol a közönségnek lehetősége nyílik a felvázolt problémákra adott válaszok kipróbálására, nézeteltéréseik megvitatására, az együttéléstről és a jövőről alkotott új víziók kifejezésére. Azáltal pedig, hogy a résztvevők a saját ötleteiket látják viszont a színpadon, és átélik a cselekvés örömét – azt az élményt, hogy milyen az, amikor befolyással bírnak a történésekre, amikor gondolataik és tetteik képesek az események formálására –, közelebb kerülhetnek ahhoz a felismeréshez, hogy az előadás során megélt tapasztalok és kipróbált cselekvési formák akár a hétköznapi életükben is alkalmazhatóak, ami ezek után kevésbé tűnhet majd kaotikusnak, irányíthatatlannak és értelmezhetetlennek.²⁶⁴ A részvétel tapasztalata tehát felbátoríthatja a nézőket, hogy ne csupán a színház fikciós keretein belül, hanem a valóságban is merjenek aktív szerepet vállalni saját jövőjük formálásában, konfliktusaik feloldásában, a hatékony kommunikáció keresésében.²⁶⁵

Helen Nicholson térkép-metaforája, melyet könyvében az alkalmazott drámára vonatkoztat, kitűnően alkalmazható a részvételi színház szemléltetésére is:

Az utazás megkezdéséhez követed a térképet. Az utazás során lehet, hogy az ösvények összeütköznek vagy megváltozhat az útirány annak érdekében, hogy új elképzelésekhez és

²⁶⁰ [N. N.], *Participatory theatre...*, i.m., 5.

²⁶¹ TAKÁCS – GYÉVI-BÍRÓ – LÁPOSI – LIPTÁK – SZŰCS, i.m., 155.

²⁶² HORVÁTH Kata – OBLATH Márton, *A performatív módszer*, Káva – Anblokk – Parforum, Budapest, 2015, 95–96.

²⁶³ *Uo.*

²⁶⁴ *Uo.*

²⁶⁵ [N. N.], *Participatory theatre...*, i.m., 3.

perspektívákhoz juss. Lehet, hogy akadályokba, zsákutcába vagy csúcspontokba ütközöl, melyek az irány megváltoztatására, új pályára vagy ismeretlen útvonalra kényszerítenek. [...] A térkép megmutatja, hogy milyen sokféle út vezet ugyanahhoz a jó kilátást nyújtó ponthoz, ugyanakkor a térkép lehetővé teszi az útvonal megtervezését; minden utazás különbözik és a tapasztalat kiszámíthatatlan. [...] A térkép jelzi az aktivitást; értelmezést és belakást igényel ahhoz, hogy történet kerekedjen belőle. Megnevez történeteket és helyi legendákra utal. Felveti az utazás esztétikai és érzelmi dimenzióit is, megjelöli a szép és nehéz helyeket, de nem jegyzi meg a jelentőségüket és nem kínál egyértelmű megoldást arra, hogyan lehet a legjobban megközelíteni őket, találkozni velük.²⁶⁶

A részvételi színházi előadás is hasonló utazásra hívja nézőjét: bár a fikció keretei adottak, az előadás során szereshető élmények előre megjósolhatatlanok, csakis a nézőtől függ, hogy milyen utat jár be a közös kirándulás alkalmával. A részvételi színházi előadás gyakran szándékos akadályokba és zsákutcákba tereli, különböző problémákba és dilemmákba ütközteti nézőjét annak érdekében, hogy az kénytelen legyen kilépni a komfortzónájából, változtatni a nézőpontján és újragondolni a véleményét. Pluralista szemléletet hirdetve felhívja a figyelmet az alternatívák és a nézőpontok sokszínű tárházára. A részvételi színház minden esetben aktív közreműködést vár el nézőjétől, azonban az együttműködés mikéntje, ezáltal pedig az események alakulása a nézőtől függ. Az iránytű tehát a résztvevővé váló néző kezében van, ő az egyetlen, aki a felkínált helyzeteket valós és releváns történetekké tudja formálni.

A részvételi színház példáiban a részvétel jelensége egyaránt utal az összetartozás, a közösség érzésének a megtapasztalására, a közös élményekben és tapasztalatokban való osztozásra, illetve a döntéshozásban való közös, egyenrangú részvételre és az *empowerment*²⁶⁷ jelenségére is, vagyis – Eriksson szavaival élve – a részvétel horizontális és demokratikus értelmezése szintűgy használatos.

²⁶⁶ NICHOLSON, *i.m.*, 39–40. [Fordítás tőlem: AK.]

²⁶⁷ Az *empowerment* a szociális munka sokat használt fogalma. Amnon Boehm és Esther Boehm a közösségi színházról írt cikkükben olyan folyamatként írják le, amely „növeli a személyes, a személyek közötti vagy az együttes és a politikai erőt annak érdekében, hogy az egyének, csoportok, közösségek képesek legyenek cselekvésük által javítani saját helyzetükön (Gutierrez 1994; Ramon 1999). Az *empowerment* továbbá a képessé válás folyamatára is utal, amely magában foglalja az önbecsülést, az önértéket, a hatalom, irányítás és önállóság érzetét, valamint a források nagyobb személyes és együttes eléréssel való újrakiosztását (Miley–DuBois 1999; Staple 1990).” Az *empowerment* folyamatának része a kritikus gondolkodás fejlesztése és a tudatosság növelése, célja pedig, hogy segítsen „a hatalmukat elveszített, tehetetlen állapotba kerülő személyeknek, csoportoknak jobban megérteni és könnyebben leküzdeni a személyes és szociális problémáikat állandósító hatalomhiány állapotát (Itzhaky–Gerber 1999).” Amnon BOEHM – Esther BOEHM, „A közösségi színház, mint az *empowerment* eszköze a szociális munkában”. BUDAI István – NÁRAI Márta (szerk.), *Együttműködés és felelősségvállalás tanulása a szociális és közösségi munkában*, Széchenyi István Egyetem, Győr, 2012, 59–79, 61–62.

A részvételi színházi előadások történeti gyökereit olyan színházi koncepciók, műfajok és irányzatok alkotják, melyek visszakövetelték a színház politikai, politikus és közösségi funkcióit, és a vizsgálat fókuszát kiemelten a színház társadalmi szerepére, illetve a nézők és játszóik közti viszonyrendszerre irányították. Történeti és gondolatelőzményként többek között a brechti tandarab-elmélet, a (már említett) történeti és neoavantgárd színház irányzatai és annak performativitás fogalma, az 1960-as években útnak induló színházi nevelési programok, Edward Bond politikai színháza, Paulo Freire felszabadító pedagógiája, Augusto Boal elnyomottak színháza, illetve a közösségi színházak különböző műfajai sorolhatóak fel.²⁶⁸ Ezek közül Brecht, Bond és Boal színházelméletét tartom fontosnak kiemelni, melyek tézisem szerint nagymértékben hozzájárultak a részvételi színházi munkaformák politikusságához.

4.5.1. AZ EPIKUS SZÍNHÁZ ÉS A TANDARAB-ELMÉLET

Arisztotelész poétikarendszerének az európai színpadokon betöltött, évszázadokon átívelő egyeduralmát Bertolt Brecht az elsők között kérdőjelezte meg a XX. század első felében. Brecht műveinek üzenetét Roland Barthes a következőképp foglalja össze:

[...] a világ alakítható, a művészetnek bele lehet és kell avatkoznia a történelembe, nincs az örök művészetnek esszenciája, hanem minden társadalomnak meg kell teremtenie azt a művészetet, ami felszabadítja.²⁶⁹

A politikai színház elkötelezett rendezőjével, Erwin Piscatorral együtt fogott neki Brecht annak a kísérletezésnek, mely a színházat a társadalmi változás szolgálatába igyekezett állítani. Közös céljuk az volt, hogy egy olyan világképet és együttélési modellt vázoljanak fel a színpadon, melyek a nézők segítségére lehetnek társadalmi környezetük megértésében, illetve az abban való eligazodásukban.²⁷⁰ Első lépésként szakítottak az arisztotelészi katarziselmélettel és annak hagyományával, hiszen Brechtet idézve, „amíg a színpad és a közönség közt a kapcsolat a beleélés alapján jött létre, addig a néző csak

²⁶⁸ KISS Gabriella, „A résztvevő színháza mint kulturális modell. Gondolatok a Káva Kulturális Műhely két »kifejezetten felnőtt közönség számára« készült előadásáról”. DERES Kornélia – HERCZOG Noémi (szerk.), *Színház és társadalom*, JAK – PRAE.HU, Budapest, 2018, 96–122, 100; HORVÁTH – OBLATH, *i.m.*, 96.

²⁶⁹ Roland BARTHES, „Brecht forradalma”. UNGVÁRI Tamás (szerk.), *A dráma művészete ma*, Gondolat, Budapest, 1974, 361–363, 363.

²⁷⁰ BRECHT, „A kísérleti színházról”, *i.m.*, 147.

annyit láthatott, amennyit a hős látott, aki beleélte magát”.²⁷¹ A szereplővel való azonosulás Brecht elmélete alapján ellehetetleníti a színpad által felkínált nézeteken való vitázást, csak és kizárólag az egyetértést teszi lehetővé, a társadalmi jelenségeket pedig örökérvényűnek és megváltoztathatatlanak tünteti fel, miközben Brecht szerint a társadalmi folyamatok dinamikusak, ebből kifolyólag pedig alakíthatóak – akár a nézők által is.²⁷²

Brecht epikusnak nevezett színháza az érzelmek helyett tehát a közönség értelmére hagyatkozik, az azonosulás helyett pedig vitatkozásra sarkallja a nézőjét.²⁷³ Elsőszámú eszköze az elidegenítő ábrázolás, mely egyszerre mutatja ismerősnek és idegennek a tárgyat,²⁷⁴ a társadalmi állapotokat folyamatokként és a maguk ellentmondásosságában mutatja be, a nézőt pedig cselekvésre ösztönzi. A néző feladatával és szerepével párhuzamosan a színészi játék is megváltozik: a színész Brecht előírását követve egyetlenegy pillanatra sem azonosulhat teljes mértékben a szerepével, annak érzelmi világával, különben a nézőnek sem maradna más választása az érzelmi azonosuláson kívül.²⁷⁵

Az epikus színház dramaturgiája Barthes állítása szerint felforgatja az európai színpadokon uralkodó, általa elhibázottnak tartott hagyományos dramaturgiákat, melyek

[...] bevonják, elaltatják a nézőt, s ezzel a lemondás dramaturgiájává lesznek. A Brechtte ellenben maientikus, bábáskodó hatalommal bír, ábrázol és ítéletalkotásra kényszerít, egyszerre megrázó és elidegenítő, a szolidaritás színháza ez, nem a fertőző belenyugvásé.²⁷⁶

A brechti dramaturgia tehát kizökkenti a nézőjét és produktivitásra készíti, emellett képes rávilágítani az emberi cselekvésekre gyakorolt társadalmi hatásokra, illetve a politika, a kultúra és a történelem ellentmondásaira.²⁷⁷

²⁷¹ *Uo.* 151.

²⁷² *Uo.* 152.

²⁷³ Bertolt BRECHT, „Elmélkedés az epikus színház nehézségeiről”. Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1969, 62–63, 63.

²⁷⁴ A részvételi színház alkotói az előadások játékkeretét, melyen keresztül a résztvevők kapcsolódni tudnak az eseményekhez, ismerős közegként mutatják be, ugyanakkor igyekeznek egy bizonyos fokú (keret)távolság felállítására a résztvevők és a vizsgált probléma között, hiszen egy történet vagy esemény konkrétumainak az ismerete beszűkítheti a résztvevők cselekvési lehetőségeit. (Vannak azonban olyan, a csoport tagjait közvetlenül érintő témák, tabukérdések, melyek esetében hasznosabbnak bizonyulhat a kerettávolság elvetése.) Ld. TAKÁCS – GYÉVI-BÍRÓ – LÁPOSI – LIPTÁK – SZÜCS, *i.m.*, 162.

²⁷⁵ Bertolt BRECHT, „Kis Organon a színház számára”. Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1969, 403–444, 425–426.

²⁷⁶ Roland BARTHES, „Kurázi mama vaksága”. UNGVÁRI Tamás (szerk.), *A dráma művészete*, Gondolat, Budapest, 1974, 369–373, 372.

A részvételi színház konkrét történeti előzményeként Brecht munkásságából tandarab-elméletére szoktak hivatkozni, hiszen „a tandarab felszámolja a színészek és a nézők elkülönítését, és ez utóbbit bevonja az előadás végleges formája kialakításának folyamatába, testi, akusztikus, verbális megnyilatkozásaik, közreműködésük révén”.²⁷⁸ Brecht kommunikációs modelljének újdonsága abban rejlik, hogy felszámolja a nézői szerep hagyományosnak mondható, a dramatikus színház reprezentációja által rögzített formáját, illetve hogy a nézőket cselekvőképes szubjektumokká és egy közösség részesévé kívánja tenni.²⁷⁹ A tandarab tanítása Kricsfalusi Beatrix megfogalmazása szerint

[...] a cselekvésnek a habitualizálásában, a testbe íródásában rejlik: szituációkba beleállni, megoldásokat keresni, nézőpontot váltani, érveket és cselekvéseket kipróbálni, miközben a résztvevők végig ki vannak téve egymás tekintetének.²⁸⁰

Ez a meghatározás akár a részvételi színház definíciójaként is szolgálhatna.

Brecht epikus színháza és tandarabelmélete egy új néző ígéretét hirdeti: a néző-résztevőjét, aki tudatában van a társadalmi állapotok ideiglenes és megváltoztatható voltának, illetve az alakításukban betöltött saját szerepével; aki a szereplőkkel való érzelmi azonosulás helyett a cselekvést, a kérdezést, a vitatkozást választja. Brecht tandarabjának a politikussága – ahogy Kricsfalusi Walter Benjaminget idézi²⁸¹ – nem politikai tartalmában, hanem a polgári illúziószínház reprezentációs és intézményi rendszerének megváltoztatásában rejlik, a néző-résztevő ígéretében.

4.5.2. AZ ELNYOMOTTAK PEDAGÓGIÁJA ÉS SZÍNHÁZA

Ha a nézőt társadalmi változások generálására, forradalmi cselekvésre akarjuk ösztönözni,²⁸² akkor Brecht véleményével megegyezően a brazil származású, politikai aktivistaként, népművelőként és színházi szakemberként egyaránt dolgozó Augusto Boal is

²⁷⁷ Tim PRENTKI, „Introduction to Poetics of Representation”. Tim PRENTKI – Sheila PRESTON (ed.), *The Applied Theatre Reader*, Routledge, New York, 2009, 19–21, 20–21.

²⁷⁸ P. MÜLLER Péter, „Társadalmi színház, avagy a tettere kész néző előállítása”. DERES Kornélia – HERCZOG Noémi (szerk.), *Színház és társadalom*, JAK – PRAE.HU, 2018, 247–275, 258.

²⁷⁹ KRICSFALUSI Beatrix, *Ellenálló szövegek: a színház nem-dramatikus megszakításai*, Ráció Kiadó, Budapest, 2015, 85.

²⁸⁰ KRICSFALUSI Beatrix, „Aktivitás – részvétel – interpasszivitás, avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak?”. GÖRCSI Péter – P. MÜLLER Péter – PANDUR Petra – ROSNER Krisztina (szerk.), *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2016, 17–29, 21.

²⁸¹ KRICSFALUSI, *Ellenálló szövegek...*, i.m., 88.

²⁸² Augusto BOAL, *Theatre of the Oppressed*, Pluto Press, London, 2008, 42.

azt állítja, hogy le kell számolni a néző elnyomására irányuló arisztotelészi poétikai rendszerrel, mely átruháztatja a nézővel a hatalmát a dramatikus karakterre, hogy az cselekedjen és gondolkodjon helyette.²⁸³ Brecht színházában a néző a kritikai tudatosság jegyében fenntartja a jogát, hogy saját nevében gondolkodjon, azonban a cselekvést továbbra is a dramatikus karakterre bízta.²⁸⁴ Boal színháza azonban már magára a cselekvésre fókuszál:

[...] a néző nem ruházza át a hatalmat a karakterre vagy a színészre, hogy az cselekedjen vagy gondolkodjon helyette; ő maga vállalja el a főszerepet, változtatja meg a dramatikus történeteket, próbál ki megoldásokat, tárgyal meg terveket a változás érdekében – röviden kiképzzi magát a valódi cselekvésre.²⁸⁵

Boal az 1960-as években látott neki a részvételi színház első modern dramaturgiájának,²⁸⁶ az *Elnyomottak színházának* a kidolgozásához a kritikai pedagógia meghatározó alakjának, Paulo Freire-nek az oktatási elveire támaszkodva. A szintén brazil származású, ügyvédi diplomával rendelkező, végül a tanítást hivatásául választó Freire az írástudás közösségi, demokráciaépítő funkcióit hangsúlyozta, szemlélete szerint a tanulás egyfajta önképzés, az ehhez való jog pedig egy demokráciában az egyén boldogulásának alapfeltétele.²⁸⁷ Az általa szervezett, az írástudók számának a növelését célzó program első negyvenöt napjában több mint háromszáz cukornádültetvényen dolgozó munkás tanult meg írni-olvasni.²⁸⁸ A program sikere Freire pedagógiájának, a tanár-diák közti viszony újragondolásának köszönhető, mely meggyógyította a „narráció-betegségtől” szenvedő oktatást. A narratív jelleget öltő oktatásban az elbeszélő szerepét a tanár, a hallgatóét a figyelmes tanuló tölti be. A narratív jellegből adódóan a tanár által közvetített tartalom a diák számára „megkövült és életidegen”, nem hordoz magában semmilyen releváns téma- vagy problémafelvetést. A diák feladata kimerül a pedagógus által tollba mondott információk gondolkodás nélküli bebeflázásában.

²⁸³ *Uo.* 3.

²⁸⁴ *Uo.* 97.

²⁸⁵ *Uo.* 98.

²⁸⁶ HORVÁTH – OBLATH, *i.m.*, 94.

²⁸⁷ BAJUSZ Klára – NÉMETH Balázs (szerk.), *Felnőttoktatási felfogások a 20. században. Andragógiai szöveggyűjtemény I.*, Publikon Kiadó, Pécs, 2011, 110.

²⁸⁸ [N. N.], *Participatory Theatre...*, *i.m.*, 7.

A tanulás így a raktározás művészetévé válik, ahol a tanár adja a megőrzendő információkat, a diák pedig tárolja azokat. Kommunikáció helyett a tanár kinyilatkoztatásokat tesz, melyeket a diákok türelmesen befogadnak, megjegyeznek, visszaadnak.²⁸⁹

Ez az oktatási forma teljességgel megfosztja a diákokat az önálló tapasztalatszerzés, a kihívás és a fejlődés lehetőségétől, örömétől. A „bank-konceptión” alapuló oktatási rendszer a társadalmi elnyomást szolgálja: a tudást olyan ajándékként tünteti fel, melyet csak a kiváltságosak kaphatnak meg. A tudatlanság diákokra való kivetítése az elnyomás egyik hatásos módszere, hiszen a tanulók azáltal, hogy magukra öltik a rájuk osztott passzív hallgatói szerepet, nem csupán a tudást birtokló tanáraik hatalmát fogadják el, hanem azt is, hogy a világ olyan, amilyen: megváltoztathatatlan.²⁹⁰

Freire kritikai pedagógiájának lényegi célkitűzése a diákok öntudatra ébresztése,²⁹¹ a tanár-diák viszony megreformálása. A felszabadító oktatás két kulcsszava a párbeszéd és a partnerség: a résztvevők (tanár és diák) egymást tanítják, vagyis a tanár nem sajátítja ki a megismerendő tárgyat, hanem a közös vita tárgyává teszi azt. A középpontba olyan problémákat állítanak, melyekkel a tanulók a mindennapok során is találkoznak. A problémaközpontú oktatás nem csupán fejleszti a diákok kreativitását, kritikai és kommunikációs képességét, hanem valós kapcsolatot is teremt az őket körülvevő világgal.²⁹²

Augusto Boal a nézőt kívánta öntudatra ébreszteni, a társadalmi és gazdasági igazságszolgáltatás jegyében művészetével arra akarta ösztönözni közönségét, hogy követeljen magának több jogot és lehetőséget.²⁹³ Ha hihetünk az anekdotának,²⁹⁴ akkor egy nézői reakció indította el Boalt azon az úton, hogy demokratizálja a színházat: egyik előadásuk után a közönség egyik tagja lelkesen jelentkezni kívánt a társulat által felvázolt forradalmi kezdeményezéshez, csoportosuláshoz. Boal szabadkozott, hogy félreértés történt, ők nem forradalmárok, csupán művészek, mire a néző felháborodott, hogy ezek szerint az alkotók a cselekvés terhét és a kockázatvállalást egy az egyben a közönségre kívánják átruházni. Ez az eset megkérdőjelezte Boal számára annak az

²⁸⁹ Paulo FREIRE, „Az elnyomottak pedagógiája”. BAJUSZ Klára – NÉMETH Balázs (szerk.), *Felnőttoktatási felfogások a 20. században. Andragógiai szöveggyűjtemény 1.*, Publikon Kiadó, Pécs, 2011, 111–117, 111.

²⁹⁰ *Uo.* 112–113.

²⁹¹ Freire a *conscientização* fogalmát használja, melynek jelentését a fordító így összegzi: „megérteni a szociális, politikai és gazdasági ellentmondásokat, aktívan fellépni az elnyomás ellen.” *Ld. Uo.* 113.

²⁹² *Uo.* 114–115.

²⁹³ [N. N.], *Participatory Theatre...*, *i.m.*, 7.

²⁹⁴ NICHOLSON, *i.m.*, 69.

elgondolásnak az érvényességét, hogy a színészek direkt módon közöljék a nézőkkel, hogy min és hogyan változtassanak az életükön, miképpen szálljanak harcba a társadalmi igazságtalanság ellen.

Freire felszabadító pedagógiájának az alapelveit követve látott neki Boal az Elnyomottak színháza elméleti és módszertani kidolgozásához. A kiindulópontot – akárcsak Freire oktatási reformjában – az esemény résztvevői közötti viszony újragondolása jelentette: a tanár és a diák közötti hierarchia eltörléséhez hasonlóan Boal is a partneri kapcsolat kialakítására törekedett a néző és az előadó között annak érdekében, hogy a passzivitástól szenvedő közönség a dramatikus cselekvés alanyává váljon, a művész pedig kilépve az elbeszélői szerepkörből többé ne az üzenet átadásáért, hanem a közönséggel való párbeszéd elindításáért feleljen.²⁹⁵ Ahogy az Elnyomottak pedagógiája, úgy az Elnyomottak színháza is „a cselekvésen és a megismerésen alapszik, nem az információátadáson”.²⁹⁶ Azt a nézetet követi, miszerint valós tudás csak saját tapasztalat és érdeklődés útján szerezhető,²⁹⁷ éppen ezért nézőjét az önálló felfedezésre biztatja annak érdekében, hogy passzív szemlélődőből (*spectator*-ból) cselekvő nézővé, vagyis néző-résztvevővé (*spect-actor*-ré)²⁹⁸ váljon.

Az Elnyomottak színháza különféle részvételi színházi eljárásokat foglal magában, melyek közül a fórum színház számít a leginkább bevett formának. A fórum színház alkalmazásakor a részt vevő közönséget először arra kéri, hogy meséljenek el egy olyan történetet, mely valamilyen nehezen feloldható politikai vagy társadalmi problémát tartalmaz. Az elhangzottak alapján az előadók felvázolnak egy körülbelül tíz-tizenöt perces jelenetet, melynek végén kikérik a közönség véleményét a problémára adott megoldásjavaslatuk kapcsán. Egyet nem értés esetén a nézőknek lehetőségük van valamelyik színész helyére beállni és átvenni az események feletti irányítást, vagyis megpróbálhatnak változást elérni az elnyomott karakter kiszolgáltatott helyzetén. Az új jelenet után a résztvevők közösen mérlegelik, hogy a nézői intervenciónak köszönhetően sikerült-e alakítani az elnyomott fél helyzetén, majd újabb lehetőséget próbálnak ki.²⁹⁹ A nézők tehát cselekvés közben szembesülnek a mindennapjaikat is befolyásoló elnyomó rendszer működésének visszásságaival, a társadalmi és politikai

²⁹⁵ [N. N.], *Participatory Theatre...*, *i.m.*, 8.

²⁹⁶ FREIRE, „Az elnyomottak pedagógiája”, *i.m.*, 115.

²⁹⁷ *Uo.* 111–112.

²⁹⁸ BOAL, *i.m.*, XXI.

²⁹⁹ *Uo.* 117.

hierarchiából fakadó igazságtalanságokkal, majd közösen igyekeznek megoldást találni helyzetük jobbítása érdekében. Az Elnyomottak színháza nem csupán a vitának, hanem a változtatáshoz szükséges cselekvések és stratégiák kipróbálásának is teret igyekszik nyújtani,³⁰⁰ s ezzel a forradalom előszobájává kíván válni.³⁰¹

A részvételi színház elmélete és gyakorlata egyaránt épít a freire-i és boali elvekre: eltörli a színpad és a nézőtér között fennálló évezredes hierarchiát, az előadók és a nézők közötti párbeszéd és partnerség kialakítására törekszik. Az előadásban való részvétellel nem csupán a közös gondolkodás lehetőségét kínálja fel a közönségnek, hanem a cselekvés megtapasztalását is. A részvételi színház kimondva-kimondatlanul fellép az elnyomás ideológiája és a társadalmi igazságtalanság ellen: az elnyomó hatalmi rendszerekre jellemző kulturális invázióval ellentétben a részvételi színház képviselői a kulturális szintézis elérésére törekednek,³⁰² vagyis a találkozások alkalmával tiszteletben tartják az adott közösség világát és értékrendszerét, céljuk nem a tanítás, az információátadás vagy ideológiaközvetítés, hanem a közös gondolkodás és tanulás a világban zajló folyamatokról, melynek mindannyian ugyanannyira részesei. A társadalmi nyilvánosság szempontjából marginalizálódott, sokszor láthatatlan csoportokra nem deviáns másokként, hanem társadalmuk egyenrangú tagjaiként tekintenek, így Freire nézetével megegyezően a megoldást nem az elnyomó rendszerbe való integrálásukban látják, hanem a rendszer átalakításában.³⁰³ A részvételi színház alkotóinak nyelvi szótárából ideális esetben hiányzik a „mi” és „ők” szófordulata, hiszen már a többes szám első személy használata is problémás lehet, mivel felveti a kérdést, hogy kinek áll jogában más személy nevében beszélni. A „mi” személyes névmás gyakori alkalmazásában ráadásul benne rejtőzik a többi ember tapasztalatának, véleményének, értékének, egyszóval létének az elnyomása és elhallgattatása.³⁰⁴ Éppen ezért mások reprezentációja helyett a részvételi színházi előadások arra törekednek, hogy lehetőséget adjanak az önreprezentációra.

³⁰⁰ NICHOLSON, *i.m.*, 70.

³⁰¹ „Lehet, hogy önmagában a színház nem forradalmi, de kétséget kizáróan a forradalom próbája”. BOAL, *i.m.*, 135.

³⁰² A kulturális invázió és szintézis fogalmához ld. Paulo FREIRE, *Pedagogy of the Oppressed*, Continuum, New York – London, 2005, 180.

³⁰³ FREIRE, „Az elnyomottak pedagógiája”, *i.m.*, 113.

³⁰⁴ Sue WILKINSON – Celia KITZINGER, „Representing the Other”. Tim PRENTKI – Sheila PRESTON (ed.), *The Applied Theatre Reader*, Routledge, New York, 2009, 86–93, 86.

4.5.3. A BONDI POLITIKUS SZÍNHÁZ

Edward Bond munkásságát nem csupán azért tartom fontosnak kiemelni, mert a hatvanas évek Angliájában útnak induló *Theatre in Education* [TIE], vagyis a komplex színházi nevelési program kulcsfigurájáról van szó, akinek a hatása a mai napig tetten érhető a hazai színházi nevelési társulatok és szakemberek munkáin, hanem színházának a politikussága miatt is.

A hatvanas évek elején indult Bond drámaírói pályája, első jelentős műve a *Pápa lakodalma* (*The Pope's Wedding*, 1962), hírnévre azonban a következő, *Kinn vagyunk a vízből* (*Saved*, 1965) című darabjával tett szert, melyben a gazdasági rendszer elnyomásától szenvedő, az életüknek értelmet nem találó munkásosztálybeli fiatalokról ír. A dráma közismert jelenete, mikor a szereplők halálra köveznek egy babakocsiban fekvő csecsemőt. Mivel Bond nem volt hajlandó hivatali utasításra változtatni a darabján, műve évekre tiltólistára került Angliában, miközben Európában sorra állították színpadra. A hetvenes években továbbra is nagy sikerű darabokat írt Anglia legjelentősebb színházainak, egy évtizeddel később azonban, egy sor megvalósulatlan és Bond által rosszul sikerültnek ítélt előadás után megtiltotta darabjainak a brit színpadokra való adaptálását. Azóta csupán a birminghami székhelyű, színházi neveléssel foglalkozó Big Brum társulattal dolgozik együtt. Átgondolt döntést hozott Bond, mikor darabjainak célközönségét a felnőttekről a fiatalokra cserélte, hiszen drámáiban mindig is fontos szereplőként, a társadalmi folyamatok meghatározó alakjaiként vizsgálta és mutatta be a gyerekeket.³⁰⁵

Bond sosem rejtette véka alá sokszor radikálisnak tűnő politikai véleményét, azonban, ahogy a bondiánus színház hazai kutatója, Bethlenfalvy Ádám kiemeli,³⁰⁶ színdarabjai érintetlenek az aktuálpolitikától.

Ennek ellenére Bond politikai színháznak³⁰⁷ tartja saját munkáit, hiszen a dráma nem akkor tölti be funkcióját, ha propagandaeszközként használják, ha politikai nézetek helyességéről vagy helytelenségéről próbálják meggyőzni általa a közönséget, vagy aktuálpolitikai eseményeket kommentálnak, hanem akkor, ha lehetőséget teremt a nézőnek arra, hogy a saját válaszait keresse egy adott kérdés kapcsán.³⁰⁸

³⁰⁵ UPOR László, „Bond kérdez”, *Színház*, XLIII/4 (2010), 54–56, 54–55.

³⁰⁶ BETHLENFALVY Ádám, „Edward Bond politikai színháza”, *Színház*, XLVI/1 (2013), 43–45, 43.

³⁰⁷ A disszertáció fogalomhasználatát alkalmazva Bond esetében nem politikai, hanem *politikus* színházról beszélhetünk.

³⁰⁸ BETHLENFALVY, „Edward Bond...”, *i.m.*, 43.

Bond célja pedig éppen az, hogy kérdéseket generáljon, és válaszkeresésre buzdítsa nézőit. Olyan feloldhatatlannak tűnő szituációkat vázol fel, melyek minduntalan döntéshozatalra és állásfoglalásra, a színpadi eseményekhez fűződő viszonyuk meghatározására készítetik a közönséget. Nem csupán egy jól megírt jelenet, hanem annak megfelelő előadásmódja is szükséges Bond szerint ahhoz, hogy a néző a fiktív helyzettel szembesülve közelebb kerülhessen önmagához, illetve érzéseinek, gondolatainak és viselkedésének a megértéséhez, az örökölt értékrenden és bevett magyarázatokon túllépve pedig, hogy kialakíthassa a saját hozzáállását és válaszát a felmerülő probléma kapcsán.³⁰⁹

Mindez csak akkor működhet, ha a színházi alkotók leszoknak arról, hogy a nézők szájába rágják, mit gondoljanak. „Hogy mondhatom meg másnak, mit csináljon, amikor még magam is bizonytalan vagyok sokszor, hogy mit kellene tennem” – kérdezi Bond, és elmeséli, hogy egy éjszakába nyúló próba után hazafelé tartva az egyik utcában egy földön fekvő részeg emberbe botlott. Vajon ha mentőt hív, akkor kitol vele, vagy segít neki? Próbálja meg talpra állítani és hazakísérni? Csináljon úgy, mintha mi sem történt volna, és sétáljon tovább? „Végül úgy döntöttem, hogy írok róla egy darabot” – árulja el, és felnevet.³¹⁰

A színészeket arra biztatja Bond, hogy a szereplők cselekedetei mögött rejtőző motivációkat ne a karakter jellemében, hanem a szituáció elemzésében keressék. „A helyzetet kell játszani, nem a karaktert” – állítja Bond,³¹¹ annak érdekében, hogy a néző számára világos és áttekinthető legyen a konfliktus, ami hozzásegíti ahhoz, hogy elképzelje, miként viselkedne hasonló körülmények között. Brechtel ellentétben Bond teret enged az érzelmi azonosulásnak, a szituáció és a karakter megértésének, illetve a válaszok keresésének elengedhetetlen feltételeként tartja számon a nézők részvételét és érzelmi bekapcsolódását a drámai helyzetbe.³¹² Brechtet kritizálva elutasítja az elidegenítés eszközét, mivel lehetetlennek tartja a másik ember megértését egy bizonyos fokú érzelmi azonosulás nélkül, a színészeit is éppen ezért arra biztatja, hogy merüljenek el érzelmileg is a drámai helyzetben. A brechti és bondiánus színház fontos megkülönböztető jegye még az, hogy utóbbi nem egy általános társadalmi helyzetre vagy viselkedésformára, hanem a helyzetben rejlő ellentmondásokra kíván rávilágítani,

³⁰⁹ Uo. 44.

³¹⁰ Idézi Bondot Bethlenfalvy Ld. Uo. 45.

³¹¹ Uo. 44.

³¹² BETHLENFALVY Ádám, *Living through extremes: an exploration of integrating a Bondian approach to theatre into 'living through' drama*, [Doctoral thesis], Birmingham City University, 2017, 68.

ennek megfelelően karakterei sohasem „uniformizált fogalmak”, általános társadalmi cselekvésminták megtestesítői, hanem egyéniségek.³¹³

Ez nem jelenti azt, hogy Bond ne foglalkozna a társadalom univerzális jelenségeivel, vagy hogy különválasztaná az egyénit a társadalmitól, sőt: a színházat általánosságban éppen azért kritizálja értekezéseiben,³¹⁴ mert az csupán privát problémákkal foglalkozik, ellenben a dráma olyan kérdéseket helyez a fókuszba, melyek összekapcsolják az élet társadalmi és magánszféráját. „A színház segíthet megtalálni magad a társadalomban, a dráma [azonban] azt várja el, hogy a társadalmat találd meg magadban” – írja.³¹⁵

Bond szerint ahhoz, hogy az ember otthon érezze magát a társadalomban, szüksége van arra, hogy megértse az őt körülvevő társadalmi és anyagi közeget. A megértés és az értelmezés szabadságát azonban nagyban befolyásolják a közösség népszerű narratívái, melyek kikezdehetetlennek tűnő magyarázatokkal szolgálnak az esetlegesen felmerülő szociális és politikai problémákra; melyek, akárcsak a szülők kijelentései a gyermekek számára, megkérdőjelezhetetlen igazságoknak tűnnek. Viszont ha tisztába kerülünk a valóság konstruált természetével, akkor képesek vagyunk azt alapos vizsgálat alá helyezni.³¹⁶

A társadalom által rövid pórázon tartott egyén öntudatra ébresztését és cselekvésre ösztönzését célozza meg Bond a drámaiban felállított kilátástalannak tűnő konfliktusokkal, melyek nem rendelkeznek megfelelő megoldással, ugyanakkor olyan értelmezési űrt, problémát teremtenek, melyre mindenkinek önállóan kell választ találnia. A konfliktus, melyet Bond „emberi paradoxon”-nak nevez, abból fakad, hogy a társadalmi tanítás összeegyeztethetetlennek vagy épp alkalmazhatatlannak tűnik az egyén számára az adott szituációt tekintve, így kénytelen saját megoldást találni.³¹⁷ „Jó választás nem mindig van (mondjuk úgy: szinte sosincs), de választás mindig van – a felelősség a miénk, a mérlegelés terhe át nem ruházható” – írja Upor László Bond színházát elemezve.³¹⁸ Amikor a közönség a válaszával kitölti az értelmezésben fellépő

³¹³ Sz. DEME László, „Dráma és felelősség”, *Színház*, XLIII/4 (2010), 57–60, 58.

³¹⁴ Edward BOND, „Színház és dráma”, *Critikai Lapok*, XIX/3 (2010), 17–18, 17.

³¹⁵ Edward BOND, „Foreword”. Helen NICHOLSON, *Theatre and Education*, Palgrave Macmillan, Houndmills, 2009, IX–XII, XII.

³¹⁶ BETHLENFALVY, *Living through...*, i.m., 51.

³¹⁷ BETHLENFALVY, *Living through...*, i.m., 64.

³¹⁸ UPOR, i.m., 56.

űrt, sokkal több minden történik annál, mint hogy bekapcsolódik a drámai helyzetbe: megteremti/újraformálja saját identitását.

Bond politikus színháza a hiány dramaturgiájára épül: nem csupán „furcsa”³¹⁹ konfliktust keltő kérdéseivel serkenti válaszra és cselekvésre nézőit, hanem a történet linearitását megtörő szélsőséges történések, illetve a cselekmény, a szöveg és a színpadkép közötti kontraszt okozta értelmezésbeli ürrel.³²⁰ Soha nem ajánl fel lehetséges megoldásokat a konfliktusos helyzetekre – „állításai is kérdéseket szülnék, kijelentései mögött is kérdések feszülnek”³²¹ –, egyszerűen nem engedi meg a nézőknek, hogy véletlenül „kint felejtsék magukat a színház épülete előtt”,³²² hogy elhárítsák az önálló válaszkérés felelősségét.

Bond számára a színház a legfontosabb közösségi térként funkcionál, a közönség tagjaira azonban egyéneként tekint: elismeri az emberi sokféleséget, ezzel együtt pedig a lehetséges válaszok sokszínűségét is. Bond politikus színháza tehát hozzásegíti a nézőt a *vita activa*, a cselekvő lét megtapasztalásához, ahhoz, hogy a társadalmi béklyók alól felszabadulva felelősséget vállaljon saját gondolataiért és tetteiért; ahhoz, hogy közelebb kerüljön önmagához, hogy megtalálja a társadalmat önmagában.

4.6. A NÉZŐ-RÉSZTVEVŐ

Nincs színház néző nélkül – hangzik a színházi közhely, amit még a Covid–19 világjárvány okozta társadalmi változások, a (magyarul társasági vagy társadalmi távolságtartásnak hívott) *social distancing*, a karantén, az előadóművészet online térbe való szorulása sem tudott megingatni. A járványügyi intézkedések következtében bezárt színházak hamar utat találtak a közönségükhöz: a különböző közösségi és videómegosztó portálokon egymást követték az archív előadás-felvételek és az élő színházközvetítések, miközben megjelentek új műfaji kezdeményezések is.³²³ Ahogy

³¹⁹ Bond kérdéseinek furcsasága Upor László szerint abban rejlik, hogy meghökkentően hétköznapi kérdésekkel képes különös megvilágításba helyezni szokványos helyzeteket. Ld. UPOR, *i.m.*, 54.

³²⁰ BETHLENFALVY, „Edward Bond...”, *i.m.*, 45.

³²¹ UPOR, *i.m.*, 54.

³²² BOND, „Színház és dráma”, *i.m.*, 17.

³²³ A TRIP-hajón alakult meg az Első Magyar Karanténszínház, melynek előadásait – a Litera irodalmi portállal közösen meghirdetett karanténdráma-versenyen nyert pályaművek színpadra állításait, illetve a *Jelenetek egy háztartásból* című sorozatot – a közönség a Facebookon láthatta. Gáspár Ildikó, az Örkeny

Závada Péter is hangsúlyozza az online térben feltűnő színházi kísérletekről írt cikkében,³²⁴ az előadótér áthelyeződése a világhálóra valójában annak a folyamatnak a társadalmi szinten történő tudatosításához járult hozzá, hogy rohamléptekkel haladunk egy digitalizálódó világ felé, melyben elkerülhetlenné válik a színház jelenségéhez fűződő alapfogalmaink felülbírálása. A „színházról alkotott médium-specifikus, kizáráson alapuló elképzeléseink”,³²⁵ többek között a jelenlét és távollét, az élő és mediatisztált bináris ellentétpárjainak a tarthatatlanságára Deres Kornélia már az offline térben született, intermediális eszközökkel operáló előadások esetében is felhívta a figyelmet 2016-ban megjelent könyvében. A járványhelyzet idején, az online térben bemutatott előadások pedig visszavonhatatlanul újragondolásra kényszerítik az „itt és most”-ra, a játékosok és a nézők egy időben és térben való jelenlétére, illetve közös cselekvésére építő színház-definíciókat.³²⁶ Véleményem szerint a színház fogalomhasználatának a jövőben esedékes kitágítása során is a néző meg fogja őrizni kulcsfontosságú szerepét: az online térben létrejövő előadások alkotói is építenek a játékosok és a nézők között húzódó kommunikációs csatornára, az előadást létrehozó és irányító „feedback-szalag”³²⁷ meglétére, csak ahogy azt a színháztörténetben számos példán keresztül láttuk – ki annak megtörésére, ki pedig a manipulációjára törekedett –, sajátos viszonyt alakítanak ki vele.

A néző mindig is kiiktathatatlan szerepet töltött be a színház definíciós kísérleteiben, szerepe és cselekvési köre azonban folyamatosan változott és változik az adott kor társadalmi, kulturális és technikai feltételeinek, igényeinek vagy rendezői törekvéseinek megfelelően. Evolúcióról szó sincs, a disszertáció fókuszában elhelyezett néző-résztevő is csupán egy lehetséges nézői szerep, melyet a részvételi színház alkotói a színháztörténeti előzményeket figyelembe véve és újragondolva kínáltak fel a közönségnek.

Színház társulati tagjának az online rendezését – melyre az előadás ajánlójában „dokumentumfilm-online próba-videókonferencia”-ként hivatkoztak – a youtube-on tették elérhetővé.

³²⁴ ZÁVADA Péter, „A jelenlét kisiklatása”, <http://szinhaz.net/2020/04/20/zavada-peter-a-jelenlet-kisiklatasa>. [2020.08.28.]

³²⁵ DERES Kornélia, *Képkalapács. Színház, technológia, intermedialitás*, József Attila Kör – PRAE.HU, Budapest, 2016, 164.

³²⁶ Ld. Eric BENTLEY, *A dráma élete*, Jelenkor, Pécs, 1998, 123; Erika FISCHER-LICHTE, „A színház nyelve: A színházi jelentésképződés problémájához”, *Pro Philosophia*, 1995/1, 25–46, 29.

³²⁷ FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája, i.m.*, 50.

Kudarokra ítélt vállalkozás lenne a részemről annak a tanulmányozása, hogy miképpen változott az évszázadok során a néző jelenléte, szerepköre és viselkedésmódja. Az első problémába akkor ütköznék – Patrice Pavis³²⁸ szerint –, amikor megpróbálnám elkülöníteni „a nézőt mint egyént a közönségtől mint kollektív szereplőtől. A néző-egyenben több csoport ideológiai és pszichológiai kódjai haladnak át, míg a nézőtér olykor egységet, egyöntetűen reagáló testületet alkot.” A történeti vizsgálat megannyi buktatójára hívja fel a figyelmet Susan Bennett³²⁹ is a témában írt tanulmányában: Bennett szerint, ha igazat adunk a Claire Cochrane³³⁰ által megfogalmazott kritikának, miszerint a huszadik század színháztörténetét a tudósok személyes, kulturális és kritikai preferenciái alapján írt, szelektív narratívái alkotják, vagyis ha a közelmúlt kutatását nagymértékű szelekció és korlátozottság jellemzi, akkor kétségbe vonható bármely olyan vállalkozás sikeressége, mely az elmúlt évszázadok alapos és átfogó történeti áttekintését tűzi ki céljául.³³¹ A nézőt tekintve felmerül például kérdésként, hogy mennyit tudunk ténylegesen egy adott korszakban és földrajzi helyen élő színházba járóról, a befogadásának mikéntjéről vagy az ízléséről. További kérdésként veti fel a források használhatóságát, hiszen a nézői reakciók tanulmányozásakor a kutatók általában népszerű folyóiratokban közölt, hivatásos nézők, vagyis kritikusok tollából született beszámolókra vagy a színházi repertoárnak csak egy szűk szeletét tükröző, írásban fennmaradt előadásszövegekre támaszkodnak.³³² A néző kutatásának a szempontjából kétségbe vonja³³³ az alkalmazhatóságát az olyan szociológiai vizsgálatoknak is, melyek a színház intézményes keretére, a jegyárakra vagy a közönség demográfiai összetételére vonatkoznak, mivel ezekből sem lehet messzemenő következtetést levonni, hogy milyen hatást gyakorolt az előadás az egyes nézőre, vagy hogy miképpen hatottak vissza a nézők visszajelzései a színpadon történetekre és mennyiben járultak hozzá a későbbi folyamatok alakulásához. Fischer-Lichte³³⁴ is „a” néző és „a” közönség koncepciójának a problematikusságra hívja fel a figyelmet: bár

³²⁸ Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, L'Harmattan, Budapest, 2006, 304.

³²⁹ Susan BENNETT, „Making Up the Audience: Spectatorship in Historical Context”. E. Bert WALLACE (ed.), *Theatre Symposium*, Vol. 20, The University of Alabama Press, 2012, 8–22.

³³⁰ Claire COCHRANE, „The Contaminated Audience: Researching Amateur Theatre in Wales Before 1939”, *New Theatre Quarterly*, XIX/2 (2003), 169–176, 169–170.

³³¹ BENNETT, *i.m.*, 9.

³³² *Uo.* 10–11.

³³³ *Uo.* 12.

³³⁴ FISCHER-LICHTE, *A dráma története, i.m.*, 16-17.

sok esetben ismerjük, hogy melyik előadás aratott sikert vagy bukott nagyot, illetve rendelkezésünkre áll jó néhány beszámoló általános nézői reakciókról bizonyos előadások esetében, az egyes nézők befogadói tapasztalatáról mit sem tudunk. A személyes élményt rögzítő írások – visszaemlékezések, naplók, önéletrajzok – használhatósága sok esetben a nem megfelelő minőségük, másszor a szubjektivitásuk, harmadszor pedig a hitelességük miatt kérdőjeleződik meg.³³⁵

A történeti nézőpont azonban csupán egyike a befogadóra irányuló megközelítési módok széles tárházának, gyakori tárgyát képezi a pszichológiai, szociológiai, szemiotikai, antropológiai és recepcióesztétikai kutatásoknak is. Jelen értekezés szempontjából az utóbbit, a befogadásesztétikát emelném ki, mely reflektál a performatív fordulat által, a szerző, a mű és a befogadó hármasság kommunikációjában előidézett változásra, arra a folyamatra, mely elvezet minket a néző-résztevőhöz.

A befogadásesztétika a rejtett vagy az ideális olvasót, nézőt keresi.³³⁶ Umberto Eco „mintaolvasójából” ered Marco De Marinis „mintanézője”, vagyis az előadás által implicált, elképzelt, ideális befogadó. De Marinis az előadásokat két típusra bontja: a zárt – például a politikai színházra jellemző – előadások egy nagyon pontosan körülhatárolható befogadót és (enciklopédikus, ideológiai) hozzáértést várnak el az előadás helyes értelmezése érdekében. Ezekkel ellentétben állnak a nyitott előadások, melyek alkotói a nézőt többé-kevésbé szabadon engedik, ugyanakkor meghatározzák mozgásterüket, melyben a szabadságuk korlátozódhat. A nyitott előadások, például az avantgárd színház példái között akad azonban olyan, mely nyitott a szabad interpretációra, mégis a nézőknek meghatározott – enciklopédikus, intertextuális vagy ideológiai – kompetenciákra van szükségük ahhoz, hogy kitöltsék az előadásban elhelyezett hiátusokat, vagyis a közönségnek csak egy szűk szelete tudja betölteni a mintanéző szerepét. A nyitott előadások másik csoportjába olyan színházi formák tartoznak, mint például a részvételi színházi alkotások, melyek befogadása nem igényel különösebb szakértelmet, az értelmezésbeli nyitottságuk összhangban áll a befogadás valódi nyitottságával.³³⁷

³³⁵ „Bidermann Cenodoxusának egy-egy előadását követően a nézők tömegesen vonultak kolostorba – a párizsi doktor teljesítményét mindenki hitelesnek akarta feltüntetni, ám e dokumentumok leginkább a 17. század jezsuita színház propagandatevékenységéről tanúskodnak”. *Uo.* 17.

³³⁶ PAVIS, *i.m.*, 304.

³³⁷ Marco DE MARINIS, *A néző dramaturgiája*, *Criticai Lapok*, VIII/ 10 (1999), 25–31, 26–27.

A színházcsinálók számára számtalan stratégia áll rendelkezésre mintanézőjük kijelöléséhez, eléréséhez. De Marinis két olyan példát emel ki,³³⁸ melyeket a fejezetben korábban tárgyalt részvételen alapuló művészeti gyakorlatok is alkalmaztak a nézői részvétel generálása érdekében: a színházi tér és az néző közötti viszony manipulációját, illetve a néző figyelmének (hallásának és látásának) strukturálását.

Közismert tény – mondja De Marinis³³⁹ – hogy a nézők aktuális helyzete a színházi téren belül és a játéktérrel kialakított viszonyuk meghatározza a befogadásukat, az érzelmi és szellemi reakcióikat. Az első jelentős módosítást De Marinis szerint a dobozszínház formájának, vagyis az egymással szemben elhelyezett nézőtér és az attól tökéletesen elkülönülő, emelt színpad kettőssének a megtörése jelentette. A változásnak ezt a folyamatát az olyan alkotói törekvések erősítették meg, melyek a frontális nézőtér megszüntetésére, illetve az előadás és a néző közötti fizikai távolság minimalizálására irányultak, például a játéktér körülölelő nézőtér kialakításával, vagy a közönség sorai között megvalósuló játékkal. A befogadásban jelentkező változás abban rejlett, hogy míg a néző, aki korábban egészében ráláthatott az előadásra és birtokba vehette annak minden egyes szeletét, a frontális nézőtér-színpad viszony fellazításával megtapasztalhatta, hogy ugyanaz az előadás különböző pozíciókból szemlélve másképp hathat, vagyis kénytelen volt felismerni azt az eddig is fennálló, csak éppen elleplezettényt, hogy az előadás megtapasztalása minden esetben részleges és szubjektív. A színházi térrel folytatott kísérletezések során gyakran olyan környezetre cserélték a játéktérrel, melyet eredetileg nem színházi épületnek szántak; a színházcsinálók birtokba vették a köztereket, az utcákat, a parkokat, a kirakatokat, az emberek mindennapi élettereit: példaként hozhatjuk fel akár a szituacionista *dérive*-ét vagy a The Performance Group előadásait, melyek a tér újragondolásával az aktívabb, kreatívabb nézői befogadást szorgalmazták. A hatvanas és hetvenes évek performanszai és előadásai nem elégedtek meg a nézőtér és a játéktér közötti távolság felszámolásával, a nézőt a dramatikus fikció részévé kívánták tenni azáltal, hogy különféle szerepet osztottak rájuk: például a Living Theatre *Antigoné* című előadásában Argosz polgárait, Grotowski *Kordian* című rendezésében pedig a pszichiátria bentlakóit testesítette meg a

³³⁸ Uo. 27, 28.

³³⁹ Uo. 27.

közönség.³⁴⁰ Ez azonban, ahogy De Marinis³⁴¹ is kiemeli, továbbra is tekintélyelvű és korlátozó megközelítése a nézői befogadásnak, egy lépés még mindig hiányzott a néző-résztevő eléréséhez: „a néző világának, válaszainak a konkrét beépítése az előadásba”.³⁴² Erre nem is a performansz, hanem az 1960-as évek Angliájában induló, oktatási intézményekben vagy semleges (iskolán és színházon kívül eső) terepen megvalósuló, a néző- és játékteret egyként kezelő, a közönséggel folyamatos kommunikációt fenntartó színházi nevelési előadás műfajában került elsőként sor.³⁴³

A részvételi színház épít a nézőtér és játéktér viszonyának a befogadásra, a néző figyelmének a strukturálására tett hatására. A közösségi táncelőadásokban, például Szemessy Kinga *Testnapló* című koreográfiájában a közönség nem csupán nézőként, hanem játékosként is jelen van, szabadon mozogva a térben a látvány a résztvevők mozgása során térbelivé válik. Az értelmezési lehetőségeket és „[a] képek özönét a sok rálátási szög is szaporítja”.³⁴⁴ A színházi nevelési előadások esetében, például Sereglei András *3050 gramm* című rendezésében a frontálisan elhelyezett nézőtér nem azt jelenti, hogy a közönség a kukucskáló színház nézőjeként szemléli a történéseket, hanem a dramatikus fikció résztvevőiként vannak jelen: a színész-drámatanárok szerepben vagy szerepen kívül folyamatosan megszólítják a nézőket, máskor pedig a játéktérbe invitálják őket egy kérdés megvitatására vagy szerepfelvételre. A vitaszínházi produkciókban, például a Kerekasztal és Schilling Árpád közös, a családról szóló vitaszínházi estjén a nézők helyváltoztatása a játéktér két oldalán felállított nézőtér között valójában a látottakkal kapcsolatos véleményük kifejezését, vagy éppen álláspontjuk újragondolását jelenti. Ez csupán néhány rövid példa arra, hogy a részvételi színház miképpen használja fel a térkezelést mint stratégiát a mintanézőjének, a néző-résztevőnek a generálásához, eléréséhez.

A nézésre szokás a tudás és a cselekvés ellentétéként, a passzivitás megtestesítőjeként tekinteni, Jacques Rancière³⁴⁵ azonban azt állítja, hogy a néző felszabadulása és egyben résztvevővé válása akkor kezdődhet el, amikor felszámolásra kerülnek az

³⁴⁰ Uo. 28.

³⁴¹ Uo.

³⁴² SZ. DEME László, „A nézői szerep változása a nyugati színházban”. DEME János – SZ. DEME László (szerk.), *Ha a néző is résztvevővé válna... Kísérletek a színház és a közönség viszonyának újragondolására*, L'Harmattan, Budapest, 2010, 13–36, 25.

³⁴³ Uo. 26–27.

³⁴⁴ UNGVÁRI Zrínyi Ildikó, *Bevezetés a színházantropológiába*, Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 2011, 125.

³⁴⁵ RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, i.m., 13.

egyenlőtlenség olyan allegóriái, mint a nézés–tudás, a látszat–valóság, az aktivitás–passzivitás bináris oppozíciói,³⁴⁶ amikor „megértjük, hogy a nézés is tett, amely a pozíciók ilyen felosztását megerősíti vagy módosítja. A néző is cselekszik, ahogy a diák vagy a tudós is: megfigyel, kiemel, összevet, értelmez.”³⁴⁷ Ahogy Rancière szerint a tanulás, úgy a nézőség sem az ismeretszerzésre, hanem a fordítás művészetének az elsajátítására irányul, arra, hogy a diákhöz hasonlóan a néző is szavakba önthesse a tapasztalatait és próbára tehesse azokat. A nézőt résztvevővé formáló színházban az alkotó, akárcsak a tudatlan tanár, nem a saját tudásának az átadására törekszik, hanem arra, hogy beszámoltassa a résztvevőket a látottakról, s az arról alkotott gondolataikról.³⁴⁸ Nem akarja a közönség szájába rágni a mondanivalót, hanem arra törekszik, hogy a résztvevőknek lehetőségük legyen kilépni a *theatron* szó implikálta alárendelt nézői viszonyból és a dráma szó eredeti jelentéséhez, a cselekvéshez közelítve egy kollektív gyakorlat ágenseivé válhassanak.³⁴⁹

A részvételi színház a néző felszabadítására törekszik: olyan teret igyekszik létrehozni, melyben a néző-résztvevők megoszthatják és megvitathatják egymással átélt szellemi kalandjaikat, ugyanakkor lehetőségük van azok elválasztására is annak érdekében, hogy mindenki saját magának fordíthassa le azt, amit lát.³⁵⁰ A néző-résztvevőről nem beszélhetünk úgy, mint aktív vagy passzív szerepkörrel, mivel a részvételi színház elmosza a határokat játékos és néző, valóság és fikció, aktivitás és passzivitás, illetve minden olyan bináris oppozíció között, melyek a társadalmi egyenlőtlenséget, az érzékelhető felosztását teszik lehetővé. A néző-résztvevő, akárcsak az epikus színház nézője az empátián alapuló azonosulást háttérbe szorítva, tudományos kutatóként keresi a választ a felmerülő dilemmára. Ugyanakkor a szituációtól függően hajlandó kilépni a megfigyelő távolságtartó helyzetéből és enged a színházi cselekmény mágikus vonzásának a színpadi eseményekbe történő bevonásba. A néző-résztvevő sosem menekül el a felmerülő kérdések és problémák elől: a színpadi szituációk és karakterek feltárása során önmagát – saját érzéseit, gondolatait, reakcióit, társadalmi és kulturális meghatározottságát – is kutatja. A néző-résztvevő nem csupán a helyét keresi a társadalomban, hanem igyekszik megtalálni a társadalmat önmagában. A néző-

³⁴⁶ Vö. KRICSFALUSI, „Aktivitás – részvétel...”, *i.m.*, 23–26.

³⁴⁷ RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, *i.m.*, 14.

³⁴⁸ *Uo.* 13.

³⁴⁹ *Uo.* 8, 11.

³⁵⁰ *Uo.*

résztevő megtapasztalja, hogy a színház közösségi hely, a közösség tagjaként pedig felismeri saját felelősségét a döntések meghozatalában – s mindez örömmel tölti el, a cselekvés örömeivel. A néző-résztevő a kulcs a részvételi színház politikusságához.

5. OSZTÁLYTEREM-SZÍNHÁZ

5.1. (CIVIL) POLITIKA – ISKOLA – SZÍNHÁZ

„A demokratikus országokban a politikai nevelés része a tantervnek” – írja Csepeli György *A szabadság iskolája* című tanulmányában.³⁵¹ A magyar oktatási rendszerben azonban a demokratikus nevelésnek szinte nincs követhető hagyománya,³⁵² a tágan értelmezett (civil) politikával való foglalkozás, ahogy a társadalmi és erkölcsi kérdések felvetése is a mai napig ingoványos terepnek számít az iskolákban.³⁵³ A jelenlegi oktatási rendszerben a fegyelmezett, az ismeretet kritika nélkül elfogadó, a tekintélyelvű rendszerbe belesimuló diákok nevelése az elsődleges,³⁵⁴ miközben az iskola egyik fő feladata pont az lenne, hogy a demokráciára, az aktív állampolgári létre neveljen, illetve, hogy teret adjon a társadalom közös ügyei megvitatásának, vagyis a (civil) politikának.

Politika címszón tehát nem egyértelműen és kizárólag a pártpolitika értendő,³⁵⁵ ahogy a politikai nevelés sem a mindenkori kormánypártok törekvéseinek és értékeinek a magunkévá tételét kell, hogy jelentse. A második fejezetben kifejtett, a polisz fogalmából levezetett politikaértelmezés szerint a (civil) politika többek között közösségi tevékenységként és viszonyként ragadható meg. Az iskolai élet hétköznapi kapcsolatrendszerét,³⁵⁶ a kortárs csoportok strukturálódását,³⁵⁷ az iskola intézményi hierarchiáját és a tanár-diák kapcsolatot hatalmi kérdések hatják át. E viszonyok cselekvés közben realizálódnak: egy iskola tanulói a társadalomba való beilleszkedés normáit például

³⁵¹ CSEPELI György, „A szabadság iskolája”. CSEPELI György – KÉRI László – STUMPF István (szerk.), *Állam és Polgár: Változás és folyamatosság a politikai szocializációban Magyarországon*, MTA Politikatudományi Intézet, Budapest, 1992, 87–96, 91.

³⁵² GAZSÓ Ferenc, „A politikai szocializáció folyamatai az iskolában”. CSEPELI – KÉRI– STUMPF (szerk.), *Állam és Polgár: Változás és folyamatosság a politikai szocializációban Magyarországon*, MTA Politikatudományi Intézet, Budapest, 1992, 141–145, 144.

³⁵³ CSÁKÓ Mihály, „Demokráciára nevelés az iskolában”. SOMLAI Péter (szerk.), *Látás-viszonyok: tanulmányok Angelusz Róbert 70. születésnapjára*, Pallas, Budapest, 2009, 155–188, 157.

³⁵⁴ SZABÓ Veronika, „Akadályverseny – Demokráciára nevelés színházzal Magyarországon”. HORVÁTH Kata (szerk.), *Akadályverseny. Szabadság-projekt az iskolában*, L'Harmattan, Budapest, 2010, 45–66, 44.

³⁵⁵ Ld. A disszertáció *Mi a politika?*, illetve a *Színház és politika* című fejezetét.

³⁵⁶ Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1990, 240–241.

³⁵⁷ CSÁKÓ, *i.m.*, 156.

a társaikkal folytatott interakciók során ismerik meg és gondolhatják újra.³⁵⁸ Az pedig, hogy milyen hatalmi viszonyokkal, pedagógiával és tanárképpel találkoznak a diákok az iskola falain belül, meghatározza a demokráciáról alkotott képüket.³⁵⁹

A demokrácia alapfeltétele a demokratikus kultúra – írja Gabriel A. Almond és Sidney Verba³⁶⁰ az állampolgári kultúráról szóló tanulmányukban –, vagyis hogy ne csupán intézményi szinten, hanem az interperszonális kapcsolatok során is olyan értékek³⁶¹ valósuljanak meg, mint az egyén jogainak elismerése, a kölcsönösség, a kooperáció, a konszenzusra törekvés, a tolerancia, az autonóm véleménynyilvánítás, az önismeret, a kommunikáció, a részvétel. A véleménynyilvánítás, a kérdezés, a plurális gondolkodás mind olyan készség, melyet el kell sajátítaniuk a diákoknak ahhoz, hogy ne csupán elszenvedőivé, hanem cselekvő résztvevőivé váljanak a közéletnek, e tudás megszerzéséhez pedig remek gyakorlóterepet biztosít az iskola. A (civil) politikai nevelés tehát az aktív állampolgári létre való nevelést jelenti,

[...] amely nemcsak információ- és tudásátadást tartalmaz, hanem a készségek fejlesztését és attitűdök formálását is célul tűzi ki. Ha szeretnénk megújítani a demokráciát, össze kell kötnünk a politikát az emberek mindennapi életével, a politikát és az állampolgárságot pedig olyan hétköznapi dologgá kell tennünk, amely megfelel a polgárság mindennapos közösségi élményének.³⁶²

A (civil) politikának tehát helyet kell kapnia a diákok állampolgári nevelésében, mely Adorno kritikai pedagógiájához hasonlóan a kritikai-kereső magatartásformát³⁶³ jelöli meg pozitív attitűdként a tanulók számára, akiknek Rousseau oktatási szemléletét³⁶⁴ követve a tudományt nem tanulniuk, hanem felfedezniük kell: másképpen fogalmazva, az igazságot nem egy külső, autoriter hatalom – tanár – által érkező forrásból, hanem saját tapasztalataikból nyerik. Rousseau negatívnak hívott nevelési elképzelése alapján a tanár

³⁵⁸ A szociális konstruktivizmus, vagyis a konstrukcionizmus a tanulás folyamatában a társas folyamatokat tartják meghatározónak. Ld. NAHALKA István, *Hogyan alakul ki a tudás a gyerekekben? Konstruktivizmus és pedagógia*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2002, 45–49.

³⁵⁹ SZABÓ, *i.m.*, 47.

³⁶⁰ Ld. Gabriel A. ALMOND – Sidney VERBA, „Állampolgári kultúra. Bevezetés a politikai kultúrába”, <http://www.c3.hu/~szf/Szofi97/Sz97-03/Sz97-03-Fr.htm>. [2018.04.18.]

³⁶¹ CSEPELI, *i.m.*, 92.

³⁶² David KERR, „Hatást gyakorolni a világra”, <http://ofi.hu/david-kerr-hatast-gyakorolni-vilagra>. [2018.04.16.]

³⁶³ KOVÁCS Balázs, „Adorno és a kritikai pedagógia”, *Iskolakultúra*, XIII/10 (2003), 84–90, 88.

³⁶⁴ „Adjátok keze ügyébe a kérdéseket, és hagyjátok, hadd oldja meg ő maga. Ne azért tegyen szert a tudásra, mert ti megmondátok neki, hanem azért, mert magától megértette: ne tanulja a tudományt, hanem fedezze fel.” Jean-Jacques ROUSSEAU, *Emil vagy a nevelésről*, Tankönyvkiadó Vállalat, Budapest, 1957, 177.

feladata hasonlatossá válik egy színházi rendezőéhez, akinek olyan helyzetet kell megrendeznie, melyben a diákok életszerű tapasztalatokra tehetnek szert, miközben ő maga láthatatlanul meghúzódik a folyamat háttérében.³⁶⁵ A demokratikus nevelés során a tudásátadás és -szerzés performatív folyamatként történik, a diákok cselekvés közben próbálhatják ki és sajátíthatják el a demokratikus viselkedésmódokat; narratív tudás, vagyis „a kultúra által örökölt lexikális ismeretek” helyett pedig hasznosítható (diszkurzív) tudás³⁶⁶ szerzésére sarkallja a tanár a diákokat.

5.2. SZÍNHÁZI NEVELÉS

Nem véletlenül szolgált az előbbieken hasonlatként a színház, hiszen a nevelésben való alkalmazása bevett gyakorlatnak és önálló műfajnak számít: a színháznak alapvetően van valamiféle nevelői szándéka, hiszen szinte kivétel nélkül minden esetben morális, emberi, társadalmi problémákkal foglalkozik,³⁶⁷ viszont műfajként el kell különíteni azokat a kezdeményezéseket, melyek „a színházi élményt egy tudatosan szervezett tanulási folyamat részeként gondolják el.”³⁶⁸ Schilling Árpád³⁶⁹ a színházi nevelést egyenesen a demokráciával azonosítja, ahol nem csupán a diák, hanem a tanár is tanul.

A színházi nevelés az angol „*theatre in education*” kifejezésből származik, melynek a pontos fordítása a színház a nevelésben/tanításban/oktatásban lenne.³⁷⁰ A 90-es évek elején még csak a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ, az ország első színházi nevelési társulata alkalmazta a színházi nevelés kifejezést munkája megnevezésére, az évek során azonban a fogalom jelentése kibővült.³⁷¹ Ma már a színházi nevelés az alkalmazott színház egyik válfajaként, elsősorban az olyan diákokat megszólító, pedagógiai célú tevékenységformák gyűjtőfogalmaként használatos,³⁷² melyek „színházra és/vagy

³⁶⁵ PUKÁNSZKY Béla – NÉMETH András, *Neveléstörténet*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1996, 246.

³⁶⁶ KOVÁCS, *i.m.*, 88.

³⁶⁷ CZIBOLY – BETHLENFALVY, *i.m.*, 328.

³⁶⁸ GOLDEN Dániel, „Színház és nevelés Magyarországon”. CZIBOLY Ádám (szerk.), *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, InSite Drama, Budapest, 2017, 77–111, 78.

³⁶⁹ Schilling Árpádot idézi GERA Márton, „A színházi nevelés maga a demokrácia – Nem is kell sokaknak”, <https://m.magvararancs.hu/szinhaz2/a-szinhazi-neveles-maga-a-demokracia-nem-is-kell-sokaknak-93765>. [2020.11.23.]

³⁷⁰ CZIBOLY – BETHLENFALVY, *i.m.*, 323.

³⁷¹ *Uo.*

³⁷² GOLDEN, *i.m.*, 78.

színházzal nevelnek”,³⁷³ másképp fogalmazva, „amelynek tárgya és/vagy eszköze a színház”.³⁷⁴ Kaposi László, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ alapítója így fogalmaz:

A színházi nevelés alkalom arra, hogy miközben létrejön a megértésbeli változás, átéljünk, megéljünk valamit. Hogy élményben lehessen részünk... Tanítás, megértés, átélés, élmény... Tanítás – a szó legnemesebb értelmében. Mindenféle „didaktikus felhang” nélkül. És a sok fontos dolog között persze a színházi nevelés a színházra is tanít.³⁷⁵

A színházi nevelés, visszatérve a színházművészet ókori görög gyökereihez, újra olyan fórumot teremt, mely lehetővé teszi a közvetlen részvételt és a mindennapi kérdésekbe, a közös ügyekbe való beleszólást a néző-politikusok számára. A színházi nevelés a részvételi demokrácián alapulva megtöri a tanár-diák közt zajló egyirányú kommunikációt, és egyenrangú félként emancipálja résztvevőit a cselekvésre, a különböző döntéshozatali módok kipróbálására. A (civil) politikai neveléshez hasonlóan a színházi nevelés is egy kritikai-kereső nézői attitűd felvételét szorgalmazza, mely nem feltétlenül jelent egyet a tényleges, fizikai aktivitással, hiszen nem az az elsődleges, hogy a néző érdemben befolyásoló cselekvésben, hanem hogy olyan kommunikációban vegyen részt, mely a figyelmét az ún. színpadi dialógusról a nézőtér és színpad között kialakuló párbeszédre összpontosítja.³⁷⁶ Az alkotói oldalról nézve ezt úgy fogalmazhatnánk meg, hogy a néző-résztvevőre nem hatni kell, hanem olyan helyzetet, befogadói állapotot kell teremteni, melyben új tapasztalatokat szerezve, a „küszöbfázison” átlépve „új emberré” válhat. Tapasztalatot szerezni „cselekvő látással”³⁷⁷ is lehet, hiszen, ahogy Kricsfalusi Beatrix³⁷⁸ is írja a Káva *A hiányzó padtárs* projektje kapcsán, a néző akkor is résztvevővé válik, ha egyetlen szót sem szól a nyílt interakcióra építő részekben, viszont a látottak értelmezése során tudatosítja magában a korábbi gondolkodását meghatározó, addig a pillanatig reflektálatlan jelentéstulajdonításoktól terhelt mechanizmusokat. A látás cselekvése tehát a

³⁷³ RÓBERT Júlia, „A színházi nevelés magyarországi megjelenési formáiról”, *Drámapedagógiai Magazin*, XI/1 (2011), 39–40, 39.

³⁷⁴ GOLDEN, *i.m.*, 84.

³⁷⁵ KAPOSI László, „A színházi nevelés”, *Drámapedagógia Magazin*, XX/k2 (2010), 2, 2.

³⁷⁶ KISS Gabriella, „»A színház csak ürügy«: a színházi nevelés szemünk előtt be-, át- szét- és talán megrendeződő diszciplináris tere”. BALASSA Zsófia – GÖRCSEI Péter – P. MÜLLER Péter – PANDUR Petra – ROSNER Krisztina (szerk.), *Rendezett tér: be-, át-, szét- megrendezett terek a színházban*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2015, 209–217, 215.

³⁷⁷ Brecht különbséget tesz a meredten bámulás és a cselekvő látás között, erről ld. KRICSFALUSI, „Aktivitás...”, *i.m.*, 23.

³⁷⁸ *Uo.* 29.

belső reflexión, a gondolatok megfogalmazásán nyugszik, mely az első lépést jelenti a kölcsönösségen, az autonóm véleményen és részvételen alapuló szabadság iskolája felé.

A hazai színházi nevelési programok elsősorban két külföldi hagyományból táplálkoznak: az egyik az angolszász módszer, mely az 1960-as évek Angliájában az iskola megreformálására irányuló törekvések eredményeképpen került kidolgozásra. A cél az volt, hogy az iskolákban a lehető legtágabban értelmezett kultúraátadás történjen, hogy a diákoknak a színházi keret és a szerepbe lépés technikáján keresztül lehetőségük legyen saját viszonyuk kialakítására egy fókuszba helyezett kérdés kapcsán.³⁷⁹ Magyarországon a hetvenes évek elején lépett fel Trencsényi László szerint a gyermekszínházi új hulláma, mely „újszerű aktivitásra nevelte a pódiumra vágyó gyerekeket, s töltögetni kezdte a pódium és a nézők közötti árkot.”³⁸⁰ 1988-ban jött létre a Magyar Drámapedagógiai Társaság, melynek szervezésében elindult a gyermekszínházi, a drámapedagógia és a színházi nevelés terjesztését szolgáló Színház–Dráma–Nevelés.³⁸¹ Az angol tanítási dráma (*DIE – drama in education*) és a komplex színházi nevelés program (*TIE – theatre in education*) műfajának hazai adaptációja elsőként Kaposi László és az általa 1992-ben alapított Kerekasztal Színházi Nevelési Központ nevével forrt össze. A későbbi évek folyamán számos színházi nevelési társulat alakult, mint például a Káva Kulturális Műhely, a RÉV Színházi és Nevelési Társulat, a Nyitott Kör vagy az Escargo Hajója.³⁸²

A német nyelvterületről a színházpedagógia (*Theaterpädagogik*) fogalma és annak módszere került átemelésre: egy olyan, kőszínházban is alkalmazott komplex módszeregyüttesről van szó, mely egyrészt a közösségépítést célozza meg – például ifjúsági klub szervezésével –, másrészt a nézni tanításban, az előadásokra való felkészülésben és/vagy azok feldolgozásában kíván segítséget nyújtani. A produkcióhoz kapcsolódó felkészítő és feldolgozó beszélgetésekkor a hangsúly a téma átgondolására, a színházi nyelv értő olvasására, s kevésbé a szerepbe lépésre helyeződik, míg az ifjúsági klub foglalkozásai a színházcsinálásban való aktív részvételre építenek.³⁸³ Vegyük például

³⁷⁹ SZAUDER Erik, „A színházi nevelés története az angolszász nyelvterület országában”, *Drámapedagógiai Magazin*, X/k (2000), 1–5, 1–2.

³⁸⁰ TRENCSENYI László, *Gyerek színpadon – nézőtér. Trencsényi László kritikai írásaiból (1981-2011)*, fapadoskönyv.hu, Budapest, 2012, 15.

³⁸¹ KAPOSI László, „Ami történt a drámapedagógia területén... Szakall Judittal beszélget Kaposi László”, *Drámapedagógiai Magazin*, XII/ 2 (2012), 36–40, 38.

³⁸² Részletes felsorolásért ld. [N. N.], „Szervezetek”, <https://www.szhazineveles.hu/szervezet/>. [2020.11.12.]

³⁸³ CZIBOLY – BETHLENFALVY, *i.m.*, 368.

a Deutsches Theater Junges programját,³⁸⁴ mely rendkívül színes: a diákok megismerkedhetnek az alkotófolyamat egyes fázisaival, részt vehetnek közös premiernézésen, a színházi épületben történő körbevezetésen, 2-3 órás workshopon, az iskolában tartott feldolgozó beszélgetésen és osztályterem-színházi előadáson is. Néhány hazai színházpedagógiai program: Behívó (Katona József Színház), IRAM (Örkény Színház), RIM (Radnóti Színház), Mozgató (Budapest Bábszínház), CSIP (debreceni Csokonai Színház), Tantermi Deszka (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház).³⁸⁵

A színházi nevelés és a színházpedagógia fogalmát a magyar szakirodalom jelenleg szinonimaként használja.³⁸⁶ A színházi nevelési/színházpedagógiai program műfajába olyan tevékenységek sorolhatóak, melyek az alábbi öt kritérium mindegyikének eleget tesznek:

1. elsődlegesen a köznevelésben érintettek számára készült, 2. előadás vagy jelenetsor van benne, amely épülhet az önkifejezés bármilyen verbális és nonverbális műfajára (pl. prózai színház, báb- és figurális színház, tánc- és mozgásszínház, zenés színház, cirkusz, performansz, stb.), 3. pedagógiai célja van az alkotóknak, 4. a résztvevők a program során annak menetét érdemben befolyásoló, vagy az abban történetekre érdemben reflektáló, nyílt interakcióban vehetnek részt, 5. megismételhető, minden alkalommal különböző csoportoknak játszott programok.³⁸⁷

A színházi nevelési programok politikusságát, illetve a fiatalok politikai nevelésében betöltött szerepét jelen fejezetben az osztályterem-színház műfaján keresztül kívánom vizsgálat alá helyezni.

³⁸⁴ Ld. [N. N.], „Für schulklassen”, https://www.deutschestheater.de/junges-dt/theater_und_schule/angebote_fuer_schulklassen/. [2020.11.12.]

³⁸⁵ További példákért ld. [N. N.], „Szervezetek”, *i.m.*

³⁸⁶ A 2017-es *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* terminológiai munkacsoportja eredetileg különválasztotta a két fogalmat, mellyel személy szerint egyetértek. A szakmai vitára bocsátott eredeti koncepció szerint a színházi nevelés „a személyiségfejlesztés kritikai attitűdjére, a megértés és tudásszerkezet megváltozására irányul elsősorban”, míg a színházpedagógia arra, hogy „közvetíthetővé váljon a színház hagyományos-intézményesült keretében megszülető esztétikai tapasztalat, a résztvevők megismerjék a színház nyelvét (jel- és jelentésképző módjait), megértsék működési elveit.” A szakma képviselői között többen voltak azok, akik ezzel a felvetéssel nem tudtak azonosulni, így maradt a két fogalom szinonimaként való használata, úgy, ahogy már a 2013-as Cziboly – Bethlenfalvy szerkesztette színházi nevelési kézikönyvben is szerepelt. Ld. TAKÁCS – GYÉVI-BÍRÓ – LÁPOSI – LIPTÁK – SZÜCS, *i.m.*, 156, és CZIBOLY – BETHLENFALVY, *i.m.*, 324.

³⁸⁷ *Uo.* 160.

5.3. MINT A ROVAR ÉS A BOGÁR: A TANTERMI- ÉS AZ OSZTÁLYTEREM-SZÍNHÁZ ESETE

Arra, hogy a fiataloknak házhoz, vagy legalábbis iskolába viszik a színházat, már az 1970-es és '80-as években is találunk példát: Ruszt József, a beavató színház³⁸⁸ atyja tudta nagyon jól, hogy a legjobb megoldás ahhoz, hogy igazán közel kerüljön leendő közönségéhez, az, ha a diákokat olyan környezetben szólítja meg, ahol otthonosan mozognak és biztonságban érzik magukat; ennek köszönhetően pedig bátrabban és nyitottabban vesznek részt az interakcióban, a közös gondolkodásban. A beavató alkalmak helyszínéül olyan közösségi terek – például aula, tornaterem, klubhelyiség – szolgáltak, melyek a tanár-diák hatalmi harcok terén semleges és feszültségmentes övezetnek számítanak;³⁸⁹ melyek a mindennapokban a közös beszélgetéseknek, együttléteknek, játékoknak adnak teret. A ruszti beavató színház több ponton – a decentralizált térhasználatban, az eszköztelen, szegény színházi formában, illetve a fiatalok problémáit érintő darabok választásában – is hasonlóságot mutat a hazánkban a 2000-es években megjelenő tantermi színház műfajával, annak modellértékű példájával, Schilling Árpád 2007-es *hamlet.ws* című rendezésével.

A *hamlet.ws*-t tekintette hivatkozási pontnak a 2010-ben útnak indított *Tantermi Színházi Projekt* is. A program ötletgazdájának és legfőbb támogatójának, Polgár Andrásnak az volt az elsődleges célja, hogy olyan meghatározó színházi élményben részesítse a hátrányos helyzetű iskolák diákjait, mint a Krétakör előadása. Olyan produkciók létrejötteinek és továbbjátszásának támogatását kívánta biztosítani, melyek a középiskolás korosztálynak szólnak és kompromisszummentesen előadhatóak iskolai

³⁸⁸ Ruszt József beavató színháza pontosan körülhatárolható műfajnak számított, napjainkban azonban teljesen eltérő formákra is használják a „beavató” jelzőt. A színházi nevelési terület két elismert szakértője, Cziboly Ádám és Bethlenfalvy Ádám a beavató színház elnevezését azon jelenségek leírására alkalmazzák, melyek tartalmilag mutatnak rokonságot a ruszti kezdeményezéssel, vagyis a színházi formanyelv értésére, a darab és a szöveg elemzésére irányulnak. A ruszti beavató színház módszeréhez hasonló formáknak pedig új nevet kerestek: a 2013-as színházi nevelési kézikönyv megjelenése óta az egységesség érdekében értelmező színház alatt azt a formát értjük, amikor az előadást többször megszakítja egy moderátor, aki a szereplők szándékait illetve viszonyrendszerait, a rendező formanyelvét, az előadás dramaturgiai szerkezetét és nyelvezetét értelmezi, vagy pedig kérdésekkel segíti a nézőket a látottak interpretációjában – utóbbi esetben interaktív értelmezői színházról beszélünk. Ld. CZIBOLY – BETHLENFALVY, *i.m.*, 349–350.

³⁸⁹ HONTI György, „Beavató színház, avagy mindannyian Ruszt József köpönyegéből bújtunk elő”, *Iskolakultúra*, XIX/7–8/Melléklet (2009), 3–11, 3.

környezetben. Ez idáig öt alkalommal³⁹⁰ került meghirdetésre a projekt, a pályázati kiírás megszövegezésében nyomon követhető változások, illetve a Tantermi Színházi Szemlén látott előadásokra adott kritikai reflexiók jól tükrözik a szakma definíciós kísérleteit a tantermi színház műfajára vonatkozóan.

„Új fogalommal ismerkedünk, a tantermi színházéval”³⁹¹ – kezdi beszámolóját Nánay István, aki szerint az első *Tantermi Színházi Projekt* idején még nem beszélhetünk kész, kialakult műfaji szabályokról, stiláris és tartalmi követelményekről, hiszen a színházi alkotók is csupán ismerkednek még a műfajjal, keresik a legmegfelelőbb megoldásokat. Éppen ezért az első pályázati kiírás³⁹² is tágan fogalmaz, és csupán három kritériumot tartalmaz: az előadás színházi élményt nyújtson, ötvöződjön valamiféle pedagógiai szemlélettel, és ne igényeljen különösebb technikai feltételeket – nem csoda, hogy az első alkalommal több mint kétszázan adtak le projekttervet, hiszen ebbe a meghatározásba lényegében minden belefér. A kétnapos szemlén a továbbjátszási kategóriában többek között a Krétakör *hamlet.ws*, a KoMa Társulat *Plazma*, a Kolibri Gyermekek- és Ifjúsági Színház *Klamm háborúja*, új produkcióként pedig a Nézőművészeti Kft. *A gyáva* című produkciója került bemutatásra. A látott előadások közös jellemzőjeként Nánay István két dolgot emelt ki beszámolójában: a problémacentrikusságot, illetve azt, hogy az előadásokhoz valamilyen módon feldolgozó programok kötődnek.

A második Tantermi Színházi Pályázat³⁹³ még inkább műfaji olvasztótégellyé formálta a tantermi színházat: pályázni lehetett tantermi színházi előadáson kívül még színházi előadással és ahhoz kapcsolódó foglalkozással vagy moderált beszélgetéssel, színházi nevelési foglalkozással, komplex drámaórával és színházi alkotói táborral is. A 2012-es szemlén volt látható a Szputnyik Hajózási Társaság *Antigoné*, a Krétakör *Mobil*, a Steps on Stage *Benga* című osztályterem-színházi előadása, a Nézőművészeti Kft. *Vakság* és a Szkéné Színház *Kő, papír, olló* című tantermi előadása, a Káva Kulturális Műhely Az

³⁹⁰ 2010-ben, 2012-ben, 2014-ben, 2017-ben és 2020-ban került kiírásra a *Tantermi Színházi Pályázat*. A pályázók létrehozásra és továbbjátszásra is benyújthattak munkatervet, melyek elbírálásában mindig a felkért szakmai kuratórium döntött. A nyertes előadásokat a Tantermi Színházi Szemle keretében tekinthették meg az érdeklődők.

³⁹¹ NÁNAY István, „Színház az osztályteremben”, <https://revizoronline.com/hu/cikk/3166/tantermi-szinhazi-projekt-mu-szinhaz/>. [2020.11.12.]

³⁹² [N. N.], „A Tantermi Színházi Projekt pályázati felhívása”, <https://fidelio.hu/edu-art/a-tantermi-szinhazi-projekt-palyazati-felhivasa-87937.html>. [2020.11.12.]

³⁹³ [N. N.], „Tantermi Színházi Projekt pályázatot hirdetnek”, <https://szinhaz.hu/2012/01/02/tantermi-szinhazi-projekt-palyazatot-hirdetnek>. [2020.11.12.]

emlékezés drámái című színházi nevelési programja, a Trainingspot Társulat *Hangállam* című színházi nevelési előadása. A produkciók műfajai a szemle programjában nem voltak nevükön nevezve, utólag azonban fontosnak tartom azokat meghatározni, hogy lássuk, milyen sokféle program elfért tantermi színház címszó alatt.

A *Tantermi Színházi Projekt* első két alkalma alapján az a következtetés vonható le, hogy szinte bármilyen színházi nevelési forma előadható tantermi környezetben, önmagában azonban az, hogy egy előadás tanteremben játszódjon, nem elegendő műfaji kritérium, hiszen beszélhetnénk akkor akár iskolai, múzeumi vagy épp művelődésházi színházról, emeli ki Cziboly Ádám és Bethlenfalvy Ádám a 2013-as színházi nevelési kézikönyvükben,³⁹⁴ hangsúlyozva ezzel többek között a tantermi színház és az osztályterem-színház közti különbséget. A 2017-ben megjelent *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* terminológiai munkacsoportja³⁹⁵ azonban eltörli ezt a különbségtételt és egyenlőségjelet tesz a két műfaj – mondhatni a rovar és a bogár – között:

Magyarországon az osztályterem-színház és a tantermi színház(i előadás) fogalmak következetes elválasztása egyelőre nem vált általánossá, ezért javasoljuk, hogy ezeket az elnevezéseket tekintsük szinonimáknak – értve alattuk azokat az előadásokat, melyek elsősorban tantermi környezetben való megvalósításra készültek.³⁹⁶

E megengedő meghatározás alapján ugyanúgy osztályterem-színháznak tekinthetnénk a *Klamm háborúját* és a *Mobil* című előadást, mint a *hamlet.ws*, a *Vakság* vagy *A gyáva* című produkciót – miközben a különbség a darabok elemzésével könnyen tetten érhető.

5.3.1. EGY BOGÁR ÉLETE: AZ OSZTÁLYTEREM-SZÍNHÁZ

Német nyelvterületen a színházpedagógia egyik alkategóriájaként tartják számon az 1980-as években megjelenő osztályterem-színház (*Klassenzimmertheater*) műfaját, melynek igazi sikerére az ezredfordulóig kellett várni: a 2002-ben megrendezésre kerülő *Színház az osztályteremben* (*Theater im Klassenzimmer*) című drezdai fesztivál hozott széleskörű el-

³⁹⁴ CZIBOLY – BETHLENFALVY, *i.m.*, 351.

³⁹⁵ Takács Gábor (Káva Kulturális Műhely), Gyevi-Bíró Eszter (Kolibrík Gyermek- és Ifjúsági Színház), Láposi Terka (Vojtina Bábszínház), Lipták Ildikó (Kerekasztal Színházi Nevelési Központ), Szűcs Mónika (Ellenfény)

³⁹⁶ TAKÁCS – GYEVY-BÍRÓ – LÁPOSI – LIPTÁK – SZÜCS, *i.m.*, 160.

és felismerést a műfajnak.³⁹⁷ Az osztályterem-színházi darabok (*Klassenzimmerstück*) közül kiemelkedő előadásszámot ért el például Ad de Bonts *Mirad, egy fiú Boszniából* (*Mirad, ein Junge aus Bosnien*) és Kai Hensel *Klamm háborúja* (*Klamms Krieg*) című drámájának színházi adaptációja.

Németországban és Ausztriában szinte minden kőszínház ajánl osztályterem-színházi előadásokat az iskoláknak, melyek kifejezetten a gyerekeket és fiatalokat érintő morális, társadalmi és életkori kérdésekről szólnak. Az előadásokhoz a tantermet nem rendezik át, a játék a standard osztálytermi kellékek (tanári asztal, padok, tábla) között zajlik. A darabban játszó színész vagy színészek – számuk általában egytől hatig terjed – a jelenetekből konkrétan meghatározható szerepet kínálnak a diákoknak. Az előadások – mivel díszletet egyáltalán nem, kelléket és jelmezt pedig ritkán vagy csak keveset használnak – alacsony költségvetésűek és könnyen utaztathatóak. Az előadásokhoz nem feltétlenül kapcsolódnak feldolgozó beszélgetések vagy foglalkozások.³⁹⁸

Az osztályterem-színház első hazai példája a 2008-ban, Novák János rendezésében bemutatott *Klamm háborúja*, mely az osztályon belüli összetartással, a tanárok és diákok közti feszültségekkel és nézeteltérésekkel foglalkozik. Scherer Péter monodrámája olyan kérdéseket feszeget, mint hogy hol húzódik a határ tanár és ember, munka és magánélet között, milyen az egészséges tanár-diák viszony. A *Klamm háborúja* kifejezetten osztályterembe készült, megőrzi annak frontális jellegét, játékba hozza a kellékeit, a diákoknak pedig jól körülhatárolható szerepet kínál. A tanulók a valósághoz hasonlóan az előadásban is egy osztályközösséget alkotnak, egy tanteremben ülnek. Ily módon teljesen elmosódik a határ valóság és fikció között, a felvázolt szituációk pedig egy az egyben megfeleltethetőek a diákok tapasztalatainak. Az interakció a diákság közbe nem avatkozásában ölt testet: megfigyelő magatartásuk a fiktív történetben a tanárral szembeni néma ellenállásként, összetartásként válik értelmezhetővé.³⁹⁹ A produkciót feldolgozó foglalkozás követi, mely során a diákok először összegyűjtik Klamm tanár úr jellemzőit, majd megvitatják, miért reagált Klamm úgy, ahogy az egyes szituációkban, illetve, miért lázadt fel az osztály. Végül a rendező vagy a játékos szerepében a diákok azon

³⁹⁷ Anne RICHTER, „Theatre in the classroom: The genre of mobile drama”, <https://www.goethe.de/en/kul/tut/gen/kuj/20889811.html>. [2020.11.12.]

³⁹⁸ CZIBOLY – BETHLENFALVY, *i.m.*, 353.

³⁹⁹ Ld. NYULASSY Attila – UGRAI István – ZSEDÉNYI Balázs, „A színház középiskolába megy”, *Színház*, XLI/11 (2008), 108–115, 114.

gondolkodhatnak, hogy melyik az a pont, amikor még megelőzhető lett volna Klamm megőrülése, ötleteiket pedig Scherer Péter bevonásával ki is próbálhatják.

A nézői részvétel mértékének szempontjából különleges osztályterem-színházi előadásnak számít a Krétakör 2011-ben bemutatott, *Mobil* című projektje,⁴⁰⁰ melyben a színészek – Romankovics Edit, Sárosdi Lilla és Terhes Sándor – nyílt végű kérdésekkel folyamatosan interakcióba lépnek a diákokkal. Fontos megjegyezni, hogy a színészek mindig szerepből kérdeznek, a diákok pedig a szerepüknek megfelelően válaszolnak: Romankovics Edit először magyartanárnőként egy Ady-verset elemez a tanulókkal, a következő jelenetben Terhes Sándor az iskolaigazgató karakterében már kollégáiként köszönti az osztályt és kérdezi, hogy milyen határokat sértett meg az a diák, aki bement a tanári mosdóba és levideózta a tanárnőt, illetve, hogy milyen büntetést szabjanak ki rá, és, hogy figyelembe vegyék-e az illető személyét a büntetés meghatározásában. A diákok szerepüket változtatva, hol tanárként, hol szülőként, hol pedig tanulóként vizsgálhatják meg a miérteket, kereshetnek megoldásokat, illetve hozhatnak ítéletet.

Ezek alapján csak akkor tekinthető egy tanteremben előadható, az iskolás korosztályt megszólító produkció osztályterem-színháznak, ha a résztvevőknek meghatározott szerepet kínálnak és az osztályterem adottságait maximálisan kihasználják az alkotók.

5.3.2. A TANTERMI SZÍNHÁZ JELLEMZŐI

2008-ban, a *Klamm háborúja* bemutatásakor az osztályterem-színház fogalma még nem számított bevett definíciónak Magyarországon: a fiataloknak szóló, iskolai környezetben játszódó, minimális eszközhasználatot igénylő, mobilis, kevés szereplős előadásokra a színházi szakma egységesen a tantermi színház fogalmát alkalmazta. A tantermi színház mintaértékű példajaként pedig Schilling Árpád *hamlet.ws* című rendezését tartják számon:

⁴⁰⁰ Az alkotók saját projektjüknek az interaktív színházi játék elnevezést adták, mely annyit jelent, „hogy a színészek és a résztvevők együtt játszanak el egy történetet. A történet előre kitalált, pontosan körülhatárolható helyzetekből áll, melyeket a színészek indítanak el: szerepbe lépnek, és az adott szereplőnek valamint helyzetnek megfelelően beszélnek és cselekednek, a diákoknak a színészek játékából kell rájönniük arra, hogy az adott helyzetben, milyen szerepet kínál nekik a játék. Amikor felismerték a szituációt, s az abban betöltött szerepüket, lehetőségük van arra, hogy beszálljanak a történetbe és együtt játszanak a színészekkel.” Ld. KRÉTAKÖR, „Közhasznúsági jelentés 2011”, <http://kretakor.eu/wp-content/uploads/2016/10/2011-%C3%A9vi-besz%C3%A1mol%C3%B3.pdf>. [2020.11.12.] Ez a definíció tökéletesen tükrözi az osztályterem-színház műfajának a tantermi színháztól megkülönböztető egyik jellegzetességét, a nézők meghatározott szerepfelvételét.

2007-ben, amikor az előadás készült, nem tudtuk, hogy amivel kísérletezünk, az egy létező műfaj. Árpád szeretett volna a hagyományos színházi térnél inspirálóbb közeget találni a készülő kamra-előadásához, és így ugrott neki be az iskola. A cél az volt, hogy komolyan vegyük az ottani adottságokat, azaz úgy használjuk az osztálytermet, ahogy van, illetve legyen egy nagyon demokratikus, lapos struktúra, amelyben a néző és a játészó egy közegeben, közel egy minőségben tud jelen lenni. Emellett az egészet követte egy beszélgetés, aminek az előkészítésén legalább annyit dolgoztunk, mint az előadáson.⁴⁰¹

A *hamlet.ws* decentralizált terekben, például átrendezett, iskolai padoktól megtisztított osztályteremben játszódott. A frontális terek átalakításával az alkotóknak olyan demokratikus tér létrehozása volt a céljuk, melyben a diákok és a hozzájuk látogató felnőttek egyenlő felekként léphetnek kapcsolatba egymással. A közvetlen hangulatú légtér megteremtésével pedig arra biztatták a diákokat, hogy bátran és aktívan vegyenek részt a beszélgetésekben. A diákok a *hamlet.ws* játékterében, a körben elrendezett székeken, közvetlenül a játészók mellett foglaltak helyet: az előadás a játéktér és a nézőtér informális⁴⁰² kapcsolatával operált, vagyis a tételrendezésnek köszönhetően a diákok az eseményeket különböző nézőpontból szemlélték, játékba hozva ezzel a vélemények és a látottak értelmezésének többszemponúságát, miközben egymás reakcióit észlelve könnyebben tudatosulhatott bennük, hogy nem egyénekként, hanem közösségként vannak jelen. Az előadás látványvilágára az eszköztelenség volt jellemző: Nagy Zsolt, Rába Roland és Gyabronka József civil ruhában, kellék és díszlet nélkül jelenítették meg Hamlet, vagyis egy fiú felnőtté válásának a történetét. A nézők képzeletét hívták játékba, a párbaj-jelenet során konkrétan arra kérték közönségüket, hogy csukják be szemüket és csak füleljenek, így a jelenet ténylegesen a nézők fejében született meg.

A Nézőművészeti Kft. *A gyáva* (2010) és *Vakság* (2012) című tantermi monodrámája alkalmával – ellentétben a *Klamm háborúja* vagy a *Mobil* című előadással – a diákok nem kapnak különösebb szerepet, csupán nézőkként szemlélik a történéseket. A valós és a fiktív világ sem fonódik szorosan össze: az osztályterem nem a történet, hanem a produkció egyik lehetséges helyszínéül szolgált. A *Vakságot* játszották többek között a Kolibri Pincében és a Katona József Színházban, *A gyávát* pedig a Thália Színházban. Egyik előadás sem kapcsolódik szorosan a diákság iskolához fűződő tapasztalataihoz,

⁴⁰¹ ANTAL Klaudia, „Gáspár Máté”, <https://juranyihaz.hu/hu/hir/gaspar-mate>. [2020.11.12.]

⁴⁰² A színpad és a nézőtér viszony Simon Cooper és Sally Mackey szerint akkor formális, ha „a közönség egy tömbben, ugyanazon irányba néző sorokban ül, aminek célja, hogy lényegében ugyanazt az előadást lássa mindenki.” Informálisnak pedig akkor tekinthető, ha „a közönség szétszabdalt, azaz olyan tömböket alkot, amelyek nem feltétlenül ugyanabból a nézőpontból szemlélik az előadást.” SIMON COOPER – SALLY MACKEY, *Színháztudomány felsőfokon*, Orpheusz, Budapest, 2000, 155.

élményeihez, viszont fontos korosztály-problémákat – kiszolgáltatottságot, függőséget – tárgyalnak. Mindkét produkció, akár csak az említett osztályterem-színházi előadások, erős színészi jelenlétben alapulnak és a diákokkal partneri viszonyt alakítanak ki. A Sárosdi Lilla és Kovács Krisztián által megtestesített karakterek monológja pedig személyes vonatkozású történetekkel is keveredik, melyek még inkább növelik a színészi játék közvetlen és őszinte hangnemt.

A tantermi színház kategóriájába tehát olyan, a gyermek- és ifjúsági korosztályt érintő kérdésekkel foglalkozó előadások tartoznak, melyek kevés szereplővel, alacsony technikai igényvel és költségvetéssel könnyen utaztathatóak és előadhatóak akár tanteremben is. Az első magyarországi tantermi színház a 2007-ben bemutatott *hamlet.ws*, melyet ugyanabban az évben a *Plazma* követett. A tantermi színház alkategóriájaként tekinthetünk az osztályterem-színházra. A rovarokhoz és a bogarakhoz hasonlóan, nem minden tantermi színház osztályterem-színház, de minden osztályterem-színház tantermi színház. Legyen szó bármelyikről a kettő közül, a diákok saját, biztonságot nyújtó környezetükben kérdezhetnek rá és kereshetnek választ bizonyos emberi, életkori és társadalmi kérdésekre, miközben a színházról alkotott fogalmuk is árnyalásra kerül. Egy tantermi vagy osztályterem-színházi előadás után feltehetően a színház már nem csupán a vörös bársonyfüggönyt, a hatalmas díszletet, a klasszikus műveket jelenti a diákok számára, hanem megsejtik, hogy egy jól feltett kérdésből is születhet színház, hogy a színház valójában közügy.

5.4. ANTIGONÉK AZ ISKOLAPADBAN

Elsőként két Antigoné feldolgozást, Gigor Attila 2011-es⁴⁰³ és Fábíán Péter 2017-es⁴⁰⁴ osztályterem-színházi rendezését fogom elemezni, kiemelt figyelmet fordítva arra a kérdésre, hogy miképpen járulnak hozzá (civil) politikusságuk folytán az iskola egyik fő feladatához, az állampolgári neveléshez.

⁴⁰³ Szputnyik Hajózási Társaság: *Antigoné*. Rendező: Gigor Attila. Szereplők: Hay Anna, Fábíán Gábor, Pető Kata/Szabó Emília, Lajos András, Szabó Zoltán, Jankovics Péter. Dramaturg: Róbert Júlia. A fordítást átdolgozta: Máthé Zsolt. Drámapedagógiai konzultáns: Végvári Viktória. Zenei vezető: Matkó Tamás. Produkciós vezető: Tóth Péter. Rendezőasszisztens: Nagy Benedek. A bemutató éve: 2011.

⁴⁰⁴ k2 Színház: *Antigoné*. Rendező: Fábíán Péter. Szereplők: Borsányi Dániel, Piti Emőke, Viktor Balázs. Produkciós vezető: Erdélyi Adrienn. Rendezőasszisztens: Mészáros Csilla. A bemutató éve: 2017.

Antigoné története a színházi nevelési programok⁴⁰⁵ között (is) újra és újra előkerül – nem véletlenül. Romankovics Edit⁴⁰⁶ a Káva színházi nevelési előadásai kapcsán azt írja, hogy az alapanyag kiválasztásakor a legfontosabb, hogy a darab megszólítsa a résztvevők emberségét, megpiszkálja igazságérzetüket és olyan szituációt teremtsen, ami mellett az ember nem mehet el szó nélkül, muszáj rákérdeznie. Szophoklész *Antigonéja* mintha pont erre játszana: egyrészt morális, emberi értékekre kérdez rá Polüneikész el nem temetése kapcsán, Kreón és Antigoné vitájában⁴⁰⁷ pedig mérlegre teszi ítélőképességünket, a joghoz és törvényhez való hozzáállásunkat, nem utolsósorban pedig igazságérzetünket. Szophoklész drámája mondhatni provokatív, cselekvésre és gondolkodásra, a már említett kritikai-kereső attitűd felvételére készlet, mely a színházi nevelésnek, így az osztályterem-színháznak is elsődleges célja.

A k2 Színház előadása érzékletesen hozza felszínre az *Antigonéban* rejlő, a diákokat aktivitásra serkentő lehetőségeket: az előadás elején már rögtön sérül a néző-résztvevő igazságérzete, amikor Kis Attila (Borsányi Dániel), az új magyartanár belép a terembe és rögtön feleltetni kezd, azonban olyan anyagot kér Balázson (Viktor Balázs) számon, ami nem is volt feladva. Ezt nem tűrheti Réka (Piti Emőke), aki Antigonéként kel a fiú védelmére, ez viszont csak olaj a tűzre: a tanár a fiú mellett a lányt is a gúny tárgyává teszi a résztvevők által alakított osztály előtt, a Kreón-Antigoné vita elemzésekor pedig nem tűri el, hogy bárki az osztályból Antigoné álláspontjával értsen egyet. Sorra éri igazságtalanság a tanulókat, beleértve a nézőket is, a tanár és diáklány közti konfliktus pedig végül odáig fajul, hogy Réka távozik a teremből, a tanár pedig megfogadja, hogy kirúgatja a felvételi előtt álló diákot, majd kihirdeti az ismert toposzt: ha nem tetszik a rendszer, akkor el lehet menni. Ezen a ponton a néző-résztvevő nem tud nem cselekedni: vagy félve meghúzza magát a padosorokban ülve, vagy távozik – nincs köztes út.

A döntés, hogy kinek van igaza, nem egyértelmű: Gigor Attila rendezésében Fábíán Gábor játéka nehezíti meg a nézők ítélelhozását, mivel egy nagyon is emberi figurát tár

⁴⁰⁵ Az említett osztályterem-színházi előadásokon kívül például Ruszt József és Karsai György is készített beavató színházi programot, a Nyitott Kör pedig *Kötéltánc* címmel mutatott be komplex színházi nevelési előadást Szophoklész *Antigoné* című művéből. A darab népszerűségéhez minden bizonnyal hozzájárul, hogy kötelező középiskolai olvasmányról van szó.

⁴⁰⁶ ROMANKOVICS, *i.m.*, 10.

⁴⁰⁷ Bár felháborító, ahogy Kreón saját törvényére mint abszolút igazságra tekint, Antigoné sem csupán a testvérét kívánja eltemetni, hanem családjának férfi tagjaihoz hasonlóan a dicső halálra vágyik, és ugyanolyan hajthatatlanul ragaszkodik saját elképzeléséhez, mint az uralkodó. Ld. KARSAI György, *A Szép és a Szörnyeteg. Görög drámák értelmezései*, Budapest, Osiris Kiadó, 1999, 39.

elénk, aki bizonytalanul küzd a jogi törvények és az erkölcsi normák között. Borsányi Dániel magyartanárából, illetve Kreónjából viszont hiányzik a lelkiismeret, kíméletlen diktátort alakít, Piti Emőke karaktere azonban árnyalja az ő személyiségét is, illetve a konfliktust: olyan, mintha Réka, a modern kor Antigonéja csak a lázadásért lázadna; a tanárral szemben rögtön elutasító, türelmetlenül ül a padban, s csak a megfelelő pillanatot várja a robbanásra. Világos, hogy ez a magatartásforma sem követendő példa, akkor viszont kérdés, hogy mi az.

Gigor és Fábrián rendezését is egy feldolgozó foglalkozás követi: a k2-sök előadása után a diákok reflektálhatnak döntésükre, mely során tudatosíthatjuk cselekvésük okát, a mögötte meghúzódó esetleges mechanizmusokat (a maradás esetében például a tekintélyelvűséget, a passzivitást, a félelemérzetet). A reflexió során olyan, az iskola falain túlmutató, rendszerszintű kérdések merülhetnek fel, mint például hogyan lehetséges képviselni érdekeinket egy alá-fölrendelt viszonyban, milyen eszközeink vannak egy hatalmi pozícióban lévő emberrel szemben, mi az ellenszegülés, az egyet nem értés kifejezésének legcélravezetőbb módja. A vélemények összeütköztetése után a diákoknak lehetőségük van újragondolni döntésüket és megszavazhatják, kinek van igaza: a tanárnak? Rékának? Esetleg mindkettőjüknek, vagy egyikőjüknek sem?

Gigor Attilának drámapedagógia programot⁴⁰⁸ illesztettek az előadás mögé: az egyes szereplők köré csoportokba rendeződő diákoknak azt a feladatot adták, hogy jellemezzék az adott karaktert egy jelzővel, majd azt védjék meg a többi csoport előtt. A diákok mondhatni ügyvéd és ügyész szerepben hajtották végre az egyes szereplők magatartás- és jellemértelmezését, illetve jártak körbe olyan kérdéseket, mint hogy a törvényes rendért felelős király eltűrheti-e a törvényei megsértését, vagyis a tanár eltekinthet-e a diákok szabályszegésétől, hogy a népnek – a tanulóknak – automatikusan el kell-e fogadniuk a fentebbről érkező utasításokat, illetve, hogy fel merjük-e vállalni a véleményünket.

Mind a két előadás a hatalmi viszonyokat állítja a középpontba. Ahogy egy uralkodót a törvényei, úgy egy tanárt a pedagógiai módszerei minősítenek: Kis Attila kérdez, de nem kíváncsi a válaszokra, betanult szövegek (memoriterek) és a felsőbb hatalomtól, vagyis a tőle származó igazságok visszamondását várja a diákoktól. Ahogy Antigoné tette Kreónnal, Réka is megrengeti a tanár tekintélyét feleselésével, majd távozásával. Balázs

⁴⁰⁸ Gigor Attila rendezését csak felvételtől láttam, a feldolgozó foglalkozásról Karsai György kritikája alapján tájékozódtem. Ld. KARSAI György, „Velünk élő Antigonék”, <http://szinhaz.net/2012/06/01/karsai-gyorgy-velunk-elo-antigonek/>. [2018.04.18.]

hol Iszménéként, hol pedig Haimónként próbálja megtalálni a középutat: ő képviseli a higgadt racionalitást, aki kérdések feltevése útján igyekszik megoldani a felmerülő konfliktust. A három karakter tehát különféle magatartásformákat prezentál, a diákok feladata az, hogy felelős állampolgárként – Kreón népeként és Kis Attila tanulójaként – eldöntsék, mit tartanak helyesnek.

Ha nem is feltűnően, de mind a két rendezés tabut döntöget: a tanárság fogalmkörét kínálja fel vitára. A kritikai pedagógia teoretikusai – köztük Adorno és Freire – az oktatási rendszer tekintélyelvű berendezkedésére az elnyomó hatalom hierarchiájának megtestesüléseként tekintenek, melyből az egyetlen kiutat az egyirányú kommunikáció megtörésében, a tanár és a diák közti szembenálló viszony felszámolásában, vagyis a pedagógiai szimmetria megteremtésében látják.⁴⁰⁹ A kritikai pedagógia elveit alkalmazva hozott létre előadást – ahogy tette azt Boal is – a Szputnyik és a k2 Színház csapata: megtörik a tanári autoritás tabuját, egyrészt azáltal, hogy a beszéd tárgyává emelik, másrészt, hogy a megingathatatlan hatalommal bírók, Kreón és Kis Attila pedagógus figurája is esendő emberekként kerülnek ábrázolásra, harmadrészt, hogy a néző-résztvevőknek nem csupán szóban, hanem gyakorlatban is alkalmuk nyílik a tanár-diák viszony újragondolására, cselekvési lehetőségek kipróbálására és a kétirányú kommunikáció megtapasztalására.

Fontos megjegyezni, hogy ezek az előadások nem a tartalmuktól, a hatalmi viszonyok és cselekvési formák felmutatásától válnak politikussá, hanem hogy miként bírják a nézőket részvételre. A korábban vázolt performatív megnyilatkozásra készítő szituáció eléréséhez az alkotóknak szükségük volt egy olyan „kísérleti elrendezésre”, mely létrehozza a határátlépés terét, ahol a nézők résztvevővé válhattak. Ezt az átmeneti állapotot mindkét esetben az átértelmeződött osztályterem adja: Gigor Attila rendezésében Jankovics Péter köszönti a diákokat és közli velük, hogy minden ugyanúgy fog történni, mint egy tanórán. S valóban, Antigoné története egy tanóra hatalmi viszonyait idézi fel, az osztályterem elrendezése pedig tökéletesen leképezi a tanár és a diákok, Kreón és az alattvalók közti hierarchiát. Kreón a katedránál a tanár, míg a számárpadba üzött Antigoné a kegyvesztett diák képét idézi fel. A színészek a tanterem nyújtotta eszközöket használják, Fábrián Gábor Kreónként a táblára vési első törvényét, Antigoné pedig koporsókat rajzol fivérei köré, jelezve ezzel eltemetésüket. A táblán kívül csupán egy-két kellék kerül játékba, azok közül

⁴⁰⁹ KOVÁCS, *i.m.*, 86–88.

is leghangsúlyosabbként egy képkeret, melyet a hatalom megszilárdulásának jelképeként használnak a színészek.

Míg Gigornál Antigoné története és viszonyrendszere mutat feltűnő hasonlóságot egy tanórával, a tanterem elrendezésével, addig Fábiánnál pont fordítva, az osztályterem frontális jellege és a despota tanár-lázadó diák kapcsolat rajzolja ki a rokonságot. A k2-es előadásban a tanterem a valódi funkcióját ölti magára, egy irodalmi óra helyszínéül szolgál, mely az idő során korrelációba kerül Szophoklész Thébájával: a tanári asztal a trónnal, a táblairás a törvénykezéssel feleltethető meg. A résztvevő diákok is két szerepet kapnak: egyrészt egy elképzelt osztály tanulóiként, másrészt a thébai népként vannak jelen az előadásban. A játék folyamán az osztályteremre jellemző szabályrendszer, a résztvevők tanulói magatartása kérdőjeleződik meg: mikor legközelebb helyet foglalnak – talán pont ugyanabban – a padban, az előadás által szerzett tapasztalatokkal gazdagodva „új emberként” vehetnek részt saját életükben.

5.5. A FIKCIÓ ÉS A VALÓSÁG MEZSGYÉJÉN

A képzelet és a valóság kölcsönhatása, a köztük meghúzható homályos határ a témája a győri RÉV Színház és a budapesti Kerekasztal Színházi Nevelési Központ, illetve az FAQ Színház koprodukciójában született osztályterem-színházi előadásnak, a *Mezsgyének*.⁴¹⁰ Az alkotók olyan korosztályt – elsősorban negyedik és ötödik évfolyamos diákokat – szólítanak meg előadásukkal, akik feltehetően még hisznek a mesékben és nem félnek arról őszintén vallani.⁴¹¹ Ez azért is fontos, hiszen a gyerekek tudják, hogy ahhoz, hogy a felnőttek komolyan vegyék őket, tudatában kell lenniük és el kell ismerniük, hogy a mesék a képzelet világához tartoznak, vagyis a felnőtté válás íratlan szabálya a fikció és valóság közti határfal felhúzása – még ha ez az álhírektől hemzsegető 21. században a felnőttek számára sem bizonyul mindig egyszerű feladatnak. Tárnoki Márk osztályterem-színházi rendezése tehát nem egy az iskolai élethez szorosan fűződő problémát, hanem életkori sajátosságot, kérdést feszeget – teszi mindezt iskolai környezetben.

⁴¹⁰ RÉV Színház – Kerekasztal Színházi Nevelési Központ – FAQ Színház: *Mezsgye*. Rendező: Tárnoki Márk. Színész-drámatanár: Bálint Betty, Balla Richárd, Orbán Borbála, Szántó Dániel, Varju Nándor. Író, dramaturg: Hajós Zsuzsa. A bemutató éve: 2015.

⁴¹¹ JAKOPÁNECZ Kitti (szerk.), „A kákán is csomót keress! Szakmai beszélgetések a fórum'15-ön, 2.”, <https://revizoronline.hu/cikk/5580/szakmai-beszelgetesek-a-forum15-on-2/>. [2020.11.21.]

Az általam látott felvételen⁴¹² a hatodik osztályos tanulók az első pillanattól kezdve aktívan együttműködtek a színész-drámatanárokkal a rájuk osztott szerepbe bújva. A szerepfelvétel és a kooperáció sikere – ahogy az a korábban elemzett osztályterem-színházi előadások esetében is láthatóvá vált – többek között a színházi tér sajátosságának köszönhető, annak, hogy az előadás fiktív világa megegyezik a néző-résztevők valós közegével, a tantermmel. Bálint Betty az osztályfőnök, Hermina néni szerepében köszönti a hatodik c. osztály tanulóit, akik a valóságban a b. osztályba járnak: a betűjelcsere egyrészt pont annyira távolítja el a tanulókat a valóságtól, hogy bátran beindítsák a fantáziájukat és könnyedén átlépjenek a fikció világába, másrészt pont annyira tartja őket a realitás talaján, hogy saját, ismerős közegükben maradva az osztályukra és korosztályukra jellemző dinamikák, viselkedési attribútumok, szokások bontakozzanak ki játék közben. Különböző hétköznapi helyzetekkel találkoznak: új tanév kezdődik, az osztályfőnöki órán a nyári kalandokról beszélgetnek, bemutatásra kerül egy új osztálytárs és egy énektanár, két óra között pedig szünetre mennek. Szünetben arról beszélgetnek, hogy ki milyen szuperképességgel rendelkezne szívesen, az osztályfőnöki órán egymásra licitálva mesélik, kinek telt izgalmasabban a nyári szünet, mikor pedig az igazgató szerepében belép az egyik színész-drámatanár a tanterembe, azonnal vigyázz-állásba perdül az egész osztály – vagyis úgy cselekszenek és viselkednek, ahogy azt egyébként is tennék.

A színész-drámatanárok és a néző-résztevők közötti partneri viszonyt az előadás végéig fennálló kétirányú kommunikáció és szerepben való kérdezés alapozza meg. Tünde szerepében Orbán Borbála az osztály tagjaként, észrevétlenül indítja el a diákok néző-résztevővé válásának folyamatát, amikor azt kérdezi tőlük, hogy ki milyen szuperképességgel rendelkezne szívesen, illetve elmeséli nekik a nyári táborban észlelt, furcsa és mesébe illő emlékezetkiesését. Bálint Betty az osztályfőnöki órát élménybeszámolókkal indítja, rögtön meg is szólítja az egyik néző-résztevőt, hogy „hallom Ákos, ti voltatok a sivatagban és tevegeltél is”, aki nagy örömmel helyesel és mesél a sivatagi hőségről. Egy másik diákot arról kérdezi, hogy milyen volt a delfinárium, Zsolti viszont azt válaszolja, hogy nem emlékszik, biztos olyan gondolatkiesés történt vele, mint Borival. A véletlen névtévesztésnek köszönhetően – Bori Tünde szerepében mesélt az amnéziájáról – a valóság és fikció különválasztása már az előadás első húsz percében

⁴¹² Köszönet érte a RÉV Színház társulatvezetőjének, Balla Richárdnak.

megkérdőjeleződik. Bálint Betty színész-drámatanári stratégiája, a „rámondásos technika” azonnal működésbe lép és elindítja az osztállyal való kommunikációt. Minden párbeszéd és helyzet kibontása a néző-résztevők felé forduló nyitással, kérdéssel veszi kezdetét, mely nem csupán az eseményben való részvétel tapasztalatával ruházza fel a diákokat, hanem felkínálja számukra azt a lehetőséget is, hogy aktív irányítóivá váljanak a történéseknek. A hatodik osztályosok teljes mértékben éltek ezzel a lehetőségükkel: Hermina nénit a nyári élményeiről és a férjéről, az igazgató bácsiról, míg a furcsa énektanárt az életéről kezdték el faggatni, akitől megtudták, hogy például milyen varázsigével lehet az emberből kiűzni egy koboldot. Hajós Zsuzsa, az előadás író-dramaturgia minden szereplőnek alkotott egy háttértörténetet, mely láthatóan a szerint kerül kibontásra az egyes előadások alkalmával, hogy a néző-résztevők mi iránt kezdenek el érdeklődni, mire kérdeznek rá. Így a történet a valósághoz hasonlóan nem kerül teljes egészében megismerésre.

Az alkotók a néző-résztevők, vagyis az osztály közösségét az előadás utolsó harmadában egy döntéshelyzet elé állítják: választaniuk kell két út között, hogy Tündére hallgatva a realitásérzékükre támaszkodnak, vagy az új osztálytársat, Dömét követve belépnek a fantázia birodalmába, és elhiszik, hogy az igazgatót ténylegesen megszállta egy kobold. Cselekvés közben realizálódik a döntésük: Döme felvetéséhez, az igazgató csapdába ejtéséhez fokozatosan csatlakoznak és járulnak hozzá különböző ötletekkel, majd tényleges cselekvéssel a néző-résztevők. Közös, együttes erővel ejtik foglyul az igazgatót, majd üzik ki belőle a gonosz démont annak a varázsigének a segítségével, amiről korábban az énektanár mesélt nekik. Döntésükre először szerepben reflektálhatnak, mikor az osztályfőnökük elmesélteti velük a történetet, illetve a cselekvésük okát, majd az előadást követő feldolgozó beszélgetés során – már szerepen kívül – gondolkodhatnak tovább a valóság és képzelet kapcsolatáról.

Bár az általam látott előadás alkalmával egyhangú döntés született a diákok részéről, ez nem mindig történik így. A rendező⁴¹³ elmondása szerint ideális esetben személyenként és eseményenként változik, hogy a néző-résztevők a körülöttük zajló történéseket csodaként vagy valóságként érzélik, értékelik:

Simán megtörténik, hogy egy gyerek az egyik pillanatban arról győzködi a társait, hogy az igazgatóval ne húzzanak ujjat, mert mindenki beírást kap, a másokban pedig már kántálva üzi

⁴¹³ Tárközi Márkkal folytatott levelezésem alapján.

ki belőle a koboldot. Olyanra is volt már példa, hogy két csapatra szakad az osztály és van, aki a mesét, van, aki a realitást képviseli, de a legtöbb esetben ezek a csoportok folyton változnak.⁴¹⁴

Ahogy a képzelet és a valóság, úgy a (civil) politika és a hétköznapi cselekvés is szorosan összefonódik Tárnoki osztályterem-színházi rendezésében. A résztvevő diákoknak alkalmuk nyílik a (civil) politika mint nyilvános, iskolai térben zajló, a szabad választást magában hordozó, közösségi tevékenységnek a kipróbálására. Az osztályterem-színházi forma nem csupán felmutatja a diákok közösségére jellemző viselkedési és cselekvési mintákat, az iskolai életet meghatározó hatalmi struktúrákat és bevett kommunikációs stratégiákat, hanem kihívás elé állítja azokat. A színész-drámatanárok és a diákok közötti partneri viszony és kétirányú kommunikáció kialakításának, illetve a néző-résztvevők szerepben való gondolkodásának és tevékenységének köszönhetően a tanulók megtapasztalják a cselekvésben rejlő szabadságot, a szabad véleménynyilvánítás és döntéshozás erejét. A demokratikus nevelés lényegi elemei – a kölcsönösség, a kooperáció, az önismeret, mások egyenjogúságának az elismerése – kerülnek közvetítésre és válnak a performatív aktusok révén kézzelfoghatóvá. Az osztályterem-színházi előadások – köztük a *Mezsgye* és a korábban elemzett két *Antigoné* előadás – hozzájárulnak a diákok állampolgári neveléséhez, a demokratikus kultúra megalapozásához azáltal, hogy a diákok iskolai környezetben, cselekvés közben próbálhatják ki a demokratikus viselkedésmódokat és sajátíthatják el a véleménynyilvánítás, a kérdezés, a plurális gondolkodás készségét annak érdekében, hogy később, fiatal felnőttként cselekvő résztvevőivé váljanak a közéletnek.

⁴¹⁴ *Uo.*

6. (KOMPLEX) SZÍNHÁZI NEVELÉSI ELŐADÁS

6.1. AZ ANGLIAI ÉS HAZAI GYÖKEREKRŐL

A (komplex) színházi nevelési előadás műfaja a hatvanas évek Angliájában jött létre: a második világháború pusztítása után a brit társadalom minden erejével azon igyekezett, hogy egy új, emberközpontú társadalmat hozzon létre. A törekvések fontos részét képezte az az oktatási reform is, mely a minél tágabb értelemben vett kultúraátadás megvalósítását tűzte ki céljául az iskolákban. A nevelés iskolai és azon kívüli formáinak a megújításában a színházi szakemberek is szerepet követeltek maguknak azzal érvelve, hogy a színház az oktatási intézményekhez hasonlóan fontos és erőteljes kulturális-politikai médiumnak számít.⁴¹⁵ 1964-ben Coventry városában el is indult egy beszélgetés-sorozat a városi színház igazgatója, Tony Richardson és a helyi oktatási bizottság egyik tagja, Gordon Vallins között arról, hogy a helyi színház milyen szerepet tudna vállalni a társadalom szellemi újjáélesztésében. A színházigazgató által készített munkaterv a *Theatre in Education* címet kapta, melyben többek között egy a város által fenntartott állandó gyermekszínházi társulat létrehozása szerepelt, mely rendszeresen szervezne gyerekek és fiatalok részvételén alapuló színházjellegű foglalkozásokat; emellett hivatalosan kinevezésre kerülne négy, a helyi oktatási intézményekkel való kapcsolattartásért felelős drámatanár a társulatban, illetve az önkormányzat felállítana egy az iskolában zajló drámaprojektet végző pedagógusokat támogató központot.⁴¹⁶

A *Theatre in Education*, röviden TIE egyaránt jelent módszert és hálózatot is Angliában.⁴¹⁷ Bár az első TIE-program, vagyis (komplex) színházi nevelési előadás csak 1965-ben került bemutatásra, egy 68-as oktatásügyi felmérés már az iskolai oktatást szervesen kiegészítő szolgáltatásként írja le a műfajt.⁴¹⁸ Néhány független csapat kivételével a TIE társulatok önkormányzati fenntartásban látták el a közoktatási feladataikat: a városi vezetés biztosította számukra a rendszeres játszási lehetőség anyagi és infrastrukturális feltételeit, a társulatok pedig egy adott terület valamennyi oktatási

⁴¹⁵ SZAUDER, *i.m.*, 1.

⁴¹⁶ *Uo.* 2.

⁴¹⁷ KAPOSÍ László, „TIE – Angliában”, *Drámapedagógiai Magazin*, III/1 (1993), 21–23, 21.

⁴¹⁸ SZAUDER, *i.m.*, 2.

intézményében tartottak dráma- és színházalapú foglalkozásokat.⁴¹⁹ Nem véletlen a múlt idő használata: míg a rendszer legalább nyolcvan (!) színházi nevelési társulatot is fenntartott fénykorában, mára csupán egy-két hivatásos színházi nevelési társulattal rendelkezik Nagy-Britannia.⁴²⁰ Az ok a (nagy)politikában keresendő: a hetvenes évek Thatcher-kormányának finanszírozási megszorításai nem kedveztek a művészetpedagógiának,⁴²¹ így a TIE-nak sem, melyet ráadásul a jóléti társadalommal szembeforduló, baloldali irányzatként azonosítottak.⁴²² A TIE tehát a (nagy)politika szempontjából a kétes besorolást kapta:

A TIE olykor irritáló is lehet a fennálló hatalom számára, mivel a programok középpontjában néha kínos és aktuális társadalmi problémák állnak, melyek vizsgálata a gyerekeket gondolkodásra, véleményalkotására, kérdések megfogalmazására készíti.⁴²³

A színházi nevelés Magyarországon nem csupán a TIE-t jelöli,⁴²⁴ jelentésköre az évek folyamán kibővült és jelenleg azoknak a pedagógiai célú tevékenységeknek az átfogó elnevezéseként szolgál, melyek a színház és a drámapedagógia eszköztárával igyekeznek részt venni a fiatalok nevelésében. Magába foglalja többek között a hagyományos gyerekszínházi előadást, az interaktív gyerekszínházat, a beavatósínházat, a rendhagyó irodalomórát, a gyermekszínházi csoport tevékenységét, a (komplex) színházi nevelési előadást és a drámafoglalkozást is.⁴²⁵ A TIE mint módszer magyar megfelelőjét a „(komplex) színházi nevelési előadás” jelöli. A TIE hazai hírvivője, a Gyerekjátékszín⁴²⁶ vezetője, Mezei Éva volt, aki az angol TIE előadásokról szerzett tapasztalatait 1986-ban megosztotta a *Színház* folyóirat⁴²⁷ olvasóival.⁴²⁸ Mezei élménybeszámolója évekig szinte az egyetlen magyar szakirodalmi forrásként állt rendelkezésre a műfaj iránt érdeklődők számára.

⁴¹⁹ KAPOSÍ, „TIE – Angliában”, *i.m.*, 21.

⁴²⁰ TAKÁCS Gábor, „Színház a határon. A TIE tíz éve Magyarországon”, *Drámapedagógiai Magazin*, XII/k (2002), 1–5, 1.

⁴²¹ SZAUDER, *i.m.*, 2.

⁴²² KAPOSÍ László – SZAUDER Erik, „»A TIE-t igazán csak főállásban lehet csinálni«. Kaposi Lászlóval, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ vezetőjével beszélget Szauder Erik”, *Drámapedagógiai Magazin*, V/1 (1995), 7–11, 9.

⁴²³ TAKÁCS, „Színház a határon...”, *i.m.*, 1–2.

⁴²⁴ Ld. A disszertáció 5.2. *Színházi nevelés* című alfejezetét.

⁴²⁵ KAPOSÍ László, [szerkesztői megjegyzés], *Drámapedagógiai Magazin*, XVIII/1 (2008), 22.

⁴²⁶ A Gyerekjátékszínről és Mezei Éva színházi nevelési munkásságáról bővebben: PATONAY Anita, „Kérdez, és nem állít. Mezei Éva gyerekszínháza 1978-1979-ben”. ANTAL Klaudia – PANDUR Petra – P. MÜLLER Péter (szerk.), *Színházi politika # Politikai színház*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018, 209–220.

⁴²⁷ MEZEI Éva, „Színház a nevelésben”, *Színház*, XIX/11 (1986), 22–25.

⁴²⁸ [N. N.], „Húsz éve... szerkesztői jegyzet”, *Drámapedagógiai Magazin*, XV/2 (2005), 18–20.

Mezei Éva Gyermekjátékszíne már a beszámoló megjelenését megelőzően sem állt távol a TIE egyes módszertani elemeinek eseti, gyakorlati alkalmazásától (egyres elemekről volt szó, és nem többről), Váradi István Molière-programja [...] pedig egy az egyben TIE kívánt lenni: jó szándékú, amatőr kísérlet volt, sem színházilag, sem drámásan nem elég képzett főiskolásokkal, de úttörő próbálkozás a maga nemében.⁴²⁹

A műfaj hazai meghonosítója Kaposi László, aki 1992-ben Gödöllőn, egy gyermek-, majd diák- és főiskolás színjátszó múlttal rendelkező társaság élén⁴³⁰ megalapította Magyarország első színházi nevelési társulatát, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központot. A névválasztásról mint tudatos döntésről a jelenleg is a társulat tagjaként dolgozó Lipták Ildikó így ír:

A fiatalokból álló csapat műsoron lévő, igen sikeres, Artúr király mondakörére épülő, felnőtteknek szóló előadása azért kínálkozott keresztszülőnek, mert a társulat tagjait a demokratikus, újszerű pedagógiai eljárások hasonlóképpen izgatták, mint maga a színházcsinálás. Az pedig, hogy központnak aposztrofálták magukat már abban az időben, amikor rajtuk kívül még nem volt más, hasonló módszereket alkalmazó társulat, abból a reményből fakadt, hogy rövid időn belül megsokszorozódik Magyarországon a színházi neveléssel foglalkozó társulatok száma.⁴³¹

A Kerekasztal társulata nem csupán a módszer minél szélesebb körben való megismertetését, hanem a TIE-val foglalkozó képzések elindítását, a külföldi szakirodalom egy szeletének magyar nyelvre való átültetését, illetve a hazai szakirodalom bővítését is magára vállalta annak érdekében, hogy az angliai mintát követve létrejöjjön Magyarországon is egy TIE-hálózat.⁴³² Erre végül nem került sor, melynek oka a társulat egykori tagja, jelenleg a Káva Kulturális Műhely művészeti vezetője, Takács Gábor⁴³³ szerint az, hogy a mai napig hiányzik „a kultúr- és oktatáspolitikai akarat és az anyagi terhek vállalása” a (nagy)politikai vezetés részéről.

A Kerekasztal csapata a gödöllői Petőfi Sándor Művelődési Központban fogadta heti háromszor a helyi és Pest megyei általános iskolásokat. 1992-ben mutatták be a műfajteremtő előadásukat, mely eredetileg a *Sárkányok ellen* címet viselte, az utókor azonban *Fehérlófiaként*, az egykori alcímével szokott rá hivatkozni. A *Fehérlófia* szerkezeti felépítését egy színházi előadás, majd egy azt követő egész csoportos

⁴²⁹ Uo. 20.

⁴³⁰ KAPOSI – SZAUDER, *i.m.*, 7.

⁴³¹ LIPTÁK Ildikó, „Negyedévszázados a magyarországi színházi nevelés”, *Drámapedagógiai Magazin*, XVII/4 (2017), 3–4, 3.

⁴³² TAKÁCS, „Színház a határon...”, *i.m.*, 2.

⁴³³ Uo.

beszélgetés és kiscsoportos drámamunka adta.⁴³⁴ Hasonlóképpen épült fel a következő előadásuk, a *Máeldun csodálatos utazása* is, azonban az 1993-as *Már megint itt van a... szerelem* létrehozása során újragondolásra került a modell: a külföldi mintákhoz hasonlóan teljes előadás helyett egy-egy jól meghatározott dramaturgiai ponton jeleneteket, illetve jelenetsorokat mutattak be a színész-drámatanárok. A kihagyásos technika nagyobb szabadságot és több megfejteni valót kínált a résztvevőknek.⁴³⁵ Róbert Júlia⁴³⁶ dramaturgiai szempontból a hazai (komplex) színházi nevelési előadásoknak négy generációját különbözteti meg: a *hagyományos feldolgozó szerkezetű* programokban a foglalkozások az előadást megelőzik és/vagy követik; a *mozaikos szerkezettel* dolgozó előadásokban a színházi jelenetek, jelenetsorok és a drámapedagógiai alapú, ún. drámás részek felváltva követik egymást; az *interakciót beépítő szerkezet* során a színházi és drámás részek nem különülnek el élesen egymástól, a színész-drámatanárok egy ponton túl „a szerepüket tovább működtetve, a szerep igazságát alapul véve improvizálnak”, a nyitásokban szerepben maradnak, de drámatanárként kérdeznak, munkájukat pedig külsős foglalkozásvezető is segítheti; az *egységes szerkezettel* bíró produkciókban a színész-drámatanárok végig szerepben maradnak, munkájukat külső foglalkozásvezető nem segíti.

1997-ben a Kerekasztalból kivált négy színész-drámatanár – Takács Gábor, Romankovics Edit, Seregley András és Sholtz Anna –, hogy önálló társulatként folytassák tovább a műfajjal való kísérletezést, melynek a budapesti Marczibányi Téri Művelődési Központ adott elsőként otthont. Több év telt el úgy, hogy csupán e két TIE társulat működött az országban, s bár időközben alakultak új csapatok – például a győri RÉV Színház vagy a pécsi Escargo hajója – számottevően nem nőtt a TIE-társulatok száma.⁴³⁷

6.2. MŰFAJI SAJÁTÓSÁGOKRÓL

A (komplex) színházi nevelési előadás – más néven *Theatre in Education* (TIE) – olyan, elsődlegesen a köznevelésben érintettek számára készülő, pedagógiai céllal rendelkező

⁴³⁴ NÁNAY István, „A Theater in education módszer Gödöllőn – A Kerekasztal Színházi Nevelési Központ bemutatója”, *Drámapedagógiai Magazin*, II/2 (1992), 15–16.

⁴³⁵ TAKÁCS, „Színház a határon...”, *i.m.*, 3.

⁴³⁶ RÓBERT Júlia, „A TIE előadás dramaturgiai sajátosságai”, [Doktori értekezés], Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest, 2018, 28–31.

⁴³⁷ ANTAL Klaudia, „Színház innen és túl. Interjú Takács Gáborral, a Káva Kulturális Műhely művészeti vezetőjével”, *Parallel*, XIII/1 (2017), 4–7, 4.

program, melyben a színház verbális (próza- és zenés-) és/vagy nonverbális (báb-, figurális-, mozgás-, tánc-, cirkusz-) eszközeivel létrehozott jelenetek, jelenetsorok és a hozzájuk kapcsolódó felkészítő és feldolgozó beszélgetések, illetve interaktív munkaformák⁴³⁸ dramaturgiaiilag szerves egységet alkotnak. A program körülbelül kettő és négy óra közötti időtartamot vesz igénybe, az alkotók mindig egy meghatározott korosztálynak készítenek foglalkozásokat, melyben a hagyományos nézői szerepen kívül többféle más szerepet és részvételi lehetőséget nyújtanak a számukra. A foglalkozásvezetők, a színész-drámatanárok a jelenetsorok bemutatása során színészi, míg az interaktív részekben színészi és drámatanári munkát végeznek.⁴³⁹

Mivel minden alkalommal különböző csoportoknak játsszák a programot, ezért az alkotók csupán általános életkori sajátosságokra tudnak támaszkodni a tervezéskor. A színházi jelenetsorok mindig annak a témának vagy kérdésnek felvetését és kibontását szolgálják, melynek megértésében az alkotók valamiféle változást kívánnak elérni.⁴⁴⁰ A téma rendszerint az adott életkorban érvényes erkölcsi-morális vagy társadalmi problémát jelöl, melyről a színész-drámatanárok és a résztvevők közösen gondolkodnak,

[...] közelebb kerülve ezzel annak megértéséhez, de nem a megoldáshoz! A TIE programoknak sohasem céljuk konkrét „konzerv-igazsággal” elengedni a résztvevőket! Nem akarnak mindenáron egy „jó megoldást” kicsikarni a játszókból, megelégednek azzal, hogy minél alaposabban körbejárnák az adott kérdést vagy kérdéskört, és feltérképeznek többféle kivezető utat.⁴⁴¹

Az előadások három jelentésréteggel dolgoznak:⁴⁴² a felszín jelentésszintjén a témával kapcsolatos objektív tények és információk kerülnek ismertetésre, míg a jelentés általános, a csoport által közösen megjelölt szintjén, a konkrét témán túllépve más helyzetekre is alkalmazható tartalmak és kérdések merülnek fel, végezetül pedig minden résztvevő számára megképződik az egyéni jelentésszint, mely során mindenki eltérő, személyes tapasztalatot, élményt és gondolatot párosít az előzőkhöz.

⁴³⁸ „Azokat a kétirányú kommunikációra lehetőséget adó dramaturgiai egységeket/szakaszokat, amelyeket a néző-résztvevők egymással és/vagy a néző-résztvevők a programvezető szakemberekkel folytatnak, s amelyek ez által az előadásra (a történetre, a szereplők attitűdjére, a megértés mélységére/minőségére) hatással lehetnek, (nyílt) interaktív résznek nevezzük.” TAKÁCS – GYÉVI-BÍRÓ – LÁPOSI – LIPTÁK – SZÜCS, *i.m.*, 163.

⁴³⁹ Ld. CZIBOLY – BETHLENFALVY, *i.m.*, 326, és TAKÁCS – GYÉVI-BÍRÓ – LÁPOSI – LIPTÁK – SZÜCS, *i.m.*, 159.

⁴⁴⁰ KAPOSI, „TIE – Angliában”, *i.m.*, 21.

⁴⁴¹ TAKÁCS, „Színház a határon...”, *i.m.*, 2.

⁴⁴² Vö. Gavin BOLTON, „Az oktatási dráma és a TIE összehasonlítása”, *Drámapedagógiai Magazin*, III/1 (1993), 5–8, 7.

A (komplex) színházi nevelési előadások különböző játékkeretek és kerettávolságok alkalmazásán keresztül nyújtanak részvételi lehetőséget a nézőknek. A hétköznapi tapasztalatok azt mutatják, hogy azokban a kérdésekben, melyek személyesen is érintenek minket, kevésbé tudjuk megőrizni objektivitásunkat és higgadságunkat, ráadásul a saját helyzetünket többnyire csupán egyetlen nézőpontból szoktuk megvizsgálni, éppen ezért a színházi nevelési szakemberek az esetek többségében felállítanak egyfajta kerettávolságot a résztvevők és a vizsgált esemény vagy probléma között.⁴⁴³ A különböző játékkeretek⁴⁴⁴ pedig többféle nézőpontot, szerepbe lépést tesznek lehetővé a résztvevők számára. A drámapedagógiai nevelésben résztvevő csoport és a színész-drámatanár egyidejűleg alkalmazza

[...] a Goffman⁴⁴⁵ által említett regényírói (azaz az eseményeket kívülről, nem egy esetben felülről szemlélő, a figurák életének történeti vonatkozásaival, jellemével tisztában lévő személy nézőpontjából megvalósítható) és az ezzel szembeállítható drámaírói (az egyes szereplőkkel azonosuló) attitűdöt.⁴⁴⁶

A gyerekek – például cowboyos és indiános – „mintha-játékaihoz” hasonlóan a szerepbe lépés során a résztvevők egyszerre létrehozói és átélői is a való élettől eltérő, fiktív szituáció felállításából fakadó élménynek. Átáluk jön létre az élmény, melynek létrehozása során elfogadják a kontextus szabályait is. A résztvevőknek tehát lehetőségük nyílik egy nagyfokú autonómia megtapasztalására: bár a szabályok megalkotói (többnyire) az előadás készítői, befolyásoló és teremtő erővel bírnak az események alakulására és születésére.⁴⁴⁷ Emellett a fikció keretében egy csoport tagjaként a résztvevő egyszerre élheti meg az eseményeket társas és egyéni szinten is.⁴⁴⁸

A szerepbe lépés technikája növeli a (komplex) színházi nevelési előadás tanulási és tanítási hatásfokát: Geoff Gillham⁴⁴⁹ szerint „[a]z igazi megértés a megértésre jutás folyamata: nem adhatjuk át másnak pusztán saját ismereteinket. Az igazi megértést éreznünk is kell.” Paulo Freire és a kritikai pedagógia képviselőinek az elve ismétlődik meg Gillham gondolatmenetében, miszerint a tanulási folyamat sikerének elengedhetetlen

⁴⁴³ SZAUDER Erik, „A szerepbe lépés mint keretbe foglalt tevékenység”, *Drámapedagógiai Magazin*, IV/k (1994), 7–11, 8.

⁴⁴⁴ A drámatanításban használt keretokről bővebben ld. *Uo.* 8–9.

⁴⁴⁵ GOFFMAN, *i.m.*, 734–736.

⁴⁴⁶ SZAUDER, „A szerepbe lépés...”, *i.m.*, 9–10.

⁴⁴⁷ Vö. BOLTON, *i.m.*, 5.

⁴⁴⁸ TAKÁCS – GYÉVI-BÍRÓ – LÁPOSI – LIPTÁK – SZÜCS, *i.m.*, 163.

⁴⁴⁹ Geoff GILLHAM, „A színházi nevelés értéke”, *Drámapedagógiai Magazin*, XVIII/1 (2008), 22–26, 23.

feltétele, hogy a közvetített tartalomnak legyen relevanciája, Gillham szavaival élve, rezonanciája a diákok számára. A szerepbe lépés felkínálásával a színházi nevelési szakemberek elkerülik az információközvetítés didaktikus csapdáját, helyette lehetővé teszik a résztvevők számára az önálló tanulást, illetve a saját álláspontjuk meghatározását a fókuszba állított témával kapcsolatban.

A színész-drámatanárok nem csupán a színházi, hanem az azokhoz kapcsolódó előkészítő és feldolgozó részekben is gyakran élnek a szerepbe lépés eszközével. Bolton⁴⁵⁰ a TIE csoport tevékenységét egyenesen a „szerepben dolgozó tanár kiterjesztett változatának” tekinti. Az előadás és a közös játék szerepben való felvezetésén keresztül a színész-drámatanárok egyrészt mintát kínálnak a szerepjáték formájára, nyelvezetére, annak komolyságára, másrészt bemutatják a szerepben való munka természetességét, emellett pedig arra ösztönzik a csoportot, hogy ők is vegyenek részt a játékban. A csoport más módon való megszólításával, a partneri viszony megalapozásával jelzik, hogy a megszokott osztálytermi (tanár-diák) vagy társadalmi (felnőtt-gyerek) viszonyok feloldódnak. A foglalkozások közben pedig bátoríthatják a résztvevők szerepfelvételét, továbbrendíthetik a közös gondolkodás és drámapunka folyamatát. A szerepfelvétel során a színész-drámatanárok azon igyekeznek, hogy a diákok tőlük függetlenül, önállóan oldják meg a kérdéseket, hozzanak döntéseket és reagáljanak a felmerülő szituációkra.⁴⁵¹

A cél minden esetben elődlegesen valamiféle megértésbeli változás elérése a fókuszba állított téma vagy kérdés kapcsán,⁴⁵² illetve, hogy a résztvevőknek lehetőségük nyíljon a vizsgált problémához fűződő személyes viszonyuk meghatározására.⁴⁵³ Emellett egy sor készség fejlesztéséhez is hozzájárul a műfaj: többek között elősegíti az érzelmi nevelést (a gyerekek biztonságos keretek között feltárhatják érzéseiket, kísérletezhetnek velük) és a kognitív fejlesztést (az ok-okozati viszonyok és a strukturált folyamatok megértését),⁴⁵⁴ illetve hozzájárul (például a megszokott dolgok új megvilágításba helyezésével) a képzelet, az önkifejezés, a kommunikációs-, a kooperációs- és a szociális készségek fejlesztéséhez.⁴⁵⁵ Az alkotók nem ragaszkodnak foggal-körömmel ahhoz, hogy aktivitást

⁴⁵⁰ BOLTON, *i.m.*, 6.

⁴⁵¹ KAPOSI László, „A tanár – szerepben”, *Drámapedagógiai Magazin*, IV/k (1994), 3–7, 3–4.

⁴⁵² BOLTON, *i.m.*, 6.

⁴⁵³ TAKÁCS, „Padlíváza a színpadon”, *i.m.*, 44.

⁴⁵⁴ John O'TOOLE, „Theatre in Education. Új irányzatok a színházban – új technikák a tanításban”, *Drámapedagógiai Magazin*, XII/k (2002), 37–48, 41–45.

⁴⁵⁵ BOLTON, *i.m.*, 6.

csikarjanak ki a résztvevőkből, mivel tudják, hogy az események pusztá szemlélése során is a diákok tanulási folyamatát „sokkal inkább »cselekvős«, semmint a »nézős« mód határozza meg”⁴⁵⁶: érzelmeik ugyanúgy aktivizálódnak, szándékok, vágyak, gondolatok és reakciók születnek meg bennünk nézés közben is.

Ez a módszer a kritikai nevelés eszköze, mely az elemzést és a felfedezést a gyakorlatban alkalmazza. Elsődleges célja – az esztétikai, művészi igényességen túl – a problémamegoldás és a problémakezelés módjainak vizsgálata a közösségi alkotás folyamatával a középpontjában. A TIE fontosnak tartja folyamatosan rombolni a megkérdőjelezhetetlen igazságok rendszerét, eszközrendszerével nyitottságot sugároz.⁴⁵⁷

A (komplex) színházi nevelési előadások készítői éppen ezért állítások helyett kérdések feltevésére törekednek, „szimbólumok felmutatása helyett [pedig] metaforák mentén”⁴⁵⁸ gondolkodnak, mivel a szimbólummal ellentétben „[a] metafora nem egyértelmű jele valami konkrétnek, így értelmezése sem egyértelmű, kibontása során újabb és újabb síkok nyílnak meg a világból.”⁴⁵⁹ Az állításokkal szemben az ember kétféleképpen viselkedhet, elfogadja vagy elutasítja azokat; a kérdések azonban végtelen számú válaszlehetőséget kínálnak fel és olyan réseket ütnek az előadás történetébe, melyeket mindenki maga tölthet ki – közelebb kerülve ezzel önmaga (gondolkodásának, viselkedésének és véleményének) megismeréséhez, megértéséhez.

6.3. POLITIZÁLÓVÁ VÁLÓ ÓVODÁSOKRÓL

Elsőként készített óvodáskorú közönségnek (komplex) színházi nevelési előadást a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ és az InSite Drama: koprodukciójuk, *Az óriás ölelése*⁴⁶⁰ a három és hét éves kor közötti gyerekeket szólítja meg és biztatja őket (civil) politikai aktivitásra. Mégis hogyan, merülhet fel jogosan kérdés, hiszen egy gyereknek szóló előadás kapcsán elsősorban nem az állampolgári nevelés vagy a (civil) politika jut az eszünkbe. A válasz röviden: a mese erejével.

⁴⁵⁶ O'TOOLE, *i.m.*, 38.

⁴⁵⁷ TAKÁCS, „Színház a határon...”, *i.m.*, 5.

⁴⁵⁸ HAJÓS Zsuzsa – LIPTÁK Ildikó, „A színházi nevelésről hat tételben:dilemmák és módszerek a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ mindennapjaiból”, *Drámapedagógiai Magazin*, X/k2 (2010), 3–5, 4.

⁴⁵⁹ *Uo.*

⁴⁶⁰ Színmű-drámatanárok: Bethlenfalvy Ádám, Nyári Arnold. Író: Chris Cooper. Fordító: Hajós Zsuzsa. Rendező: Ceri Townsend. A bemutató éve: 2016.

Az előadás felütése, az óvodába érkező, narancssárga mellényt viselő, hatalmas zöld szemetest maguk után húzó két kukásember, Laci bácsi (Nyári Arnold) és Bence (Bethlenfalvy Ádám) rögtön magukra vonják a kicsik kíváncsi tekintetét. Hasonló álmélkodó szempárokat látni az utcán, amikor egy kukásautó elvonul egy óvodás csoport előtt, hiszen a gyerekek szemében a szemetesvödörök sokszor igazi kincsek – például vízi pisztolyként újrafelhasználható műanyagflakonokat, távesőként funkcionáló papírtörölő gurigákat és dobfelszerelésként alkalmazható konzervdobozokat – rejtenek, éppen ezért a hulladékgyűjtő és -szállító szakma legalább olyan izgalmasnak tűnik számukra, mint kalózként arannyal teli ládákra vadászni. Erre, a felnőttek által kiselejtezett tárgyak iránti érdeklődésre és a gyermeki képzelet mesés erejére, illetve a hulladékok „minthajátékokban” történő újrafelhasználására mint korosztályi sajátosságra épít kitűnő érzékkel az előadás rendezője, Ceri Townsend. Ennek köszönhetően az alkotók olyan témákról képesek didaktikai felhang nélkül együtt gondolkodni az óvodáskorú közönségükkel, mint például a klímaveszély, a környezetvédelem, az újrahasznosítás, a fogyasztói társadalom túltermelése vagy a generációk közötti kommunikációs szakadék. A történet szerint Laci bácsi és fiatal kollégája, Bence azért jöttek az óvodába, hogy összegyűjtsék a feleslegessé vált holmikat. Laci bácsi szinte mindent kacsatnak tart, ami a földön szanaszét hever, a gyerekek azonban magukból kikelve kiabálják, hogy „ez játék”, „ezek mind értékesek”.⁴⁶¹

Bethlenfalvy Ádám karaktere, Bence – aki az egész előadás alatt a gyerekekkel folytatott kommunikáció fenntartásáért felel – rögtön elmagyarazza Laci bácsi problémáját, azt, hogy sajnos ő a gyerekekkel ellentétben nem tudja elképzelni, hogy valami nem az, aminek látszik, hogy egy konzervdoboz is lehet például kincsesláda. A találó indoklásnak köszönhetően a gyerekek mérge rögtön elszáll, s míg Laci bácsira sajnálkozva, addig magukra büszkén tekintenek, hiszen úgy tűnik, birtokában vannak egy olyan képességnek, amellyel nem minden felnőtt rendelkezik: a fantázia erejével.

Azáltal, hogy az alkotók a gyerekek képzelőtehetségét különlegesnek és a történet szempontjából létfontosságúnak mutatják be, megalapozzák a néző-résztevőkké válásuk folyamatát: képességük elismerésével arra ösztönzik az óvodásokat, hogy fantáziájukra támaszkodva bátran vegyenek részt az előadásban. Aktív részvételük támogatásához biztonságot nyújtó, ismerős játékhelyszínt teremtenek az alkotók, mely nem csupán az

⁴⁶¹ Az előadás elemzése az alábbi felvétel alapján készült: <https://www.youtube.com/watch?v=8rLjUeY4zRM>. [2020.12.17.]

óvoda megszokott miliójából, hanem a mesék ismerős világából áll össze. Kétség sem fér hozzá, hogy a gyerekek szakértői a meséknek, felszólítás nélkül, reflexszerűen fejezik be a mesék népszerű szövegeit és idéznek fel történeteket egy-egy ismerősen csengő név (Jancsi) vagy toposz (a szegény fiú) hallatán.

Rendkívüli figyelemmel kísérik Bence történetzövését az óriásról, aki a mindent elnyelő aranykanalával szép sorjában felzabálja a Föld erőforrásait, a fákat, a vizet, a föld terméseit; és a szegény özvegyasszony fiáról, aki elindul élelmet és ivóvizet keresni az erdőben. Az óriás és Jancsi találkozásakor Laci bácsi, a fiú szerepében maga helyett inkább az anyját és az öccsét ajánlja fel az óriásnak ízletes falatként. Laci bácsi – mintha a választól elszégyellné magát – gyorsan abbahagyja a bábozást, mondván, hogy ezt a mesét nem lehet jól befejezni. Bence a gyerekekhez fordul segítségért, hogy közösen megmutassák Laci bácsinak, hogy ha az ember szembe is találkozik egy problémával, attól még nem ér véget a világ, hogy a rosszból is kisülhet valami jó.

Laci bácsi meglepő válaszát – hogy inkább az édesanyja és a testvére haljon meg helyette – Bence rosszálló tekintet és megjegyzés nélkül gördülékenyen beleilleszti a mesébe. Ez a gesztus a néző-résztvevők felől értelmezve azt jelentheti, hogy a mesék világában bármit szabad, hogy semmi sem szégyen vagy tilos,⁴⁶² tehát nem létezik rossz válasz, ami arra biztatja őket, hogy az előadás egy közelgő pontján merjenek bátran előállni az ötleteikkel. Az óvodások így is tesznek, különböző javaslatokat gyűjtenek a mese befejezésére, melyeket végül Bence el is játszik. A közös megoldáskeresés során a néző-résztvevőkké vált gyerekek olyan cselekvésmintát sajátítanak el és tesznek magukévá, mely Laci bácsi önsajnálata burkolózó passzív magatartásával ellentétben a nehézségekkel szembeni proaktív hozzáállást, a magányos beletörődés helyett pedig a kollektív fellépést, a tevékeny létet hirdeti. Látva, hogy ötleteik történetformáló erővel bírnak, az óvodások megtapasztalják, milyen az, ha számít a szavuk és a döntésük egy kérdésben, hogy miképpen lehet a kezdeményezést magukhoz ragadva, autonóm módon, ugyanakkor közösen – egy polisz polgáraiként – megküzdeni egy problémával. Mindeközben a generációk közötti párbeszéd előremutató formáiról is tapasztalatot szereznek: Laci bácsival a kidobandó játékokról folytatott vitájuk, majd a férfi nyugdíjazásával együtt járó ismeretlen és félelmetes jövőképpel való közös megbirkózás

⁴⁶² SZEMERÉDI Fanni, „Együtt legyőzni az óriást”, <https://revizoronline.com/hu/cikk/6611/az-orias-olelese-insite-drama-es-kerekasztal-szinhazi-nevelesi-kozpont/>. [2020.12.17.]

során a gyerekek együttérzést, megértést és tiszteletet gyakorolnak, vagyis az előadás mellékcelekményében szinte észrevétlenül érzelmi nevelés és a szociális készségek fejlesztése zajlik.

Az előadásban további két téma, a környezetvédelem és a fogyasztói társadalom hulladékgyártása is kibontásra kerül. Bár a szöveg szintjén is felmerül a víz és az élelem hiánya Jancsi, illetve a Föld erőforrásait kiszipolyozó óriás történetében, elsősorban a kellékhasználat, illetve a provokatív szituációteremtés révén merülnek fel a témával kapcsolatos kérdések. Az alkotók az előadás kezdetén állásfoglalásra és véleményalkotásra ösztönzik a gyerekeket: a kukásemberek azért látogattak el az óvodába, hogy kidobják a kacattá vált játékokat, amiket, ha a gyerekek meg akarnak tartani, meg kell védeniük, el kell mesélniük, hogy mire lehet őket (újra)felhasználni. Jancsi és az óriás történetének a szereplői és kellékei is kidobott tárgyakkól, hulladékokból nyernek formát: kiszuperált zsinórok alkotják az ágas-bogas csipkebokrot, szakadt esernyő és nylon zacskó testesíti meg a faágba kapaszkodó baglyot, billentyűzetekből és műanyagflakonokból áll össze az óriás.

Egyetlen direkt kérdés vagy megállapítás sem hangzik el a fákról vagy arról, hogy milyen fontos a víz az élethez, kizárólag a mese világát építik. Ugyanígy: nem utalnak arra, hogy a hulladékokból mennyi mindent lehet készíteni, egyszerűen csak minden báb és kellék valamilyen hétköznapi, újrahasznosított tárgy.⁴⁶³

A színész-drámatanárok az előadás kerettörténetében és a mesemondás közben végig szerepben szólítják meg a néző-résztevőket. A témával kapcsolatos direkt kérdések feltevése helyett tehát állásfoglalásra és cselekvésre ösztönző helyzetek felállításával és beszédes kellékek alkalmazásával kívánnak megértésbeli változást elérni a túlzott fogyasztással és hulladékgyártással, az újrahasznosítás lehetőségeivel és szükségességével, a környezet megóvásának fontosságával kapcsolatban. Az előadás (és a műfaj) működésének sikere a célközönség életkori sajátosságainak – például viselkedésmintájának és gondolkodásmódjának – pontos meghatározásán áll vagy bukik. *Az óriás ölelése* pedig egyértelműen sikeresnek mondható, mely az alkotók szakértelméről és hozzáértéséről árulkodik: az alkotók ismerik az óvodások nyelvét, szokásait és cselekvésmintáit, melynek köszönhetően olyan, a gyerekeket is érdeklő, képzeletüket és akaratukat megmozgató helyzeteket tudnak generálni, melyek aktivitásra serkentik őket. Bence karakterének

⁴⁶³ TURBULY Lilla, „Limonádé ötven jégkockával”, <https://www.spiritusonline.hu/kritikak/limonade-otven-jegkockaval/>. [2020.12.18.]

jóvoltából pedig közvetlen, partneri viszony jöhet létre a színész-drámatanárok és a közönség között. A néző-résztvevők észre sem veszik, hogy a közösen együtt töltött, játékként felfogott idő alatt mennyit tanultak önmagukról, arról, hogy miképpen tudnak ők is, óvodásokként felelős állampolgárként viselkedni és tenni a jövőjük érdekében.

6.4. A SZÉTTÖRT TÁL DARABKÁIRÓL

2014-ben, a *Mai mesék* című konferencia nyitóelőadásaként szerepelt Edward Bond *A széttört tál* című drámájának magyarországi ősbemutatója, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ előadásában. Szokatlannak tűnhet az egykori színházi provokátorként számon tartott, drámáival botrányt keltő író nevének a gyerekeknek szóló mesék műfajával való egy lapon említése, pedig Bond 1995 óta elsődlegesen gyerekeknek ír „mesét”: természetesen nem olyan „népmesét vagy tündérmesét, ami úgy magyarázza meg az életet, hogy leegyszerűsíti”,⁴⁶⁴ mivel azt „[a] fiatalok nem vennék komolyan.”⁴⁶⁵ Bond súlyos kérdéseket boncolgató történetei felnőtt fejjel is nehezen emészthetőek, de talán pont azért működnek a fiatalok körében is, mert érzik, hogy partnerként kezelik őket. „Bond szerint civilizációnk alapja a történetmesélés, s a gyerekeknek szélsőséges és komoly történeteket kell nyújtani, mivel nem a világtól, hanem a világban kell megvédeni őket.”⁴⁶⁶

A történetmesélés ősidők óta az emberi tevékenység része, Kádár Annamária⁴⁶⁷ pszichológus szerint születésünkkor már eleve egy meséssel átszőtt világba érkezünk, melynek eredményeképpen az életünk valójában a minket körülvevő történeteknek az újramesélését, átírását jelenti. A történetmesélés segít, hogy értelmet találjunk a velünk megesett, pozitív vagy akár negatív élményként megélt eseményekben, hozzájárul azok feldolgozásához, emellett közreműködik az énképünk kialakításában és a világhoz való viszonyunk meghatározásában.⁴⁶⁸ Kádárhoz hasonlóan Bond is kiemeli az ember narratív tevékenységének én-teremtő jelentőségét:

⁴⁶⁴ Edward BOND, [cím nélkül], <https://kerekasztalszinhaz.hu/eloadas/a-szettort-tal/>. [2020.12.18.]

⁴⁶⁵ *Uo.*

⁴⁶⁶ PATAKY Adrienn, „Szereplővé válni tét nélkül? Beszámoló a Mai mesék című konferenciáról”, <https://www.kortaronline.hu/aktual/irodalom-mai-mesek.html>. [2020.12.18.]

⁴⁶⁷ KÁDÁR Annamária, „Mese az érzelmi intelligencia fejlesztésében, szerepe a nevelés-oktatásban”. FEHÉR Ágota – MEGYERINÉ RUNYÓ Anna (szerk.), *A mese szerepe a nevelésben, oktatásban*, Apor Vilmos Katolikus Főiskola, Vác, 2018, 138–146, 138.

⁴⁶⁸ *Uo.* 138–139.

Mindannyian megteremtjük az énünket, és ez lehetővé teszi, hogy beilleszkedjünk egy kultúrába. Ezt nem könyvekből tanuljuk. [...] [A] dramatizálás folyamata során alakítja ki minden egyes ember az énjét. A géneket tekinthetnénk a színpadnak, amin a különböző tapasztalataink hatására hozzuk létre karakterünket.⁴⁶⁹

Így jön létre az egzisztenciális énünk, van azonban a személyünknek egy másik, társadalmi fele, mely a világhoz való viszonyunkon alapszik. Az egzisztenciális én arra készíti az egyént, hogy emberi legyen, hogy például empátiát gyakoroljon; a tárgyi világnak azonban nincs moralitása, ezért ahhoz, hogy a társadalmi ént képes legyen az ember az egzisztenciális énjébe befogadni, emberivé kell tennie azt.⁴⁷⁰ Ezt a célt szolgálja Bond szerint a dráma, melyben „az egzisztenciális és társadalmi létünket, önmagunkat keressük”.⁴⁷¹ Annak érdekében pedig, hogy ráleljünk az emberségünk folyton változó formáira, Bond drámái olyan szélsőséges helyzeteket tárnak elénk, melyek ütköztetik az ember társadalmi és emberi szükségleteit.

A széttört tál egy olyan apokaliptikus világot ábrázol, ahol üresen konganak az utcák, csupán néhány kutya és lámpaoszlop őrzi a civilizáció egykori nyomát, az iskolák bezártak, nincs tévé, újság és rádió se. A történet középpontjában egy család áll: az Anya igyekszik gondoskodni a szeretteiről és úgy tenni, mintha minden a legnagyobb rendben zajlana, pedig alig van mit enniük; az Apa a családját féltve próbálja teljesen elszigetelni magukat az ismeretlen és ijesztő külvilágtól; a Lány pedig folyton három helyett négy főre, a képzeletbeli barátjának is terít a családi étkezések alkalmával.

A történet rendkívül sok kitöltendő űrt, megválaszolatlan (és olykor megválaszolhatatlan) kérdést tartalmaz, teret engedve ezzel a potenciális néző-résztvevőnek, hogy saját válaszokat alkosson és felfedezze, hogyan viselkedne hasonló helyzetben, közelebb kerülve ezzel önmaga megértéséhez. Számos dramaturgiai hézagot helyez el Bond a drámájában: mi történhetett vajon odakint? Miért gondolja meg magát és hagyja végül ott a negyedik széket az asztalnál az Apa, mikor a képzeletbeli barát gondolatától is rosszul van? Mit jelent az X a család bejárati ajtaján, ki és miért festette fel azt? Ki az a Senki, és mitől lett rongyos a ruhája? Megannyi kérdés, mely közül csupán egyetlenegyre is fel lehet építeni egy teljes (komplex) színházi nevelési előadást.

⁴⁶⁹ Edward BOND, „Kötenger”. LIPTÁK Ildikó (szerk.), *Mindenkinek joga van megszólalni. A Kerekasztal Színházi Nevelési Központ tevékenységéről*, Kerekasztal Színházi Nevelési Központ, Szada, 2010, 11–15, 11.

⁴⁷⁰ *Uo.* 11–12.

⁴⁷¹ *Uo.* 15.

A Kerekasztal előadása a 10-13 éves korosztályt szólítja meg. A társulat munkásságát hosszú évek óta meghatározza Bond gondolkodásmódja, már a Big Brum TIE csapatával koprodukcióban készült 2008-as *Csonkretrec* című előadásuk is magán viseli a Bond-drámák jellegzetes jegyeit, egy évvel később pedig sor kerül az első Bond-bemutatójukra, a *Tizenegy trikó* című előadásra Bethlenfalvy Ádám rendezésében. *A széttört tál*⁴⁷² a következő a sorban, melynek rendezői fókuszában az a kérdés áll, hogy miképpen hat a félelem helyzetünk valóságának megértésére.⁴⁷³ Ennek megfelelően az előadásban azonos mértékű figyelem jut mindhárom főszereplő perspektívájára, a cselekedeteik mögött rejtőző motivációk kibontására, félelemkezelésük és világlátásuk tanulmányozására. Ezek felkutatása a néző-résztevőkkel közösen hol a színész-drámatanárok által feltett kérdések („Miért nem viszi ki az Apa a széket?“, „Mit láthatnak a szereplők az ablakon kitekintve az utcán?“, „Kivel találkozik a Lány először az ajtón kilépve?“, „Mi történik a szobával a látottak után?“) mentén zajló kis- és nagycsoportos beszélgetésekkel, hol a folyamatdráma eszközeivel (például a külvilág eseményeiről alkotott elképzelt szituációk kiscsoportban történő eljátszásával), hol pedig improvizációs játékkal (a család egyik tagjának szerepébe bújva, a széttört tál egy darabkájának a megtalálásából fakadó drámai helyzet feltárásával) történik. A drámamunkák során a néző-résztevőknek tehát egyaránt lehetőségük nyílik diszkurzív és intuitív módon ismeretet gyűjteni, s ezek alapján válaszokat megfogalmazni a fókuszba állított kérdés kapcsán.

A darab által kínált szituációk teljesebb megértését elősegíti az egyes tárgyak útjának a végigkövetése – hívta fel erre egy tréningen Bond a figyelmet:

Ha ezeknek az útját követik a színészek, akkor kevésbé vesznek el a karakterekkel kapcsolatos, fölösleges kérdések között. A tárgyakat használva azok jelentése újra és újra felülíródik, a szituációt a színészek és a nézők is azokon keresztül érthetik meg legjobban.⁴⁷⁴

A széttört tál esetében példaként – mesélte Chris Cooper, a Kerekasztal előadásának rendezője a próbafolyamat során – Bond a kalapácsot említette, amit az Apa kintről, a külvilágban történekekkel feltöltekezve hoz be a szobába, majd sújt le magára, vagyis vág az ujjára.⁴⁷⁵ A tárgyak beszédes útjára hívják fel a néző-résztevők figyelmét az előadás

⁴⁷² Szereplők: Lipták Ildikó, Nyári Arnold, Bagaméry-Nagy Orsolya / Pájer Alma m.v., Farkas Atilla m.v. / Szalai Ádám. Író: Edward Bond. Fordító: Bethlenfalvy Ádám. A szöveget gondozta: Antal Klaudia. Design: Ceri Townsend. Asszisztens: Hajós Zsuzsa. Rendező: Chris Cooper. A bemutató éve: 2014.

⁴⁷³ FARKAS Atillának, az előadás színész-drámatanáranak a szóbeli közlése. [2020.12.18.]

⁴⁷⁴ BETHLENFALVY, „Edward Bond politikai...”, *i.m.*, 45.

⁴⁷⁵ FARKAS Atilla szóbeli közlése. [2020.12.18.]

alkotói, amikor felteszik azt az egyszerű (vagy legalábbis annak tűnő) kérdést a diákoknak, hogy mit látnak. Közvetetten arra kérdeznék rá, hogy az eléjük táruló szobabelső mit jelent a számukra, milyen érzést kelt bennük és nem utolsósorban mit árul el az itt élő családról, illetve a külvilágról. Az előadás stilizált díszlettel és a drámainstrukciót pontosan követve egyszerű és kevés kellékkal rendelkezik: rideg szürkeségében és ürességében minden tárgy – az asztal, a szék, a tál, a müzlis doboz vagy éppen a kalapács – használatakor feltűnő és hangsúlyos hatást kelt. Egy-egy tárgy többször is a drámamunka középpontjába kerül, segítve ezzel a néző-résztevők értelmezési munkáját: a nagy csoportos beszélgetésben a figyelem az előadás kezdetén a fal mellett álló, majd az asztalhoz kerülő, végül az Apa által széthasított negyedik székre kerül; az improvizációs játékban a főszerepet a széttört tál egy darabkája kapja; az előadás lezáró fázisában pedig a szobabelső széthullott darabkáit feliratozzák a néző-résztevők, mintha múzeumi tárgyakat látnának.

A nyitások alkalmával tehát különféle drámás eszközökkel olyan kérdések kerülnek feldolgozásra, mely során a néző-résztevők többek között meghatározhatják saját álláspontjukat a színpadon kialakuló helyzetet és bemutatott szereplőket illetően, miközben saját viselkedés- és cselekvésmintáikkal tisztába kerülve újraalkothatják azokat. Az előadás hézagjainak egyéni kitöltése, a saját válaszok megtalálása pedig az én megteremtését eredményezi.

6.5. 3050 GRAMMNYI NEHÉZSÉGRŐL

A Káva Kulturális Műhely évek óta tudatosan kísérletezik különböző részvételi színházi műfajok alkalmazásával, hogy megfelelő eszközöket nyújtson társadalmi jelenségek színházi vizsgálatához, illetve társadalmi csoportoknak a részvételi színházi folyamatba való bevonásához. A társadalmi beavatkozásként is értelmezhető projektjeiket a demokratikus formák iránti elköteleződés, a társadalmi valóság újraértelmezése, illetve a társadalomra jellemző tendenciák megkérdőjelezése hatja át. Előadásaik középpontjában a néző áll, saját magukat „a Résztevő Színháza”-ként (ARS) nevezik:

Mi úgy gondoljuk, valójában színházat csinálunk a hozzánk érkező fiataloknak, sőt velük együtt csinálunk színházat, ám eltérően a hagyományos színházi formáktól, ők nem csupán

nézői, de résztvevői, alkotói is a színházi folyamatnak. Ezért neveztük el színházunkat a Résztvevő Színházának.⁴⁷⁶

A Káva kifejezetten a felnőtt résztvevőknek szóló *3050 gramm*⁴⁷⁷ című előadásának középpontjában a túlnyomóan harmincas korosztályt érintő nehézség, a szülővé válás krízise áll. Krízis, hiszen – bár nem szokás hangsúlyozni – rengeteg áldozattal jár együtt a szülővé válás folyamata: új szerepeknek és kihívásoknak kell megfelelni, miközben nem egy régi bevált és szeretett szokásnak kell búcsút inteni. Az anyaság és apaság problémákkal teli árnyoldaláról való beszédmód azonban tabunak számít: a közbeszédet olyan megrengethetetlennek tűnő premisszák uralják, melyek egyenlőségjelet tesznek például az anyaság, a nőiség és a teljes élet közé, illetve az apák elsődleges szerepének a családfenntartást tartják. Sajnálatos módon ezeket az állításokat a társadalom többsége nem hajlandó vagy nem meri kétségbe vonni, és eltűri, hogy a láthatatlanság rendjébe taszítsanak olyan nézőpontokat, melyek megkérdőjelezzik többek között azt, hogy szükségszerű velejárója-e az életnek a gyermekvállalás.

A *3050 gramm* tehát egy tabunak számító téma kiemelésére és láthatóvá tételére törekszik egy házaspár hétköznapi konfliktusainak és interakcióinak feldolgozásán keresztül. A flashback technika segítségével az előadás felidézi a terhesség első pillanatait és félelmeit, a babával való első heteket, amikor a szülők a legkisebb neszre is ugranak, majd a sok átvirrasztott éjszakának köszönhető szülői enerváltságot, házastársi türelmetlenséget, a fáradt és sikertelen szexet, a kívülállók jó tanácsai által szított feszültséget és a „ki akarta ezt a gyereket?” kérdés felvetését. A visszajátszás célja, hogy a szerepeket megformáló színészek és a résztvevők közösen megtalálják azokat a pontokat, melyek hozzájárulhattak a két főszereplő, Zsófi és András közti feszültséghez és a házasságukban bekövetkező problémákhoz.

Fontos, hogy az előadás nem csak felmutatja és megismétli a sokak számára ismerős hétköznapi helyzeteket és gondokat, hanem a részvételi színház formájával fórumot teremt a problémák nyílt és érdemleges megvitatására. A MU Színház előcsarnokában játszódó előjáték a történet bevezetése mellett arra is szolgál, hogy felkészítse a közönséget az előadás kommunikációs helyzetére, melyre az ARS-típusú előadásoktól eltérő módon már

⁴⁷⁶ ROMANKOVICS, *i.m.*, 4.

⁴⁷⁷ Színészek: Bori Viktor, Gyombolai Gábor, Kardos János, Kálócz László, Milák Melinda, Patonay Anita, Romankovics Edit. Rendező: Sereglei András. Író, dramaturg: Róbert Júlia. Konzulens: Romankovics Edit. Ének, zene: Kovács Áron Ádám. Látványtervező: Kiss Gabriella. A bemutató éve: 2014.

a fikción belül kerül sor: a színészek szerepből szólnak ki és jelzik, hogy szeretnék megmutatni a történetüket és adott pontokon a nézők véleményét kérni. Így már az előadás elején bevezetésre kerül az a szabály, hogy a néző bármikor résztvevővé, játszóvá válhat, a színészek pedig bármikor kiléphetnek a szerepükből.

Két ponton, az előadás dramaturgiai középpontján és a darab végén történik nyitás a néző-résztvevők felé: az első alkalommal még szerepben (Gyombolai Gábor és Romankovics Edit Zsoltot és Gittát alakítva) kérdezik meg őket, hogy vajon mi lehet a baja az Apának, hogy mit csinál jól vagy rosszul. Az előadás végén azonban már a fikciót maguk mögött hagyva, színész-drámatanárként – a személyes véleményüket megosztva a látottakról – kiscsoportos foglalkozásra invitálják a résztvevőket, hogy közösen átbeszéljék, mi választja el a házaspárt egymástól, illetve mik azok a kérdések, melyeknek a történet ezen pontján – amikor Zsófi úgy dönt, hogy elköltözik a tízhónapos gyerekkel – el kell hangozniuk önmaguknak vagy a másoknak címezve. A csoportok által kiválasztott két kérdést pedig maguk a nézők prezentálják a színpad egy általuk kifejezőnek vélt pontján András vagy Zsófi szerepének felvételével.

Az előadás végén a nézői részvételnek köszönhetően különböző Zsófikat és Andrásokat látunk, az általuk feltett kérdések sokfélesége jelzi, hogy nincs egyetlen helyesnek mondható megoldás. A kiscsoportos foglalkozás során tehát nem a konszenzus létrehozása volt a cél, hanem az, hogy a néző-résztvevők a korábbi nyitás alkalmával állításokként megfogalmazott véleményüket – azzal kapcsolatban, hogy mit csinál rosszul az apa – az előadás végére kérdésekké alakítsák át, és kérdéseik által láthatóvá tegyék az esetlegesen magukban elfojtott, mások előtt titkolt problémáikat, félelmeiket.

Az elbizonytalanítás, az álláspontok ütköztetése az elsődleges feladata Bori Viktor beépített nézőjének, Freiheit Géza szerepének is, aki liberális nézeteivel – hogy például az apa is elmehet GYES-re – elősegíti, hogy különböző szempontok merüljenek fel és kerüljenek szembe egymással a nyitások alkalmával. Maga az előadás is általa veszi észrevétlenül kezdetét, mikor az előcsarnokban, a tömegben elvegyülve egy-egy embert megszólít az után érdeklődve, hogy miért jött el az előadásra, hogy a téma vagy a Káva munkája keltette-e fel az érdeklődését, hogy van-e létjogosultsága szerinte erről a témáról előadást készíteni. Pár szóban pedig megemlíti, hogy egy családdal és a szülői szerepekkel foglalkozó alapítványt vezet, így őt ez a téma szakmailag és magánügyileg is izgatja.

A nézőpontok sokszínűségére hívja fel a figyelmet az anya karakterének a képi megsokszorozódása és kettétörése is: Zsófit a szülővé válás küszöbfázisában két színésznő testesít meg. Látunk egy nőt – Patonay Anita karakterét –, aki szerint a legnagyobb csoda a világon a gyermek, aki ösztönösen tudja, hogy mik az anyai teendők, akinek a legfontosabb, hogy jó anya és feleség legyen. Aztán ott van egy másik – Milák Melinda által megtestesített – nő, aki fél attól, hogy elveszíti önmagát az anya és a feleség szerepben, aki nem akarja, hogy beszűküljön körülötte a világ. A két Zsófiból pedig a kiscsoportos foglalkozást követően már hat nő lesz, akik különböző félelmeket és vágyakat tükröznek.

A *3050 gramm* című előadásban hétköznapi konfliktusok, interakciók, nagy cselekvési (performatív) erővel bíró beszédaktusok, illetve társadalmi szerepek kerülnek feldolgozásra. A szülővé válás konfliktusokkal teli folyamatát járja körbe és a problémás helyzeteken keresztül a női és férfi, az anya és apa szerepek újragondolására igyekszik ösztönözni a résztvevőket. Fontos, hogy nem csupán az előítéleteink és véleményünk reflexiójához, tudatosításához járul hozzá az előadás, hanem arra készítt, hogy kiterjesszük gondolkodásunkat, hogy kijelentésünket másnak a perspektívájából is vizsgálat alá helyezzük, s ennek hatására újragondoljuk, esetleg újraformáljuk korábbi álláspontunkat.

A nyitások során az interaktív munkaformák a nézők résztvevővé formálását, cselekvőképes szubjektumokká való alakítását célozzák meg. A néző-résztvevők véleménye és cselekvése befolyásoló erővel bírnak a történet menetére és az alakértelmezésre, hiszen az előadás zárójelenete, a két főszereplő karakterelemzése és megformálása általuk jön létre. Az alkotóknak sikerül elérniük, hogy „a nézői részvétel ne »részvét«, hanem vita és kritika legyen”:⁴⁷⁸ Kiss Gabriella az ugyancsak felnőtt célközönségnek készült Kávás előadással, a *Lady Lear*rel kapcsolatban problémaként fogalmazza meg a szereplőkkel való „affektív viszonyulás (kritikátlan megrendülés) elkerülhetetlen”⁴⁷⁹ voltát, mely éppen az említett edukációs elv – a részvétel kritikai formája – ellen dolgozik. A *3050 gramm* azonban nem esik ebbe a csapdába, mivel az egyetlen szereplő, a kisbaba, akivel feltétel nélkül szimpatizálhatna a közönség, csupán

⁴⁷⁸ KISS, „A résztvevő színháza...”, *i.m.*, 115.

⁴⁷⁹ *Uo.*

stilizáltan, elidegenítve, fizikai tárgyként – például a párna és a babahordozó képében –, vagy technikai effektusként, a bébiórból recsegő, haikut szavaló hangként van jelen.⁴⁸⁰

A fókuszként meghatározott korcsoport és az őket érintő problémák színrevitelével pedig a láthatóság rendjének, illetve a társadalmi térnek az újrafelosztására törekszik a darab. Olyan vitafórum jön létre, ahol a néző-résztevőknek lehetőségük nyílik élni a kimondás jogával, ahol bátran hangot adhatnak a társadalmi nyilvánosságtól megfosztott tapasztalataiknak és véleményüknek (például, hogy nem feltétlenül akar mindenki gyereket), ahol megélhetik a különbözőségeiket. Bori Viktor a beépített néző karakterében prezentálja, hogy itt bármilyen gondolatnak joga és helye van; Gyombolai Gábor és Romankovics Edit a kimondottan provokatív álláspontot – a férfi dolgozik, a nő gyereket nevel elvet – képviselő Zsolt és Gitta szerepében egyrészt a vita serkentését segítik elő, másrészt egy pillanat alatt a helyes mederbe terelik a közönség heves összeszólalkozásait. A vita célja az agonisztikus konfrontáció elérése, az, hogy a néző-résztevők az egymással, vagy a színész-drámatanárokkal folytatott szócsatározások alkalmával meghallják és elfogadják a másik álláspontját, vagyis törekvésük ne azok megsemmisítésére és eltiprására irányuljon. A beszélgetéssel kezdődő, majd egy jelenet előadásával záródó kiscsoportos foglalkozás pedig – melyben a színészek drámatanárokként vesznek részt – a korábban kimondottak és látottak elemzését, illetve a néző-résztevők közötti pluralizmus tudatosítását és megélését szolgálják.

A *3050 gramm* alkalmával nem a színpadon létrejövő dialógus, hanem a színpad és nézők közötti párbeszéd a lényeg. A résztvevőkkel való interakciónak nem „egy konszenzuális, a többség által helyesnek vélt megoldás megtalálása” a célja, hanem „sokkal inkább az egymással vetélkedő vagy akár egymást kölcsönösen kizáró alternatívák megmutatása”.⁴⁸¹ tehát nem az üzenetével, hanem a színházi esemény megtörténtével gyakorol hatás.

⁴⁸⁰ *Uo.*

⁴⁸¹ KRICSFALUSI, „A reprezentáció politikája”, *i.m.*, 12.

7. VITASZÍNHÁZ

A görög antikvitásban ahhoz, hogy a fiatalok érdemben részt vehessenek a közösségi életben, a közös ügyek és törvények megtárgyalásában, minél hamarabb el kellett sajátítaniuk a vitatkozás, a *dialektika* művészetét: az ókori görögök a vitára a demokrácia szükséges és természetes velejárójaként tekintettek. Napjainkban a vita jelenségéhez azonban negatív képzettársítások tapadnak, a családi és párkapcsolatok társadalmi megítélésére rossz fényt vetnek az egyet nem értésből fakadó konfliktusos helyzetek, mintha a véleményazonosság a jó viszony szükséges alapfeltétele lenne. A vita szó hallatán felmerülő negatív érzésekhez és gondolatokhoz minden bizonnyal hazai viszonylatban hozzájárul a jelenlegi (nagy)politika vitakultúrája is, melyet a véleménykülönbség tiszteletben tartása, illetve diskurzusba hozása helyett az egyet nem értést csírájában elfojtó gyakorlata jellemez. Alig akad olyan nyilvános fórum, ahol az állampolgárok – mint egykoron a polisz polgárai – érdemi vitát folytathatnának a társadalmat érintő kérdésekről, hiszen, ahogy Cziboly Ádám is fogalmaz „a legtöbb nyilvános fórumon (pl. Facebook, köztéri események), ahol a felek társadalmi témákban eltérő véleményen vannak, a viták le sem zajlanak, vagy rendszerint verbális, néha akár fizikai agresszióba torkollnak.”⁴⁸² Mindez a vita művészetének oktatási és gyakorlati hiányosságáról árulkodik.

A középkorban az európai oktatás szerves részét képezte a nyilvános beszéd, a *disputa*; az angolszász nyelvterületeken pedig mindig is kimagasló oktatási és nevelési szerepet képviselt a *debate*-mozgalom. A műfaj magyar vonatkozásait illetően a reformáció kori Magyarországon a hitvitákat nevezték disputának, ezek közül irodalomtörténeti szempontból kiemelkedik a *Debreceni* (1572) és a *Pécsi Disputa* (1588), melyek szerzője vélhetően ugyanaz a személy, Válaszúti György unitárius pap. Bár a *Debreceni Disputa* fiktív eseményt ír le, rendelkezik történeti vonatkozással: Melius Péter és református paptársai 1567-ben zsinatot tartottak Debrecenben, melyre meghívták Dávid Ferencet és unitárius híveit, akik azonban nem jelentek meg. Mikor a reformátusok kihirdették a zsinat rendelkezéseit, Válaszúti megírta komédiáját,⁴⁸³ a drámai köntösbe bújtatott hitvitát, amelyben szellemes kifigurázását adja a „pápista” reformátusoknak. Ezzel ellentétben a

⁴⁸² PROICS Lilla, „A demokrácia (nem) játék”, *Színház*, LII/1 (2019), 23–26, 24.

⁴⁸³ A *Debreceni Disputa* a „*Válaszúti komédia*” alcímet viseli, melyet unitárius diákok elő is adtak Kolozsvárott.

Pécsi Disputa valóságos, Válaszúti és Skaricza Máté református pap között dúló nyilvános hitvita – szépirodalmi igényű – leírását tartalmazza.⁴⁸⁴ Magyarországon csupán a rendszerváltás után vált a disputa a közoktatást kiegészítő tevékenységgé. A Soros Alapítvány támogatásával 1993-ban indult útnak a disputamozgalom,⁴⁸⁵ mely a közép-európai régióra jellemzően szorosán összefonódott a rendszerváltással és a demokratizálódás folyamatával: a vitakultúrát fejlesztő játék a vélemények ütköztetését, a kritikus gondolkodás fejlesztését segíti elő, miközben fokozza a közélet, a közös ügyek iránti érdeklődést és a közösséghez tartozás igényét.⁴⁸⁶ A műfaj hazai meghonosítói a disputát tehát egyértelműen az ifjúság demokráciára nevelésének eszközéül szánták: a játék olyan konfliktushelyzeteket modellez, melyekben ellentétes vélemények csapnak össze szigorúan szabályozott keretek között. A vita tárgyát a szervezők előre meghatározzák, így a klasszikusan két-három főből álló csapatoknak lehetőségük van előzetes kutatómunkát végezni, a témát pró és kontra oldalról is körbejárni, ami azért is fontos, mert csak a versenyen derül ki, hogy állító vagy tagadó szerepben kell -+érvelésüket bemutatni. A vélemények kifejtésére ugyanannyi idő jut minden felszólalónak, az ellenfelek nem szakíthatják egymást félbe, a csapattársak pedig csupán írásos formában, levelezve kommunikálhatnak egymással, miközben az ellenfél érvrendszerét hallgatják. A felszólalók mondanivalójukat a bírónak vagy a zsűrinek célozzák, akik végül eldöntik, hogy melyik csapat rendelkezett meggyőzőbb érvekkel és logikusabban felépített szónoklattal.⁴⁸⁷ A disputa tehát nem csupán vitatkozást, hanem mindannak a módszernek és technikának az elsajátítását is jelenti, melyek nélkül egy vita sikeresen véghez vihető.⁴⁸⁸ A disputa többek között fejleszti a résztvevők kommunikációs készségét, együttműködői képességét, ismeretszerzését, érvek rendszerezését, álláspontjuk érvényesítését, nem utolsósorban pedig kritikus és logikus gondolkodását:⁴⁸⁹ „[a]ki disputázott, már nem fogad el azonnal egy hangzatosnak tűnő állítást, hanem minden oldalról megvizsgálja azt.”⁴⁹⁰

⁴⁸⁴ KLANICZAY Tibor (szerk.), *A Magyar irodalom története I.*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1964, <http://mek.oszk.hu/02200/02228/html/01/234.html>. [2021.03.19.]

⁴⁸⁵ Az 1993-ban alapított Disputa Kör Egyesület mára megszűnt, a Magyarországi Disputa Mozgalom évente kétszer rendez vitaversenyt, a 41. Országos Disputa Versenyre 2020. év márciusában került sor. Napjainkban a Demokratikus Ifjúságért Alapítvány fordít még kiemelt figyelmet vitajáték-szervezésre.

⁴⁸⁶ HUNYA Márta, *A disputa program*, Soros Alapítvány, Budapest, 1998, 1.

⁴⁸⁷ PÜSPÖKI Péter, „Disputa”, *Drámapedagógiai Magazin*, VIII/2 (1998), 24–27, 24, 26.

⁴⁸⁸ HUNYA, *i.m.*, 2.

⁴⁸⁹ *Uo.* 5.

⁴⁹⁰ *Uo.* 2.

Hasonló törekvésekkel bír a *vitaszínház* műfaja is, azzal a lényegi különbséggel, hogy a fókusz nem a vita módszertanának közvetítésére és elsajátítására, hanem az egyéni vélemények ütköztetésére, vagyis a szabad véleménycserére helyeződik. A vitaszínház műfaját a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ hozta létre, céljuk az volt, hogy „provokatív jelenetekkel és a hozzájuk kapcsolódó kérdésekkel vagy állításokkal vitára készítsenek fiatalokat”.⁴⁹¹

A vitaszínház műfaja a lyotard-i *viszály* terminusára épül, mely olyan, a jogvitától eltérő, legalább két fél között fellépő konfliktusos helyzetet jelöl,

[...] mely nem oldható meg igazságosan, ítélkezési szabály híján, ami alkalmazható a két érvelésre. Hogy az egyik jogos, nem implicálja azt, hogy a másik nem az. Ha mégis ugyanazt az ítélkezési szabályt alkalmazzuk az egyikre és a másikra, hogy a viszályukat eldöntsük, mintha ez egy jogvita lenne, akkor sérelmet okozunk (legalább) az egyiknek közülük (de a kettőnek, ha egyikük sem fogadja el ezt a szabályt).⁴⁹²

Az irodalomnak, a filozófiának és a politikának a tétje Lyotard⁴⁹³ szerint az, hogy tanúskodjanak a viszályokról. A vitaszínház résztvevői színházi jelenetek és eszközök segítségével járnak körül és tárgyalnak meg egy-egy, az emberek között viszályt keltő társadalmi problémát: egy adott színházi szituáció megtekintése után a moderátor által feltett vitát generáló, többnyire eldöntendő kérdésre válaszul a jelenlévők kiválaszthatják, hogy a nézőtér melyik, a kérdésben pró vagy kontra álláspontot képviselő oldalán foglalnak helyet. A vita során a résztvevők szabadon – akármikor és akárhányszor – változtathatnak az álláspontjukon, s egyúttal a helyükön. A vélemények alakításában fontos szerepet töltenek be a meghívott szakértők és/vagy a témában érintett személyek – ún. tapasztalati szakértők –, akik további információkkal és szempontokkal járulnak hozzá a fókuszba állított társadalmi kérdés vizsgálatához.⁴⁹⁴

A résztvevők között fellépő egyetértés csupán egy lehetséges állapota a vitaszínházban kibontakozó viszálynak, semmiképpen nem a célja.⁴⁹⁵ A vitaszínház alkotói a társadalmi disszenszus elismerése mellett szállnak síkra, „a lojális konszenzust kikényszerítő nagy elbeszélés helyett az egymástól eltérő és egymással egyet nem értő kis elbeszélések

⁴⁹¹ HAJÓS Zsuzsa írásos közlése alapján. [2021.03.04.]

⁴⁹² Jean-Francois LYOTARD, *A viszály*, L'Harmattan – SZTE Filozófia Tanszék, Budapest, 2019, 5.

⁴⁹³ *Uo.* 23.

⁴⁹⁴ TAKÁCS – GYÉVI-BÍRÓ – LÁPOSI – LIPTÁK – SZŰCS, *i.m.*, 161.

⁴⁹⁵ Vö. Jean-Francois LYOTARD, „A posztmodern állapot”. Jürgen HABERMAS – Jean-Francois LYOTARD – Richard RORTY, *A posztmodern állapot*, Századvég, Budapest, 1993, 7–145, 142.

különbözőségét”⁴⁹⁶ hirdetik: a résztvevőket a disszenzus vállalására ösztönzik azáltal, hogy lehetőséget teremtenek egy kérdéses ügy több szempontú megvitatására, a különböző világképek megosztására. Bár az alkotók moderátori szerepben nem próbálják meg a különböző véleményeket egymással kibékíteni, fontosnak tartják hangsúlyozni és gyakorolni az egymás (nézetei) iránti toleranciát. A vitaszínház tehát a társadalmi disszenzuson alapuló demokrácia eszményét hirdeti, magába szívva azt a (filozófia)történeti tapasztalatot, miszerint

[...] egyetlen ember, egyetlen emberi csoport sem képes az igazságot teljesen megismerni, kimondani vagy birtokolni. Minden ember, minden csoportosulás *mint emberi* ugyan rendelkezhet *saját igazsággal*, ez azonban mindig részleges és partikuláris marad a tán gondolatilag tételezhető, de teljességében soha meg nem ismerhető „valósággal” kapcsolatban.⁴⁹⁷

A vitaszínház műfaji mintapéldája a Kerekasztal Schilling Árpáddal közösen létrehozott, 2013-as színházi vitaest-sorozata a Jurányiban, mely az otthon, a család és az állam tematikáját járta körbe, és olyan kérdéseket feszegetett, mint hogy van-e önmagában értéke a házasságnak, biztonságosabb-e egy gyerek számára, ha az őket nevelő szülők ellenkező neműek, vagy hogy függetlenítheti-e egy család magát az állam rendelkezésétől.⁴⁹⁸

A vitaszínházban a moderátor – ahogy a disputában a bíró – kulcsszerepet tölt be, nem csupán a hozzászólások sorrendjét, időbeli hosszúságát, hanem azok tartalmát is az irányítása alatt tartja: például ha egy résztvevőnek a hozzászólása nem közérthető, akkor azt a moderátor igyekszik további kérdéssel tisztázni, vagy ha már egy korábbi véleményt ismétel meg a felszólaló, akkor a vitavezető udvariasan jelzi, hogy az a gondolat már elhangzott.⁴⁹⁹ A moderátor tehát kitüntetett figyelmet fordít arra, hogy a felszólalók véletlenül se beszéljenek el egymás mellett, ennek érdekében arra törekszik, hogy a résztvevők, még ha nincsenek is azonos véleményen, meghallják a másik gondolatát.

A vitaszínház tehát a résztvevők közötti agónisztikus konfrontáció megteremtésére törekszik, melyben nem az ellenség, vagyis a nézőtéren szemközt helyet foglalók legyőzése, hanem alapvető társadalmi kérdések nyílt megvitatása, pró és kontra oldalról történő körbejárása a cél. A vitaszínház már azzal is kifejti a hatását, ha olyan kérdéseket

⁴⁹⁶ BOROS János, „Disszenzus, beszédaktusok, szolidaritás”, *Jelenkor*, XXXV/10 (1992), 840–860, 843.

⁴⁹⁷ *Uo.* 844–845.

⁴⁹⁸ Az előadás-sorozatról készített összefoglaló videó megtekinthető itt: <https://www.youtube.com/watch?v=NDJy0o49TzQ&t=295s>. [2021.03.03.]

⁴⁹⁹ PROICS Lilla, „Színházi vitaminta”, https://revizoronline.com/hu/cikk/4498/vitaszinhaz-a-kerekasztalnál-juranyi-inkubatorhaz/?label_id=730&first=0. [2021.03.03.]

sikerül feltennie egy adott közegben, amiről bár fontos lenne, nem szokás beszélni. Ugyancsak alkotói sikernek könyvelhető el, ha a diskurzus folyamán olyan álláspontok tudnak felmerülni, melyekkel a résztvevőknek ritkán vagy soha nincs alkalmuk találkozni.⁵⁰⁰ Ezt segíti elő a szakértők meghívása: a családról szóló vitaest során felszólalt többek között az Emberi Erőforrások Minisztériuma szociálpolitikai osztályának megbízott főosztályvezetője, aki kifejtette, hogy a kormány számára nem érthető, hogy ha valóban fontos a házasság intézménye a homoszexuális párok körében, akkor miért élnek olyan kevesen a már meglévő, a bejegyzett élettársi kapcsolat formájával, amit egy homoszexuális, pszichológusként és családterapeutaként dolgozó férfi azzal (is) indokolt, hogy a nők például elesnének a mesterséges megtermékenyítés, a gyerekvállalás lehetőségétől. A jelenlévők számára nem csupán egy olyan álláspont képviselője vált láthatóvá, akinek az életébe – a gyermekvállalási és házasságkötési szándékába – az állam alapvetően és kivédhetetlenül beleavatkozik, hanem az állam is testet öltött, akivel lehetőség adódott vitába szállni. A vitaszínház jelentősége abban is megmutatkozik, hogy képes olyan találkozások generálására, melyekre a hétköznapokban valószínűsíthetően soha nem kerülne sor, ezek a találkozások pedig magukban rejtik a változás, a változtatás lehetőségét a vita folyamán megismert új nézőpontok tükrében.

A vitaszínház működésének sikere, vagyis a résztvevők közötti párbeszéd megteremtése a színházi jelenetek és a moderátori kérdések megtervezésén áll vagy bukik. Az InSite Drama és az Artemisszió Alapítvány *Viz/választó*⁵⁰¹ című 2017-es vitaszínháza abból a kérdésből indult ki, hogy mi lenne, ha a nem túl távoli jövőben, 2086-ban elfogy a víz Magyarországon. A klímaváltozás tematikájáról és az azzal kapcsolatos környezetvédelmi problémákról azonban hamar kiderült, hogy csupán ugródeszkaként szolgálnak olyan aktuálpolitikai kérdések megvitatására, mint a migráció és a menekültügy. Bár a klímaváltozás következményeképpen is felléphet migráció, a vita sokkal inkább a fegyveres konfliktus és üldöztetés elől menekülők, illetve a gazdasági migránsok kérdésköréről szólt. A résztvevők érezhetően nehezen vonatkoztattak el az aktuálpolitikai helyzettől, aminek oka egyrészt a színházi anyag direkt utalásaiban (például a magyar határon húzódó szögesdrót kerítés, a kvótarendszer, az északi országokból történő

⁵⁰⁰ PROICS, „A demokrácia (nem)...”, *i.m.*, 23.

⁵⁰¹ Moderátor: Bethlenfalvy Ádám. Szereplők: Feuer Yvette, Romankovics Eda, Jobbágy Kata, Rábavölgyi Tamás, Egervári György. Tapasztalati szakértő: Abbas Mohammadi (tbc). Migrációs szakértők: Mikes Hanna, Pataki Teréz. Klímaváltozás szakértő: Lohász Cecília.

visszatoloncolási hullám említésében) rejlett, másrészt a meghívott szakértők sem a környezeti okokból adódó elvándorlásra fókuszáltak. Mikes Hanna migrációs szakértő kiemelte, hogy a klímamenekültek elenyésző százalékát adták az akkori menekülthullámnak, s rögtön áttért a jogi terminusok – menekült, migráns, oltalmazott – tisztázására, és Abbas Mohammadi sem az elviselhetetlen környezeti viszonyok társadalmi következményeiről mesélt, hiszen ő maga is politikai okokból kényszerült elhagyni a hazáját, mivel afgánként szinte semmilyen jog nem illette meg szülőhazájában, Iránban. Bethlenfalvy Ádám színész- és drámatanár kollégáival egy olyan helyzetet kínáltak fel a résztvevők számára, melyen keresztül fokozatosan bele tudtak helyezkedni egy számukra (még) nem releváns problémába, egy otthonuk elhagyására kényszerülő család történetébe. A fókusz azonban nehezen vált meghatározhatóvá, mivel a bevezető történet – annyira kevés víz van, hogy tilos a saját WC használata –, illetve a klímaváltozás szakértő, Lohász Cecília információban gazdag tájékoztatása révén eleinte ugyan az ipar és a húsfogyasztás környezetre káros hatásairól, a hatósági rendeletekről, az egyén és a természet viszonyáról folyt párbeszéd, egy jelenettel később viszont már arról, hogy egy olyan országban, mely szögesdrótot húz maga köré, senki nem akar élni. A menni vagy maradni kérdés jelenetről jelenetre távolodott el az alapszituációtól, a vízhiány okozta elvándorlástól, s kapott aktuálpolitikai színezetet.

Az általam látott előadáson az egyik résztvevő szinte az első jelenet után azt is szóvá tette, hogy a moderátor, Bethlenfalvy Ádám kérdése túl kategorikus, sőt rossz, ez alapján ő nem tud helyet foglalni egyik oldalon sem, így végül a vitaszínház szabályát megsértve középen foglalt helyet. Az elhangzó kérdések a vitaszínház műfajából adódóan valóban direkt provokatívak és kategorikusak voltak, hiszen a korábban említett disputa műfajával ellentétben a vitaszínházban nincs felkészülési idő az álláspontok átgondolására, hanem rögtön, zsigerből kell döntenet. Éppen ezért bír kiemelt jelentőséggel, ha vitatkozás közben, a másik oldal érveit meghallgatva valaki úgy érzi, hogy változtatni szeretne az álláspontján, azt bármikor megteheti. A résztvevők tehát nem csupán magukban konstatálják véleményük megváltozását, hanem azt a nyilvános térben végrehajtott cselekvés formájában is látható teszik az egybegyűltek számára, mely által a változásra, a változtatásra való képességet követendő példaként felmutatva hasonló önvizsgálatra buzdíthatnak másokat.

Egy másik nagy különbség a vitaszínház és a disputa műfaja között, hogy utóbbiban lehetőség adódik az érvelőknek meghatározni a tételmondatot, vagyis hogy milyen definíció felől közelítik meg az alapállítást. Fontos, hogy a tagadó csapat viszont bebizonyíthatja, hogy a felállított definíció tarthatatlan, és újraértelmezheti a tételt. A definíciós vita tehát kijelöli a szópárbaj alapját, a tétel – vagy az adott kérdés – értelmezésének a módját, melyhez képest lehet az ellentétes álláspontokat egymásra reflektálva ütköztetni. A *Víz/választó* színházi vitája során ez a közös definíciós alap hiányzott, mindenki a saját értelmezése felől közelített az adott kérdéshez, illetve míg egyesek a konkrét jelenet alapján, addig mások attól függetlenül foglaltak állást, ami sok esetben azt eredményezte, hogy az érvek egymás mellett és korántsem egymásra épülve hangoztak el.

Az értelmezési keret kijelölését hivatottak elősegíteni a színházi jelenetek: Hajós Zsuzsa⁵⁰² szerint „a kérdéseket direktben feltevő, azokra nyíltan választ kereső” jelenetek többségében gátolják a vita kibontakozását, ezért a Kerekasztalban arra törekszenek, hogy olyan jeleneteket hozzanak létre, melyek az érzelmi bevonódást és a személyes kapcsolódást segítsék elő, s ezáltal sarkalljanak vitára. A Kerekasztal Schilling vitaest sorozatán a jelenlévők számára olyan ismerős, hétköznapi jelenetek – mint például egy fiatal pár, illetve elvált szülők veszekedései – kerültek ábrázolásra, melyek elég érzelmi löketet adtak, ugyanakkor kapcsolódási pontot biztosítottak a résztvevőknek az állásfoglalásukhoz. A 2018-as BÁBU Fesztivál szakmai napján rendezett vitaszínház alkalmával – melyen elsősorban a bábszínház és a színházi nevelési szakma képviselői vettek részt – a moderátorok, Bethlenfalvy Ádám és Végvári Viktória előjáróban kijelentették, hogy a jelenetek egyik, nem titkolt célja a szórakoztatás, éppen ezért sarkított példák lesznek láthatóak, másrészt arra törekedtek, hogy megágyazzanak az eldöntendő kérdéseknek, melyek általánosságban kívánják megvizsgálni az adott problémát. Ács Norbert és Ellinger Edina jelenetei⁵⁰³ valóban karikatúrába illően humorosak voltak és fel is vezették a moderátorok kérdéseit. A délelőtti folyamán egyértelműen kiderült, hogy egy

⁵⁰² PROICS, „A demokrácia (nem)...”, *i.m.*, 23.

⁵⁰³ Elsőként egy igazgató és rendező között zajló párbeszédet láthattunk, melyben az Ács Norbert által alakított szereplő kifejtette, hogy az óvodásoknak szánt Jancsi és Juliska előadásba negyedórás, sötétben zajló jelenetet és varjúvért szeretne belecsempészni, a második szituációban egy nagyszülő által írt panaszlevelet tolmácsolt Ellinger Edina, a harmadik körben egy „ifjúsági” *Bánk bán*-előadást eladni akaró közönségszervező és pedagógus telefonbeszélgetésébe hallgathattunk bele, végül pedig egy előadáson unatkozó apát és fiút láttunk.

szakmán belüli párbeszéd elindítására is kiváló lehetőséget nyújt a vitaszínházi forma: sokkal rövidebb időn belül tud eljutni a beszélgetés a probléma gyökereihez, másrészt több szempont és vélemény tud elhangozni, mint egy kerekasztal-beszélgetés során.

A vitaszínház műfaja ma már bevett gyakorlatnak számít, alkalmazása pedig túlmutat a színházi műhelyeken, sok civil szervezet – például a Kék Pont Alapítvány vagy a Hintalovon Gyermekjogi Alapítvány – is szervez vitaszínházat például a függőség, a nemi fertőzés, a felépülés, a bántalmazás vagy a zaklatás témakörében, kihasználva a műfaj azon erejét, hogy egyrészt képes a fiatalok állampolgári nevelését elősegíteni, másrészt párbeszédet kezdeményezni az olyan konfliktusokkal terhelt közösségekben, ahol a mindennapok során a lehető legnagyobb szükség lenne a hatékony kommunikációra.

8. KÖZÖSSÉGI SZÍNHÁZ

8.1. DEFINÍCIÓ HELYETT

A közösségi színház nem rendelkezik egy szűken vett definícióval, melyet az angolszász szakirodalom sokszínű névadása is tükröz: a *community theatre* mellett találkozhatunk például a *community-based theatre*, a *grassroots theatre*, a *local theatre*, az *ensemble theatre* és a *people's theatre* kifejezés használatával is. Ennek oka, hogy a közösségi színház nem egy önálló részvételi színházi műfajt takar, hanem különféle – eltérő módszertannal és céllal dolgozó – színházi kísérletek átfogó megnevezéséül szolgál. A közösségi színház modellje magában foglalja például a fórumszínházat,⁵⁰⁴ az elnyomottak színházat,⁵⁰⁵ a dokumentum- és verbatim színház egyes eseteit is. Közös jellemvonásuk, hogy a résztvevőket igyekeznek olyan közösségi élményhez juttatni, mely hozzájárul a kollektív identitásuk és az egyéni önazonosságuk megerősítéséhez.⁵⁰⁶ A projektre jelentkező vagy valamilyen szempontból kiválasztott csoporttagok a közös – akár több hónapot is felölelő – együttlét során válnak közösséggé.

A résztvevők sokszor a társadalom egy marginálisnak tekinthető, nagyrészt néma vagy elhallgattatott csoportjának szereplői közül kerülnek ki, akik számára a közösségi színház lehetőséget ad arra, hogy „képviseljék az érdekeiket, közvetítsék az értékeiket, vagy maguk számára méltányosságot, esélyt és közösséget teremtsenek”;⁵⁰⁷ illetve hogy földrajzi és társadalmi beágyazottságuktól függetlenül „hozzáadhassák a hangjukat az egyre változatosabb, és bonyolultabban összefüggő helyi, regionális, nemzeti és nemzetközi kultúrákhoz”.⁵⁰⁸

A közösségi színház a reprezentáció zárt struktúráját feloldva dinamizálja az előadás és a szöveg, a színész és a rendező, az előadás és a nézők kapcsolatát: az előre megírt és rögzített szöveg helyére a résztvevők elbeszélései és improvizációi során felmerülő személyes és/vagy helyi történetek, illetve az azokból közösen összegyűrt színházi textúra

⁵⁰⁴ A fogalomhoz ld. HORVÁTH – OBLATH, *i.m.*, 91–92.

⁵⁰⁵ A fogalomhoz ld. *Uo.* 91.

⁵⁰⁶ TAKÁCS – GYÉVI-BÍRÓ – LÁPOSI – LIPTÁK – SZŰCS, *i.m.*, 155.

⁵⁰⁷ NOVÁK Géza Máté – GOLDEN Dániel – CZIBOLY Ádám, „Alkalmazott színház, színházi nevelés és színház-pedagógia Magyarországon”, *Magyar Tudomány*, CLXXIX/6 (2018), 843–850, 845.

⁵⁰⁸ Eugene VAN ERVEN, *Community Theatre. Global Perspectives*, Routledge, London–New York, 2001, 3. [Fordítás tőlem: AK.]

lép. A közösségi színházi előadások *kollektív alkotásokként*⁵⁰⁹ jönnek létre, olyan kérdéseket és témákat járnak körül az alkotófolyamat során, majd az előadás alkalmával, melyek relevánsnak számítanak a résztvevői csoport és/vagy a leendő közönség számára. A közösségi színházi projektek egyik változatában az elkészült előadás bármely nézőközönség számára érvényes és érdekes lehet, hiszen a produkció hitelességét nem a színészi teljesítmény, hanem a személyes hangvétel biztosítja.⁵¹⁰ Vibeke Flesland Havre,⁵¹¹ norvég közösségi színházi szakember például arra törekszik a munka írói- és rendezői fázisában, hogy megfossza a személyes érzelmektől a résztvevők elbeszéléseit, teret engedve ezzel a közönségnek, hogy megtöltsék saját érzéseikkel és történeteikkel a látottakat. A másik változat értelmezésében azonban az elkészült produkció csupán a létrehozói közösség tágabb környezetében működik a problémafelvetés hely- és/vagy csoportspecifikus volta miatt.⁵¹²

A rendező szerepkörét egy olyan csoportvezető – szociális munkás, drámatanár, professzionális vagy amatőr művész – tölti be, aki elsősorban a közösség létrejöttéért, a csoport tagjai között felmerülő konfliktusok kezeléséért és a kreativitásnak, illetve az őszinte megnyilatkozásoknak teret adó, biztonságos légkör megteremtéséért válik felelőssé. A csoportvezető és a résztvevők közötti munka a partneri viszony megteremtésén nyugszik. Az alkotófolyamat kezdeti szakaszában a csoport- és a csoporttudat kialakítására, az ismerkedésre, az anyaggyűjtésre, a saját történetek megosztására helyeződik a hangsúly. Ezt követi a felmerülő ötletek alapján a téma leszűkítésének és a konkrét darab megírásának a munkafázisa. Csak ezek után kerül sor magára a

⁵⁰⁹ „Mederos Syssoyeva és Proudfit, valamint az idézett kötet mindegyik szerzője a kollektív alkotás meghatározásához Deirdre Heddon és Jane Milling úttörő munkáját veszi alapul, akik a devisingként identifikált kollektív alkotás minimumdefiníciójaként az ex nihilo színházi munkát jelölik meg, vagyis egy »olyan munkamódszert, ahol semmilyen szövegekönyv nem létezik – sem drámaszöveg, sem pedig előadáshoz írt kotta – azelőtt, hogy a társulat létrehozná az adott munkát«, azaz egy »olyan folyamat[ot], amely során az előadást a csoport a semmiből, előzetes szövegekönyv nélkül hozza létre.«” ADORJÁNI Panna – KRICSFALUSI Beatrix, „Kollektív alkotás: módszer és/vagy politika?”, *Színház*, LIII/3 (2020), 2–6, 5. A *kollektív alkotás* fogalmához még ld.: FODOR Tamás, „A création collective mint a független színház kvázi öngazgató modellje – 1. rész”, <http://szinhaz.net/2019/11/11/fodor-tamas-a-creation-collective-mint-a-fuggetlen-szinhaz-kvazi-onigazgato-modellje-1-resz/>. [2021.06.13.]

⁵¹⁰ RÓBERT Júlia, „Közösségi és részvételi? Közösségi vagy részvételi?”, *Színház*, L/2 (2017), 2–4, 3.

⁵¹¹ Vibeke FLESLAND HAVRE, „Folkets Festspillscene”, *Arts & Audiences*, Göteborg, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=TXUTI_OguU. [2020.12.31.]

⁵¹² RÓBERT, „Közösségi és részvételi...”, *i.m.*, 4.

próba-folyamatra, a színházi előadás létrehozására, majd bemutatására, melyben a civil résztvevők mellett adott esetben hivatásos színészek is közreműködnek.⁵¹³

A több hónapos együttlét és közös munka folyamán bontakoznak ki a közösségi színház azon törekvései, melyek a közösségépítésre és az egyéni kompetenciák – többek között az érdekérvényesítő és kezdeményező képesség, a kritikai tudatosság, az önbizalom, az önuralom, az önazonosság és az önkifejezés – fejlesztésére irányulnak. A résztvevőknek lehetőségük nyílik többek között a korábbi konfliktusok újrajátszására és feldolgozására, a múltban tapasztalt passzív viselkedés helyett a proaktív hozzáállás kipróbálására.⁵¹⁴

A személyes kompetenciák tréningezése társadalmi célokat is szolgálhat, hiszen nélkülözhetetlen részét képezi például az *empowerment* – a hatalommal való felruházás – sikeres folyamatának, mely nem csupán az individuális, hanem a személyek közötti együttes erő növelésére is irányul annak érdekében, hogy az egyének együtt és külön-külön is képesek legyenek a cselekvésük által javítani a saját helyzetükön.⁵¹⁵ Társadalmi színházként a közösségi színházi tevékenység közelebb vihet a társadalmi problémák megértéséhez, párbeszédet kezdeményezhet az adott közösségben felmerülő konfliktusokról és azok lehetséges megoldásairól, illetve hozzájárulhat a közösség kulturális és társadalmi életének a szervezéséhez, fellendítéséhez.⁵¹⁶ A közösségi színházban tehát a klasszikusnak tekintett színházi előadással ellentétben nem a művészek mondanak véleményt a társadalom valamely problémájáról, hanem – Zrinyi Gál Vincének,⁵¹⁷ a közösségi színházként működő KoMa társulat vezetőjének a definíciója szerint – a művészek ráveszik a társadalmat arra, hogy a saját problémájáról maga mondjon véleményt egy előadás keretében.

A résztvevőkkel zajló munkafolyamat sosem a konszenzus elérésére irányul, a létrejövő előadás nem a perspektívák homogenitását, sokkal inkább az eltérő vélemények „szivárványát” kívánja elénk tárni.⁵¹⁸ Egy közösségi színházi projekt az eltérő vélemények kibékítése és a közmegegyezés (*consensus*) megteremtése helyett a különböző nézetek áttekintésére (*conspectus*) törekszik, biztosítva ezzel azt, hogy minden egyes résztvevő

⁵¹³ BOEHM – BOEHM, *i.m.*, 61.

⁵¹⁴ *Uo.* 71.

⁵¹⁵ *Uo.* 61–62.

⁵¹⁶ TAKÁCS – GYÉVI-BÍRÓ – LÁPOSI – LIPTÁK – SZÜCS, *i.m.*, 155.

⁵¹⁷ ZRINYI GÁL Vince, [cím nélkül], Bonum TV, *Délelőtt* című műsor, <https://www.youtube.com/watch?v=DhBvDHJG3G0>. [2020.12.31.]

⁵¹⁸ Monica PRENDERGAST – Juliana SAXTON (ed.), *Applied Theatre*, Intellect, Bristol, 2009, 135.

hangja és hozzáállása képviselve legyen az előadásban. Egy közösségen belül sokszor eleve nem egyeznek az álláspontok, sőt eltérőek lehetnek az emlékek is; Jonathan Neelands módszere, a *conspectus*,⁵¹⁹ vagyis a vélemények összegzése azonban segít, hogy felállítsuk az „igazság” széleskörű skáláját.⁵²⁰ A létrejövő előadás másik fő feladata, hogy az alkotófolyamat során felmerülő közös ügyeket és problémákat tágabb kontextusba helyezze, ezáltal pedig a társadalom többi csoportja számára is releváns kérdéseket fogalmazzon meg, párbeszédet indítva ezzel a nézőkkel.

8.2. MÓDSZERTANOK ÉS FORMANYELVEK

A közösségi színházi projektek változatos módszertannal és formanyelvvel dolgoznak; nem csupán prózai, hanem zenés és táncos előadásokat is magukban foglalnak. Közösségi operaként jegyzik például Benjamin Britten 1957/58-as *Noé bárkája* című operáját, melyben a professzionális énekesek mellett amatőrök, köztük felnőttek és gyerekek egyaránt felléptek, illetve külön énekbetétek készültek a közönség számára is. Britten elsődleges célja az volt, hogy a résztvevőket a közös zenélés örömteli élményéhez juttassa.⁵²¹ Az opera szöveggönyvét egy chesteri misztériumjáték adta: a Chester-ciklus darabjait eredetileg templomokban, majd a 14. századtól kezdve az utcán adták elő, ahol a helyi kereskedők és kézművesek a történet egy-egy hozzájuk kapcsolódó elemét mutatták be.⁵²² Britten munkásságának szellemében hozta létre 1999-ben Jonathan Dove a *Tóbiás és az angyal* című közösségi operáját, melyet itthon a Tóth Árpád vezette Csíkszerda kórus is bemutatott Göttinger Pál rendezői közreműködésével. Bár az angol nyelvű librettót a kórustagok közösen fordították le magyarra, illetve közösen készítettek hozzá kottát, a cselekményen nem változtattak semmit, megtartották a mű eredeti felépítését és gondolatmenetét. Sem a darab, sem a színrevitel nem árult el információt az előadás alkotóiról, a Csíkszerda kórus tagjairól, arról, hogy miképpen gondolkoznak a világról,

⁵¹⁹ Jonathan NEELANDS, *Making Sense of Drama: A Guide to Classroom Practice*, Heinemann, London, 1984, 40.

⁵²⁰ PRENDERGAST – SAXTON, *i.m.*, 135–136.

⁵²¹ Katie SCHELL ARROWSMITH, „Noyes Fludde: A Community Opera by Benjamin Britten”, http://sudbury-symphony.com/files/noyes_fludde_eduguide.pdf. [2021.01.01.]

⁵²² [N. N.], „Keeping History Alive and Well”, <https://chestermysteryplays.com/history/>. [2021.01.01.]

vagy legalábbis a kiemelt bibliai szemelvényről.⁵²³ A tel-avivi *Közösségi Opera Programjának*⁵²⁴ célkitűzése viszont éppen erre irányul: az egyes projektek alkalmával a civil és egyben amatőr résztvevők az általuk kiválasztott és héber nyelvre lefordított opera történetét igyekeznek magukra igazítani.

8.2.1. BÜRGERBÜHNE, A POLGÁROK SZÍNPADA

A közösségi színházi modellek közül Európában a legismertebb példával Németország rendelkezik: a *bürgerbühne*, vagyis a polgárok színpadának az eredetét a német dramaturg és rendező, Hajo Kurzenberger⁵²⁵ a felvilágosodás kori német színjátszást meghatározó szándéokra, a színpadi hősökkel való azonosulás következtében fellépő önismeret támogatására, illetve Schiller és Lessing színházelméletére vezeti vissza. Az amatőrök színre lépésére a német színpadokon is várni kellett, szükség volt hozzá a 68-as mozgalmakat követő színház-definíció újragondolására és a társadalmi valóság iránt fellépő, széleskörű érdeklődésre. Az 1990-es évekre a német önkormányzati és állami finanszírozású színházak előadásaiban egyaránt kiemelt népszerűségnek örvendett már a civilek szerepeltetése, mely elsősorban a „mindennapi szakértőkkel” dolgozó Rimini Protokoll⁵²⁶ projektjeinek köszönhető.

A drezdai bürgerbühne 2009-ben alakult, a városi színház, a Staatsschauspiel biztosítja számukra a finanszírozási és infrastrukturális feltételeket, például a produkciókhoz szükséges próbatermet és előadóhelyet. A bürgerbühne alkotói ugyanakkora költségvetéssel és stábbal dolgoznak, mint a „professzionális” előadást létrehozó kollégáik a városi színházban, mely rendkívülinek számít egy közösségi színház esetében. A produkciókban fellépő polgárok meghallgatások útján kerülnek kiválasztásra. A gyakorlat az, hogy a készülő előadás témáját – legyen az a szegénység, a bevándorlás, az öregedés vagy a szerelem – az alkotók előre meghatározzák, a jelentkezőket pedig arra kérik, hogy

⁵²³ ANTAL Klaudia, „A közösség hiánya”, <https://szinhaz.net/2017/03/28/antal-klaudia-a-kozosseg-hianya/>. [2021.01.01.]

⁵²⁴ [N. N.], „The Israeli Opera Community Productions”, <http://www.israel-opera.co.il/eng/?CategoryID=1207>. [2021.01.01.]

⁵²⁵ Hajo KURZENBERGER, „Dresden model. Democracy needs the citizens’ stage”, <https://www.goethe.de/en/kul/tut/gen/tup/20364490.html>. [2021.01.01.]

⁵²⁶ A Rimini Protokollról bővebben a következő, *Dokumentumszínház mint közösségi színház* című fejezetben esik szó.

összák meg az ezzel kapcsolatos személyes élményeiket. A kiválasztott érdeklődőkkel folytatott közös alkotófolyamat elsődleges célja nem a közösségépítés, hanem egy magas színvonalú előadás létrehozása. Ennek ellenére a bürgerbühne (civil) politikai erővel bír, hiszen összehozza és egy dramatikus közjátékon keresztül párbeszédbe lépteti a város különböző korú, foglalkozású és társadalmi háttérrel rendelkező polgárait.⁵²⁷

A drezdai mintát alapul véve több európai városban alakult bürgerbühne az elmúlt évtizedben. A bürgerbühne-mozgalom – ahogy azt Neudold Júlia, az Örkény Színház IRAM (színházpedagógiai) programjának alapítója nevezi – a „hagyományos polgári színház funkciójának és hasznosságának megkérdőjelezéséből fakad”,⁵²⁸ olyan kérdések sarkallják kutatásra, mint például:

[m]i a színház funkciója a városban és a közönség életében? Meddig terjed a társadalmi felelőssége, be tud-e avatkozni a társadalmi folyamatokba? Van-e tényleges és jelentős szemlélet- és közösségformáló ereje? Kié a város színháza? [...] Meg tudja-e szólítani a város változó összetételű lakosságának szélesebb spektrumát, vagy csak a kiváltságos elit privilégiuma marad? Küzd-e a színház a kulturális demokráciáért?⁵²⁹

Magyarországon Boross Martin *Kiváló dolgozók* című 2020-as rendezése alkalmával került először sor arra, hogy kőszínházi keretek között jöhessen létre egy olyan, a bürgerbühne szellemiségét magán viselő előadás, melyben a főszerepet civilek játsszák. Bár a civilek mellett az Örkény Színház társulatának a tagjai is színpadra lépnek, a reflektorfényben azok a hétköznapi hősök – szociális munkások, gyermekgondozók, betegápolók – állnak, akiknek a gondoskodó munkájuk sem anyagilag, sem társadalmilag nincsenek megbecsülve, a nyilvánosság számára pedig szinte láthatatlanul dolgoznak. Remélhetőleg pár év távlatából a *Kiváló dolgozók* létrejötte a bürgerbühne-mozgalom hazai előszeleként válik majd értelmezhetővé, és a művészsínházak az Örkény Színház példáját követve átgondolják, illetve egyre jobban kiszélesítik a város közösségi életében és a társadalmi felelősségvállalásban betöltött szerepüket.

⁵²⁷ Ariane BREYER, „They all speak for themselves. Bürgerbühne Dresden”, [https://dresdenmagazin.com/en/culture/buergerbuehne/](https://dresden magazin.com/en/culture/buergerbuehne/). [2021.01.01.]

⁵²⁸ NEUDOLD Júlia, „Civilek a város színpadán. Bürgerbühne – történet és definíció”, *Színház*, LIV/1 (2021), 16–18, 16.

⁵²⁹ *Uo.*

8.2.2. A STORYTELLING MUNKAMÓDSZERE

A storytelling, azaz a történetmesélés műfaját manapság sokan, sokféleképpen használják. Kommunikációs eszközként a hatásossága az érzelmi azonosuláson alapszik: ha a történetmesélőnek magával ragadó a stílusa, azonnal felkelti az érdeklődést a személyes ügye iránt. Minden történet kulcsa a hős narratívája, legyen szó gyerekkorunk meséiről, a legkisebb királyfi szerencsepróbálásáról vagy a stand-up comedy-k vicces helyzetekbe kerülő figuráiról; a cél, hogy a személyes hang, illetve az ismerős megpróbáltatások révén kapcsolatba kerüljünk a hőssel. A *TED Talks* videók népszerűsége is arra a jelenségre épül, hogy az információ egy jól elmesélt történetbe ágyazva könnyebben rögzül az emberben, hogy a narratíva segít megérteni a problémát, beindítja a fantáziát és serkenti a megoldáskeresést.

A Független Színház Magyarország szervezésében 2017 óta évente megrendezésre kerülő nemzetközi *Roma Hősök Fesztivál* első két évében is célzottan a storytelling műfajára épülő monodrámák kerültek műsorra – talán nem véletlenül. A 2017-es fesztivál előadásait követően Boross Martin azt írja cikkében, hogy a storytelling műfaja „az egyik legerősebb fegyver lehet a sztereotípiák és a rasszizmus ellen”⁵³⁰ azáltal, hogy lehetőséget teremt a személyes történetek és emberi sorsok megismerésére, az érintettekkel való találkozásra, a közvetlen tapasztalatszerzésre, az ismeretlentől való félelmünk leküzdésére.

[A]mikor elkezdjük nézni az előadót, egy embert látunk a színész helyett, a történet végére pedig egy jó ismerőst. És ez az ismerős helyzet, személyes élmény keltheti fel a figyelmünket olyan dolgok iránt, amelyekről nem is tudtuk, hogy közünk lehet. Amihez pedig közünk van, attól kevésbé félünk. És csak azt gyűlöljük, amitől félünk.⁵³¹

A storytelling-előadások gyakran egy bensőséges beszélgetés formáját öltik magukra, melyben a néző figyelmes hallgatóként találkozhat egy hozzá hasonló hús-vér emberrel, akinek a szempontjából újraélhet és -értelmezhet ismertnek hitt helyzeteket, ezáltal pedig hozzájárulhat a kirekesztő és általánosító magatartás visszaszorításához, vagyis a rasszizmus elleni küzdelemhez.

A storytelling módszerét gyakran használják a közösségi- és dokumentumszínházban is, többek között az anyaggyűjtéshez. A korábban már említett norvég közösségi színházi szakember, F. Havre például a készülő előadásokat megelőzően nyolc-tíz alkalomból álló,

⁵³⁰ BOROSS Martin, „Storytelling és közösség, avagy egy élő ember a másikhoz”, <http://szinhaz.net/2017/08/15/boross-martin-storytelling-es-kozosseg-avagy-egy-elo-ember-a-masikhoz/>. [2021.01.19.]

⁵³¹ Uo.

tematikus történetmesélő eseteket szokott rendezni az adott közösségben, mely során bárki, akárhányszor felléphet. Pár alkalom után választja ki azokat, akiket meghív, hogy legyenek a létrejövő produkció résztvevői. De olyan is előfordult már, hogy egy lakókocsiban, kávé és gofrit kínálva várta azokat a helyi lakosokat, akik affinitást éreztek arra, hogy megosszák vele az élményeiket.⁵³²

Az embereknek szüksége van arra, hogy elmondhassák a történeteiket. Különösen egy olyan társadalomban, ami egyre inkább fragmentált, nagy jelentősége van, hogy meghallgassuk egymást és teret biztosítsunk a storytelling-nek. A történetek és reflexiók megosztásával identitást építünk és magabiztosságot szerzünk. Ez emberi kapcsolatokat hoz létre, a megértést segíti elő és felszámolja a félelmet. A mantrám a storytelling workshopokhoz: „*Félelem nélkül beszélni, ítélet nélkül hallgatni.*” Azt hiszem, ez a központi gondolata minden működő demokráciának, amit rendszeresen gyakorolni kell.⁵³³

Tehát ahelyett, hogy a témát előre meghatározná – mely véleménye szerint a létrejövő produkciót túl direktté és egydimenzióssá alakítaná –, hagyja, hogy az magától bontakozzon ki a személyes történetek összekapcsolódása révén.⁵³⁴ A közösségi színház által nem csupán az életről, a közösségről, az egymás közti kötelekekről tanult sokat, hanem elmondása alapján arról is, hogy mi „a” színház, illetve, hogy mi lehet még „a” színház:⁵³⁵ a közösségi színház számára a fikció és valóság közti finom vonal feltárásáról szól, mely nem azt jelenti, hogy az igaz történeteket megosztó civilektől a színpadon látottak megegyeznének azzal, amit valóságnak szokás hívni. F. Havre szerint bármi, ami színpadra kerül, sosem lesz valós, mindig illúzió marad; a valóságot csupán ugródeszkaként használja azt remélve, hogy végül művészet jön létre. A fontos az, állítja F. Havre, hogy abban, amit mondunk, cselekszünk és képviselünk, komolyak legyünk – ez jelenti a kulcsot számára, hogy színháza *valós* legyen.⁵³⁶

⁵³² Vibeke FLESLAND HAVRE, [szóbeli közlése], *People on Stage* című workshop, Káva Kulturális Műhely, Budapest, 2018.02.19–20.

⁵³³ [N. N.], „Félelem nélkül beszélni, ítélet nélkül hallgatni”, <https://kavaszinhaz.hu/vibekefeleslandhavre-interju/>. [2020.12.30.]

⁵³⁴ FLESLAND HAVRE, „Folkets Festspillsscene”, *i.m.*

⁵³⁵ [N. N.], „Félelem nélkül beszélni...”, *i.m.*

⁵³⁶ FLESLAND HAVRE, „Folkets Festspillsscene”, *i.m.*

8.3. FÓKUSZBAN: A HAZAI KÖZÖSSÉGI SZÍNHÁZI PROJEKTEK

A komplex közösségi színházi projekt első magyarországi kísérletének a Káva Kulturális Műhellyel, a Krétakörrel, az AnBlok Kultúra- és Társadalomtudományi Egyesülettel és a Retextil Alapítvánnyal közös együttműködésben, 2010-ben megvalósult *Új Néző Program*⁵³⁷ tekinthető. A helyiek részvételével zajló művészetalapú társadalmi akciók – részvételi színházi előadások és filmek, installációk, fotósorozatok – célja a szociális és etnikai feszültségek enyhítése mellett a helyi nyilvánosság megerősítése, a helyi problémák láthatóvá tétele, a közös nehézségek felismerése volt. A művészeti beavatkozások eltérő módon mentek végbe a két Borsod megyei faluban, köszönhetően a települések közti etnikai és társadalmi különbözőségeknek: Ároktőn a színházi akciósorozatok középpontjában a célközönség közösségként való megerősítése állt, míg Szomolyán a közösségi színház másik műfajára, a társadalmi színházra jellemzően a fókusz a társadalmi szerepek problémáira helyeződött.

A közösségi színház (civil) politikus színházként való működését jelen fejezetben az *Új Néző Program* (módszertani szempontból való) folytatásaként is értelmezhető *Szélmalomok*, illetve a *MU, a kultúra szigete* című projekt vizsgálatán keresztül fogom bemutatni. Előbbire azért (is) esett a választásom, mert a *Szélmalomok* alkotófolyamatát volt szerencsém részt vevő kritikusként végigkövetni. Nem mindennapi lehetőség ez egy szakíró számára, hiszen a közösségi színházi előadások esetében – ahol az alkotófolyamat legalább olyan, ha nem fontosabb, mint maga az elkészült produkció – felmerül a kérdés, hogy miképpen közelíthetőek meg, hogyan válhatnak a színháztörténeti diskurzus részévé. Lehetséges-e például úgy kritikát, vagy elemzést írni a közösségi színházi előadásokról, hogy a megelőző folyamatról mit sem, vagy csak keveset tudunk?

E probléma kiküszöbölésére adhat lehetőséget a beágyazott kritika (*embedded criticism*) műfaja: az „embedded journalist”-ből eredő kifejezést az angol kritikus, Andrew Haydon használta először egy élménybeszámolójában, melyben egy társulat iraki turnéjának a végigkíséréséről írt. A beágyazott kritikusnak nem kell megőriznie a kívülálló pozícióját, és nem kell tartania a személyes érintettségtől, ez azonban felveti a kérdést, hogy ebben az esetben mennyiben szükséges, és egyáltalán elfogadható-e értékítélet megfogalmazása.⁵³⁸

⁵³⁷ Ld. HORVÁTH Kata (szerk.), *Színház és pedagógia 7. Új Néző – Kísérlet a társadalmi színház megteremtésére Magyarországon*, L'Harmattan, Budapest, 2012.

⁵³⁸ RÁDAI Andrea, „Embedded criticism: beágyazott kritika”, *Színház*, XLVIII/1 (2015), 15–17, 15.

Haydon⁵³⁹ szerint az értékítéletet tartalmazó kritika nem nyitott a párbeszédre, ráadásul egy hierarchikus viszonyt feltételez, amikor egy több mint egy éven át tartó munkát belezsúfol egy-két mondatba. A beágyazott kritika lehetővé teszi a párbeszédet, ráadásul nemcsak a létrehozás folyamatába képes beágyazódni, hanem az előadás kontextusába is, azáltal, hogy összefüggésbe hozhatja az előadást más művészeti, tudományos, vagy épp társadalmi-szociológiai kérdésekkel. Nem utolsósorban pedig egy olyan közösségi színházi projektnél, mely elkötelezett a demokratikus formák iránt, melynek kulcsszava az együttműködés, a részvétel és a kérdezés, a beágyazott kritika számíthat a legmegfelelőbb műfajnak. Az alkotófolyamatban is részt vevő kritikus képes azt is vizsgálat alá helyezni, hogy a projekt korábban megfogalmazott céljai miképpen valósulnak meg az előadásban, hogy a folyamat társadalmi beavatkozásnak tekinthető-e, vagy, hogy valóban volt-e lehetőségük a résztvevőknek kifejezni magukat a színházi akciókon keresztül.

Ezeket a szempontokat figyelembe véve kért fel Takács Gábor, a Káva szakmai vezetője, hogy írjak a *Szélmalomokról* beágyazott kritikát.⁵⁴⁰ 2015 márciusában egy kétnapos workshoppal indult útnak a projekt, majd szeptembertől havi rendszerességgel tartottak a színész-drámatanárok⁵⁴¹ Hódmezővásárhely, Mindszent és Székkutas egy-egy általános iskolájában. Novemberben csatlakoztam a programhoz, s onnantól kezdve igyekeztem minden csapattal minél több időt eltölteni annak érdekében, hogy egyformán megismerhessem a diákokat, nyomon tudjam követni az egyéni kompetenciák fejlődését és a közösségi színházi előadások létrehozásának lépéseit.

Továbbá, azért is döntöttem különálló előadások – például a KoMa társulat közösségi színházi produkcói – helyett projektek elemzése mellett, mert azok látványosabban magukon viselik a közösségi színház ismérveit: például, hogy az alkotók nem produktumban, hanem folyamatban gondolkodnak, hogy nem egy professzionális színházi előadás, hanem a résztvevőkkel zajló közös munka a cél. Ráadásul, a 2016-ban megrendezett *A Részvétel Hete* keretében a *Szélmalom* fiatal és a *MU, a kultúra szigete* idős résztvevői egymásnak is bemutathatták az előadásait. Ez az esemény számomra

⁵³⁹ Andrew HAYDON, „Embedded III”, <http://postcardsgods.blogspot.hu/2012/05/embedded-iii.html>. [2020.01.02.]

⁵⁴⁰ ANTAL Klaudia, „Nem szélmalomharc”, <http://szinhaz.net/2016/06/03/antal-klaudia-nem-szelmalomharc/>. [2020.01.02.]

⁵⁴¹ Hódmezővásárhely: Patonay Anita, Kardos János, Kárász Klaudia, Németh Ágnes. Mindszent: Gyombolai Gábor, Kálócz László, Kárpáti Liza, Németh Anikó. Székkutas: Bori Viktor, Milák Melinda, Fekete Anikó, Horváth Veronika

érezhetően összefoglalta a közösségi színház lényegét: a találkozások generálását, a közös tapasztalatcserét.

8.4. BÁTOR DON QUIJOTÉK A TANYAVILÁGBAN

A másfél éven átívelő összetett művészeti projekt előzményéhez, az *Új Néző Program*hoz képest a *Szélmalmok* újdonsága abban rejlik, hogy kifejezetten a tanyaléthez kapcsolható kihívások alapján esett az alkotók választása a településekre (Hódmezővásárhelyre, Mindszentre és Székkutasra), másrészt gyerekek és felnőttek közösen dolgoztak együtt. A Káva együttműködő partnerének, az AnBlok Egyesületnek köszönhetően pedig a projekthez szorosan kapcsolódott egy részvételi kutatás⁵⁴² is, mely során a színészdramatanárok is aktívan közreműködtek az ismeretek összegyűjtésében és feldolgozásában. Emellett a Káva munkatársai drámaórákat tartottak a három partneriskola felső tagozatos osztályaiban, ennek köszönhetően az állandó színjátszó csoporton kívül az iskolák más diákjai is találkoztak a társulat programjával, s így valóban szerves részévé válhatott a projekt az iskolai életnek. Nem utolsósorban a projekt újításának számít a *Szélmalmok* weboldal⁵⁴³ létrehozása is, mely a projekt leírásán és a közreműködők bemutatásán túl szakmai anyagokat (óravázlatokat) és a különböző megvalósítási helyszínek élménybeszámolóit is tartalmazza. A honlap és a részvételi kutatás⁵⁴⁴ lehetőséget ad az érdeklődők számára, hogy lemodellezzék és kövessék a Káva programját, mely már rögtön egy lépést jelent a társadalmi beavatkozás útján.

A projektet az a társadalmi igény hívta életre, hogy a dél-magyarországi tanyavilágban a 60-as évek óta erősödik az elvándorlás, mellyel egyidejűleg a 90-es években megjelent a más régiókból érkező „kitelepülő” szegénység. A társadalmi elszigeteltségben és szegénységben élő gyerekek és fiatalok körében egyre inkább jellemzővé vált a saját jövőkép kialakításának nehézsége, a kilátástalanság érzése, amelyet a helyi iskolák nehezen tudnak kompenzálni.⁵⁴⁵ Ennek megsegítésére jött létre a *Szélmalmok*: az

⁵⁴² A fogalomhoz ld. HORVÁTH – OBLATH, *i.m.*, 94–95.

⁵⁴³ Ld. <http://www.szelmalmok.hu/>. [2016.03.20.]

⁵⁴⁴ A kutatásról szóló beszámoló: OBLATH Márton, „Szélmalmok. Drámaalapú beavatkozás a hódmezővásárhelyi tanyavilágban”. VARGA Anikó (szerk.), *Kutatás alapú színház*, Parforum – Káva, Budapest, 2017, 68–93.

⁵⁴⁵ Ld. a Budapesti Corvinus Egyetem iskolaetnográfia kutatását, <http://portal.uni-corvinus.hu/index.php?id=iskolakutatas>. [2016. 03.20.]

előadásokat megelőző, a diákokkal több mint egy éven tartó közös munkának célja az volt, hogy a dráma és a színház eszközeinek segítségével a fiatalok újragondolják az őket körülvevő valóságról alkotott elképzeléseiket és értelmezéseiket, ezzel pedig tágítsák a megvalósíthatónak gondolt társadalmi cselekvésük körét. Többek között azt a kérdést kutatták, hogy miképpen tudnak részt venni a fiatalok a közösségük önazonosságának meghatározásában, illetve hogyan bírhatják cselekvésre a közvetett és közvetlen környezetüket.

A színész-drámatanárok havonta kétszer találkoztak a három település állandó diákcsoportjaival, melynek tagjai nagymértékben különböztek életkorukat és színjátszós előképzettségüket tekintve, mely egyaránt befolyásolta a színész-drámatanárok munkamódszereit, pedagógiai céljait és az elkészült előadásokat. Hódmezővásárhelyen ötödikes és hatodikos diákok vettek részt a programon, akik különböző osztályokból érkeztek, így a legfontosabb feladat a bizalom megteremtése és a csoportkohézió kialakítása volt. Csak ezután következhetett a fantázia és az improvizációs készségek fejlesztése a különböző drámás játékokon keresztül, melyek során azt tapasztaltam, hogy a diákok számára a legnagyobb kihívást az jelentette, hogy szabadon megfogalmazzák a véleményeiket és gondolataikat. Mindszenten ötödik és nyolcadik osztályos tagja is volt a csapatnak, a legnagyobb nehézséget azonban az okozta, hogy az állandó létszám csak igen későn, január folyamán tudott kialakulni a hiányzó, a leszakadó és a később csatlakozó diákok miatt. A drámás játékok során a kiemelt pedagógiai cél az egymásra figyelés és a toleranciára való nevelés volt: a *Figyelj rám-*, illetve a *Teljesítsd a parancsodat*-típusú játékok arra szoktatták a diákokat, hogy ne kifele – az előadások során ne a közönségre – figyeljenek, hanem önmagukra és társaikra, illetve hogy hallják meg egymás – és később az interakciók során a nézők – véleményét. Székkutason a korábbi példákkal ellentétben egy összeszokott osztályközösség alkotta a csoportot, akik közül többen gyakorlott színjátszók is voltak, így magabiztosan vetették bele magukat a drámás játékokba és a jelenetek felrakásába. Számukra a legnagyobb kihívást eleinte az absztrahálás okozta, hogy ne mindent a személyes élményeik és érzéseik felől közelítsenek meg. Elvonatkoztatásra való készségüket a drámatanárok különböző asszociációs, illetve mozgásalapú játékokkal igyekeztek fejleszteni.

A foglalkozások sikeressége egyrészt az egyéni kompetenciák fejlődésében, másrészt egy aktív diákközösség létrejöttében mérhető: az első három hónap után a diákok

aktivitása, kezdeményezőkézsége, önállósága láthatóan megnőtt, és egyre inkább elfogadták és használták a demokratikus formákat. A vásárhelyi fiatalokat áprilisra már nem zavarta, hogy a készülő előadásnak nincs szöveggönyve, nagy lelkesedéssel és kreativitással vetették bele magukat az improvizációs gyakorlatokba, az ötletek közös gyűjtésébe és a történet megformálásába. Míg ősszel a mindszeinti diákok közül sokaknak problémát okozott a különböző szabályjátékok (például a *Király-Bíró* vagy a *HO-SI-HŐ*) követése, illetve az egymásra figyelés, tavasszal már könnyedén megoldották a feladatokat és koncentráltan vettek részt a jelenetek létrehozásában. Mindemellett a hónapok során észrevehetően fejlődött a résztvevők érdekérvényesítő készsége és kritikus gondolkodása is, melyet mi sem bizonyít jobban, mint a székkutasi csapat öt tagja által útnak indított civil kezdeményezés: *Nagy Napok Kis Hősei* néven egy saját, a rászoruló gyerekeket és a bántalmazott állatokat segítő egyesület létrehozásán kezdtek el dolgozni a diákok, s rövid időn belül több felajánlást is sikerült kapniuk civil segítőtől. Nem utolsósorban egy összetartó diákközösség kialakulásának a lehetőségét segítette elő az is, hogy a csoportok elmentek megnézni egymás előadásait, majd az előadások budapesti bemutatásakor három napon keresztül közös szabadidős- és színházi programokon vettek részt.

A társadalmi beavatkozás fontos elemét képezte az is, hogy az érdeklődő pedagógusoknak a Káva munkatársai külön workshopot is tartottak, hogy megismerhessék és később a munkájuk során akár alkalmazni is tudják a Kávás módszert, másrészt a közösségi színházi előadások lehetőséget adtak a helybeliek számára a közös gondolkodás elindítására. A projekt pályázati anyagában⁵⁴⁶ megfogalmazott célként szerepelt a tanyavilág mibenlétének valós tapasztalatokon alapuló újrafogalmazása a fiatalokkal, szakítva ezzel az idősebb generációk által kialakított tanya-mitológiák irrelevanciájával. Ez azonban a kész produkciókban alig vált felismerhetővé: még *A kút* című előadásban is, mely egy valós problémát, az egyik tanya ivóvíz-ellátottságának hiányát dolgozta fel, sokkal inkább szólt a közösségi összefogásról, semmint a tanyasi-lét gondjairól. Ennek oka, hogy a foglalkozások alkalmával a színész-drámatanárok számára világosan kiderült, hogy a projekt előfeltételezése, a tanyasi-lét identitásának problematikussága korántsem releváns a fiatalok számára. Sokkal érdekfeszítőbb kérdéseket rejtett számukra a szegénység és a gazdagság közt húzódó ellentét, a felnőtt és gyerek közti hatalmi viszony (*Kása – Boszorkányok márpedig vannak*), vagy hogy miképpen bírható cselekvésre a

⁵⁴⁶A *Szélmalomok* a Norvég Civil Támogatási Alapnak köszönhetően jött létre.

közvetlen és közvetett környezet (*A kút*), illetve, hogyan lehet a nulláról újra felépíteni egy életet (*Kártyavár*). A fókusz áthelyezésének köszönhetően a közösségi színházi előadások valóban a résztvevő fiatalok és a helybeli nézők tapasztalataira támaszkodva jöttek létre és a színházi eszközök a közös problémák megvitatására irányultak, ezzel is elkerülve a didaktikusság csapdáját.

A hódmezővásárhelyi *Kása – Boszorkányok márpedig vannak* című előadás egy a városhoz fűződő boszorkánytörténetet dolgozott fel: a legenda szerint élt egyszer egy Loncsos Mári nevezetű boszorkány, aki különböző átkokkal sújtotta a falu lakóit, amikor azonban Ilka lányát – egy bűbáj segítségével – hozzáadta a királyhoz, onnantól kezdve a budai emberek életét keserítette meg. A mese narrációs eszközként több okból is szerencsés választásnak bizonyult a közösségi színház szempontjából: a legenda vásárhelyi kötődése felerősíthette a nézőben, hogy a történet róla szól, a felmerülő kérdések pedig – milyen eszközökkel tudja megerősíteni a hatalom a pozícióját, milyen cselekvési formák lehetségesek az elnyomás ellen, illetve mit jelent vásárhelyi lakosnak lenni – a helybeli közösséget érintő felvetésekként és problémákként is értelmezhetővé váltak. A mese fikciós volta pedig egyfajta biztonságot nyújtott a résztvevők számára, elősegítette, hogy bátran felvállalhassák a gondolataikat, kipróbálhassanak és elvethessenek különböző cselekvési formákat.

A boszorkányok történetén keresztül olyan aktuális társadalmi problémák merültek fel, mint a szabad döntés és választás jogának elvétele, a kizsigerelés és az ellehetetlenítés. A didaktikusságot a folytonos rákérdezés és önreflexióra ösztönzés, az összetett karakterábrázolás, illetve a szerepcserék révén sikerült elkerülnie az alkotóknak. Kardos János rendezői döntése, hogy az összes fiatal kipróbálhatta magát királyként, királylányként és egy elnyomott közösség tagjaként, lehetővé tette a diákok számára, hogy különböző perspektívából vizsgálják meg a hatalom működését, ezzel is fejlesztve az empátikus, érdekérvényesítő és érvelő készségüket. Loncsos Mári szerepháromszorozása pedig láthatóvá tette a gonosz boszorkány három arcát, a lányát egyedül nevelő anyát, a magányos nőt és a város kiközösített tagját, így a motivációja – hogy a lányának a lehető legjobb életet biztosítsa – azonnal érthetővé vált. A szerepből való kilépések pedig önreflexióra készítettek a résztvevő szereplőket és nézőket: mikor a diákok által játszott nép hosszas mérlegelés után úgy döntött, hogy máglyára küldi az őket elnyomó boszorkányokat, a színész-drámatanárok levették magukról a karakterüket jelző

boszorkánykendőket és közölték, ők ezt így nem hajlandók továbbjátszani. E fordulat, a máglyaégetés megszakításának aktusa a próbák folyamán meglepetésként érte a diákokat is, az előadásba beépítve pedig azt a szerepet kapta, hogy rákérdezzen, valóban ez a legmegfelelőbb módja-e az ellenállásnak, a lázadásnak.

A szerepcserék és kilépések, illetve a személyes vallomások a városról – Hódmezővásárhelyen a legjobb biciklizni, itt a legszebb a környezet és Szöcinél a legfinomabb a töltött lángos – előfeltételezték a könnyed és közvetlen játékmódot, melyet az üres tér, a hétköznapi viselet (farmer, tornacipő, kék/szürke póló) és a nézők közelsége is indokolt. A diákok civilben köszöntötték a közönséget, a társaikat a saját nevükön szólították, majd bevezetésre került az a két szabály is, hogyha egyik társuk elfelejtené a szöveget, akkor bátran siessenek a segítségére, illetve, hogy a nézők bármikor megszólíthatóak. Csak a mese előadásakor került elő egy-két kellék (a boszorkányokat jelző pöttyös kendő és a királyfit gúzsba kötő pulóver), illetve ekkor kapott szerepet a zene. A közönséget két ponton, a kerettörténetben szólították meg: Patonay Anita, átvállalva a diákoktól a feladatot, színész-drámatanári profizmusával kérdezgette a vásárhelyi közönséget az előadás elején arról, hogy mit szeretnek a városukban, majd a végén, hogy mire lennének kíváncsiak a lakóhelyükkel kapcsolatban. A játszóknak elismerték, hogy a felmerült kérdésekre a válaszokat nem tudják, de ki fogják deríteni.

A székkutasi csapatnál az életút játékok során felmerült történetek adták a *Kártyavár* című előadás kiindulópontját: egy három lánytestvérből és egy anyukából álló család esti körképét tárták a közönség elé, melyben az apa feltűnően nem került sem megjelenítésre, sem említésre. Miután mindenki nyugovóra tért, a legkisebb lány korántsem felhőtlen álmával folytatódott a történet: a diákok személyes élményei pozitív (segítés, siker, kibékülés) vagy épp negatív (kiközösítés, pletykálás, a családi élet és a barátság felbomlása) álmokképeken keresztül jelentek meg. Az álom a meséhez hasonlóan eltartó szerepet töltött be: a fikciós keret, ahogy a *Kásánál*, itt is biztonságot adott a játszóknak, hogy prezentálhassák rossz tapasztalataikat és legbenső félelmeiket, például hogy a helybeliek mennyire nem törődnek egymással, hogy milyen könnyedén kerülhet valaki kívül egy baráti közösségen, illetve hogy egy költözés miatt akár a barátait is elveszítheti az ember.

Az előadás játékmódjára a stilizálás volt jellemző: Milák Melinda (színész-drámatanár) fekete ruhájában az emberi kapcsolatokat megfertőző problémákat és hibákat testesítette

meg, minden, amihez hozzáért, vagy amire ráfűjt, elromlott. A mozgás sűrítette magába a tönkrement életet, az újrakezdéshez szükséges feltételeket és az összefogást is: a diákok *The Prodigy Voodoo People* című zenéjére tombolva érzékeltették a káoszt, az újrakezdéshez szükséges hitet a szárnycsapás, a kommunikációt a híd, az önbizalmat a tükör, a támaszt a gerenda egy gesztussal létrehozott képe jelezte, míg az összefogást a közös menetelés fejezte ki. A kellékhasználatot, a fényjátékot és a zenét is a szimbolikusság határozta meg: a lány életterét a padlóra lefektetett kártyalapok jelölték ki, melyek a problémák hatására felszakadtak, és a rajta álló bútorok felborultak. Ezekre a kártyalapokra kerültek később felírásra a nézők ötletei is az újrakezdéssel kapcsolatban, és végül ezekből a megoldásokat jelentő lapokból építették fel a diákok a kártyaváraikat: épült kisebb, nagyobb, magasra törő és körbebástyázott vár attól függően, hogy ki miképpen látta biztosnak a jövőjét.

Az előadás két központi kérdése az volt, hogy mi az, ami miatt zátonyra futhat egy baráti, szerelmi, házastársai, szülő-gyermek kapcsolat, másrészt, hogy milyen feltételei vannak az újrakezdésnek. A diákok számára a legnagyobb kihívást a nézőkkel való közös interakció megteremtése és vezetése jelentette. Kérdéstechnikáik olykor bizonytalannak és esetlennek tűntek, sokszor tanácstalanul álltak, hogy miképpen is tudnák a nézők gondolkodását előrelelendíteni, megoldás híján ugyanazt a kérdést ismételtgették új válaszok reményében.

A mindszeinti csoportnál a diákok által is ismert család története szolgált *A kút* című előadás alapjául, miszerint az egyik tanyán nincsen ivóvíz, mert a család nem engedheti meg magának, hogy négy millió forintot fizessen a kút fúrására. Az előadásra az előző kettőtől eltérően végig realista játékmód volt a jellemző: a díszlet néhány asztalból és székből, terítékből és egy robogóból állt. A motor először a fiatalok vágyát és kitörési lehetőségét jelképezte, később azonban kiderült, hogy ez az álom könnyen beáldozható és eladható egy nemesebb cél érdekében. A fiatalok életét jellemző első randevúról, átírt vizsgajegyről, eltitkolt dohányzásról, bicikliszerelésről szóló életképek, majd a tanyasi család problémáját előrevetítő és később a megoldást kereső jelenetek lineárisan épültek egymásra. A jeleneteket zenés átállások, illetve a főszereplő narrációja kötötte össze. A mindszeinti csapat előadása operált leginkább a humorral: az első randevú kínosságáról, a nem működő robogó csodálásáról, illetve a kereskedelmi tévécsatorna híradójáról és sztármagazinjáról karikatúrába illő képet festettek, az összefogásról pedig vicces rap

szöveg és zenés-táncos társadalmi hirdetés is született. A diákok az összefogás felől közelítették meg a történetet, azaz, hogy mi kell ahhoz, hogy valakit cselekvésre, segítségre bírjunk, hogyan lehet sikeres egy közösségi összefogás – ehhez vártak javaslatokat a nézőktől.

A nézőkkel folytatott interakciónak *A kút*ban sikerült a leginkább az előadás szerves részévé válnia, mely a játékmódra jellemző humorral vette kezdetét: a diákok a színpad szélén ülve kezdtek el gondolkodni, pontosabban szotyizni, és ebből a közvetlen hangulatú képből indították el a beszélgetést a nézőkkel. Bár szerencsésebb lett volna, ha a kérdések nem csupán arra irányulnak, hogy mi szerepeljen egy plakáton, hanem, hogy milyen egyéb módjai is lehetnek a figyelemfelkeltésnek, vagy, hogy miképpen lehet rábírní egy közösséget az összefogásra, a nézők egy idő után maguktól e kérdések mentén kezdtek el ötleteket gyűjteni. A nézők gondolataira való reflektálásban Kálócz László színész-drámatanárt járt élen, aki mintát adva segítette a diákokat abban, hogy nyitottan és építően tudjanak reagálni a felvetésekre.

Hosszan lehetne tovább elemezni, hogy társadalmi beavatkozásként mi az, amit a *Szélmalmok* még elért a résztvevő diákoknál és a helybeli nézőknél; összefoglalásként kiemelném az alkotófolyamat által a résztvevőknél elért kompetenciafejlesztést (a kreativitásukra, az önkifejezésükre, a toleranciájukra, az egymásra figyelésükre, illetve a kezdeményező képességükre vonatkozóan) és a csoportkohézió megteremtését. A létrejött előadások politikus színházként találkozásokat generáltak és hozzájárultak a helyi közösség mobilizálásához azáltal, hogy megmutatták számukra a változtatás és a cselekvés lehetőségét, a közösségi összefogás erejét, illetve nyilvános párbeszédre bocsátották a közösség számára érzékeny témákat, mint a szegénységet vagy az újrakezdést. S talán a legfontosabb, hogy a diákok – bátor Don Quijotékként – megtapasztalhatták az arendti (civil) politikai örömet azáltal, hogy összeismerkedhettek a hozzájuk hasonlóan bizonyos nehézségekkel küzdő kortársaikkal, hogy velük együtt közösen játszhattak, gondolkodhattak, alkothattak, majd megjelenhettek a nyilvánosság előtt, illetve hogy hozzájárulhattak a létrejött előadásokkal a környezetük, a hódmezővásárhelyi tanyavilág életéhez, közösségének építéséhez.

8.5. FIATALOK ÉS IDŐSEK, AKIKBEN NINCS SEMMI KÖZÖS – VAGY MÉGIS?

A MU Színház 2009 óta⁵⁴⁷ nem csupán befogadó, hanem közösségi színházként is definiálja önmagát, alapvető missziója, hogy bebizonyítsa: „a színház nem csupán a passzív szemlélődés, hanem az aktív részvétel, a cselekvés fóruma is lehet.”⁵⁴⁸ Az igazgató, Erős Balázs⁵⁴⁹ szerint a 2008-as gazdasági válság a közösségek, a közösségi értékek felbomlását is eredményezte: egyre jellemzőbbé vált társadalmi, illetve közösségi szinten az előítéletes, kirekesztő, erőszakos magatartás, melynek következtében az egyén elzárkózva kezdte élni életét. A közösségi léthez való visszatalálás, az aktív társadalmi részvétel érdekében a MU olyan programok meghirdetésére törekszik, melyek lehetőséget adnak a civileknek az egymás közti kommunikációra, tapasztalatcserére, illetve kreativitásuk megélésére. Az elmúlt években több saját színházi nevelési előadást⁵⁵⁰ és közösségi színházi projektet jegyez a színház.

A 2015/16-os évadban jött létre a *MU, a kultúra szigete* című projekt, melyben három vidéki település (Tiszalúc, Celldömölk, Inárcs) és Budapest XI. kerületének szépkorú, pontosabban 60 és 90 év közötti tagjaiból álló csoport foglalkozott tíz hónapon keresztül azzal a kérdéssel, hogy mit nevezünk kultúrának, mit jelent az számukra és mit okozhat annak a hiánya. A projektet többek között a közösségfejlesztés igénye, a civilek kommunikációs és önszerveződő képességének fejlesztése, a demokratikus formák iránti elköteleződés, az elfogadásra való ösztönzés, valamint a társadalomra jellemző tendenciák megkérdőjelezése hatotta át és teszi lehetővé a performatív társadalmi beavatkozásként való értelmezését.

Mind a négy előadás – *Ezüstlakodalom* (Budapest), *Hol a vége?* (Inárcs), „*Magyarországnak tálentuma vagyon*” (Celldömölk), *Asszonyok, sorsok* (Tiszalúc) – esetében az együttműködés erősítése, az idősek aktivizálása, a hatvan év felettiek humán- és kulturális értékeinek átörökítése, a generációs problémák áthidalása és a nemzedékek közötti tapasztalatcsere szolgált célkitűzésként.⁵⁵¹ A foglalkozások közös beszélgetésekkel vették kezdetüket, melyeket különböző részvételi színházi formákon és módszereken

⁵⁴⁷ Leszták Tibor halála után, 2009-ben Erős Balázs lett a MU Színház igazgatója.

⁵⁴⁸ ERŐS Balázs (szerk.), *MU, a kultúra szigete*, MU Színház Egyesület, Budapest, 2016, 5.

⁵⁴⁹ *Uo.* 6.

⁵⁵⁰ A 8-10 éveseknek szóló *Születés* a magzat fejlődését követte végig, a 10-14 éves korosztályt megcélzó *Erőszak* az iskolai erőszakot és a fiatalkori agressziót tematizálta, míg a Szputnyik Hajózási Társasággal koprodukcióban készült *Pirézek* az előítélet és a rasszizmus témáját járta körül.

⁵⁵¹ ERŐS, *i.m.*, 8.

alapuló közösségi játékok követtek. A csoportokkal a színész-drámatanárok havi rendszerességgel dolgoztak együtt, a tíz hónapos munkafolyamat végén pedig mindegyik helyszínen elkészült egy-egy közösségi színházi előadás, melyek a MU Színház *A Részvétel Hete* elnevezésű rendezvényén is bemutatásra kerültek.⁵⁵²

A résztvevőkkel való közös munka kiindulópontját az a korábban ismertetett kérdés alkotta, hogy mit értenek kultúrán. A bemutatott előadások alapján a csoportok tagjai a kultúrára elsősorban mint viszonyrendszerre tekintettek: az *Ezüstlakodalom* és a *Hol a vége?* című produkciók a magánélet, a szerelem, a házasság, a szex és a generációkon átívelő viselkedésminták, míg a „*Magyarországnak tálentuma vagyon*” és az *Asszonyok, sorsok* című előadások a hagyomány, a történelmi örökség és a társadalmi szerepek felől közelítették meg a felvetett témát. A politikus színházra jellemzően mind a négy előadásban konkrét aktuálpolitikai téma és dráma helyett hétköznapi konfliktusok, interakciók, nagy cselekvési erővel bíró beszédaktusok és kommunikációs helyzetek, illetve társadalmi szerepek (nem/kor/társadalmi státusz) kerültek feldolgozásra.⁵⁵³

Az *Ezüstlakodalom* központi kérdését az adta, hogy képesek vagyunk-e közösségben, egymással együtt élni. Az előadás létrehozásában résztvevő XI. kerületi szépkorú lakosok a kérdést a házasság intézményén és az ahhoz fűződő egyéni elképzelések és társadalmi elvárások összeütköztetésén keresztül vizsgálták. Az alaphelyzetet egy baráti összejövetel adta, melyen ki nem mondott érzések, titkok, történetek kerültek felszínre. A résztvevők talált történeteiket hol mikrofonba mondott önvallomások formájában, hol pedig megrendezett, színházi jelenetekben osztották meg a közönséggel, nyíltan beszélve szerelemről, házasságról, válásról, egyedülállóságról és e témákon keresztül önmagukról, illetve az öregkorról.

Az inárcsiak *Hol a vége?* című előadása két társadalmi és kulturális miliőt ütköztetett egy családtörténeten keresztül: egy múltbeli középparaszti és egy jelenkori polgári család értékrendje és viselkedési normatívái kerültek összetűzésbe. A paraszti családból származó apa ugyanolyan vaskalapos és konzervatív elveket vall, mint egykor nagyapja, aki nem adta áldását lánya frigyére. Az unoka most ugyanazon hiba elkövetése előtt áll, el akarja tiltani lányát a barátjától. Ellenpontként tűnnek fel az anyai-ági nagyszülők, akik a

⁵⁵² Uo. 9.

⁵⁵³Ld. Diane CONRAD, „A »veszélyeztetettség« fiatalkori tapasztalatai: a társadalmi színház, mint participatív és performatív kutatási módszer”. HORVÁTH Kata (szerk.), *A dráma mint társadalmi kutatás*, L'Harmattan, Budapest, 2010, 64–80.

szabadszellemű, bizalmon és kompromisszumon alapuló nevelésben hisznek. A vita egy olyan egyszerű és hétköznapi kérdés körül csúcsosodik ki, hogy a lány szeretne sportágit váltani, kosarazás helyett rúdtáncot akar tanulni a szabadidejében. A történet során többek között a fiatalkori nemi élet, az önállósodás és a felnőtté válás problémája merült fel.

Az *Asszonyok, sorsok* című tiszalúci előadásban – a többi csoporttal ellentétben – fiatal civil résztvevők is szerepeltek, éppen ezért a központi téma a generációk közötti kommunikáció, az idősök és a fiatalok eltérő értékrendje, illetve a hagyományörzés, a falusi identitás kérdése volt. A produkció kiindulópontját egy közös ügy, a lakóhely bemutatása adta, mely kapcsán azonnal kibontakozott egy vita a fiatalok és idősök között arról, hogy balladákat énekeljenek-e Tiszalúcról. Kompromisszumos megoldásként a ballada mellett egy popsláger is előadásra került. A faluhoz köthető énekek, novellák és versek révén társadalmi és nemi szerepek váltak beszéd- és vitatémává: különböző női szerepek kerültek megjelenítésre, például a feleségé, akit ver a mihaszna ura; a lányé, aki családja jóléte érdekében mást sem csinál, csak robotol egész életében; a nőé, aki szerelméért feláldozza magát, és a furfangos asszonyé, aki különböző trükkökkel féken tartja az urát. A résztvevők – idősök és fiatalok egyaránt – szkeccsszerű jelenetekben, hétköznapi helyzetekben – utcai beszélgetés, randevú, mesélés, kocsmai iszogatás keretében – ábrázolták az említett női sorsokat.

A celldömölki „*Magyarországnak tálentuma vagyon*” című előadás pedig olyan szituációkkal operált, mint a kihallgatás, a tüntetés, a tévés vetélkedő show és a családi ebéd. Az idősök aktív társadalmi és közösségi szerepet tölthettek be az egyes jelenetekben: kiállnak a véleményükért, ápolják a magyar nyelvet, nyíltan beszélnek múltjukról és elhibázott döntéseikről.

Valamennyi produkcióban kiemelt szerepet kapott a játszók kora, hiszen az általuk felvetett, korosztályokra jellemző kérdéseket és konfliktusokat állították a középpontba. Az *Ezüstlakodalomban* az öregkori szerelemről, az inárcsi előadásban a nemi életről, az *Asszonyok, sorsok*ban pedig a nemi szerepekről folytattak diskurzust az idős résztvevők a közönséggel vagy a fiatal résztvevőkkel, megdöntve ezzel azt a társadalmi elképzelést, miszerint a két korosztálynak nincs miről beszélgetnie – közös téma híján. A celldömölki produkció pedig az idősökre, mint a társadalom és a közösség aktív szereplőire irányította a figyelmet, beemelve őket ezzel a láthatóság rendjébe.

A *Színház* folyóirat a 2017-es év első lapszámát az öregedő test és az időskor tapasztalatainak a színpadi reprezentációjának szentelte. Schuller Gabriella⁵⁵⁴ írásának központi kérdését például az adta, hogy a hazai színpadokon a nemzetközi szintéhez viszonyítva vajon miért látható olyan kevés öregedést színre vivő előadás, mely a színész és a szerep kettősére épül. A színháztörténeti példákban gazdag értekezés végül három lehetséges választ is ad a kérdésre, melyek közül jelen fejezet szempontjából a legfontosabb felvetés az, hogy „az átalakuló társadalom jelenségeiről nem feltétlenül képes a megörökölt dramatikusan beszélni, szemben a résztvevő civilek tapasztalataira épülő közösségi színházi projektekkal”.⁵⁵⁵

A szépkorú résztvevőkkel létrehozott közösségi színházi előadások jelentősége nem abban áll, hogy a reprezentáció középpontjába helyezték a nyilvános térben főszerephez csak ritkán jutó idős korosztályt, hanem megadták a lehetőséget arra, hogy a saját nevükben ők maguk beszéljenek – akár olyan tabunak számító témákról is, mint az időskori szerelem vagy nemi élet. Tették is mindezt őszintén, személyesen, a párbeszédre nyitottan, mely arról árulkodik, hogy a tíz hónap közös munka során kellő önbizalomra, öntudatra, illetve önkifejező-, kezdeményező- és kommunikációs képességre tettek szert.

Emellett a projekt törekvései között az is szerepelt, hogy az idősek a program végezetével aktív szerepet vállaljanak a közösségükben, a lakóhelyük kultúrájának ápolásában, illetve, hogy hidat verjenek a fiatalok és az öregek közé, megcáfolva mindkét fél sztereotip elképzelését arról, hogy nincs bennük – a viselkedésükben és a gondolkodásmódjukban – semmi közös. Az alábbi, egy idős és egy fiatal résztvevő nyilatkozatai is alátámaszthatják azt a felvetést, mely szerint a közösségi színházi előadás valóban képes e kitűzött cél elérésére, a résztvevő civilek aktivizálására, illetve gondolkodásmódjuk és attitűdjük formálására:

Wágner Józsefné Erzsike: Nekem az egész programban az a meghatározó, hogy itt vannak a fiatalok, akiknek eddig csak az arcát ismertem: csak köszöntünk az utcán, és elmentünk egymás mellett. Itt kiderült számomra, hogy milyen pozitív emberek, kedvesek, ezért szívesen vagyunk itt velük. Lesem, figyelem a megszólalásaikat, hogyan fejezik ki magukat, mi érdekli őket. Az ő szójárásuk, szóhasználatuk már más, mint amit mi megszoktunk, ezért ez nagyon érdekes számomra.⁵⁵⁶

⁵⁵⁴SCHULLER Gabriella, „Az öregedés színrevitele”, *Színház*, L/1 (2017), 4–6.

⁵⁵⁵Uo. 6.

⁵⁵⁶ERŐS, *i.m.* 31.

Ozsváth Petra: Betekintést nyertünk abba az időszakba, amikor ők voltak fiatalok, sokat meséltek például a háborúról. Volt egy előítéletem arról, hogy az idősök életuntak és szomorúak, de itt mindenki vidám, rengeteget nevetünk.⁵⁵⁷

Továbbá, az előadások nem csupán felmutatták és megismételték a sokak számára ismerős helyzeteket, konfliktusokat, hanem a részvételi színház formájával fórumot teremtettek a felmerülő kérdések megfogalmazására és érdemleges megvitatására is. A *Hol a vége?* című előadás során három ponton történt nyitás a közönség felé, mindhárom alkalommal a résztvevők szerepben folytattak párbeszédet a nézőkkel: először az ellentétes álláspontot képviselő apával és nagyapával folytatható vitát a közönség, akik a felmerülő érveket, vagy épp ellenérveket beépítették később a jelenetükbe. Második lehetőségként Zsuzsit kérdezhették az egybegyűltek és próbálhatták rávenni, hogy álljon ki elhatározása mellett, vagy épp másítsa meg döntését. Végül az előadás lezárásaként különböző gondolatokat fogalmazhattak meg Zsuzsi nevében az apának címezve. A „*Magyaroszágnak tálentuma vagyon*” a fórumszínház eszközét használta fel, hogy interakcióba lépjen a közönséggel. Egy mindenki számára ismerős helyzetet ajánlottak fel az alkotók: a lány a párjával hazalátogat szüleihez, akik rögtön azt a kérdést szegeznek neki, hogy miért nem keltek még egybe. A nézők előtt két opció állt: vagy tanácsot adhattak az egyik szereplőnek, vagy helyet is cserélhettek vele, így egyaránt képviseltették magukat az idős és fiatal korosztály érvei, illetve értékrendjei. Az *Ezüstlakodalomban* pedig, ahol különböző vallomásokot lehetett hallani idős emberektől az első szerelmük történetéről, csalódásaikról (például, hogy a férjét egy másik férfival találta ágyban), az egyedüllétről (hogy a hajadonság/aggastyánság lehet döntés is), a tönkrement házasságaikról, arról faggatták külön-külön a nézőket, hogy mi lehet a hosszú házasság titka. A nézőtérén összegyűjtött ötleteket a játékosok végül a színpadon felsorolták, mely ugyancsak a sokszínűséget, a vélemények polemikusságát támasztotta alá, hisz nem volt ritka az egymásnak ellentmondó ötletek felmerülése, például, hogy a hosszú házasság titka az őszinteség, míg ezzel szemben felmerült, hogy valójában nem kell mindent egymásnak elmondani. A *Hol a vége?* című előadás záró képében pedig a nézők lehetőséget kaptak, hogy megfogalmazzanak egy gondolatot, amelyet Zsuzsi az apjának mondhatna a találkozásukkor. Akárcsak az *Ezüstlakodalom*nál, itt is elhangoztak egymásnak ellentmondó gondolatok: „Utállak!”, „Fogadj el!”, „Állj mellém, kérlek!”, „Ne szólj bele mindenbe!”.

⁵⁵⁷ Uo. 33.

A nézők irányába történő nyitások alkalmazásával a közösségi színház tehát lehetőséget teremt arra, hogy a láthatatlanság árnyékából kilépő civil résztvevők vallomásai ne csupán elhangozzanak a nyilvános tér üres csendjében, hanem párbeszédbe lépjenek a közönség tapasztalataival, hogy kialakuljon az eltérő véleményeket tiszteletben tartó, ugyanakkor egymással ütköztető vita. A részvételi munkaformák, például a „*Magyaroszágnak tálentuma vagyon*” című produkcióban alkalmazott fórumszínház konvenciója a konfrontáció agonisztikus voltát erősíti: a két ellentétes akarat összeütköztetésében a nézők szerepbe lépve alakíthatnak a karakterek érvrendszerin anélkül, hogy bárminemű kompromisszum vagy döntés meghozása lenne a céljuk. Az argumentumok sokszínúsége a közönség soraiban ülők pluralizmusának hangsúlyozásán kívül ahhoz is hozzájárul, hogy a résztvevők minél több ember álláspontját tudatosítsák magukban, másrészt, hogy minél több perspektívából megvizsgálhassák a felmerülő kérdést, problémát – gyakorolva ezzel az ítélőerő képességét.

9. DOKUMENTUMSZÍNHÁZ MINT KÖZÖSSÉGI SZÍNHÁZ

9.1. A VALÓSÁG SZÍNHÁZA

A dokumentarista színház kezdete megegyezik a politikai színház színrelépésével: Piscator a Proletár Színház előadásaiban a fikciót aktuális közéleti és politikai eseményekről készült felvételekkel egészíti ki annak érdekében,⁵⁵⁸ hogy a mozgóképes tényanyagok ráirányítsák a munkások figyelmét az első világháború háttérében álló politikai és gazdasági okokra, illetve hogy alátámasszák a kapitalizmus ellen fellépő munkásmozgalom szükségességét és forradalmi erejét.⁵⁵⁹ Az 1960-as években a történész szerepben feltűnő drámaírók⁵⁶⁰ olyan szövegeket hoznak létre, melyek a közelmúlt történelmi eseményeit dolgozzák fel, s azok megértésére, tudatos vizsgálatára irányulnak. Ezzel szemben a 90-es évek új dokumentarista formái maguk mögött hagyják az írott drámát: a drámaíró-rendező kisebb kollektívában dolgozva olyan előadást hoz létre, melyben a fókusz a múltbeli eseményekről a kortárs jelenségekre helyeződik át. Többé már nem a múlt megismerése és megértése válik hangsúlyossá, hanem a hozzá fűződő viszonyulás.⁵⁶¹ megjelenik a „mindennapi ember”, a „hétköznapi szakértője”, aki a saját személyes nézőpontját osztja meg a közönséggel.

A hétköznapi szakértőjének a szerepeltetése kapcsán szinte biztos, hogy a nemzetközi előadó-művészet iránt érdeklődők többsége a kortárs dokumentumszínház egyik legjelentősebb képviselőjére, a Rimini Protokollra gondol. Helgard Haug, Stefan Kaegi és Daniel Wetzel 2000-ben alapították a Rimini Protokoll „védjegyet”,⁵⁶² és legfontosabb törekvésükké az évek során a színház határainak feszegetése és kutatása vált. A második évezred végén a színház széles körben alkalmazott fogalmáról úgy vélik,⁵⁶³ hogy az nem csupán idejétmúlt médiumot, hanem olyan épületeket jelöl, melyek előre meghatározzák a

⁵⁵⁸ IRMER, *i.m.*, 2.

⁵⁵⁹ FIEBACH, *i.m.*, 4.

⁵⁶⁰ Ld. – többek között – Rolf Hochhuth *A helytartó*, Heinar Kipphardt *Az Oppenheimer-ügy*, Peter Weiss *A vizsgálat*, Günter Grass *A plebejusok*.

⁵⁶¹ IRMER, *i.m.*, 2.

⁵⁶² Saját magukra „theatre-label”-ként, és nem társulatként hivatkoznak. Ld. [N. N.], „Rimini Protokoll”, <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/about>. [2021.01.08.]

⁵⁶³ Andreu GOMILA, „Rimini Protokoll:»There’s not such a big difference between us and the audience«”, <https://lab.cccb.org/en/rimini-protokoll-theres-not-such-a-big-difference-between-us-and-the-audience/>. [2021.01.08.]

színházi munka lehetséges típusait, és kizárják a fókuszról – többek között – a néző és a színpad kapcsolatát.⁵⁶⁴ A színház intézményrendszerét újragondolva a Rimini Protokoll nem jegyez külön író, dramaturgot vagy rendezőt, hanem mindhárom tevékenységet az alapító tagok látják el, produkcióként hol közösen, hol külön-külön.

Társulatuk „[a]kkora, mint a világ népessége. Hétmilliárd potenciális tag. Növekvő tendencia”.⁵⁶⁵ Professzionális színészek helyett olyan emberekkel dolgoznak, akik a saját életük és hétköznapiak szakértői.⁵⁶⁶ Szakértőkről és nem laikusokról van szó, emelik ki a Rimini Protokoll tagjai, hiszen „[a] saját életéről beszélni nem valamelyik →képzés elvégzőinek privilégiuma. Ha a te életedről van szó, abban te magad vagy a profi.”⁵⁶⁷ Az elmúlt két évtizedben készítettek már előadást többek között afrikai bevándorlókkal (*Cargo Congo – Lausanne*), a kubai forradalom unokáival (*Granma*), Tourette-szindrómával küzdőkkel (*Chinchilla Arsehole, eyey*), Volkswagen-munkásokkal (*Volksrepublik Volkswagen*) vagy például London, Melbourne és Köln száz-száz városlakójával (*100% City*).

Projektjeik középpontjában nem egy múltbeli esemény feldolgozása, hanem a társadalom aktuális jelenségeire való reflektálás áll: például a Covid-19 járvány idején a tizenkét évvel korábban létrehozott *Call Cutta* című előadásukat gondolták tovább, melyben Skype-hívás formájában találkozott egymással egy indiai call center dolgozója és egy európai színház nézője. A *Call Cutta at Home* keretében legfeljebb húsz érdeklődő zoomon keresztül vehet részt egy indiai munkatárssal folytatott beszélgetésben. A 2020-as verzió célja, hogy új színben világítsa meg a hétköznapiakban teherként megélt társadalmi távolságtartást, hogy felszínre hozza a benne rejlő potenciált, például a valóságunktól távol eső emberekkel való találkozás játékos lehetőségét.⁵⁶⁸

A Rimini Protokoll munkamódszerének lényege három lépésben a következőképp írható le: először kiválasztanak egy társadalmilag is érdekes, minél több embert megmozgató témát – visszatérően foglalkoznak például a halál vagy az identitás keresés kérdésével –,

⁵⁶⁴ A Rimini Protokoll nem csupán lerombolja a színpad és nézők között húzódó, a közönség aktív jelenlétét semmibe vevő „negyedik fal” eszméjét, hanem helyszínspecifikus előadásaikkal, a nézők közvetlen bevonásával a színpad fogalmát is újragondolására kényszerítik.

⁵⁶⁵ BORONKAY Soma (szerk.), „Rimini Protokoll ABCD”, *Színház*, XLIX/3 (2016), 9–11, 11.

⁵⁶⁶ Miriam DREYSSE – Florian MALZACHER (szerk.), *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Alexander Verlag, Berlin, 2007, 8.

⁵⁶⁷ BORONKAY, *i.m.*, 11.

⁵⁶⁸ [N. N.], „Call Cutta at Home”, <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/call-cutta-at-home>. [2021.01.08.]

amihez hétköznapi szakértőket keresnek, majd megteremtik hozzá a színházi kontextust.⁵⁶⁹ Előadásaikhoz gyakran a színház épületén kívül keresnek helyszínt, a *Cargo Congo* során például egy kamionban utaztak a nézők, az *50 Aktenkilometer* című projekt keretén belül pedig egy applikációt követve barangoltak a résztvevők Berlin utcáin hangfelvételeket – történeteket, interjúkat és beszámolókat – hallgatva a hidegháború korszakáról.

A közönségre olyan partnerként tekintenek, akiknek az együttműködése nélkül nem jöhetnének létre a projektjeik. „Ti – megöltétek a negyedik falat”⁵⁷⁰ – szerepel a színházi szótárunkban a közönség szócikke helyetti ajánlásként, jelezve, hogy a dokumentumszínház műfajában a negyedik falaként emlegetett, a nézőket a színpad világtól elválasztó határvonalnak nincs helye. A Rimini Protokoll nézőinek gyakran intenzív interakciót kell folytatniuk a performerekkel (*Call Cutta*), és olyan is előfordul, hogy előadók híján nekik kell főszereplőkké válniuk és kutatniuk, mint például a *Hausbesuch Europa* résztvevőinek, akik egy tizenöt fős társaság egyik tagjának a nappalijában összegyűlve egy Európáról szóló társasjátékot játszanak.

A Rimini Protokoll-előadások tudatosan építenek a meglepetés kizökkentő erejére: hiába a mindennapokból merítenek témát, sokszor váratlan hatást keltenek a hétköznapiságuk ellenére különlegesnek számító szakértők szerepeltetése vagy egy a nyilvános térben keveset tárgyalt téma felvetése által (*Deadline*). A meglepetés ereje máskor a technikai vívmányok újdonságából (*Situation Rooms*), a helyszínválasztás szokatlanságából (*BAUPROBE BEETHOVEN*) vagy a nézői részvétel intenzivitásából fakad (*World Climate Change Conference*), melyek „nem csupán a színházi, hanem a személyes falakat is lebontják.”⁵⁷¹ Mindezt azzal a szándékkal teszik, hogy a résztvevők figyelmét olyan hétköznapi szituációkra és kérdésekre irányítsák, melyek elsikkadnak a mindennapokban.⁵⁷²

Hétköznapi szakértőkkel dolgozik együtt az argentin rendező, Lola Arias is, aki a legutóbbi, 2019-ben bemutatott *Futureland* című előadását Afganisztánból, Szíriából, Szomáliából és Bangladesből érkező tinédzserekkel készítette, akik egyedül – gyalogszerrel, hajóval vagy teherautóba rejtőzve – jöttek Németországba: egy jobb élet reményében. Ma már a hazai színpadokon is olykor feltűnik a színészek mellett egy-egy

⁵⁶⁹ BORONKAY, *i.m.*, 9–10.

⁵⁷⁰ *Uo.* 11.

⁵⁷¹ GOMILA, *i.m.*

⁵⁷² *Uo.*

hétköznapi szakértő,⁵⁷³ jelen sorok írója azonban nem tud olyan hazai előadást példaként említeni, melyben csupán ők szerepelnének.

A szubjektivitás, a perspektívák sokfélesége jellemzi tehát az új dokumentarista formákat, melyeket Carol Martin a *valóság színházaként* elnevezett összefoglaló kategóriával illet.⁵⁷⁴ A valóság színháza – mely magába foglalja többek között a dokumentarista drámát, a verbatim színházat, a valóságalapú színházat, a ténytárházakat, a szimulációs videójátékokat, az (ön)életrajzi színházat – szándéka, hogy a színház a schilleri paradigma értelmében újra morális intézménnyé váljon, átlépje a fikció és a valóság határvonalait, és változásokat indukáljon a társadalom minél szélesebb körében.⁵⁷⁵ Témájában és anyagában a valóságra hivatkozva arra törekszik, hogy közünk legyen ahhoz, amit látunk, hogy reflektáltan tekintsünk az életünkre, a környezetünkre, a jelen eseményeire, hogy felismerjük saját szerepünket a közösségünkben, hogy cselekvő állampolgárként vegyünk részt társadalmi kérdésekben.⁵⁷⁶ Ily módon a valóság színházának egyik formája a közösségi színház is: a Rimini Protokoll munkamódszeréhez hasonlóan a közösségi színházi előadások is mindig egy társadalmilag fontos kérdéskörből indulnak ki, melynek kifejtésében olyan hétköznapi szakértők vesznek részt, akik érintettségük révén releváns tapasztalatokkal és gondolatokkal bírnak az adott témában, melyek elősegíthetik a párbeszéd-kezdeményezést a közönséggel. A köztük lévő részletes hasonlóságot a fejezet folytatásában két konkrét példán, Kelemen Kristóf *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* című rendezésén és a SajátSzínház *Éljen soká Regina!* című előadásán keresztül fogom elemezni.

⁵⁷³ Fahidi Éva (1925–) Auschwitz-Birkenau-túlélő és Cuhorka Emese táncos párosa alkotja a Tünet Együttes *Sóvirág – avagy a létezés eufóriája* című duettjét. A Mentőcsónak Egység színházi társasjátékaiban a játékvezető szerepét rendre az adott témában jártas szakember tölti be: Bass László szociológus a *Szociopolyt*, Szenográdi Réka, a *Fedél Nélkül* újság koordinátora a *Cím nélkült*, Takács Emőke, szociális munkás a *Menekülj okosan!*-t vezeti. Boross Martin *Kiváló dolgozók* című rendezésében pedig az Örkény Színház színészei mellett szociális munkások, gyermek- és idősgondozók, egészségügyi szakemberek tűnnek fel.

⁵⁷⁴ Carol MARTIN, „Theatre of the Real”. SZABÓ Attila – Joanna KRAKOWSKA – SZILÁGYI-MAYER Mária (szerk.), *Theatre After The Change, And What Was There Before the After?*, Creativ Média, Budapest, 2011, 147.

⁵⁷⁵ P. MÜLLER Péter, „Tény és fikció, dokumentum és fantázia – Van-e különbség és számít-e egyáltalán?”, *Színház*, XLV/11/Melléklet (2012), 5–7, 6.

⁵⁷⁶ Ld. GÁSPÁR Ildikó, „Hajdani hitelünk”, <https://szinhaz.net/2016/03/02/gaspar-ildiko-hajdani-hitelunk/>. [2020.01.08.]

9.2. RÓLUNK BESZÉLNEK

Kelemen Kristóf *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk*⁵⁷⁷ című dokumentumszínházi előadásának kiindulópontját a Peter Handke *Közönséggyalázás* című darabját bemutató 1969-es színészvizsga adta, melyről a Színház- és Filmművészeti Főiskola akkori tanszékvezetője, Ádám Ottó feldúltan távozott: a félbeszakadt előadás után a színészek azt hitték, hogy ezzel nem csupán tanulmányaik fejeződtek be, hanem színészi karrierjük is véget ért. Handke darabjának nem csupán magyarországi előadása, hanem frankfurti ősbemutatója is botrányosra sikerült: az Experimentán bemutatott előadás második alkalmával – melyet tévéfelvétel is őriz – a német közönség nemcsak párbeszédre lépett az őket sértegető színészekkel, hanem jó páran közülük fel is mentek a színpadra, ami teljesen váratlanul érte a játzókat, a rendezőt és a szerzőt egyaránt. Három évvel később, az említett magyarországi előadás alkalmával semmiféle hasonló akció nem valósult meg a nézőtér és a színpad között, melynek oka Imre Zoltán⁵⁷⁸ szerint az, hogy a magyar közönség – élükön Ádám Ottóval – hatalmi kérdésként fogták fel az ügyet, vagyis egészen mást gondoltak a művészetről és a színházról, mint a frankfurtiak.

Handke szövegének egyetlen, félbehagyatott előadása és a további előadások hiánya [...] mintha arról tanúskodna, hogy a hazai közeg – társadalmi szinten – a színházat alapvetően nem nyílt társadalmi fórumnak tekinti.⁵⁷⁹

Kelemen Kristóf előadása tehát nemcsak egy félbeszakított színészvizsgát idézett meg, hanem egy párbeszéd megteremtésére vonatkozó színházi kísérlet bukásának az emlékét is felelevenítette, így az 1969-es eset a jelenlegi generáció problémáinak kibeszélése mellett arra is szolgált, hogy kiderítse, mit gondol a mai közönség a színház feladatáról; létre tud-e jönni társadalmi párbeszéd a jelenlévők között; vagyis a néző vállalja-e *zoon politikonként*, hogy részt vesz a közösséget érintő ügyek megvitatásában.

Az előadásban szereplő színészek saját élményeiket osztották meg a Színművészeti Egyetemről és pályakezdő éveikről: nem általánosságokat, hanem konkrét példákat meséltek el, történeteik címszereplőit – tanáraikat, rendezőiket és színházigazgatóikat –

⁵⁷⁷ Szereplők: Eke Angéla, Horváth Alexandra, Horváth Márk, Rétfalvi Tamás, Tarr Judit. Látvány: Pázmány Virág. Dramaturg: Nagy Orsolya. Rendezőasszisztens: Totobé Anita. Szervezés: Vajdai Veronika. Produkciós vezető: Antal Klaudia. Rendező: Kelemen Kristóf. A bemutató éve: 2016. (Utolsó előadás: 2018.)

⁵⁷⁸ IMRE Zoltán, „Rosszkedvem Ősze. Gondolatok az Új Színház-jelenség kapcsán”, <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3701/gondolatok-az-uj-szinhaz-jelenseg-kapcsan/>. [2020.01.08.]

⁵⁷⁹ *Uo.*

pedig név szerint is megemlítették. „Minél konkrétabb és emberibb momentumokat tartalmaz egy csoport története, annál inkább tud mindenkihez szólni” – vallja Kelemen Kristóf.⁵⁸⁰ A személyes hangvétel azonban nem azt jelentette, hogy a színészek kizárólag panaszkodtak volna. Az alkotók tisztában voltak vele, sőt tudatosították bennünk a 69-es színészvizsga megidézésének problematikussága által, hogy ők csak egy nézőpontot képviselnek a sok közül: az előadás első részében hallott szemtanúi visszaemlékezések a 69-es esetről gyökeresen ellentmondtak egymásnak, amiből világosan kiderült, hogy nem létezik egyetlen hiteles álláspont, mivel személyességük miatt mindegyik történet érvényes. Így amikor a jelenkor színészei kezdtek történetmesélésbe, a felvázolt problémákat már – ahogy Deres Kornélia⁵⁸¹ is írja cikkében – nem pusztán az ő nézőpontjukból, hanem tágabb, a történet többi szereplőjének feltételezett perspektívájából is figyeltük. A személyes hangvétel és annak reflektáltsága valójában ahhoz járult hozzá, hogy a felmerülő egyéni problémák rendszerszintű kérdésekként artikulálódjanak: Milyen jogai vannak a diáknak a tanárral szemben és hogyan érvényesítheti azokat? Milyen lehetősége van egy friss diplomásnak a munkaerőpiacon? Hogyan tudjuk érdekeinket megfelelően képviselni? Mi az a központi érték, amiből nem engedünk? Milyen út vezet a burn-out szindrómáig? Mi a fontosabb, a magánélet vagy a karrier? Miképpen tudunk párbeszédet kezdeményezni a változások érdekében? A legendás színészvizsga megidézése és az alkotók személyes történetei mindössze kiindulópontként szolgáltak arra, hogy a jelenlegi fiatalok küzdelmeiről, pályakezdési nehézségeiről, az oktatási rendszerről, a megélhetési problémákról és a generációs szakadékról beszéljenek, hogy olyan problémákat, kérdéseket vessenek fel, melyek – kortól és foglalkozástól függetlenül – a nézőt is válaszkérésre ösztönözzék. Az előadascímbe szereplő „mi magukról beszélünk” mondatrészt gyakran félreolvasták, pedig pont az a bizonyos „n” betű hiánya jelölte a lényegét: a színpadon rólunk, mindnyájunkról volt szó, ahogy az a közösségi színházban lenni szokott.

A *Miközben...* alkotófolyamata több ponton is hasonlóságot mutat a közösségi színházéval: Kelemen Kristóf számára is az első lépés az anyaggyűjtés volt, majd interjú

⁵⁸⁰ [N. N.], „Villáminterjú Kelemen Kristóffal”, <https://szinhaz.hu/2016/03/17/mikozben- ezt- a- cimet- olvassak- mi- magukrol- beszélunk- villaminterju- kelemen- kristoffal>. [2020.01.08.]

⁵⁸¹ DERES Kornélia, „Magukról, bizony”, <http://szinhaz.net/2016/05/30/deres-kornelia-magukrol-bizony/>. [2020.01.08.]

készített a 69-es előadás résztvevőivel és szemtanúival, illetve saját előadásának a szereplőivel. A *Miközben...* szereplői – az egykori színészvizsga felidézését leszámítva – „szakértő színészekként”,⁵⁸² vagyis ugyanúgy civilekként voltak jelen a színpadon, mint a közösségi színház résztvevői: a velük megtörtént eseteket és saját gondolataikat osztották meg a nézőkkel; jelenlétük számított, nem a színészi játékuk. Mivel az alkotók közül nem mindenki ismerte korábról egymást, a próbafolyamat – akárcsak a közösségi színháznál – első időszaka az ismerkedéssel, a csoport tagjai közti bizalom megteremtésével telt: a rendező által feltett játékos kérdések és feladatok mentén haladva a színészek egyre nyíltabban és őszintébben meséltek egymásnak. Az alkotók elmondása alapján ezek a közös együttlétek szinte terápiás jelleget öltöttek, sokszor saját maguk elől is eltitkolt problémák és kibeszéletlen ügyek kerültek a felszínre. Kelemen Kristóf pedig azzal a feladattal is megbízta őket, hogy dolgozzák el múltjuk elvarratlan szárait: Tarr Judit például hosszú évek után felhívta egykori osztályfőnökét, akit szégyenében sokáig került, mert úgy érezte, hogy csalódást okozott neki azzal, hogy nem hosszabbították meg a szerződését a Vígszínházban. A próbafolyamat végére tehát amellet, hogy egy közösség jött lére, a résztvevők túlléptek korábbi félelmeiken és gyengeségeiken, ezáltal nőtt az önbizalmuk, fejlődött érdekérvényesítő képességük, nem utolsósorban pedig elindult egy – a 69-es eset kapcsán hiányolt – párbeszéd, mely az előadásban csúcsonyodott ki.

Bár az előadás rendelkezett szöveggel, abban csupán a múltat felidéző interjúk szövegei, illetve a jelenetek sorrendje került rögzítésre, a színészek saját szavaikkal, szabadon mesélték el történeteiket, ahogy a közösségi színházban is a résztvevők maguk alakítják szövegeiket, megőrizve ezzel a spontán beszédmódot. A beszéd spontaneitása amellet, hogy még személyesebbé tette az elmondottakat, azt az érzést keltette a közönségben, hogy a színészek csak most, csak nekik vallanak: az egyik általam látott előadás alkalmával egy néző rá is kérdezett arra, hogy a színészek a kivetítőn olvasható kérdésekkel akkor szembesülnek-e először. Ez az eset is jól példázza, hogy már az előadás során is olyan légkör alakult ki – köszönhetően a színészi jelenlét személyességének, az egyéni történetek mögött meghúzódó mindenkit érintő kérdéseknek –, hogy a nézők

⁵⁸² Ld. „Az expert színész” fogalma: „Vannak olyan előadások, melyeknél nem a színész személye a fő szervezőerő, hanem a személyes érintettsége egy adott témában. Ekkor a színészek saját tapasztalataikat osztják meg a nézőkkel.” BORONKAY Soma, „Dokumentumszínházi munkamódszerek”, [Doktori Értekezés], Színház- és Filmművészeti Egyetem, Doktori Iskola, Budapest, 2018, 21.

könnyedén cselekvő résztvevőivé tudtak válni az eseménynek, bátran közbe- és felszóltak.

A közönséggel való párbeszéd az előadás után minden alkalommal kötetlen formában folytatódott: a beszélgetés középpontjában – a közösségi színházhoz hasonlóan – nem a megoldáskeresés állt, hanem egy társadalmi fórum létrehozása, mely során a közönség részéről is kimondásra kerülhettek korábban elhallgatott történetek és tapasztalatok, nyilvánosságot kaphattak a láthatatlanság rendjébe száműzött közös ügyek, illetve felmutatásra kerülhettek olyan alternatívák, melyek elősegíthetik a kívánt változást. Erre irányultak azok a közönségtalálkozók is, melyeken Kelemen Kristóf a Színház- és Filmművészeti Egyetem intézményvezetőjével, oktatóival és egykori diákönkormányzati elnökével beszélgetett.

Összefoglalva azt mondhatjuk, hogy a *Miközben...* civil szereplői az előadást megelőző alkotófolyamat során közösséggé kovácsolódtak össze, mely során nemcsak a közösségi, hanem egyéni identitásuk is megerősödött. A létrejövő előadás elsődleges törekvései a társadalmi párbeszéd elősegítésére, a közösség életének a szervezésére és a nézők cselekvő résztvevőkké formálására irányultak. A *Miközben...* közösségi színházként olyan társadalmi eseményt hozott létre, melyben a néző lehetőséget kapott, hogy *zoon politikonként* részt vegyen a közös ügyek megvitatásában, azaz politikai cselekedet hajtsa végre.

9.3. A SZÍV, HA ÜT...

Egy Borsod megyei faluból, Szomolyáról származó, nyolc, harminc és ötven év közötti roma nő⁵⁸³ – tizenegy szakember⁵⁸⁴ közreműködésével – létrehozta saját színházát, a *SzívHangot*. A beszédes fantáziánév egyszerre utal a közös munka kiindulópontjára, a személyes élettapasztalatok megosztására, a részt vevő nők szubjektív hangjaira, illetve annak tematikai fókuszára, az anyává válás rendkívüli, egyben drámai pillanataira és az

⁵⁸³ Báder Renáta, Horváth Róbertné (Rita), Horváth Zsanett, Kállai Gergőné (Vali), Lakatos Rudolfné (Noémi), Orgon Ilona, Rác Anita, Suha Judit

⁵⁸⁴ Lanszki Anita (facilitátor, digitális történetmesélés), Teszáry Judith (szociodráma-vezető), Romankovics Edit (rendező), Gyulay Eszter (dramaturg), Sárosdi Lilla (színésznő), Háda Fruzsina (rendezőasszisztens) Horváth Kata (társadalomkutató, szakmai koordinátor), Lázár Irén (közösségszervező), Hegyi Dávid (dokumentumfilm), Oblath Márton (programvezető), Oláh Kata (koordinátor)

attól szinte elválaszthatatlan egészségügyi rendszer kontextusára.⁵⁸⁵ Kilenc hónapos munkafolyamatot követően, 2017-ben mutatták be első, *Éljen soká Regina!* című előadásukat először Szomolyán, a helyi roma közösségben, majd a szomszéd város, Eger egyetemén – nagy valószínűséggel a környékbeli intézmények leendő munkatársaiként kikerülő hallgatók körében –, végül pedig Budapest egyik elismert játszóhelyén, a Trafó társadalmi ügyek iránt fogékony közönsége előtt.⁵⁸⁶

Az előadás az *autoetnografikus dokumentumszínház* műfaji megjelölést viseli, mely a gyakorlatban egy csoport vagy közösség valóságának és társadalmi tapasztalatának színrevitelét jelenti.⁵⁸⁷ A verbatim színházzal ellentétben a személyes történeteket nem színészek tolmácsolják a közönség felé, hanem színházi szakemberek olyan teátrális formákat keresnek, melyek lehetővé teszik az események átélőinek, vagyis az amatőr résztvevőknek a nyilvános térben történő hiteles megszólalást.⁵⁸⁸ A műhelymunka kezdeti szakaszában alkalmazott művészetpedagógiai módszerek és a színházi formákkal zajló kísérletezések egyrészt arra irányultak, hogy a „részt vevő nők ne pusztán felmondják, hanem elemezzék és értelmezzék saját életük »nyersanyagát«”,⁵⁸⁹ illetve hogy mások számára is hozzáférhető módon legyenek képesek megosztani a gyermekvállalással kapcsolatban, a többségi társadalomban egy kisebbségi csoport tagjaiként szerzett tapasztalataikat.⁵⁹⁰

A majdnem egy éven át tartó projekt *digitális történetmeséléssel* vette kezdetét, melynek keretében kétnapos műhelymunka során harminc helyi nő készíthette el saját digitális történetét „Egy meghatározó kórházi emlékem” címmel. A 90-es évek elején a Joe Lambert vezette *Center for Digital Storytelling*, majd 2015-től *StoryCenter* névre hallgató közösségi alkotócsoport célkitűzése az volt, hogy bárkit képessé tegyenek saját élettörténete önálló, személyes, mozgóképes megjelenítésére – előzetes szakmai tudás nélkül. A digitális történetmesélés előkészületi fázisában a kommunikációs gyakorlatok az

⁵⁸⁵ HORVÁTH Kata, „Sajátszínház: SzívHANG. Nyolc roma nő saját színházának megszületése Borsodban”. VARGA Anikó (szerk.), *Kutatás alapú színház*, Parforum – Káva, Budapest, 2017, 94–113, 100.

⁵⁸⁶ *Uo.* 103.

⁵⁸⁷ VARGA Anikó, „Előszó”. VARGA Anikó, (szerk.), *Kutatás alapú színház*, Parforum – Káva, Budapest, 2017, 4–6, 4.

⁵⁸⁸ ROMANKOVICS Edit, „Éljen soká Regina!”, <http://www.sajatszinhaz.org/szivhang/eljen-soka-regina/>. [2021.01.15.]

⁵⁸⁹ *Uo.*

⁵⁹⁰ PROICS Lilla, „Nekünk ilyen tapasztalataink vannak, sajnos. Beszámoló a SZÍVhang projekt tapasztalatairól és hatásairól a Sajátszínház csoport egyik résztvevőjétől”, *Színház*, LI/7–9 (2018), 9–11, 9.

egymásra hangolódást, a bizalmon alapuló történetmesélői kör (*story cycle*) kialakulását, vagyis a csoportkohézió megteremtését és az egyéni történetek felszínre hozását szolgálják, emellett természetesen sor kerül a módszer és a technikai médiumok használatának ismertetésére, illetve az egyéni videókhoz szükséges kép- és hanganyagok gyűjtésére. Az alkotás szakaszában a résztvevők először elkészítik kisfilmjük pontos szöveggönyvét, majd diktafonra mondják történetüket, narrációjukat pedig képes illusztrációval és zenei aláfestéssel teszik teljessé egy vágóprogram segítségével. A munka során lehetőség nyílik a folyamatos konzultációra a csoportvezetővel és a társakkal, végül azonban minden esetben egyéni, egyedi alkotás születik, melyet a közös munka lezárásaképpen a csoport tagjai rendre be is mutatnak egymásnak, sőt van, hogy a nagyobb nyilvánosság számára is elérhetővé teszik filmjüket a világhálón keresztül.⁵⁹¹

Ezek a történetek a valóságot egyszerre egyéni és szociokulturális érvényességű keretben láttatják. Az eljárás tehát marginális társadalmi csoportok egyéni történeteinek nyilvános artikulálására is lehetőséget ad, hiszen formai keretet nyújt ahhoz, hogy nehezen verbalizálható témák képek és elbeszélés formájában felszínre bukkanhassanak, majd az online megosztással bekerülhessenek a társadalmi diskurzusba.⁵⁹²

A létrejövő, ideális esetben két-három perces filmek felszabadító erővel bírnak – állítja a módszer kidolgozója, Joe Lambert⁵⁹³ –, hiszen a történetek nem csupán a világ, hanem önmagunk megértését is elősegítik. A digitális történetmesélés képes marginális vagy speciális helyzetben lévő egyének számára olyan eszközt nyújtani, amellyel amellet, hogy artikulálhatják, tágabb kontextusba is helyezhetik saját tapasztalataikat, szembesülve „azok közösségi relevanciájával”, illetve azzal a felismeréssel, hogy „személyes történeteik politikai követelések alapja is lehet”.⁵⁹⁴

A digitális történetmesélés emellett pedagógiai célokkal is bír:⁵⁹⁵ az alkotás olyan tanulási folyamatként valósul meg, melyben a résztvevők megtapasztalják, hogy milyen az, amikor felelősségteljes, hatalmi pozícióval bírnak, illetve önálló döntéseket kell hozniuk.

⁵⁹¹ LANSZKI Anita – HORVÁTH Kata, „A digitális történetmesélés.” OBLATH Márton – HORVÁTH Kata (szerk.), *A részvételi ifjúságkutatás módszerei*, OKT-Full Tanácsadó Kft., Budapest, 2015, 73–93, 74–76.

⁵⁹² LANSZKI Anita, „Digitális történetmesélés és tanulói tartalom(re)konstrukció”, *Új Pedagógiai Szemle*, LXVI/3–4 (2016), 82–88, 84.

⁵⁹³ Autumn STEPHENS, „Digital Art and Soul. The Center for Digital Storytelling teaches thousands nationwide how to edit videos and make sense of their stories”, <http://themothly.com/up-front-08-08.html>. [2021.01.22.]

⁵⁹⁴ LANSZKI – HORVÁTH, *i.m.*, 73.

⁵⁹⁵ Bővebben ld. LANSZKI Anita, „A digitális történetmesélés relevanciája a tanárképzésben”. FALUS Iván (szerk.), *Felkészülés a pályára, felkészülés az életre*. Líceum Kiadó, Eger, 2015, 89–97.

Az egyéni munkavégzés mellett azonban szükség van az együttműködés, a csapatmunka gyakorlására, az önkifejezés fejlesztésén túl pedig az egymásra figyelés képességének elsajátítására is. A létrehozott történetek kifejezetten a befogadó érzelmeire kívánnak hatni, empátiát akarnak ébreszteni a közönségben a csoport közösséggé formálását elősegítve.⁵⁹⁶ Terápiás eljárásként pedig a módszer hozzájárulhat egy múltbeli esemény feldolgozásához és az önismeret fejlesztéséhez, hiszen az adott életesemény rekonstruálása során felszínre kerülhetnek korábban nem látott összefüggések, ok-okozati viszonyok, megoldódhatnak megválaszolatlan kérdések, nem utolsósorban pedig veszíthet erejéből az egyénre bénító erővel ható félelem vagy szegény érzete.

Az *Éljen soká Regina!* műhelymunkájának második állomását a szociodramás csoport megalakulása jelentette: a digitális történetek készítői eldönthették, hogy ki az, aki csatlakozni kíván a Svéd Pszichodramatikuskok Egyesületének vezetője által tartott szociodramás foglalkozásokhoz. Teszáry Judith saját eljárását „pszicho-szociodramaként” vagy „szocio-pszichodramaként” definiálja, mivel nem húz éles határt a két módszertan között.⁵⁹⁷ A Jacob Levi Moreno által kidolgozott pszichodráma alapvetése az, hogy az ember születésétől fogva életének utolsó pillanatáig szerepeket játszik. A pszichodramatikusk foglalkozás során a játék főszereplője a csoportvezető, és a csoporttársak segítségével saját belső világának, a benne dúló érzéseknek és konfliktusoknak, illetve a társas kapcsolataiban megjelenő, problémát okozó témáknak a megjelenítésére törekszik.⁵⁹⁸ A pszichodráma legfontosabb eszköze a szerepcsere, mely során az egyén egyrészt viszontláthatja magát mások szemszögéből, másrészt átélheti és megértheti mások nézőpontjait is. A szerepcsere és a duplázás⁵⁹⁹ eszköze megteremtheti annak a lehetőségét, hogy amit az egyén nem mer vagy tud kimondani, azt a csoport egy másik tagja megtegye helyette, teljesebbé téve ezzel a szerepről és a helyzetről alkotott képet.

[A] feldolgozás lényege, hogy hogyan lehetne ezeket másként csinálni: azt is megnézzük, aminek ideális esetben történnie kellett volna. Tehát igyekszünk a jó élményt beépíteni,

⁵⁹⁶ Joe LAMBERT, „Putting Purpose to Pixels”, <https://www.youtube.com/watch?v=SHRuAi-Z3oY&feature=youtu.be>. [2021.01.22.]

⁵⁹⁷ HORVÁTH, *i.m.*, 101.

⁵⁹⁸ NOVÁK, *i.m.*, 29–30.

⁵⁹⁹ „A duplázásnak különböző formái vannak: pl. beleérző, támogató, feltáró, ambivalencia, provokáló. Célja, hogy a főszereplőben lévő rejtett érzéseket, gondolatokat és cselekedeteket egy csoporttag, illetve a vezető a főszereplő mögé állva kifejezi, megmutatja.” [N. N.], „Pszichodramatikusk játék és technikák”, <https://csopordinamika.hu/pszichodramatikusk-jatek-es-technikak/>. [2021.01.26.]

visszahozni. Másrészt nagyon fontos kijátszani a dühöt, rendesen kiadni azokat az érzelmeket és indulatokat, amiket a résztvevők a valós életben, abban az érzékeny és kitett helyzetben nem mernek, nem tudnak megélni.⁶⁰⁰

Teszary szerint a pszichodráma növeli az egyén belső öngyógyító erejét azáltal, hogy amit a foglalkozásokon egyszer eljátszanak, azt sokkal könnyebb lesz az életben, immáron másodsor újra előadniuk.⁶⁰¹ A szociodráma hasonló eszközökkel operál, a fókusz azonban a személyes szerepekről a társadalmi szerepekre, a csoportdinamikára helyeződik át, az egyén belső világa helyett pedig az egyén és egy csoport vagy csoportok közti viszonyal, konfliktussal foglalkozik.⁶⁰²

Bár a résztvevők ugyanarról a településről érkeztek és többségükben egy helyen dolgoztak, ugyanúgy szükség volt a foglalkozások elején az ismerkedést elősegítő és csapatépítő feladatokra; arra, hogy világosan kiderüljön a szomolyai nők közötti kapcsolati háló, illetve az, hogy kik is ők valójában és mi az, ami foglalkoztatja őket. A szociodráma tehát egyszerre látott el terápiás, közösségépítő, valamint kutatási, anyaggyűjtési célokat: terápiás eljárásként hozzájárult a traumatikus életesemények fel- és átdolgozásához, ahhoz, hogy a résztvevők történeteik megosztásával és meghallgatásával tisztább képet kapjanak magukról, múltbeli helyzetükről és jövőbeli lehetőségeikről, hogy egy újabb, kihívást jelentő élethelyzetben kiléphessenek az ismétlés és a sztereotípiák bűvköréből.⁶⁰³ Másodsor elősegítette a résztvevők közötti bizalom és összetartás létrejöttét, az őszinte és félelem nélküli kitárulkozást, egymás meghallgatását és támogatását,⁶⁰⁴ illetve tapasztalati közösségük felismerését, mely által képessé váltak „korábbi viszonyaikat átalakítva, egy közös célért dolgozó teamként, társulatként dolgozni”.⁶⁰⁵

A projekt harmadik fázisában, a digitális történetmesélés és a szociodramás munka során megosztott életanyagokkal dolgozott tovább a rendező (Romankovics Edit), a dramaturg (Gyulay Eszter), a színésznő (Sárosdi Lilla), a rendezőasszisztens (Háda Fruzsina) és a projektvezető-kutató (Horváth Kata). A színdarabépítés három hónapon keresztül zajlott, a próbafolyamat kezdetére összeállított szöveggönyv a színházi műhelymunka során, a

⁶⁰⁰ VARGA Anikó, „Aminek történnie kellett volna”, <http://www.jatekter.ro/?p=22007&fbclid=IwAR2vkfSvtFaO-ea3jBJja2KCrPX3T4gu3EJfjVBRabwzSzNRiHWpJGtOUU>. [2021.01.26.]

⁶⁰¹ HEGYI Dávid, „SzívHANG_szociodráma műhely (2016-17)”, https://www.youtube.com/watch?v=0fWNxzzVGwk&feature=emb_title. [2021.01.26.]

⁶⁰² VARGA, „Aminek történnie...”, *i.m.*

⁶⁰³ *Uo.*

⁶⁰⁴ SZABÓ-SZÉKELY Ármin (szerk.), „Falbontás. Kerekasztal-beszélgetés a Kiváló dolgozók és a Szívhangok alkotóival és szereplőivel”, <http://szinhaz.net/2021/01/07/falbontas/>. [2021.01.26.]

⁶⁰⁵ HORVÁTH, *i.m.*, 104.

részvevők improvizációi és észrevételei alapján folyamatosan változott. Volt olyan jelenet, melynek kétféle variációja is született, egyik kifejezetten a szomolyai előadásra készült, mivel kiderült, hogy a résztvevők számára a „cigányságszégnyen” a helyi közösségükben komoly gondot okoz, a budapesti és egri közönség előtt azonban nyíltan felvállalták történeteiket.⁶⁰⁶ A próbafolyamat az előadás elkészítésével párhuzamosan arra is szolgált, hogy a szomolyai nők elsajátítsanak és begyakoroljanak olyan önkifejezési és reprezentációs formákat, melyek a színházi eseményen kívül a hétköznapi életben is segítségükre lehet tapasztalataik magabiztos és közérthető megosztásában.

Mire a bemutatóra sor került, megvalósult a közösségi színház *empowerment* folyamata, a résztvevők hatalommal való felruházása: a személyes kompetenciák – többek között az önismeret, az önkifejezés, az önuralom, a kezdeményezőképeség és a konfliktuskezelés – fejlesztésével a résztvevők esélyt kaptak arra, hogy a jövőben aktívan és eredményesen felléphessenek érdekeik képviselésében, értékeik közvetítésében, hogy maguk számára méltányosságot és esélyt szerezzenek, illetve hogy közösséget teremtsenek.⁶⁰⁷

Az *Éljen soká Regina!* közösségi színházi előadásként további két jelentőséggel bír: egyrészt hangot ad a társadalom periferiáján álló roma nők intézmények által befolyásolt anyaságtörténeteinek, teszi mindezt úgy, hogy saját nevükben ők maguk fogalmazhatják meg tapasztalataikat és tárthatják azokat a nyilvánosság elé. Az anyává válás, majd a szülés pillanatai a társadalom minden tagja számára egyszerre felemelőek és megrázóak, ugyanakkor a többségi társadalomhoz tartozók abban a privilegizált helyzetben vannak, hogy nem kell feltenniük újra és újra azt a kérdést, hogy az intézményi szituációban tapasztalt hozzáállás vajon általános érvényű-e, vagy származásuk miatt csak ők részesülnek ebben a bánásmódban.⁶⁰⁸ Az előadók intim, sokszor húsba vágó története mellett, hogy egy kisebbséghez tartozó csoport, a romák közösségtapasztalatait tárják a nyilvánosság elé, a társadalom egészéről, jelenünk társadalmi normáiról, rendszerszintű problémáiról is körképet festenek. Az előadás az elbeszélések személyes vonatkozásáról azok társadalmi kontextusára irányítja a figyelmet: az orvos-páciens viszony alá-föle

⁶⁰⁶ HORVÁTH, *i.m.*, 111.

⁶⁰⁷ „Én erősödtem, bátrabb lettem bárkivel szemben. Nem hunyászok meg. Én megmondom, ha tetszik, ha nem, ha orvos az illető, ha ügyvéd.” (Kállai Gergőné Vali) „Azért vállaljuk az őszinteséget, hogy másoknak is megmutassuk, ki merünk saját magunkért állni, merjenek ők is.” (Báder Renáta) „Nekem nagy megkönnyebbülés ez a projekt. Én sok mindent elnyomtam magamban. Azt is, amit az előadásban láthattak, ahogy akkor a lányommal úgy beszéltem. Most már örülök, hogy többször is előadhatom, hogy így mondjam, ezt az élettörténetemet.” (Rác Anita) Ld. PROICS, „Nekünk ilyen...”, *i.m.*, 11.

⁶⁰⁸ HORVÁTH, *i.m.*, 98.

rendeltségét (a beteg beleegyezése nélkül elvégzett beavatkozásokat, például császármetszést és elkötetést), az előítéletes és kirekesztő beszédmódot („Kicsit sötét bőrű lett, de biztos odakozmált a tészta, azért!”, „Jól kikapartuk magát, anyuka, most majd vigyázzon, ha most lefekszenek, nehogy nyomi gyereke legyen!”), a jogszerűtlen szegregációs intézkedéseket (kórházi cigányszobát, anyaszálló szobakiosztását), a nők közösségben betöltött szerepét (az anyaság és a karrier közti választást) teszi a közbeszéd tárgyává. A szomolyai nők már pusztán a színpadra lépésükkel is politikai cselekedetet hajtanak végre, mivel – emeli ki Kricsfalusi Beatrix⁶⁰⁹ az előadásról szóló kritikájában – „nem azon a helyen vannak, melyet az államhatalom kijelölt számukra (azaz közmunkán)”. A színház nyilvános terében való megjelenésükkel és a kimondáshoz való joguk érvényesítésével megbolygatják „a tér, az idő és a különböző tevékenységek a jelenlegi politikai-társadalmi berendezkedés szerinti felosztását”,⁶¹⁰ másképpen fogalmazva, a láthatósági rend újraosztását sürgetik.

Az előadás kerettörténetét egy szülinapi készülődés adja: Regina ötvenedik születésnapjára sütnék-főznek az asszonyok, akiket közben egy fővárosi színésznő, Lilla (Sárosdi Lilla) kérdeget az ünnepeltről. Regina fél évszázados életútjába sűrűsödnek bele a szereplők személyes történetei, melyek előadásakor kezdetben az intézmények képviselőit a közösségen kívül álló fehér bőrű nő, Lilla testesíti meg, később azonban a roma asszonyok is belebújnak a gádsók, a hivatali személyek bőrébe, kilépve a rájuk kényszerített alávetett szerepkörből. Ezzel a szerepcserével a fekete-fehér kontraszt oldódni kezd, a folyamatot pedig megerősíti, hogy az elbeszélte történetekben, a többségi társadalom és a kisebbségi csoport képviselői között egyaránt látni pozitív és negatív viselkedésmintákat. Igaz, hogy a gádsók oldaláról kevesebb pozitív karaktert találni – érte is emiatt kritika a produkciót⁶¹¹ –, de az előadás nem is az ők, hanem a roma asszonyok szemszögére, küzdelmeiknek és tapasztalataiknak a bemutatására irányul. Szerepeik és történeteik nincsenek idealizálva, ha nincs a kezükben más eszköz, akkor káromkodva és

⁶⁰⁹ KRICSFALUSI Beatrix, „Asszonyok az önbecsülés szélén”, <https://revizoronline.com/hu/cikk/6650/szivhang-eljen-soka-regina-trafo/>. [2021.01.15.]

⁶¹⁰ *Uo.*

⁶¹¹ „Balog Rodrigó: ...az előadásban egyetlen egy olyan pozitív szereplő volt, aki nem volt cigány: egy orvos, aki nem fogadta el a hálapénzt. És pont őt nem mutatták meg. Az összes szemét gádsót eljátszották, az egyetlen jó fejet nem. És ha arról beszélünk, milyen rosszul vannak megjelenítve a cigányok a magyar színházban, akkor beszéljünk arról is, amikor átesünk a ló túloldalára, és amikor csak fekete és fehér van, köztes szín nélkül.” KOVÁCS Bálint (szerk.), „Nem feltételezzük, hogy a cigány gyerek jobban tudhat valamit”, *Színház*, LI/7–9 (2018), 2–6, 4.

fenyegetőzve próbálnak változást elérni,⁶¹² például szobát szerezni az anyaszállón; egymást pedig ugyanúgy képesek bántani, mint ahogy azt a hatalom képviselői teszik velük, ha közösségük egyik tagja nem az általuk elvárt normát követi, például az anyaság helyett inkább a karriert választja.

Egy biztos, az *Éljen soká Regina!* budapesti előadása hozzájárul a magyar színpadok romaábrázolásának árnyaltabbá tételéhez: a XIX. század magyar irodalmi és színházi kánonjában – a népszínművekben vagy az operettekben⁶¹³ – a cigány olyan zsánerfigura, aki a magyar vidéki élet jellegzetes alakjai közé tartozik, tipikus jellemvonásai: a leleményesség, az ostobaság, a hazudozás, a hősködés, az időközönkénti lopás, ugyanakkor szeretetre méltó, a megélhetése érdekében pedig az urak mulattatását vállalja magára.⁶¹⁴ A muzsikus cigány karaktere hiába kapott sokszínű ábrázolást az évtizedek során, továbbra is olyan tipikus alak maradt, akinél nem nyerünk betekintést a személyes drámájába, belső világába. Lengyel Anna,⁶¹⁵ Magyarország egyetlen (verbatim) dokumentumszínházának, a PanoDrámának a vezetője a *Romaábrázolás a magyar színpadokon* című tanulmányában azt a mulasztást emeli ki a színházalkotók részéről, hogy még a rendszerváltás után, a társadalomban egyre súlyosabb mértéket öltő romaellenesség és kirekesztő, gyűlöletkeltő közbeszéd ellenére sem születtek összetettebb cigányábrázolások.⁶¹⁶ A 2008–2009-ben neonáci szimpatizánsok által elkövetett, véletlenszerűen kiválasztott roma családok ellen intézett, hat ártatlan életét követelő támadássorozat azonban felrázta az apátiától szenvedő magyar színpadot.⁶¹⁷ A bűncselekményeket követő években legalább öt olyan színházi produkció és projekt említhető, melyek vagy változást kezdeményeznek a kanonikus cigányábrázolásban, vagy a többségi társadalomban észlelt romaellenességet társadalmi kontextusában vizsgálja, vagy szembesíti a „nagy fehér testvéreket” rasszista magatartásukkal és annak

612 „Kállai Gergőné Vali: Elmondom önnek, hogy amikor bementem az anyaszállóra, normálisan, kulturáltan, tisztelettudóan beszéltem, kértem egy szobát a kisfiammal, akit műtöttek. És a nővér úgy nézett rám, mint a szarra. Azért, mert roma vagyok. Annyira bepörgetett a viselkedésével, hogy aztán csúnyán beszéltem vele. Az ember nem tud már szépen beszélni, ha lealázzák a földig.” PROICS, „Nekünk ilyen...”, *i.m.*, 10.

613 Pl. Szigligeti Ede *A cigány*, Tóth Ede *A falu rossza*, Csepreghy Ferenc *A piros bugyelláris* című népszínműve és Johann Strauss (Jókai Mór kisregénye nyomán írt) *A cigánybáró* című operettje.

614 SZÖLLŐSSY Anna, „Cigányok a XIX. századi magyar színpadon”, *Beszélő*, VII/7–8 (2002), 82–88, 82–83.

615 LENGYEL Anna, „Romaábrázolás a magyar színpadokon”, *Színház*, LI/7–9 (2018), 12–19, 12.

616 Kivételként említi Mohácsi János 2003-as, *Csak egy szög* című kaposvári rendezését, melyben véleménye szerint a mai napig az egyik legkomplexebb romaábrázolással találkozhatunk.

617 Ld. [N. N.], „A romagyilkosságok évfordulóján emlékezni kell”, <https://tasz.hu/cikkek/a-romagyilkosságok-evfordulojan-emlekezni-kell>. [2021.01.31.]

következményeivel. 2010-ben mutatta be például Pintér Béla *Szutyok* című rendezését, amelyben egy romaellenes közösség mégis inkább a hazudozó és enyveskező cigánylányt fogadja be a goromba, mániákusan szabálykövető fehér bőrű lány helyett, akit végül a szeretethiány és a meg nem értettség egy szélsőjobboldali mozgalomhoz sodor. Pintér az ironikus cigányábrázolás mellett a romaellenességről, a rasszista gyűlöletbeszédmódról társadalmi kontextusban beszél: drámájában ugyanúgy helyet kap a közösségi integráció nehézségének, a magyar falu elöregedésének és kilátástalanságának, a vállalkozói túlkapaszkodásnak, a mutyizásnak a témája, mint a kirekesztés, a szélsőjobboldal társadalmi előtörése vagy az önrendelkezés veszélye. Szintén abban az évben tűzte műsorra a Katona József Színház a figyelemfelkeltő *Cigányok* címet viselő bemutatóját, melyben a Tersánszky Józsi Jenő *Szidike* című romantikus cigánydrámájából megismert családot az előadás Grecsó Krisztián által írt második felvonásában a 2008–2009-es romagyilkosságokhoz hasonló támadás éri. Bár az első felvonásban a cigány szereplők továbbra is tipikus karakterekként jelennek meg, már rendelkeznek egyéni vonásokkal és történettel, melynek ismerete fokozhatja az együttérzés kiváltását a nézőkben a második felvonásban látottak kapcsán. A kérdés viszont adott, ahogy azt Koltai Tamás⁶¹⁸ meg is fogalmazza kritikájában, hogy miért nem új darabot írat a színházigazgató-rendező, Máté Gábor a témáról, vagy hogy miért nem nyúl inkább „a problémacentrikus posztdramatikus színház valamelyik formájához”. A Független Színház „roma és nem roma származású” fiataljai nyílt levelet fogalmaztak Máté Gábornak, melyben a téma átfogó ismeretét, a cigánykultúra és -társadalom színpadi ábrázolásának hitelességét, illetve egy mindezt segítő roma szupervizor bevonását hiányolták.⁶¹⁹ A *Cigányok* létrejötté, az, hogy Magyarország vezető művészszínháza egy cigánykérdéssel foglalkozó előadást tűzött műsorra a romagyilkosságokat követően, vitathatatlanul kiemelt jelentőséggel bír, a körülötte kialakuló diskurzus pedig elvezethetett olyan kérdések felvetéséhez, hogy milyen színházi műfajokkal, eszközökkel lehet érdemesen és érvényesen egy kisebbséghez tartozó csoport közösségi tapasztalatáról, problémájáról beszélni.⁶²⁰ A soron következő három

⁶¹⁸ KOLTAI Tamás, „A valóság, ahogy létezik”, *Élet és Irodalom*, LIV/43 (2010), 23, 23.

⁶¹⁹ [N. N.], „Nyílt levél a Katona József Színház igazgatójához”, <https://fuggetlenszinhaz.reblog.hu/nyilt-level-a-katona-jozsef-szinhaz-igazgatojahoz>. [2021.01.29.]

⁶²⁰ Egy nem-dokumentumszínházi előadástól – ahogy azt Máté Gábor felveti a Független Színháznak írt nyílt válaszában – például nem célszerű elvárni a dokumentarista hitelességet. Ld. MÁTÉ Gábor, [cím nélkül], <https://fidelio.hu/szinhaz/mate-gabor-valasza-a-fuggetlen-szinhaznak-54508.html>. [2021.01.29.]

példa ezzel folytatott kísérletet: a Független Színház vezetője, Balogh Rodrigó által írt és rendezett *Tollfosztás* olyan megtörtént eseteket dolgoz fel, melyek a társadalmi diszkrimináció és agresszió jelenségeit járják körül, megidézve a közelmúlt romagyilkosságait is; mindezt a Független Színház saját oktatási képzésében részt vevő roma fiatalokkal, amatőr színészekkel valósította meg. Az előző fejezetben már tárgyalt, *Új Néző* projekt keretében olyan részvételi előadások születtek két Borsod megyei faluban, Ároktőn és Szomolyán, melyek az adott közösség problémáit, például a város és a falu ellentétét, a romák és nem romák közti konfliktust jelenítették meg és bocsátották vitára különböző részvételi, például fórum színházi eszközökkel. 2011-ben a *Szóról szóra* című előadás rendezője, Lengyel Anna a verbatim színház műfajához nyúlt annak érdekében, hogy közelebbről szemügyre vegye a romagyilkosságok történéseit, illetve hogy szembesítse a közönség soraiban ülő többségi társadalom tagjait azzal az anomáliával, hogy bár a felmérések szerint a támadássorozatot a magyarországi fehér lakosság 90%-a elítéli, a különböző élethelyzetekben 95%-uk kisebb-nagyobb mértékben rasszista hozzáállást mutat. Az előadásban a szerzői szöveget leváltotta a szemtanúkkal, hozzátartozókkal, rendőrökkel, ügyészekkel, polgármesterekkel készített interjúkból és közszereplők nyilatkozataiból gyúrt textúra, melyet nyolc színész *szóról szóra* adott elő.

A felsorolt előadások által megkezdett úton tesz még egy további lépést az *Éljen soká Regina!*: a még autentikusabb megszólalás érdekében a színpadon színészek helyett a (roma) hétköznapiak szakértői állnak, akik saját személyes élményeiket – a kutatóknak és a színházi szakembereknek köszönhetően – társadalmi kontextusba ágyazva osztják meg a közönséggel, majd az előadást követően kezdeményeznek párbeszédet a nézőkkel. A budapesti játék alkalmával a párbeszéd a közönségtalálkozó formáját öltötte, az érdeklődés főként a színházi munka folyamatára irányult,⁶²¹ nem alakult ki heves vita a látottakról, vélhetően amiatt, hogy a Trafó soraiban számottevően nem olyan nézők ültek, akik akkor szembesültek volna először a darab konfliktusával, és érzékenyítésre szorultak volna a cigánykérdést illetően. Az *Éljen soká Regina!* a közösségi színházi előadások azon csoportjába tartozik, mely akkor tudja igazán kifejteni a hatását, ha a közönség soraiban a témában érintett nézők ülnek. A környékbeli falvakban és városokban tartott előadások után a kiscsoportokban zajló irányított beszélgetések elsősorban azt a célt szolgálták, hogy

⁶²¹ FEHÉR Anna Magda, „Eufória”, <http://szinhaz.net/2017/05/11/feher-anna-magda-euforia/>. [2021.01.15.], és PROICS, „Nekünk ilyen...”, *i.m.*, 9–11.

fórumot teremtsenek a látottakhoz hasonló vagy akár eltérő, többségében kibeszéletlen tapasztalatok megosztásához.⁶²² A lucfalvi nézők között például heves szóváltás alakult ki az előadást követően: volt, aki szerint nem lett volna szabad a romákat ilyen csúnyán beszélve és viselkedve ábrázolni, mert éppen emiatt nézik le őket, inkább azt kellett volna bemutatni, hogy ők is tudnak példaértékűen élni. Ellenvéleményként elhangzott, hogy a sérelmezett viselkedésmód ugyanúgy jellemző rájuk, ahogy a gádzsókra is, hisz senki sem fekete vagy fehér.⁶²³ Elindult tehát egy vita a közösségi tapasztalat lehetséges és szükséges ábrázolásáról, arról, hogy mit szabad és lehet kimondani. A szomolyai nők cselekedetének – és egyúttal a közösségi színházi előadásuknak – politikussága az ilyen pillanatokban válik kézzelfoghatóvá és nyer értelmet személyes történeteik őszinte felvállalása: egyrészt nyilvános fórumot teremtenek a közös ügyek kibeszéléséhez, másrészt példamutatásukkal változást generálhatnak, hiszen bátorságot adhatnak sorstársaiknak, hogy a hétköznapi helyzetekben ők is kiálljanak magukért, hangot adjanak tapasztalataiknak, harmadrészt pedig, hogy éljenek a jogaikkal.

⁶²² A vállalkozó kedvűek a személyes élményeiknek akár a projekt első szakaszában használt, digitális történetmesélés eszközével is hangot adhattak. Ld. PROICS, „Nekünk ilyen...”, *i.m.*, 9.

⁶²³ *Uo.* 10–11.

10. A SZAVAKON TÚL

A 2018-as és 2019-es évben a Bethlen Téri Színház, a Nemzeti Táncszínház, a Magyar Táncművészeti Főiskola és a Trafó Kortárs Művészetek Háza szervezésében sor került egy négy alkalomból álló, *Tánc Színház Nevelés* című szakmai konferenciasorozatra, mely a színházi nevelés/színházpedagógia tevékenységkörének a táncművészetben történő alkalmazási lehetőségeinek és sajátosságainak a feltérképezésére irányult.⁶²⁴ Bár a hazai táncművészet nem rendelkezik intézményesen különálló, színházi neveléssel foglalkozó társulattal (mint amilyen a prózai színház területén a Káva Kulturális Műhely vagy a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ), illetve a kortárs táncéletet meghatározó független csapatok számára nem adták az anyagi, személyi és időbeli feltételek egy a működésükbe szervesen illeszkedő színházpedagógiai program kialakításához, a színházi nevelés a tánc területén sem számít ismeretlen tevékenységnek. 2003-ban indult útnak például a Trafó beavató programja, mely Csejdy Réka és Gálos Orsolya nevéhez fűződik, létrehozását pedig Frenák Pál franciaországi tapasztalatai, koreográfusi módszerei, illetve a *Gördeszkák* című rendezése inspirálták.⁶²⁵ Egy táncelőadáshoz kapcsolódó felkészítő vagy feldolgozó foglalkozás egyrészt hozzájárulhat a műfaj népszerűsítéséhez, másrészt felkészítheti a nézőket a műfaj sajátosságaira, a nonverbális kommunikációs módszerek alkalmazásából adódó, a prózai színházban szerzett tapasztalatoktól eltérő élményre.⁶²⁶ A Tünet Együttes beavató programjai kapcsán a társulatvezető, Szabó Réka⁶²⁷ kiemelte, hogy a foglalkozásoknak véleménye szerint nem az alkotói formanyelv ismertetésére, hanem a saját test figyelmére és észlelésére, vagyis a „tapasztalásalapú érzékenyítésre” kellene irányulniuk. A SVUNG kutatócsoport tagjai is kifejezetten olyan bemelegítő foglalkozásokat tartanak kortárs táncelőadások előtt, melyek az ismeretterjesztés helyett a nézők megérkezését, az érzékeiknek az előadásra való ráhangolódását szolgálják.

⁶²⁴ A konferenciasorozatról összefoglaló tanulmány is készült: PÉTER Petra – SZEMESSY Kinga, „Szavakkal megközelíthetetlen helyek. Szélsőjegyzetek egy táncszínházi (?) nevelési konferenciasorozat margójára”, *Színház*, LII/2 (2019), 47–50.

⁶²⁵ GYEVI-BÍRÓ Eszter – JUHÁSZ Dóra, „Kihívás. Személyiség. Misszió...”, *Drámapedagógiai Magazin*, X/k2 (2010), 43–46, 43.

⁶²⁶ Hangzott el a szakma egyetértésében a *Tánc Színház Nevelés* című konferenciasorozat harmadik alkalmán. Ld. PÉTER – SZEMESSY, *i.m.*, 48.

⁶²⁷ *Uo.*

A Nemzeti Táncszínház „a Táncé A Szó” elnevezésű beavató programjának megújításaként a komplex *táncszínházi* nevelési előadás műfajának ötletével állt elő, és kereste meg együttműködői partnerként a Káva Kulturális Műhelyt. A kísérletezés első fázisaként született 2014-ben a *Horda2*, melynek alkotói a rendelkezésükre álló próbafolyamat rövidege miatt Kun Attila korábbi koreográfiáját gondolták újra a komplex színházi nevelési előadás műfaji keretei között, majd egy évvel később, szintén a Közép-Európa Táncszínházzal karöltve jött létre, immáron teljesen közös munka eredményeképpen az *Igaz történet alapján*, 2018-ban pedig a néptáncot a kortárs tánccal elegyítő társulattal, a Duna Táncműhelytel koprodukcióban készült el a *Talpak alatt*.

Az új részvételi műfaj megnevezésekor az ötletgazdák szó szerint átvették, csupán a tánc előtaggal egészítették ki a színházi nevelés szakmai definícióját, mely Péter Petra és Szemessy Kinga táncutatók szerint azért is problematikus, mivel a *táncszínház* „azt a mára többszörösen meghaladott, J. G. Noverre-t idéző, azaz 18. századi szemléletet mutatja, hogy a táncművészet nem más, mint mozdulatok nyelvén »elbeszélte« dráma.”⁶²⁸ A DTIE-nek, vagyis a *Dance Theatre in Education*-nek keresztelt műfaj nem csupán elnevezésében, hanem gyakorlatában is követi „a verbális pedagógiai módszereken alapuló” TIE mintáját: az eddig létrehozott előadásokban az interakciók többségében a „testélmény-alapú” feldolgozások helyett beszélgetések formáját öltik, másrészt a tánchoz elsősorban szemiotikai szempontból közelítenek, vagyis a táncot kommunikációs formaként értelmezik, ellentétben a kortárs tánctudományt meghatározó fenomenológiai hozzáállással, mely a kognitív értelmezést megelőző, az előadó és néző találkozásából fakadó élményt helyezi a vizsgálat középpontjába.⁶²⁹ Kritikaként az is felmerült a DTIE egyik példája kapcsán, hogy bár az előadás a verbalitást és a mozgást egyenrangú kommunikációs eszközként kezeli, és a kettős szereposztással – az egyes alakok színész-drámatanár és táncos által való megtestesítésével – elősegíti a két nyelv összehasonlítását, egymással való megfeleltetését, ugyanakkor a lélek és a test, a tánc és a beszéd kettőségét hangsúlyozza,⁶³⁰ „mintha a test a tánc(os)tól elválasztható lenne”.⁶³¹

⁶²⁸ Uo. 47.

⁶²⁹ Uo. 48.

⁶³⁰ BERECS Zsuzsa, „A felszabadult néző pedagógiája. Táncszínházi nevelési és beavató előadásokról”, *Színház*, XLIX/6–7 (2016), 64–69, 67.

⁶³¹ PÉTER – SZEMESSY, *i.m.*, 48.

A *Tánc Színház Nevelés* konferenciasorozatot követő szakmai diskurzust⁶³² egyrészt az értelmezés- és élményközpontúság, a mozgás szemiotikája és fenomenológiája körül kialakuló vita, másrészt az a kérdés határozza meg, hogy „lehet-e, szükséges-e, van-e értelme egy táncelőadáshoz a verbalitáson keresztül közelíteni.”⁶³³ Tudományos kutatások igazolják, hogy

[...] a mozgás segíti a preverbális személyiségrétegekhez való hozzáférést, és a szimbolikus, verbális módon való feldolgozást készíti elő. Másrészt létezik olyan preverbális és nem verbális belső mintázatunk, ami kizárólag mozgásos – testi szinten munkálható meg.⁶³⁴

Mindezek mellett a hazai mozgás- és táncterápia (MTT) irányzata a test-lélek-szellem egységét szem előtt tartva egyaránt alkalmaz verbális és nonverbális munkafolyamatokat, a foglalkozásokon „a nyelv is az élmény részévé válik”.⁶³⁵ A testtudati, a kapcsolati és alkotói – vagyis a testi érzetek tudatosítását, az érzetekre testi szinten történő reagálást, a „szelfszabályozó társak” szándékaira és mozgásaira irányuló figyelmet, a kölcsönösség megteremtését, a tudatosítás és a kreativitás találkozásából születő narratívák kibontását elősegítő – munkát minden esetben megbeszélés előzi meg, majd követi. A verbális feldolgozás a testi tapasztalatok nyelvi formába öntéséhez, a mozgás során szerzett élmények és gondolatok megosztásához, az asszociációs lánc bővítéséhez, a közös gyakorlatokat érintő visszajelzések megfogalmazásához, az egyéni narratíva és a csoporttörténet kidolgozásához, illetve a terapeuta értelmezéséhez járul hozzá.⁶³⁶ Legyen szó a mozgás- és táncterápia módszeréről vagy a DTIE műfajáról, a verbalizáció nem jelent kizárólag értelmezői, testtudati elemeket nélkülöző munkát, ahogy a mozgásalapú foglalkozások sem utasítják el a tapasztalatok (testi szinten történő) tudatosítását, reflexióját, továbbgondolását.⁶³⁷ Éppen ezért Cziboly Ádám⁶³⁸ álláspontjával egyetértve

⁶³² Ld. PÉTER – SZEMESSY, *i.m.*, 47–50; CZIBOLY Ádám, „Nincsenek szavaink (?)”, <https://szinhaz.net/2019/09/18/cziboly-adam-nincsenek-szavaink/>. [2021.02.11.]; SVUNG kutatócsoport, „Szavakat keresve”, <https://szinhaz.net/2020/03/04/szavakat-keresve/>. [2021.02.11.]

⁶³³ CZIBOLY, *i.m.*

⁶³⁴ MERÉNYI Márta, „Mozgás- és táncterápia”, <http://www.mentalport.hu/a-folyoirat/korabbi-szamok/xiii-efolyam/2004-februar/merenyi-marta-mozgas-es-tancterapia/>. [2021.02.12.]

⁶³⁵ *Uo.*

⁶³⁶ *Uo.*

⁶³⁷ Vö. „...nem láttam olyan testtudati munkára fókuszáló programot, amely ne állított vagy kérdezett volna valamit a kapcsolódó előadás jelentéséről. Amikor a programvezető döntést hoz, milyen élményekre, minek az érzékenyítésére fűzi fel a foglalkozását, akaratlanul is értelmezi az előadást. A »másik oldalon« minden verbalitáson alapuló megközelítés (még egy erősen értelmező, »fejtő« feldolgozó beszélgetés is) tartalmaz nem kevés testtudati elemet, egy-egy látott mozdulat szóbeli felidézése, vagy akárcsak ennek a felidézésnek a hallgatása előhozhat testi megéléseket, emlékeket, érzéseket.” CZIBOLY, *i.m.*

úgy gondolom, hogy a színházi nevelés és a táncművészet találkozásából születő új terület kibontakozását az segíti elő, ha az alkotói törekvés a mozgás és a szó, az értelmezés- és élményközpontú munkaformák közti választás helyett az egymást erősítő és kiegészítő kapcsolat megteremtésére irányul.

A DTIE eddig megvalósult példái nem hibátlan alkotások, ám ez nem is várható el az új műfajjal kísérletező előadásoktól. Jelentőségük vitathatatlan, még ha esetükben a tánc elsősorban a komplex színházi nevelési előadás eszköztárát színesíti is, hiszen a mozgáson, a testi tapasztaláson keresztül a részvétel egy új jelentéssel bíró formáját kínálják fel a jelenlévőknek. Az elemzésük – a közösségi tánc példáival kiegészülve – pedig rávilágíthat arra, hogy milyen szoros kötelék is fűzi a táncot a (civil) politikához, illetve hogy miképpen működik a részvételi formák politikussága a szavakon túl, a mozgás nyelvén keresztül.

10.1. MOZGÁSBAN A SZÓ: A KOMPLEX TÁNC SZÍNHÁZI NEVELÉSI ELŐADÁS⁶³⁹

A tánc mindig is központi szerepet töltött be az ember életében, vallási, kulturális és társadalmi szokásaiban: ősidők óta járnak (például kedvező időjárás és bőséges termés reményében, vagy éppen a tiszteletadás és az ünneplés jeleként) rituális táncokat és fordulnak a tánchoz mint kifejező és kapcsolatteremtő eszközhöz. A nyilvános térben táncoló testek hatalommal bírnak, mozgásra készítetnek más testeket és megváltoztatják a róluk alkotott korábbi felfogásokat, észlelési módokat. A tánc során az előadótér olyan reprezentatív térré válik, ahol testek kommunikálnak egymással: a táncosé és a nézőé.⁶⁴⁰ Két világ ütközik össze és avatkozik egymás életébe, s közben észrevétlenül közösen megtárgyalja, mit is gondolnak a (civil) politikai életről.

A tánc folyton-folyvást összefonódott a (nagy)politikával:⁶⁴¹ a balett például már XIV. Lajos udvarában is a reprezentatív nyilvánosság részét képezte,⁶⁴² vagyis az arisztokrácia és az uralkodó hatalmának a demonstrálására szolgált. A XVII. századtól kezdve a tánc a

⁶³⁸ *Uo.*

⁶³⁹ Külön köszönetet szeretnék mondani Szemessy Kingának a fejezethez nyújtott szakmai segítségéért.

⁶⁴⁰ Dana MILLS, *Dance and Politics. Moving Beyond Boundaries*, Manchester University Press, Manchester, 2017, 3.

⁶⁴¹ Oliver MARCHART, „Dancing Politics. Political Reflections on Choreography, Dance and Protest”, <https://www.diaphanes.net/titel/dancing-politics-2126>. [2021.02.12.]

⁶⁴² HABERMAS, *i.m.*, 17–18.

nemzeti, a gender- és a faji identitás egyik kifejezőeszközeként szolgált, az 1930–1940-es években pedig belépett a kapitalizmus, a fasizmus és a kommunizmus ideológiai konfliktusába Amerika és Nyugat-Európa térségében.⁶⁴³ Magyarországon például az oktatási tantervben szereplő néptánc többek között a hazafias érzések támogatását szolgálta.⁶⁴⁴ Ezzel egy időben ugyanakkor arra is fény derült, hogy a tánc képes társadalomkritikaként is működni és a (nagy)politikától elszakadva az állampolgári létet, tevékenységet erősíteni.

Oliver Marchart⁶⁴⁵ hipotézise szerint a közös nevezőt a tánc és a (civil) politikai cselekvés struktúrájában kell keresni. Érvelése Hannah Arendt azon interjújából indul ki, melyben Arendt az 1960–1970-es évek diákmozgalmaikat a következőképp értékeli:

Kiderült, hogy cselekedni örömteli. Ez a generáció felfedezte azt, amit a 18. században „nyilvános boldogságnak” neveztek, ami azt jelenti, hogy amikor az ember részt vesz a közéletben, akkor megnyitja magát egy olyan emberi tapasztalat dimenziójának, amely másképp zárva maradna előtte, s mely valamilyen módon a teljes „boldogság” egy részét képezi.⁶⁴⁶

Ebben a cselekvés által előhívott nyilvános boldogságban (*public of happiness*) Arendt szerint mindenkinek az életében legalább egyszer részesülnie kellene. A boldogság egyrészt abból fakad, hogy másokkal együtt közösen cselekszünk; másrészt a cselekvés a születés öröméhez hasonlít, ahhoz a boldog élményhez, hogy képesek vagyunk valami újba kezdeni. Ez a fajta cselekvés minden esetben a nyilvános térben zajlik, és csupán addig tart, ameddig az „előadása”. Ezt a három elemet, mely Arendt és Marchart definíciója szerint meghatározza a (civil) politikai cselekvés struktúráját, egy táncelőadás ismérveiként is felsorolhatnánk, hiszen a tánc (is) a performerek (és a közönség) közös cselekvésén

⁶⁴³ Mark FRANKO, „Dance and Political: States of Exception”, *Dance Research Journal*, XXXVIII/1–2 (2006), 3–18, 4.

⁶⁴⁴ ANTAL László, *Néptáncpedagógia*, Hagyományok Háza, Budapest, 2002, 16.

⁶⁴⁵ MARCHART, *i.m.*

⁶⁴⁶ Hannah ARENDT, „Thoughts on the Politics and Revolution. A Commentary”. Hannah ARENDT, *Crises of the Republic*, Harcourt Brace&Company, San Diego – New York – London, 1972, 199–233, 203. [Fordítás tőlem: AK.]

alapszik a nyilvános térben,⁶⁴⁷ mely során mindig valami új, az előadás végével elmúló dolog születik.⁶⁴⁸

Dana Mills⁶⁴⁹ szerint ha a politika tanulmányozása során kitágítjuk a vizsgálatunk horizontját a verbalitáson túlra, például a tánc területére, akkor nemcsak a politika fogalmáról kapunk tisztább, teljesebb képet, hanem az emberi életet meghatározó sokféleségről is. Az emberi sokféleség (*human plurality*) ismételten egy arendti fogalmat idéz meg,

[...] mely a cselekvés és a beszéd alapfeltétele, s egyben az egyenlőség és a különbözőség kettős karakterét alkotja. Ha az emberek nem lennének egyenrangúak, akkor nem értenék meg egymást, nem terveznék a jövővel és nem látnák előre azok szükségleteit, akik utánuk jönnek. Ha az emberek nem lennének különbözőek, [...] akkor nem lenne szükségük a beszédre vagy a cselekvésre, hogy megértessék magukat.⁶⁵⁰

A tánc egy olyan közös, testet öltött teret (*shared embodied space*) hoz létre, mely alkalmas az egyének – táncosok és nézők – közötti határok átlépésére, a testek egyenlőségének és különbözőségének egyidejű, ellentmondásos megtapasztalására. A testek egyenlősége láthatóvá teszi a táncoló és beszélő alanyok közti egyöntetűséget, még ha ez az egyformaság máshol nincs is kimondva,⁶⁵¹ továbbá lehetővé teszi az egyének számára, hogy szavak nélkül, a testükön keresztül kommunikáljanak egymással, mely utat enged sokféleségük kibontakozásának is. Emellett a tánc kommunikációs eszközként felruházhatja a beszéd képességével azokat, akik verbálisan nem tudják vagy épp nem fejezhetik ki magukat.⁶⁵² Fontos azonban megjegyezni, hogy ez nem egyenlő azzal, hogy a tánc egyetemes nyelv lenne, hiszen az emberi test sosem univerzális, de képes egyetemes szinten a közbeavatkozásra, szubverzív mechanizmusok előidézésére.⁶⁵³

⁶⁴⁷ Ez lehet a reprezentatív és a polgári nyilvánosság tere is. Nem csupán a rendezői/koreográfusi jelhasználat módja, hanem bizonyos intézményes keretek is befolyással bírnak a nyilvánosság terére, például a kötelezően előírt belépőjegy vásárlása – a Napkirály balettelőadásaihoz hasonlóan – leszűkítheti a nyilvánosságot egy bizonyos társadalmi (elit) rétegre.

⁶⁴⁸ Ezen a ponton érdemes megemlíteni André Eiermann posztspektakuláris színház fogalmát, melyet a kortárs tánc kapcsán vezet be. A posztspektakuláris színház az előadás Fischer-Lichte által meghatározott ismérveit, a cselekvők és nézők közös jelenlétét, kölcsönös észlelését kérdőjelezi meg, sőt, függeszti fel. Jelen írás példái azonban nem a posztspektakuláris színház előadásai közé tartoznak. Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, i.m., 36–47, és André EIERMANN, „Posztspektakuláris színház és az előadás alteritása”. Czirák Ádám (szerk.), *Kortárs táncelméletek*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2013, 141–171.

⁶⁴⁹ MILLS, i.m., 24.

⁶⁵⁰ Hannah ARENDT, *The Human ...*, i.m., 175–176. [Fordítás tőlem: AK.]

⁶⁵¹ MILLS, i.m., 6.

⁶⁵² *Uo.* 24–25.

⁶⁵³ *Uo.* 96.

Ezen a ponton érdemesnek tartom tételesen összevetni a tánc politikusságának az ismérveit a részvételi színházéval, illetve a DTIE-előadások példáin keresztül megvizsgálni, hogy miképpen járulhat hozzá a tánc mint médium a részvételi formák politikusságához.

A tánc és a részvételi színház politikusságának első közös metszéspontját közösségi jellegükben találhatjuk meg: a különböző részvételi színházi műfajok – magukba foglalva a komplex (tánc)színházi nevelési előadást – egyrészt arra törekszenek, hogy a résztvevőket közösségi élményhez juttassák, másrészt hogy újraalkossák egyéni, illetve kollektív identitásukat. Ahogy Antal László a *Néptáncpedagógia* című könyvében írja, „az emberek nemcsak azért táncolnak, hogy kifejezzék magukat, hanem azért is, hogy kapcsolatba kerüljenek egymással, a környező világgal”.⁶⁵⁴ Tehát a tánc alkalmazása például a (komplex) színházi nevelési előadásban elősegítheti a résztvevők közötti kapcsolatteremtést, a közösségi élménynek és az abban rejlő erőnek a megtapasztalását. A *Horda2*⁶⁵⁵ című előadás már témájában is a közösségi léttel, az egyén és a csoport viszonyával, illetve azzal a kérdéssel foglalkozik, hogy miképpen viselkedik az ember tömegben. A horda jelenségét először verbálisan, asszociatív játék során járják körül a diákok, majd gondolataikat később mozgássorokba építik: a verbálisan megfogalmazott vélemények kinetikus artikulációjával bár még csupán egy egyszerű fordítás történik, fontos és elengedhetetlen mozzanat ez, hiszen a fiatalok ekkor tapasztalhatják meg a mozdulat és a szó kifejező képességének egyenrangúságát, illetve különbözőségét. A következő nyitás során, mikor a profi táncosok produkciójába illeszthetik saját koreográfiájukat, átélhetik a hordaság összetartozó élményét a közös alkotáson és annak előadásán keresztül, mely elég önbizalommal és tapasztalattal ruházza fel őket ahhoz, hogy az előadás végén akár már szavak nélkül is kifejezzék azt, mit gondolnak a *Horda2* által felvetett témáról. Mikor Takács Gábor a Főnix Táncszínház igazgatójának a szerepében visszaérkezik a terembe, s látja, hogy a színházába látogató diákok a *New York* helyett a *Horda* próbáját látják, sőt részt is vesznek benne, számonkéri a földön körben ülő, egymásnak kenyeret adogató társulatot és fiatalokat. Az előadásról látott felvételen⁶⁵⁶ és

⁶⁵⁴ ANTAL, *i.m.*, 39.

⁶⁵⁵ Táncművészek és színész-drámatanárok: Hargitai Mariann, Horváth Adrienn, Kun Attila, Mádi László, Palcsó Nóra, Kardos János, Takács Gábor (Jakab Zsanett, Sereglei András). Koreográfus: Kun Attila. Dramaturg: Róbert Júlia.

⁶⁵⁶ A felvételen két, 2015. áprilisi előadás összevágott verziója látható, melyeken az Ady Endre és a II. Rákóczi Ferenc Gimnázium akkori 9-es osztálya vett részt. A filmet Ágoston András, Kapcsos Vince, Sívó

Takács Gábor⁶⁵⁷ elmondása alapján a résztvevők reakciói általában kétfélek: vagy látványosan összezárják soraikat, a kenyéradogatásból pedig kihagyják az igazgatót, jelképezve ezzel az egyet nem értésüket és a társulattal való összefogásukat, vagy pedig beengedve a körükbe megkísérlik megérteni az igazgató szempontjait. Ezen a harmadik lépcsőfokon tehát a beszélgetést már megelőzi a résztvevők fizikai cselekvése, verbális kommunikáció helyett először gesztusaikkal, testtartásukkal, egymáshoz viszonyított távolságukkal és szemkontaktusokkal lépnek interakcióba a diákok Takács Gábor karakterével.

Második közös vonásként a láthatóság rendjének és a társadalmi térnek az újrafelosztására irányuló törekvés említhető. A táncot sokféle módon használták már arra, hogy láthatóvá tegyenek olyan problémákat és identitásokat, melyeket/akiket önként vagy kényszer hatására elhallgattak, elhallgattattak. A dél-afrikai bányászok például saját táncnyelvet fejlesztettek ki az egyenlőtlenségen alapuló faji, gazdasági és társadalmi rétegződések felforgatására, melyet *gumboot dance*-nek hívnak. Tüntetések és flashmobok során is bevett médiumnak számít a tánc: a tüntetők közös táncán alapszik az Eve Ensler által 2012-ben életre hívott *One Billion Rising* kampány is, mely a nők elleni szexuális erőszak figyelemfelkeltésére és megállítására irányul. A színház zárt reprezentációs intézményén belül maradván pedig elég talán Jérôme Bel nevét említeni, akinek munkássága Magyarországon is jól ismert a táncművészet területén előforduló tabudöntögetés kapcsán: a Theater Hora társulatával koprodukcióban létrehozott *Disabled Theatre* című előadásában például a fogyatékkal élőket és a társadalom velük kapcsolatos szorongásait emeli be a láthatóság rendjébe. Számtalan más példát lehetne még említeni, hogy a kortárs tánc miképpen írja újra a társadalmi és beszédteret, ezért most itt meg is állnék a felsorolásban és visszakanyarodnék vizsgálatom fókuszpontjához. A tánc alkalmazása a (komplex) színházi nevelési előadásokban segítheti azokat a résztvevőket, akiknek nehézséget jelent valamilyen oknál fogva érzéseik és gondolataik szavakba öntése: „a gyerekek sokkal tudatosabbak (s tudatosságuknál fogva gátlásosabbak), amikor beszélnek, mint amikor mozognak”.⁶⁵⁸ Szóbeli bizonytalanságuk abból is fakadhat, hogy a beszélgetések alkalmával – családi és iskolai környezetben – általában a hallgatók és nem a

Júlia, Surányi Z. András készítette. A felvétel rendelkezésemre bocsátásáért köszönet a Nemzeti Táncszínháznak.

⁶⁵⁷ TÖRÖK Ákos, „Hordák és közösségek. Interjú Takács Gáborral”, https://7ora7.hu/2015/01/28/kava_hordak_es_kozossegek. [2021.02.12.]

⁶⁵⁸ RODY Vera, „Kreatív mozgás gyerekeknek”, *Dramapedagógiai Magazin*, VII/1 (1997), 26–30, 26.

beszélők szerepét töltik be. A mozgás olyan biztonságos és szabad teret nyújthat a számukra, ahol nem kell attól tartaniuk, hogy gondolataiknak és érzéseiknek helytelen megfogalmazásban (csúnya vagy udvariatlan szavak kíséretében) adnak hangot.⁶⁵⁹ A mozgás és a tánc a szavakhoz képest kevésbé direkt, illetve asszociatív jellegéből a fiatalok bátorságot meríthetnek a véleményük kinyilvánítására még az olyan, a korosztályukat érzékenyen érintő témákkal kapcsolatban is, mint amilyen a család felbomlásáé. Az *Igaz történet alapján*⁶⁶⁰ című előadásban a résztvevők először hétköznapi mozdulatok felmutatásán keresztül vitatják meg, hogy mi jellemezheti a lassan széthulló család mindennapjait, végül pedig saját koreográfián keresztül üzennek a családtagoknak a változás érdekében. Emellett mindhárom DTIE-előadás politikus cselekedetként magát a kortárs táncot⁶⁶¹ is beemeli a fiatalok számára a láthatóság rendjébe: fontos megjegyezni, hogy a fiatalok nem csupán megismerik a kortárs tánc-mozgalmat, mely által szélesedik a látómezőjük és a táncról alkotott képük,⁶⁶² hanem a fizikai gyakorlatok révén saját testüket is elkezdik felfedezni, és megtapasztalják a testükben rejlő kifejezőképesség felszabadító erejét és élményét.

A közös jellemzők listájára harmadik pontként az emberek közti egyenrangúságra és különbözőség elfogadására irányított figyelmet írhatjuk fel: a részvételi színház – ahogy azt a korábbi fejezetekben elemzett példák kapcsán is láthatóvá vált – olyan fórumot kíván teremteni, mely lehetőséget kínál a különböző álláspontok, érzelmek és problémák összeütköztetésére, megvitatására. A célja a problémás helyzetekre sosem egyetlenegy megoldás, hanem – akár egymással vetélkedő – lehetséges alternatívák találása. A résztvevőket, tisztelve a különbözőségüket, egyenrangú félként kezeli és az emberi

⁶⁵⁹ *Uo.*

⁶⁶⁰ Színészek és táncművészek: Hargitai Mariann, Horváth Adrienn, Jakab Zsanett, Mádi László, Milák Melinda, Nagy Csaba Mátyás, Kardos János. Író, dramaturg: Róbert Júlia. Színházi nevelési konzulens: Takács Gábor. Látványtervező: Kiss Gabriella. Technika: Fogarasi Zoltán. Koreográfus: Kun Attila. Rendező: Sereglei András.

⁶⁶¹ Angelus Iván, a Budapest Kortárs Tánc Főiskola alapítója különbséget tesz a kortárs tánc és a kortárs tánc között: az előbbi esetében „minden, ami ma történik, az kortárs táncnak minősül”, míg utóbbi egy mozgalmat jelöl. „A kortárs tánc nem a közönség irányába végzett frontális tevékenység. Ennek során egyén és a közösség valamilyen módon harmóniába kerülnek, és jellemzi, hogy háromszázhatvan fokos térben gondolkodik, tehát jóval sokrétűbb kommunikációban. Ezerféle kortárs tánc van.” Ld. RÁCZ Anna – PODMANICZKY Szilárd, „Angelus Iván: A nézőnek mindig igaza van”, <https://librarius.hu/2019/12/19/angelus-ivan-a-nezonek-mindig-igaza-van/>. [2021.03.16.]

⁶⁶² A *Horda2* kezdetén a diákoknak táncsal kapcsolatos kérdéseket tesznek fel. Arra a kérdésre például, hogy mi volt előbb a zene vagy a tánc, a felvételen látott mindkét csoport azt felelte, hogy zene, hiszen „zene nélkül nincs mire táncolni”. Ez a válasz is tükrözi a kortárs tánc fiatalokkal történő megismertetésének fontosságát.

sokféleségre kívánja felhívni a figyelmet. Mindhárom előadásban különböző értékek – a *Horda2*-ben a koreográfus és az igazgató, az *Igaz történet alapján*-ban a család egyes tagjainak, a *Talpak alatt*-ban⁶⁶³ pedig a hagyományt képviselő Tamás és az innovációt sürgető Bálint nézetei – csapnak össze egymással, a diákoknak pedig lehetőségük van a szereplők különböző szemszögeiből megvizsgálni a konfliktust, majd saját álláspontjukat egy-egy csoportkoreográfiában megfogalmazni. Az *Igaz történet alapján* előadásában az arendti fogalom, az emberi sokféleség a szerepek lektettségében ölt testet: a kisfiún kívül az apa, az anya és a nővér szerepét ketten játsszák hol prózai, hol pedig mozgásnyelvi eszközökkel. Amíg például az egyik anya hangosan vitatkozik a lányával, addig a másik anya némán átöleli a gyermekét. A kettős szerepjátékot az általam látott előadás résztvevői az emberben dúló különféle érzelmek, sokszor egymásnak ellentmondó gondolatok tükrékként értelmezték. A jelenet verbális olvasata után a diákok maguk is kitalálnak és betanulnak egy olyan mozdulatsort, mely az adott szereplőben dúló érzelmeket a maga összetettségében tudja kifejezésre juttatni.

Végül mind a tánc, mind a részvételi színház politikussága a cselekvő, kezdeményező képesség átadásában rejlik: a részvételi színház által létrehozott térben a résztvevőknek nem csupán a nézeteik megfogalmazására nyílik lehetőségük, hanem tapasztalataik megjelenítésére, az alternatív valóság lehetőségekről alkotott elképzeléseik kipróbálására, melyek során újszerű egyéni és közösségi cselekvési lehetőségek ismerhetők fel. A tánc abban tud például a (komplex) színházi nevelési előadás segítségére lenni, hogy a diákok fizikailag is megtapasztalhatják a cselekvés örömét. Az *Igaz történet alapján*-ban három lépcsőn vezet a néző útja a cselekvő szubjektummá válásához: a fiatalok először hétköznapi cselekvéseket kifejező gesztusokat találnak ki, melyeket azonban a színészek valósítanak meg. Második lépésként az újfent közösen kitalált mozgássort már be is gyakorolják a résztvevők, azonban még mindig nem ők, hanem a színészek adják elő azokat. A harmadik lépcsőfokon viszont a családnak szánt üzenetet már nemcsak kitalálják, hanem elő is adják egymás előtt a diákok. Három üzenet születik, a csoportok egymás után nézhetik meg alkotásaikat. Fontos megjegyezni, hogy ez után nem értelmezik

⁶⁶³ Játsszák és táncolják: Bori Viktor, Bódi Dávid, Fehértóty Zsannet, Horváth Eszter, Kanozsai Ákos, Kálócz László, Kolombán Norbert, Kriston Fruzsina, Patonay Anita, Reszneki Virág, Szabó Tamás. Író, dramaturg: Romankovics Edit. Látványtervező: Kiss Gabriella. Zene: DJ Panda. Technika: Kálócz László. Színházi nevelési konzulens: Takács Gábor. Koreográfus: Juhász Zsolt. Rendező: Sereglei András.

verbálisan a látottakat, mert már nincs szükségük ilyenfajta fordításra, mindenki a saját egyéni olvasatával, a tánc benne ébresztett benyomásával tér haza.

10.2. TESTEK JÁTSZÓTERE: A KÖZÖSSÉGI TÁNC

A közösségi tánc (*community dance*) – akárcsak a közösségi színház – komplex fogalmi hálóval rendelkezik, melynek oka többek között a közösség koncepciójának az összetett, s olykor homályos értelmezési gyakorlatában keresendő. A szociológus George A. Hillery például kilencvennégy fajtáját sorolta fel a szakirodalomban fellelhető közösségdefinícióknak,⁶⁶⁴ melyek egyetlen közös vonásaként azt emelte ki, hogy mind emberekkel foglalkozik.⁶⁶⁵ A közösségi tánc (alkotók) érdekszervezete, a *People Dancing* értelmezésében a közösségi tánc lehetőséget teremt – életkortól, lakóhelytől, nemi, felekezeti, nemzeti hovatartozástól, mentális és fizikai egészségtől, iskolai végzettségtől, szociális körülményektől függetlenül –, hogy bárki minőségi élményhez jusson a táncon keresztül. Bárhol és bármilyen infrastrukturális keretek között létrejöhet közösségi tánc, a legtöbb példa azonban a hivatalos oktatási és előadói intézményeken kívül valósul meg. A közösségi tánc bármilyen típusú táncot magában foglalhat, nem követ egyetlenegy kizárólagos táncesztétikát sem, a célja a résztvevők kreatív és biztonságos bevonása, a saját táncformák és ötletek felfedezése és kibontása. A közösségi tánc alkotói (*community dance artist/practitioner*) egyetemesen hisznek abban, hogy mindenki képes táncolni, azaz kifejezni magát és jelentést létrehozni a táncon keresztül.⁶⁶⁶

Ha elfogadásra kerül a közösségi tánc azon eszméje, miszerint minden test potenciálisan egy táncoló testet jelöl, akkor az is vitathatatlaná válik, hogy minden mozdulatban ott rejtőzik a lehetőség, hogy táncá váljon.⁶⁶⁷ Természetesen ez együtt jár azzal is, hogy felülbíráljuk a táncról alkotott nézeteinket: míg a nyugati táncformák elkötelezettek az olyan tehetségek iránt, akik különleges képességgel és testi adottsággal rendelkeznek, mint

⁶⁶⁴ George A. HILLERY, „Definitions of community: areas of agreement”, *Rural Sociology*, XX/2 (1995), 111–123.

⁶⁶⁵ Christopher THOMSON, „Foreword”. Diane AMANS (ed.), *An Introduction to Community Dance Practice*, Palgrave, New York, 2008, IX–XI, IX.

⁶⁶⁶ [N. N.], „Professional Code of Conduct”, <https://www.communitydance.org.uk/membership-services-and-join/professional-code-of-conduct>. [2021.02.19.]

⁶⁶⁷ Helen POYNOR, „But is it Dance?”. Diane AMANS (ed.), *An Introduction to Community Dance Practice*, Palgrave, New York, 2008, 87–98, 88.

például a balett-táncosok, a nem nyugati kultúrákban a tánc a mai napig őrzi a közösségi életben betöltött szerepét, befogadó jellegét.⁶⁶⁸ A közösségi tánc olyan táncesztétikát üdvözít, melyben a mozgás nem írja elő egy olyan technikai szókincs használatát, melynek az elsajátítása nélkülözhetetlen ahhoz, hogy valaki folyékonyan kifejezhesse magát a táncon keresztül.⁶⁶⁹ A nem stilizált tánc (*non-stylised dance*) többek között ezt az irányzatot képviseli, melyben a mozgás nem előre meghatározott lépések kombinációját jelenti, nem egy absztrakt nyelvet használ, hanem teret ad a résztvevőknek, hogy kialakíthassák a saját stílusukat, mely során „a mozdulataik inkább feltárják, semmint elrejtik, hogy kik is ők”.⁶⁷⁰ A közösségi tánc tehát hozzájárul – ahogy Sarah Rubidge⁶⁷¹ is állítja – a tánc demisztifikálásához, ahhoz, hogy a társadalom minél szélesebb rétegéhez eljuttassa és újra a mindennapi élet szerves részévé tegye a táncot.⁶⁷²

A közösségi táncnak sokféle formája létezik, Christopher Thomson⁶⁷³ három fő típusát különbözteti meg: az *alternatív* formába sorolja azokat a kezdeményezéseket, melyek holisztikus és terápiás irányból közelítenek a tánchoz. Az Anna Halprin által életre hívott, évente megrendezésre kerülő *Planetary Dance* egész napos közösségi rituáléja a gyógyítást és a közösség megújulását szolgálja. Világszerte arra hívják az embereket, hogy saját közösségükkel csatlakozzanak a Földdel kötött béke megvalósulásáért és fenntartásáért szervezett eseményhez, melyben különböző korú és képességű emberek táncolnak együtt. A közösségi koreográfia egy egyszerű, *Earth Run*-nak hívott mozgássorozatból áll: a résztvevők koncentrikus körökben, mandalát alkotva, kedvük szerint futnak, sétálnak vagy egyszerűen csak állnak. A szívdobbanásra emlékeztető dob szólamára közös és egyéni célokért lendülnek mozgásba.⁶⁷⁴ A második, a rekreációval és szabadidős tevékenységgel összekapcsolódó, *fejlesztőnek* nevezett típus példái a jóllét érzését kívánják közvetíteni, mint például a Candoco Dance Company, az AXIS Dance Company,⁶⁷⁵ vagy a magyar

⁶⁶⁸ Celia GREENWOOD, „Come and join the dance; young people, dance and diversity”, <https://www.communitydance.org.uk/DB/animated-library/come-and-join-the-dance-young-people-dance-and-div?ed=14048>. [2021.01.19.]

⁶⁶⁹ POYNOR, *i.m.*, 89.

⁶⁷⁰ *Uo.*

⁶⁷¹ Sarah RUBIDGE, „Community dance – a growth industry”, *Dance Theatre Journal*, II/4 (1984), 11–15.

⁶⁷² Diane AMANS, „Community Dance – What’s That?”. Diane AMANS (ed.), *An Introduction to Community Dance Practice*, Palgrave, New York, 2008, 5–10, 5.

⁶⁷³ Christopher THOMSON, „Dance and the Concept of Community”, *Dance and the Child International Journal*, III (1994), 20–30.

⁶⁷⁴ [N. N.], „The Dance”, <https://planetarydance.org/the-dance/>. [2021.02.19.]

⁶⁷⁵ Bövebben ld. SZEMESSY Kinga, „A formanyelv új, de az útpadka magas”, *Színház*, L/ 4 (2017), 16–18.

ArtMan Egyesület. A harmadik, *radikálisnak* nevezett csoportba tartozók pedig az *empowerment* eszközöként tekintenek a táncra, a céljuk, hogy a résztvevőket olyan tudással és képességgel, egyúttal hatalommal ruházzák fel, melyek elősegítik, hogy eredményesebben lépjenek fel érdekeik képviselőként, illetve az őket körülvevő elnyomó közeggel szemben. Thomson csoportosítását Linda Jasper⁶⁷⁶ még egy kategóriával, a közösségépítésre fókuszáló kezdeményezésekkel egészíti ki.

De miért közösségi és nem (például) részvételi táncnak nevezik ezt az átfogó kategóriát? A kérdés újra és újra felmerül a kutatók és az alkotók részéről egyaránt, elsősorban annak az aggodalomnak, sérelemnek hangot adva, hogy a közösségi jelző óhatatlanul a professzionális és hivatásos gyakorlattal állítja ellentétbe a közösségi táncelőadásokat, miközben szó sincs olyasmiről, hogy azok nélkülöznek a profizmust.⁶⁷⁷ Szemessy Kinga⁶⁷⁸ azokat „a testnevelési és koreográfiai” gyakorlatokat nevezi közösségi táncnak, melyek a táncot alkalmazott művészetként „egy pedagógiai-politikai cél” elérése érdekében használják. A résztvevők transzformációja, mely elsősorban „társadalmi megítéltség- és státuszbeli” változást jelent, a közös munkafolyamat során megy végbe, így az előadás csupán annak lenyomatát viseli magán. A közösségi táncelőadás három réteggel, a rendező/koreográfus, a civil résztvevők és a nézők szintjével dolgozik. Első pillantásra a közösségi táncal ellentétbe állítva, külön kategóriaként határozza meg Szemessy a részvételi táncot, mely elsősorban a tánc élményére, átélésére fókuszál, s melynek résztvevői a jelen pillanatában, azaz produkció közben mennek keresztül „spirituális tapasztalatszerű” változáson. A részvételi tánc tehát csupán két réteggel, az alkotókkal és a résztvevőkkel operál. A közösségi és részvételi tánc között azonban nincs éles határ – Szemessy is feloldja azt később tanulmányában –, utóbbi ugyanúgy alkalmazott művészetként egy politikai célt, az aktív nézőséget, a cselekvő állampolgári létet propagálja. A két forma ötvözésére remek példaként szolgál Szemessy *Testnapló*⁶⁷⁹ című

⁶⁷⁶ Idézi: Sara HOUSTON, „Dance in the Community”. Diane AMANS (ed.), *An Introduction to Community Dance Practice*, Palgrave, New York, 2008, 11–16, 13.

⁶⁷⁷ Ld. A *People Dancing* által kiadott *Animated – the community dance magazine* 2006-os lapszámát.

⁶⁷⁸ SZEMESSY Kinga, „Játék és uniszónó – táncelőadások a részvételiség jegyében”, *Táncstudományi Közlemények*, XI/1 (2019), 31–37, 31–32.

⁶⁷⁹ A *Testnapló* általam elemzett, 2019-es előadása egy sorozat második állomása, melynek előzménye a Bakelit Multi Art Centerben 2016-ban, hat, táncal nem feltétlenül professzionális szinten foglalkozó fiatalokkal, köztük a 2019-es produkcióban is szereplő Golub Janával és Szilágyi Krisztiánnal bemutatott előadás.

rendezése, melynek elemzésén keresztül a közösségi táncnak (és egyúttal általában véve a táncnak) három politikus vonását kívánom kiemelni.

A MU Színház 60+ programsorozatának részeként valósult meg a *Testnapló*,⁶⁸⁰ melynek civil résztvevői ismerősek lehetnek az *Ezüstlakodalom*, a *Gyerekkorunk'56* és a *Felnőttkorunk'89* közösségi színházi előadások nézőinek. A közös munkafolyamat a ki vagyok én és mi az, ami megmozgat (fizikailag és érzelmileg) kérdések köré szerveződött, melynek kutatása hol csoportos mozgásos gyakorlatok, hol pedig egyéni feladatok (testrészleírások, naplóbejegyzések, idővonal-felállítások) formájában valósult meg. Fontos megjegyezni, hogy a rendezői, koreográfusi célok között a terápiai cél nem szerepelt:

Többször mondtam a táncosoknak, hogy nyugodtan írják vagy rajzolják le, mozogják ki az első feltörő emlékeket, mert nem fogjuk megbeszélni őket. Nincs kompetenciám az esetleg felszakadó sebek lélektani elvarrására, így amikor láttam, hogy megszületett egy érzékeny tartalomra utaló mozdulat, azt gyorsan kompozícióba szerveztem, és különböző formai/technikai módosításokkal (pl. más irányba helyezve, szűkebb térben előadva, felgyorsítva) addig ismételtük, míg létre nem jött egy kényelmes eltávolodás. A történeteink úgy vannak kitéve a színpadra, hogy azokat verbálisan szinte sose fogalmazzuk meg.⁶⁸¹

A résztvevők testtörténeteit tehát úgy igyekeztek az alkotók előhívni, hogy a próbafolyamat még véletlenül se öltön mozgásterápiás jelleget, illetve hogy elkerüljék a „kontrollálhatatlan önkítárulkozás”⁶⁸² veszélyét. Tánctechnikailag a figyelem az improvizációs és absztraháló mozgáskészségek fejlesztésére irányult,⁶⁸³ annak érdekében, hogy az idős résztvevők az előadás során ne csupán a betanult, csoportos koreográfiákban érezzék magukat otthonosan, hanem az önálló és szabad mozgásos gyakorlatokban is megtalálják a helyüket.

Az előadás partitúrája tömören a következőképpen írható le: egy rövid lépcsőházi köszöntő után a táncosok egy nyitott körrel fogadták a nézőket a MU Színház termében, melyhez ki-ki a kedve szerint csatlakozhatott. A körben állók hangutasításokat követve mozogtak hozzávetőlegesen öt percen keresztül, majd az előadók különböző

⁶⁸⁰ Előadók: Gárdos Mari, Jana Golub, Jenes Eszter, Kiss Károly, Ladányi Zsóka, Rozváczy Judit, Still Tamásné Anni, Szilágyi Krisztián, Terék Kati, Velancsics Gabriella. Látványtervező: Kutyifa Ágnes. Fénytervező: Payer Ferenc. Szakmai tanácsadó: Kardos János. Koreográfus: Szemessy Kinga.

⁶⁸¹ [N. N.], „Nincsenek ítéletek, csak a jelenlét van». Interjú Szemessy Kinga koreográfussal”, <https://szinhaz.org/mozgasban/tanc-mozgasban/2019/03/07/nincsenek-iteletek-csak-jelenlet-van-interju-szemessy-kinga-koreografussal/>. [2021.02.26.]

⁶⁸² *Uo.*

⁶⁸³ *Uo.*

csoportokba invitálták a jelenlévőket. Kis csoportban ismertetésre kerültek azok az instrukciók (séta a sarkok érintésével, séta átlók és körök mentén, a másik vállának a megérintése, vízparti idill megidézése, stb.), melyek szerint a táncosoknak a továbbiakban improvizatív módon mozogniuk kellett. A néző-résztevők feladata „őrangyalokként” a segítségnyújtás volt az instrukcióik megvalósításában, azaz ők maguk is mozgásba lendültek, s elkezdték birtokba venni a teret. A közös mozgás-improvizációt a fellépők részéről egy-egy korábban betanult – például Pina Bauch *Kontakthof* című darabjából idézett – koreográfia szakította meg. Az utolsó etapban két táncos köré szerveződött a játék, a csapat szépkorú tagjai Jana és Krisztián mögé állva elkezdtek másolni a mozdulataikat, melyhez sorban becsatlakoztak a néző-résztevők: a végén már nem lehetett eldönteni, hogy éppen ki is a mozgató és a másoló, kinek a mozdulatait követik a jelenlévők. Végül a néző-résztevőknek – ha addig nem tették volna meg – lehetőségük adódott a térinstalláció elemeit felfedezni, melyek nem csupán az előadók testtörténeteit és gondolatait, hanem az est korábbi részében, a mozgásgyakorlatokban átélt élményekre is reflektáló játékokat tartalmaztak.

A MU Színház színpada egy olyan vizuális ingerekben gazdag játszótérre alakult át, mely szabad, játékos, egyszerre közös és önálló kalandra hívta a néző-résztevőjét, aki akár a távozás mellett is dönthetett. A játékok között kedvére válogatva a néző-résztevő készíthetett saját testnapló-bejegyzést, kitölthette többek között a magasságára, foglalkozására, óvodás jelére, hajmosási szokásaira vonatkozó adataival az Adatembert, összeállíthatta puzzle-darabkákból a számára ideális testképet, feltérképezhette a testének fontos (szeretett és utált) pontjait, szakirodalmat böngészhetett a test témakörében, ha pedig elfáradt, egyszerűen csak nézhette a játszótéri forgatagot. Egyes játékok – például testrészeink fotózása – egyedül kivitelezhetetlenek voltak, annak érdekében, hogy interakcióra sarkallják a résztvevőket. A padlón különböző színű vonalak gabalyodtak össze, zártak be szöveget és váltak töredezetté, melyek olykor – az előadókkal folytatott közös interakcióban – iránytűként szolgáltak a résztvevők mozgásához. Szemessy Kinga – a látványtervező, Kutuyifa Ágnes hathatós közreműködésével – olyan játékteret/játszóteret hozott létre, mely lehetővé tette, hogy a néző-résztevő szabadon felfedezhesse, milyen nyomokat, archív felvételeket őriz a saját teste – mások testéhez viszonyítva.

A *Testnapló*ban az a Foucault-hoz köthető gondolat köszön vissza, miszerint a test társadalmilag, politikailag, kulturálisan kódolt konstrukció. Ahogy a sokat idézett Foucault-szöveg állítja:

A test – és minden, ami a testhez tartozik: táplálkozás, éghajlat, szülőföld – a származás (*Herkunft*) központja. A testen találjuk meg az elmúlt események sebhelyeit, nyomait, ahogy belőle születnek a vágyak, ingadozások, tévedések; mindezek a testben alkotnak szövevényt, itt fejeződnek ki, majd hirtelen felbomlanak, küzdenek egymással, kioltják egymást, szakadatlanul folytatva élet-halál harcukat. A test: az események lenyomatának felszíne (jöllehet a nyelv rögzíti és az eszmék feloldják ezeket az eseményeket); a test a szubsztanciális egységként tételezett Én felbomlásának központi helye; a test a folytonosan szétforgácsoló entitás.⁶⁸⁴

A testünk nem csupán naplózza cselekvéseinket és döntéseinket, hanem részt vesz identitásunk megképzésében – többek között társadalmi nemünk meghatározásában⁶⁸⁵ – és annak kifejezésében a nyilvános térben.⁶⁸⁶ Testünk felületére folyamatosan rávésődnek a hatalmi diskurzusok, a viselkedésünket és fizikai megjelenésünket szabályozó társadalmi normák. Azt például, hogy ki számít „megváltozott képességűnek”, az Independent Living Movement⁶⁸⁷ szerint a társadalmi környezet hozza létre, hiszen „senki sem hátrányos helyzetű addig a pillanatig, amíg be nem kerül egy olyan metrálóuljáróba, ahonnan csak lépcsőn keresztül lehet a felszínre jutni”.⁶⁸⁸

A tánc politikusságának alapja a test (civil) politikájában gyökerezik: a test a normaszegő magatartásával és megjelenésével, például másságával, mezítelenségével, vagy mások tekintetének kitettséggel képes dekonstruálni a társadalmi elvárásokat és normákat, illetve fenekestül felforgatni a társadalmi nyilvánosság rendjét. A *Testnapló*-játékok mögött Foucault gondolatán kívül ott rejtőzik még többek között Heidegger, Merleau-Ponty és Butler testkoncepciója is. A kirakós játékban például, ahol a magazinokból kivágott tökéletes testrészekből állíthatjuk össze az általunk ideálisnak vélt vagy vágyott testképet, az a gondolat köszönt vissza, miszerint a test fizikai megjelenése, kifejeződése folyamatosan korlátok közé van szorítva, a kirakóshoz hasonlóan előre meghatározott minták, elvárások, szabályok befolyásolják.⁶⁸⁹

⁶⁸⁴ Michel FOUCAULT, „Nietzsche, a genealógia és a történelem”. Michel FOUCAULT, *A fantasztikus könyvtár: válogatott tanulmányok, előadások és interjú*, Budapest, Pallas Stúdió, 1998, 80.

⁶⁸⁵ Judith BUTLER, „Társadalmi nem(iség) felforgatása”, *TNTeF*, IV/2 (2014), 125–134.

⁶⁸⁶ P. MÜLLER, *Test és teatralitás, i.m.*, 52.

⁶⁸⁷ 1970-es évek elején alakult mozgássérültek jogaiért harcoló mozgalom.

⁶⁸⁸ SZEMESSY, „A formanyelv...”, *i.m.*, 16.

⁶⁸⁹ P. MÜLLER, *Test és teatralitás, i.m.*, 84.

Testrészeink fotografikus megörökítése, a tükörbe nézés gesztusa vagy a mások mozdulatainak utánzása mind a test „tükörjellegét” hangsúlyozzák, és rávilágítanak arra, hogy saját testünket nem vagyunk képesek egyedül hiánytalanul megismerni, birtokba venni, szükségünk van hozzá másokra is.⁶⁹⁰ Merleau-Ponty gondolatát továbbfűzve P. Müller Péter⁶⁹¹ arra a következtetésre jut, hogy ez együtt jár azzal, hogy mások tekintetének a kitettségében – tükrében – mássá válunk, mint amilyenek önmagunkban lennénk. Az előadás lehetővé teszi, hogy megfigyeljük testünk eltérő megnyilvánulási formáit egyedülállókban és társas interakciókban egyaránt.

A néző-résztevők az előadókkal közösen, a szabad improvizatív gyakorlatokban, majd az installációban barangolva és testük lenyomatait (fényképeit, rajzait, adatait) hátrahagyva fokozatosan betöltötték és belakták a MU termét, testükkel új teret, „tájékat” létrehozva.⁶⁹² A test térbeli vonatkozásai mellett időbeli folytonossága, jelenvalósága is megtapasztalásra került: bár a test magában hordozza a múltat – sebeket, beidegződéseket, emlékeket –, a jelenre irányítja figyelmünket, hiszen az előadásban végbemenő transzformáció, a jelenlévők résztvevővé válása és testélményei akkor és ott, az előadás pillanatában válnak kézzelfoghatóvá.

A közösségi tánc nemcsak rámutat, hanem a néző-résztevő tapasztalásává is teszi, hogy létezésünk középpontja a testünk: tánc közben felszínre kerülnek a testünket meghatározó társadalmi stigmák, a viselkedésünket szabályozó normák, az önmagunkhoz, a társainkhoz és a világban betöltött szerepeinkhez fűződő viszonyunk.⁶⁹³ A tánc „olyan élénk, komplex tanulási hely, ahol meg kell tanulnunk, mit jelent tárgyalni” – összegzi Fiona Bannon.⁶⁹⁴ A közösségi tánc politikussága tehát abban (is) rejlik, hogy az emberek közti kapcsolatok, relációk összességét és azok társadalmi kontextusát tárja elénk.⁶⁹⁵ a testek interakcióinak a sokaságát teszi lehetővé, melyekben a formális érintkezésekből kapcsolatok bontakoznak ki.⁶⁹⁶ A másikkal folytatott érintkezések révén jutunk hozzá saját testünk megtapasztalásához, és ez a

⁶⁹⁰ Uo. 31, 34.

⁶⁹¹ Vö. Uo. 34.

⁶⁹² Martin HEIDEGGER, „A művészet és a tér”, *Magyar Építőművészet*, LXXX/4 (1989), 10–11.

⁶⁹³ Fiona BANNON, „Dancing in a world that matters: artistic citizenship in practice”, *Animated*, XXIV/2 (2019), 25–27.

⁶⁹⁴ Uo. 27.

⁶⁹⁵ Nicholas BOURRIAUD, *Relációesztétika*, Műcsarnok, Budapest, 2007, 12.

⁶⁹⁶ ANTAL, *i.m.*, 64.

testélmény vezet el minket – Husserl tézise szerint – a másikhoz.⁶⁹⁷ Tánc közben a testek közti különbözőség és egyenlőség egyszerre válik kézzelfoghatóvá: a *Testnapló* segít felismerni és értékelné az egyének, a testek közti különbözőséget – látni lehetett idős és fiatal, várandóssága miatt mozgásában korlátozott és gyermeki energiától duzzadó, képzett és képzetlen testet – ugyanakkor egyenlőséget teremt köztük a testiség, a testi lét élményének közös megtapasztalásával.

A testek tárgyalásához a *Testnapló* alkotói olyan környezetet teremtettek, melyben a cselekvő hatalmat az egyének szabadon magukhoz ragadhatták. A nézők részvétele mind az installációs játékokban, mind a mozgásos gyakorlatokban nem külső kényszer vagy szükség hatására, hanem szabad választás eredményeképpen valósult meg. Mindehhez arra volt szükség, hogy a koreográfus, Szemessy Kinga egy olyan struktúrát, vázát, játékkeretet, más néven *score*-t⁶⁹⁸ hozzon létre, mely a résztvevők irányítása helyett a kommunikációt, a művészi önkifejezést, a kreatív energiák felszabadítását segítette elő.⁶⁹⁹ A lazán vázolt instrukciósorként, „folyamattérképént”⁷⁰⁰ értelmezett *score* nem ír elő egy követendő testmodellt, normát vagy mozgáskészletet, csupán javaslatokat és lehetőségeket kínál, mely „a nézőből szabad értelmezőt, alkotótársat” kreál.⁷⁰¹ Például a Jana – Krisztián páros köré szerveződő csoportos mozgásban a néző-résztvevők a hatalmat magukhoz ragadva alakíthattak a *score* egyes elemein és befolyásolhatták a csoport mozgását. Az est egésze folyamán tehát a néző-résztvevők megtapasztalhatták a közösségi tánc politikai vonásaként az egyéni és közösségi alkotás, illetve cselekvés örömét.

Összefoglalásképpen: a részvételi színház politikusságát a tánc a közösségi jellegében, a láthatóság rendjének és a társadalmi térnek az újrafelosztásában, az emberi sokféleség – egyenlőség és különbözőség – felmutatásában és a cselekvő-, kezdeményezőképeségében tudja erősíteni. Mivel a tánc mindig is az emberi élet szerves részét képezte, nem kérdés, hogy helyet kell kapnia azon műfaji kezdeményezések mellett, melyek az emberi együttélés kérdéseit boncolgatják.

⁶⁹⁷ P. MÜLLER, *Test és teatralitás*, i.m., 26.

⁶⁹⁸ A *score* fogalmához bővebben ld. SZEMESSY, „Játék és uniszónó...”, i.m., 32–34.

⁶⁹⁹ POYNOR, i.m., 96.

⁷⁰⁰ *Uo.*

⁷⁰¹ SZEMESSY, „Játék és uniszónó...”, i.m., 34.

11. BEFEJEZÉS

Doktori dolgozatomban egy olyan *politikafogalom* felvázolására törekedtem, mely a részvételi színház esetében is alkalmazható és hozzájárul e színház politikus jegyeinek a meghatározásához. Kutatásom kiindulópontjaként a politika arisztotelészi definíciója szolgált: a polisz jelenségének a vizsgálatából négy olyan alapelemet – a *közösséget*, a *cselekvést*, a *szabadságot* és a *nyilvánosságot* – emeltem ki, melyek az általuk implikált kulcsfogalmakkal – *döntéshozás* (Arisztotelész – Locke), *pluralizmus* (Arendt), *disszenszus* (Rancière), *agonisztikus konfrontáció* (Mouffe), *ítélőerő* (Kant) – lehetővé tették egy a részvételi színház területén is elemezhető politikafogalom megalkotását. Értekezésemben különbséget tettem a politika két meghatározó típusa között: a nemzetközi politikatudomány és Ágh Attila fogalomhasználatára támaszkodva *nagypolitika* névvel illetem az állami intézmények tevékenységével, az államigazgatással, a pártok világával, illetve az ideológiai és hatalmi harccal azonosított politikaértelmezést, *civil politikaként* pedig azt a polisz fogalmából általam levezetett politikadefiníciót jelöltem, mely szerint a politika a szabadságot magában hordozó, nyilvános térben zajló, közösségi tevékenység.

A *nagypolitika* és a *civil politika* terminológiai különválasztása egyúttal előirányozta a valamilyen (nagy)politikai álláspontot reprezentáló, a nézők identitásának és véleményének nyílt megváltoztatására törekvő előadások fogalmi megkülönböztetését azoktól a színházi eseményektől, melyek az arendti (civil) politikai öröm megtapasztalásához, vagyis a közösségi döntéshozásban való részvételhez, a cselekvésben rejlő szabadsághoz, a nyilvános térben való megjelenéshez juttatják a résztvevőket. Erwin Piscator *A politikai színház* című művére, illetve Hans-Thies Lehmann, Kiss Gabriella és Kricsfalusi Beatrix elméleti felvetéseire támaszkodva *politikai színháznak* neveztem azt a színházi formát, mely a nagypolitika és a színház között teremt szoros kapcsolatot: kérdések helyett állítások megfogalmazására törekszik, az előadás bizonyos ismérveit – például, hogy ki és/vagy milyen ügy jelenhet meg a nyilvánosság terében – meghatározott érdekeknek rendeli alá, a közönségre pedig olyan homogén egységként tekint, akiktől a színpad által közvetített sémák és kijelentések gondolkodás nélküli elfogadását, vagyis a szemlélődő létformát (*vita contemplativa*) várja el. Ezzel ellentétben a *politikus színház* csoportjába olyan előadások tartoznak, melyek politikán a civil politikát értik – ahogy teszik azt a részvételi színházi eljárások.

11.1. A RÉSZVÉTELI SZÍNHÁZ POLITIKUSSÁGA

A részvételi színház politikusságának első fontos ismertetőjegye, hogy állítások helyett *kérdések megfogalmazására* törekszik. A részvételi színház ernyőfogalma alá sorolható példák elemzéseiből megállapítható, hogy minden esetben egy valós, a közönség számára releváns dilemmából, például a gyerekvállaláshoz, a hagyományörzéshez, a közösségi összefogáshoz, a tanár-diák kapcsolathoz fűződő kérdésekből indulnak ki a részvételi színházi alkotók. Előre meghatározott üzenet helyett egy olyan problémával igyekeznek szembesíteni a jelenlévőket, mely kapcsán nehézségbe ütköznek a néző-résztevők, hogy milyen álláspontra is helyezkedjenek.

A részvételi színházi előadások politikus színházként nem csupán a vélemények és álláspontok megfogalmazásához, reflexiójához járulnak hozzá, hanem arra készítetik a néző-résztevőket, hogy vizsgálják felül kijelentéseiket mások szemszögéből, ennek hatására pedig gondolják újra, esetlegesen alkossák újra korábbi nézeteiket, vagyis hogy sajátítsák el az *ítélőerő* képességét. *A széttört tál* című (komplex) színházi nevelési előadás alkotói például a szerepfelvétel és az improvizációs játék eszközt nyújtották ehhez segítségül: a részt vevő diákok a család egyik tagjának a szerepébe bújva vizsgálhatták meg közelebről a széttört tál egy darabkájának a megtalálásából fakadó drámai helyzetet, a karakterek viselkedését, a cselekvésük mögött húzódó lehetséges félelmeket. A *3050 gramm* című (szintén) TIE-előadás záró kis csoportos foglalkozása pedig arra irányult, hogy a néző-résztevők a közös beszélgetés folyamán a korábbi nyitás alkalmával állításokként megfogalmazott meglátásaikat – azzal kapcsolatban, hogy mit csinál rosszul az Apa – átgondolják és kérdésekké formálják azokat, illetve hogy a különböző szempontok, kérdések összegyűjtésével hozzájáruljanak az Anya szerepének a záró jelenetben történő képi megsokszorozódásához.

Az előadás-elemzésekből továbbá az a következtetés is levonható, hogy a részvétel jelensége egyaránt utal az összetartozás, a *közösség* érzésének a megtapasztalására, illetve a *döntéshozás*ban való közös, egyenrangú részvételre a(z említett) részvételi színházi előadásokban. Tárnoki Márk *Mezsgye*, illetve Fábrián Péter *Antigoné* című osztályterem-színházi rendezése egyaránt döntés elé állítja a diákokat: a *Mezsgye* résztvevőinek két út között kell választaniuk, vagy Tündére hallgatva a valóságérzékükre támaszkodnak, vagy Dömét követve belépnek a fikció birodalmába, és elfogadják azt a felvetést, hogy az igazgatót megszállta egy gonosz kobold, s csapdát állítanak neki. Az *Antigoné* előadásban

is két nézőpont, két cselekvési lehetőség között kell választaniuk a tanulóknak: vagy a despota tanár hatalmát legitimálva, félve meghúzódnak a padsorok között, vagy a lázadó diáklányt, Rékát követve távoznak a teremből. A résztvevők döntése tehát mindkét előadás esetében cselekvés által, illetve a közben valósul meg. Az osztályterem-színházi előadások elősegíthetik a diákok állampolgári nevelését azáltal, hogy a tanulók az iskola falain belül, cselekvés közben, szabadon próbára tehetik és gyakorolhatják a demokratikus viselkedésmódokat, illetve egy sikeres *empowerment* folyamat részeként elsajátíthatják a véleménynyilvánítás, a kérdezés, a plurális gondolkodás készséget annak érdekében, hogy később, fiatal felnőttként cselekvő résztvevőivé váljanak a (civil) politikai életnek.

Politikus színházként a részvételi színház a *társadalmi tér és a láthatósági rend újrafelosztására*, a közösség újjászervezésére is törekszik. A közösségi színházi előadásokban például a résztvevők gyakran a társadalom egy marginálisnak tekinthető, többnyire néma vagy elhallgattatott csoportjának szereplői közül kerülnek ki. Az *Éljen soká Regina!* című előadásban szereplő roma nők, illetve a *Szélmalom*ban részt vevő, a hódmezővásárhelyi tanyavilágban élő fiatalok számára a közösségi színház lehetőséget adott a személyes kompetenciák – például érdekérvényesítő és kezdeményezőképeség, kritikai tudatosság, önbizalom, önuralom és önkifejezés – fejlesztésén túl többek között arra, hogy újrátsszák és feldolgozzák a közösségben dúló konfliktusokat, lehetséges megoldásokat keressenek a problémás helyzetekre, párbeszédet kezdeményezzenek és aktívan fellépjenek érdekeik és értékeik védelmében, vagyis hozzájáruljanak a közösség társadalmi életének újjászervezéséhez.

A disszertáció fókuszába állított részvételi színházi példák egytől egyig a *nyilvánosság* tereként, transzparenciát hirdető médiumként tekintenek a színházra: az elhallgatás és elhallgattatás gyakorlatát megtörve létrehozzák a kollektív *kimondás jogát*, s ezáltal újrendezik a közös dolgok terét. Kelemen Kristóf *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* című, általam közösségi színházként értelmezett dokumentumszínházi rendezése egy múltbeli színészvizsga megidézése mellett egy olyan nyílt fórum létrehozására törekedett, ahol lehetősége adódik a jelen generációja tagjainak, hogy megosszák és kibeszélik egymást közt a tapasztalataikat, hogy közösen kiderítsék, mit is gondol a mai közönség a színház feladatáról. Az előadást követő kötetlen beszélgetés a nézőkkel soha nem a megoldáskeresésre irányult, csupán teret kívánt nyújtani a

láthatatlanság rendjébe száműzött közös ügyek nyilvánosságra hozásának, annak, hogy a közönség is élhessen a kimondás jogával.

A vizsgált előadások a *pluralizmus* eszméjét közvetítik: elismerik, sőt hangsúlyozzák a nézőtérben ülők különbözőségeit, sokféleségét. A *Testnapló* című közösségi táncelőadás többek között elősegíti az egyének, a(z) idős és fiatal, az energiától duzzadó és enervált, a mozgékony és kevésbé eleven, a tánctechnikailag képzett és képzetlen) testek közötti különbségek felismerését és értékelését, ugyanakkor egyenlőséget teremt köztük a testiség, a testi lét kollektív élménye, átélése.

Kutatásomban továbbá arra a következtetésre jutottam, hogy a részvételi színházi munkaformák nem próbálják megszüntetni vagy elleplezni az előadás során vagy azt követően, a nézőtérben ülők között fellépő *disszenzust*, ellenkezőleg, igyekeznek teret adni a véleménykülönbségnek. A vitézszínház műfaja például a résztvevők közötti *agonisztikus konfrontáció* megteremtésére törekszik, melyben nem az ellenség, vagyis az ellentétes álláspontot képviselők legyőzése, hanem alapvető társadalmi kérdések – például az államcsaládra gyakorolt befolyásának – nyílt megvitatása, pró és kontra oldalról történő körbejárása a cél. A vitézszínháznak már abban is megmutatkozik a (civil) politikai, társadalomformáló ereje, ha sikerül olyan kérdések feltevéséhez hozzájárulnia, melyekről bár fontos lenne, hogy szó essen egy adott közegben, nem szokás róluk beszélni, illetve ha a közös eszmecsere során olyan álláspontok is meg tudnak fogalmazódni, melyekkel a résztvevőknek ritkán vagy soha nincs alkalmuk találkozni.

Végül, a részvételi színház által újjászervezett térben a nézőnek lehetősége van a *vita activa*, vagyis a cselekvő, tevékeny lét megtapasztalására. A részvételi színház politikusságának a kulcsa tehát a néző *résztevővé* válásában rejlik. A néző-résztevőhöz vezető utat többek között olyan elméleti és gyakorló színházi szakemberek kövezték ki a XX. században, mint Bertolt Brecht, Augusto Boal és Edward Bond. A *néző-résztevő (spectator)*, akárcsak az epikus színház nézője, a szereplőkkel való érzelmi azonosulás helyett javarészt a cselekvést, a kérdezést, a vitatkozást választja, ugyanakkor ha a szituáció megkívánja, hajlandó kilépni a megfigyelő távolságtartó szerepéből és nem zárkózik el a színpadi eseményekbe való érzelmi szinten is történő bevonódástól. A néző-résztevőt a kritikus-kereső attitűd jellemzi, nem fogadja el a közvetített tudást, ismeretet, hanem önálló tapasztalatszerzésre törekszik. Bond ideális nézőjeként nem retten vissza a meg- és feloldhatatlannak tűnő problémáktól, konfliktusoktól: a színpadi helyzetek és

karakterek elemzése során önmagát, saját érzelem- és gondolatvilágát, cselekedeteit és viselkedési módozatait, illetve azok társadalmi és kulturális meghatározottságát is vizsgálat alá helyezi. Képes tehát az önvizsgálatra, álláspontjának az újragondolására, hajlandó egy adott helyzetet mások perspektívájából is szemügyre venni. Mindeközben megtapasztalja, hogy a színház mindenekelőtt közösségi hely, hogy egy adott közösség tagja. A közösség tagjaként pedig ráésmél saját felelősségére a közös ügyeket érintő döntések meghozatalában – s mindez örömmel tölti el, a *(civil) politika* cselekvő örömeivel.

11.2. KITEKINTÉS

A részvételi színház politikusságának vizsgálatát a disszertációban tárgyalt részvételi színházi műfajokon túl számos más példa elemzése tovább gazdagíthatja, mint a *szociális színház* (Utcaszak) területére lépve a *hajléktalan játszók színháza* (AHA Színpad, Utcafront Tolerancia Színház), a *börtönszínház* vagy a *szociális cirkusz* (Magyar Zsonglőr Egyesület); a boali hagyományokra építő *fórumszínház*, *láthatatlan színház* és *sétaszínház* (Nem Privát Színház);⁷⁰² illetve a Mentőcsónak Egység által életre hívott *színházi társasjáték*.

A *színházi társasjáték* esetében mindenképpen alapos vizsgálat alá kell helyezni azt a műfaji sajátosságot, kérdést, hogy a társasjáték kötött, szabályoktól merev kerete mennyiben kínál valódi, szabad döntést és cselekvési lehetőséget a néző-résztevőknek, vagyis milyen mértékben járul hozzá a műfaj a *(civil) politikai* öröm megtapasztalásához. A *Szociopoly*⁷⁰³ című előadásban a résztvevők négy mélyszegénységben élő család tagjainak a szerepeit öltik magukra, a feladatuk pedig „nemes egyszerűséggel” az, hogy túléljenek egy hónapot: minden színházi jelenet után döntés elé kerülnek a családok, hogy a kevés (vagy szinte semmi) pénzükből kifizetik-e a villanyszámlát, vesznek-e a gyerekeknek szemüveget, vállalnak-e több pénzért feketemunkát. Csupa eldöntendő kérdés, a válaszok s azok következményei pedig szinte előre sejthetőek: lehetetlen ebben a játékban tisztességesen nyerni, ha egyáltalán lehet. A *Szociopoly* és a műfaj későbbi példái

⁷⁰² A műfajok definícióihoz ld. NOVÁK, *i.m.*, 43–61.

⁷⁰³ Bass – Fodor – Fábán: *Szociopoly*. Szereplők: Fábán Gábor, Herczeg Tamás, Hay Anna, Sipos Vera, Jaskó Bálint. Játékvezető: Bass László. Társasjáték és szakmai konzultáció: Bass László, Fodor Kata. Szöveg: Fábán Gábor. Dramaturg: Róbert Júlia. Látvány: Veronika Keresztesová, Bujtás Móni. Rendező: Fábán Gábor.

(*Menekülj okosan!, Cím nélkül*) kitűnő, ahogy Proics Lilla⁷⁰⁴ kritikus fogalmaz, „tudományos ismeretterjesztés” és – teszem hozzá – érzékenyítés: rengeteg adattal és információval látja el a résztvevőket a (tapasztalati) szakértők szerepeltetésével, miközben a színházi jelenetek és az azokban való nézői részvétel által közelről átélhetővé tesz súlyos társadalmi problémákat, illetve olyan élethelyzeteket, melyekben sérül az egyén szabadsága. Bár a néző-résztvevők döntései szabályozottak és megjósolhatóak, viselkedésük és reakcióik a valóságot tükrözik:

[...] a játékban a legjobban elszegényedő tíz csapat⁷⁰⁵ fele próbálkozott lopással megoldani anyagi gondjait (a legkevésbé szegény tízből senki). A tíz nagyon szegény csapatból csak egy vásárolt tetűirtó szert megfertőződött gyerekének (ennyi pénzük még lett volna, de más kiadás fedezése fontosabb volt) – erre a jobb helyzetűek fele költött. Evidensnek tűnő összefüggések, amik attól izgalmasak, hogy a diákok csak virtuálisan szegények – dönthetnének máshogyan is.⁷⁰⁶

Mindezek mellett a *színházi társasjáték* – politikus színházként – párbeszédet, sőt gyakran vitát generál a néző-résztvevők körében, és cselekvésre sarkallja őket, mely sokszor abban mutatkozik meg, hogy megpróbálják kijátszani a „rendszer”, a játékvezető és az alkotók által létrehozott szabályokat és döntéseket, vagyis megpróbálnak a hősök előre megírt sorsán változtatni.

A színház határán egyensúlyozva olyan kísérletezések és gyakorlatok vizsgálata is tovább színesítheti a részvételi színház politikusságára vonatkozó kutatások tárgyát, mint amilyen Cserne Klára *Kő-Kő-Kő* című „szabadság-gyakorlata”:⁷⁰⁷ az elsősorban köztéren – de a játék karanténverziójában lakásban – zajló játék résztvevői felváltva húznak egy-egy kártyalapot, melyek alapján utasítást adnak a társuknak, akit megpróbálnak mindeközben zavarba hozni. Végül pedig elmesélik a közösen írt, átélt történetüket.⁷⁰⁸ A színház megszokott kelléktára – díszlet, jelmez, rekvizitum – teljes mértékben hiányzik, nincsenek színészek, se rendező, se dramaturg, csupán két ember és körülöttük (a színházként keretezhető) világ, amiben azt tesznek, amihez csak bátorságuk van. Cserne páros

⁷⁰⁴ PROICS Lilla, „Fájjon nekünk is, ami másoknak fáj”, <https://revizoronline.com/hu/cikk/5791/szociopolyszputnyik-mentocsonak-egyseg-gyere-gyerekesely-egyesulet-juranyi/>. [2021.04.20.]

⁷⁰⁵ A Norvég Civil Alap támogatásával tíz középiskolai osztályban játszották egymás után a darabot, majd háromszáz 17-18 éves fiatal reakcióit dokumentálták az alkotók a pályázat okán. Ld. BASS László, „Az igazi valóság az kinn van az utcán”, *Színház*, XLIX/3 (2016), 4–7, 6.

⁷⁰⁶ *Uo.*

⁷⁰⁷ HERCZOG Noémi, „Mi történne, ha tényleg azt csinálnád, amit tényleg csinálni akarsz?”, <http://szinhaz.net/2020/08/25/mi-tortenne-ha-azt-csinalnad-amit-tenyleg-csinalni-akarsz/>. [2021.04.20.]

⁷⁰⁸ Ld. <https://ko-ko-ko.hu/>. [2021.04.20.]

kalandjátékában Arendt azon, a disszertációban is kiemelt politikatétele köszön vissza, miszerint a politika „az emberek-közöttben jön létre”,⁷⁰⁹ vagyis az emberi relációkban ölt testet. A *Kő-Kő-Kő* játékosai cselekvés közben felfedezhetik és felfedhetik, hogy kik is ők valójában, milyennek akarják látni a világot, és megtapasztalhatják a szabadságot,⁷¹⁰ a saját szabadságeszméjüket.

Értekezésemben fontosnak tartottam, hogy a részvételi színházi munkaformák politikusságának az elemzését kiterjesszem az alapvetően verbális eszközökkel dolgozó műfajokon túl a tánc területére is. Az elmúlt években azonban elindultak olyan kezdeményezések és kísérletezések is, melyek a bábművészet és a részvételi színházi formák ötvözésére, kapcsolatának kialakítására irányultak, melyek kutatását én magam is tervezem. Bár egyelőre kevés olyan színházi nevelési előadást találni, melyben átütő szerep jutna a bábnak, rengeteget profitálhat belőle a műfaj. A Kerekasztal és az InSite Drama koprodukciója, a disszertációban is elemzett *Az óriás ölelése*, illetve *A csomag jó példa* erre: a báb rögtön a fantázia világába repíti a résztvevőket, másrészt a báb bármit életre kelthet és segíthet bizonyos kényes, tabunak számító témák (erőszak, zaklatás, gyász) színpadra állításában is. Emellett rögtön létrehozza a „mintha-állapotot”, elemeli a történetet, védettséget és biztonságot teremtve pedig növelheti a résztvevők magabiztosságát a szerepbe lépést illetően. A bábtechnika kipróbálása közben pedig a résztvevők akár saját maguk is megtapasztalhatják, hogy valójában mennyire összetett a legegyszerűbbnek tűnő mozgás is, mint amilyen a leülés vagy a felállás. Így akár a táncszínházi nevelési előadások is kamatoztathatnák a bábót a fiatalok testtudatának és gesztusnyelvének a fejlesztésében.

2018-ban, a BÁBU Fesztivál szakmai napján bemutatásra került az első, részvételi bábszínházként jegyzett előadás is, Végvári Viktória és Hoffer Károly *Beckett-játék* című közös munkája. Direkt hagytam el a kísérleti jelzőt, melyet az alkotók a műfaji elnevezés elé illesztettek, mert nincs szükség semmilyen szabadkozásra: a produkció megállta a helyét. A kiindulópontot Beckett *Némajáték I.* című pantomimjátéka jelentette, mely műfajilag meghatározta a bábozást és a látványt is: Hoffer Károly fekete ruhában, kezén fehér kesztyűt viselve lépett színpadra, a báb testét egyik fehér kesztyűs kézfeje adta, másik kezével a báb fehérre mázolt golyófejét mozgatta. Egy miniatűr színházat láttunk,

⁷⁰⁹ ARENDT, *A sivatag...*, i.m., 23.

⁷¹⁰ SZÉCSÉNYI, i.m., 1312.

melynek zsinórpaddlásáról víz feliratú palackot eresztett le a szereplőknek egy fehér köpenyes alak (Végvári Viktória). Az Istenként vagy kísérletet folytató tudósként értelmezhető karakter különböző kockákat és szabóollót helyezett el egymás után a térben: szereplőknek pedig (úgy tűnt, hogy) egy homokórányi idő alatt kell megszereznie a vizes palackot. Miután az első kísérlete kudarcba fulladt, a köpenyes alak a nézőkre bízta a segítő tárgyak elhelyezését, és az adott résztvevő dönthette el – némán, társaival verbális kommunikációt nem folytatva –, mikor és hova helyezi a tárgyat. Ha valami szabályszegőt, az élet urának nem tetsző cselekedetet hajtott végre az illető – például megfordította a homokórát, megpróbálta elvágni a vizes palackot tartó zsinórt –, akkor rögtön szembe került vele. Az előadás során újra és újra lehetőséget kaptak a néző-résztvevők, hogy segítsenek, megpróbáljanak egymással közreműködni, miközben megannyi kérdéssel szembesültek: meddig mennek el egy, a cselekedetüket ellenző hatalommal szemben? Biztos, hogy azzal segítenek, amire elsőre gondolnak? Ki az, akin egyáltalán segíteni kell és segíteni lehet? Szép lassan kitágult a miniatűr színház és a kísérleti doboz, a mozgató és mozgató közötti szereposztás új síkon is értelmezhetővé vált, s a végén eldönthetetlen maradt, hogy valójában kivel is folyik a kísérlet. Ily módon visszailleszthetjük a kísérleti jelzőt az előadás műfaji terminusa elé – a produkció a részvételünkkel kísérletezett. Végezetül csak annyit mondanék: több bábo(zás)t a részvételi színházba!

12. FELHASZNÁLT IRODALOM

- [N. N.]: „A romagyilkosságok évfordulóján emlékezni kell”, <https://tasz.hu/cikkek/a-romagyilkosságok-evfordulojan-emlekezni-kell>. [2021.01.31.]
- [N. N.]: „A Tantermi Színházi Projekt pályázati felhívása”, <https://fidelio.hu/edu-art/a-tantermi-szinhazi-projekt-palyazati-felhivasa-87937.html>. [2020.11.12.]
- [N. N.]: „Call Cutta at Home”, <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/call-cutta-at-home>. [2021.01.08.]
- [N. N.]: „Félelem nélkül beszélni, ítélet nélkül hallgatni”, <https://kavaszhaz.hu/vibeke-feleslandhavre-interju/>. [2020.12.30.]
- [N. N.]: „Für schulklassen”, https://www.deutschestheater.de/junges-dt/theater_und_schule/angebote_fuer_schulklassen/. [2020.11.12.]
- [N. N.]: „Húsz éve... szerkesztői jegyzet”, *Drámapedagógiai Magazin*, XV/2 (2005), 18–20.
- [N. N.]: „Irodalmi Színpad”, <https://kkme.hu/egyeb-mufajok/irodalmi-szinpado/>. [2020.09.17.]
- [N. N.]: „Keeping History Alive and Well”, <https://chestermysteryplays.com/history/>. [2021.01.01.]
- [N. N.]: „»Nincsenek ítéletek, csak a jelenlét van«. Interjú Szemessy Kinga koreográfussal”, <https://szinhaz.org/mozgasban/tanc-mozgasban/2019/03/07/nincsenek-iteletek-csak-jelenlet-van-interju-szemessy-kinga-koreografussal/>. [2021.02.26.]
- [N. N.]: „Nyílt levél a Katona József Színház igazgatójához”, <https://fuggetlenszinhaz.reblog.hu/nyilt-level-a-katona-jozsef-szinhaz-igazgatojahoz>. [2021.01.29.]
- [N. N.]: „Participate in your life”, <https://participateinyourlife.weebly.com/>. [2020.06.26.]
- [N. N.]: *Participatory Theatre for Conflict Transformation. Training Manual*, Search for Common Ground, H. n., 2007.
- [N. N.]: „Professional Code of Conduct”, <https://www.communitydance.org.uk/membership-services-and-join/professional-code-of-conduct>. [2021.02.19.]

- [N. N.]: „Pszichodramatikus játék és technikák”, <https://csoportdinamika.hu/pszichodramatikus-jatek-es-technikak/>. [2021.01.26.]
- [N. N.]: „Rimini Protokoll”, <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/about>. [2021.01.08.]
- [N. N.]: „Szervezetek”, <https://www.szhazineveles.hu/szervezet/>. [2020.11.12.]
- [N. N.]: „Tantermi Színházi Projekt pályázatot hirdetnek”, <https://szinhaz.hu/2012/01/02/tantermi-szinhazi-projekt-palyazatot-hirdetnek>. [2020.11.12.]
- [N. N.]: „The Dance”, <https://planetarydance.org/the-dance/>. [2021.02.19.]
- [N. N.]: „The Israeli Opera Community Productions”, <http://www.israelopera.co.il/eng/?CategoryID=1207>. [2021.01.01.]
- [N. N.]: „Vegyél részt az életedben!”, <https://kavaszinhaz.hu/vegyel-reszt/>. [2020.06.26.]
- [N. N.]: „Villáminterjú Kelemen Kristóffal”, <https://szinhaz.hu/2016/03/17/mikozben-ezt-a-cimet-olvassak-mi-magukrol-beszelnk-villaminterju-kelemen-kristoffal>. [2021.01.08.]
- Abramović, Marina: „Rhythm 0”, <https://www.youtube.com/watch?v=kijKz3JzoD4>. [2020.05.25.]
- ADORJÁNI Panna – KRICSFALUSI Beatrix: „Kollektív alkotás: módszer és/vagy politika?”, *Színház*, LIII/3 (2020), 2–6.
- ALMOND, Gabriel A. – VERBA, Sidney: „Állampolgári kultúra. Bevezetés a politikai kultúrába”, <http://www.c3.hu/~szf/Szofi97/Sz97-03/Sz97-03-Fr.htm>. [2018.04.18.] [KISMEZEI György]
- AMANS, Diane: „Community Dance – What’s That?”. Diane AMANS (ed.), *An Introduction to Community Dance Practice*, Palgrave, New York, 2008, 5–10.
- ANKER, Elisabeth R.: *Orgies of Feeling. Melodrama and the Politics of Freedom*, Duke University Press, Durham – London, 2014.
- ANTAL Attila: „Személyes trauma a színpadon. A társadalmi tabuk feloldása”. ANTAL Klaudia – PANDUR Petra – P. MÜLLER Péter (szerk.), *Színházi politika # Politikai színház*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018, 43–55.

ANTAL Klaudia: „Pintér Béla (és Társulata) formanyelve”, *Theatron*, XII/3 (2013), 99–125.

ANTAL Klaudia: „A részvételi színház politikussága. Káva Kulturális Műhely – MU: 3050 gramm”, *Parallel*, XII/1 (2016), 28–31.

ANTAL Klaudia: „Szélmalmok mint összetett dráma-alapú társadalmi beavatkozás”. GÖRCSI Péter – P. MÜLLER Péter – PANDUR Petra – ROSNER Krisztina (szerk.), *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2016, 79–91.

ANTAL Klaudia: „Színház innen és túl. Interjú Takács Gáborral, a Káva Kulturális Műhely művészeti vezetőjével”, *Parallel*, XIII/1 (2017), 4–7.

ANTAL Klaudia: „Öregedő társadalmunk idős képeinek a reprezentációja a közösségi színházban”. DOMA Petra (szerk.), *SZITU Kötet 2016*, ELTE Eötvös Collegium, Budapest, 2017, 33–42.

ANTAL Klaudia: „Dokumentumszínház mint közösségi színház”. DOMA Petra (szerk.), *SZITU Kötet 2017*, ELTE Eötvös Collegium, Budapest, 2018, 53–64.

ANTAL Klaudia: „Politika – Iskola – Színház”. ANTAL Klaudia – PANDUR Petra – P. MÜLLER Péter (szerk.), *Színházi politika # Politikai színház*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018, 246–257.

ANTAL Klaudia: „A színház mint közügy”. DERES Kornélia – HERCZOG Noémi (szerk.), *Színház és társadalom*, JAK – PRAE.HU, 2018, 123–134.

ANTAL Klaudia: „Hollywood a Fehér Házba költözött”, avagy a politika teatralitása”. DOMA Petra (szerk.), *SZITU Kötet 2019*, ELTE Eötvös Collegium, Budapest, 2020, 203–214.

ANTAL Klaudia: „Gáspár Máté”, <https://juranyihaz.hu/hu/hir/gaspar-mate>. [2020.11.12.]

ANTAL Klaudia: „A közösség hiánya”, <https://szinhaz.net/2017/03/28/antal-klaudia-a-kozosseg-hianya/>. [2021.01.01.]

ANTAL Klaudia: „Nem szélmalomharc”, <http://szinhaz.net/2016/06/03/antal-klaudia-nem-szelmalomharc/>. [2021.05.03.]

ANTAL Klaudia: „Több bábót a részvételi színházba!”, <http://szinhaz.net/2018/04/06/antal-klaudia-tobb-babot-a-reszveteli-szinhazba/>. [2021.04.20.]

ANTAL Klaudia: „Cigány, roma, traveller – vagy bánom is én, vagy amit akartok”, <http://szinhaz.net/2019/08/14/antal-klaudia-cigany-roma-traveller-vagy-banom-is-en-vagy-amit-akartok/>. [2021.01.19.]

ANTAL László: *Néptáncpedagógia*, Hagyományok Háza, Budapest, 2002.

ARENDR, Hannah: „Freedom and Politics”. Albert HUNOLD (ed.), *Freedom and Serfdom: An Anthology of Western Thought*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, 1961, 191–217.

ARENDR, Hannah: „Thoughts on the Politics and Revolution. A Commentary”. Hannah ARENDR, *Crises of the Republic*, Harcourt Brace&Company, San Diego – New York – London, 1972, 199–233. [Denver LINDLEY]

ARENDR, Hannah: *Múlt és jövő között*, Osiris Kiadó – Readers International, Budapest, 1995. [MÓDOS Magdolna]

ARENDR, Hannah: *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 1998.

ARENDR, Hannah: *A sivatag és az oázisok*, Gond Kiadó – Palatinus Kiadó, Budapest, 2002. [MESÉS Péter – PATÓ Attila]

ARENDR, Hannah: „Az emberi állapot. A görög példa”, <http://ketezer.hu/2018/04/hannah-arendt-az-emberi-allapot/>. [2021.05.26.] [PÁLYI Márk]

ARISZTOTELÉSZ: *Politika*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1994. [SZABÓ Miklós]

ARNSTEIN, Sherry R.: „A Ladder of Citizen Participation”, *Journal of the American Institute of Planners*, XXXV/4 (1969), 216–224.

ÁGH Attila: *A politika alulnézetben: a politika világa a nyugat-európai demokráciában*, Noran Libro, Budapest, 2017.

BAJUSZ Klára – NÉMETH Balázs (szerk.): *Felnőttoktatási felfogások a 20. században. Andragógiai szöveggyűjtemény I.*, Publikon Kiadó, Pécs, 2011.

BANNON, Fiona: „Dancing in a world that matters: artistic citizenship in practice”, *Animated*, XXIV/2 (2019), 25–27.

- BARTHES, Roland: „A szöveg öröme”. Roland BARTHES, *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Osiris Kiadó, Budapest, 1996, 75–116. [MIHANCSIK Zsófia]
- BARTHES, Roland: „Brecht forradalma”. UNGVÁRI Tamás (szerk.), *A dráma művészete ma*, Gondolat, Budapest, 1974, 361–363. [NAGY Géza]
- BARTHES, Roland: „Kurázi mama vaksága”. UNGVÁRI Tamás (szerk.), *A dráma művészete*, Gondolat, Budapest, 1974, 369–373. [NAGY Géza]
- BASS László: „Az igazi valóság az kinn van az utcán”, *Színház*, XLIX/3 (2016), 4–7.
- BECK, Julian – MALINA, Judith: „Interjú”. KRÉN Katalin – MARX József (szerk.), *A neoavantgarde*, Gondolat, Budapest, 1981, 214–216. [TÁLASI István]
- BEINER, Ronald: „Hannah Arendt on Judging”. Ronald BEINER (ed.), *Hannah Arendt: Lectures on Kant's Political Philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989, 89–156.
- BENNETT, Susan: „Making Up the Audience: Spectatorship in Historical Context”. E. Bert WALLACE (ed.), *Theatre Symposium*, Vol. 20, The University of Alabama Press, 2012, 8–22.
- BENTLEY, Eric: *A dráma élete*, Jelenkor, Pécs, 1998. [FÖLDÉNYI F. László]
- BERECZ Zsuzsa: „A felszabadult néző pedagógiája. Táncszínházi nevelési és beavató előadásokról”, *Színház*, XLIX/6-7 (2016), 64–69.
- BERG, Ine Therese: „Norwegian Theatre – a blind spot on cultural policy's participatory agenda?”, *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, XXII/1 (2019), 26–49.
- BETHLENFALVY Ádám: „Edward Bond politikai színháza”, *Színház*, XLVI/1 (2013), 43–45.
- BETHLENFALVY Ádám: „Alkalmazott Színház”. BODNÁR Gábor – SZENTGYÖRGYI Rudolf (szerk.), *Szakpedagógiai Körkép III. Művészetpedagógiai tanulmányok*, Eötvös Lóránd Tudományegyetem, Budapest, 2015, 79–95.
- BETHLENFALVY Ádám: *Living through extremes: an exploration of integrating a Bondian approach to theatre into 'living through' drama*, [Doctoral thesis], Birmingham City University, 2017, <http://www.open-access.bcu.ac.uk/5698/>. [2020.09.22.]

BHERER, Laurence – DUFOUR, Pascale – MontAmbeault, Françoise: „The participatory democracy turn: an introduction”, *Journal of Civil Society*, XII/3 (2016), 225–230.

BIHARI Mihály: „A politika fogalma és megjelenési formái”. BIHARI Mihály – POKOL Béla (szerk.), *Politológia*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2009, 65–88.

BISHOP, Claire: „The Social Turn: Collaboration and its Discontents”, *Artforum International*, XLIV/6 (2006), 178–183.

BISHOP, Claire: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London – New York, 2012.

BOAL, Augusto: *Theatre of the Oppressed*, Pluto Press, London, 2008.

BOEHM, Amnon – BOEHM, Esther: „A közösségi színház, mint az empowerment eszköze a szociális munkában”. BUDAI István – NÁRAI Márta (szerk.), *Együttműködés és felelősségvállalás tanulása a szociális és közösségi munkában*, Széchenyi István Egyetem, Győr, 2012, 59–79. [PANKER Gergő]

BOGDANOR, Vernon (szerk.): *Politikatudományi enciklopédia*, Osiris Kiadó, Budapest, 2001. [FARKAS János László, ILONSZKI Gabriella, KÁDÁR András, KASZÁS Gábor, ZALOTAY Melinda]

BOLTON, Gavin: „Az oktatási dráma és a TIE összehasonlítása”, *Drámapedagógiai Magazin*, III/1 (1993), 5–8. [SZAUDER Erik]

BOND, Edward: „Foreword”. Helen NICHOLSON, *Theatre and Education*, Palgrave Macmillan, Houndmills, 2009, IX–XII.

BOND, Edward: „Színház és dráma”, *Critikai Lapok*, XIX/3 (2010), 17–18. [BETHLENFALVY Ádám]

BOND, Edward: „Kötenger”. LIPTÁK Ildikó (szerk.), *Mindenkinek joga van megszólalni. A Kerekasztal Színházi nevelési Központ tevékenységéről*, Kerekasztal Színházi Nevelési Központ, Szada, 2010, 11–15. [BETHLENFALVY Ádám]

BOND, Edward: [cím nélkül], <https://kerekasztalszinhaz.hu/eloadas/a-szettort-tal/>. [2020.12.18.]

B. ORBÁN Emese: „Milyen színű az a zászló?”, <https://magyarnemzet.hu/kultura/milyen-szinu-az-a-zaszlo-7031525/>. [2021.05.31.]

- BORONKAY Soma (szerk.): „Rimini Protokoll ABCD”, *Színház*, XLIX/3 (2016), 9–11.
[BORONKAY Soma]
- BORONKAY Soma: „Dokumentumszínházi munkamódszerek”, [Doktori Értekezés], Színház- és Filmművészeti Egyetem, Doktori Iskola, Budapest, 2018. http://www.szfe.hu/wp-content/uploads/2019/03/DI_Boronkay_Soma_doktori%C3%A9rtekez%C3%A9s.pdf.
[2021.04.25.]
- BOROS János: „Disszenzus, beszédaktusok, szolidaritás”, *Jelenkor*, XXXV/10 (1992), 840–860.
- BOROSS Martin: „Storytelling és közösség, avagy egy élő ember a másikhöz”, [http://szinhaz.net/2017/08/15/boross-martin-storytelling-es-kozosseg-avagy-elo-ember-a-masikhoz/](http://szinhaz.net/2017/08/15/boross-martin-storytelling-es-kozosseg-avagy-egy-elo-ember-a-masikhoz/). [2021.01.19.]
- BOURRIAUD, Nicholas: *Relációesztétika*, Múcsarnok, Budapest, 2007. [PÁLFI Judit – PINCZÉS Bálint]
- BRECHT, Bertolt: „A kísérleti színházról”. Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1969, 138–157. [EÖRSI István]
- BRECHT, Bertolt: „Elmélkedés az epikus színház nehézségeiről”. Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1969, 62–63. [EÖRSI István]
- BRECHT, Bertolt: „Kis Organon a színház számára”. Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1969, 403–444. [EÖRSI István]
- BREYER, Ariane: „They all speak for themselves. Bürgerbühne Dresden”, <https://dresden-magazin.com/en/culture/buergerbuehne/>. [2021.01.01.]
- BURNS, Elizabeth: *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*, Harper & Row Publishers, New York, 1973.
- BUTLER, Judith: „Társadalmi nem(iség) felforgatása”, *TNTeF*, IV/2 (2014), 125–134.
[BARÁT Erzsébet]
- BYRNE, Andrew: „Georges Soros fights back against populist foes”, https://www.ft.com/content/695226e0-e528-11e7-97e2-916d4fbac0da?fbclid=IwAR1RDCKnQgnWsCFnm3N-f_1hk-tuVBdUgxf76OYQGvflizFxGaDyyXFZ_fY.
[2021.05.26.]

- CHOU, Mark – BLEIKER, Roland – PREMARTNA, Nilanjana: „Elections as theatre”, *Political Science and Politics*, XXXIX/1 (2016), 43–47.
- CHOU, Mark – ONDAATJE, Michael L.: „Dramatic Rationalities: Electoral Theatre in the Age of Trump”. Mari FITZDUFF (ed.), *Why Irrational Politics Appeals: Understanding the Allure of Trump*, Praeger, California, 2017, 191–204.
- COCHRANE, Claire: „The Contaminated Audience: Researching Amateur Theatre in Wales Before 1939”, *New Theatre Quarterly*, XIX/2 (2003), 169–176.
- CONRAD, Diane: „A »veszélyeztettség« fiatalkori tapasztalatai: a társadalmi színház, mint participatív és performatív kutatási módszer”. HORVÁTH Kata (szerk.), *A dráma mint társadalmi kutatás*, L’Harmattan, Budapest, 2010, 64–80. [GAGYI Ágnes]
- COOPER, Simon – MACKEY, Sally: *Színháztudomány felsőfokon*, Orpheusz, Budapest, 2000. [KÉKESI KUN Árpád]
- CZIBOLY Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, InSite Drama, Budapest, 2017.
- CZIBOLY Ádám: „Nincsenek szavaink (?)”, <https://szinhaz.net/2019/09/18/cziboly-adam-nincsenek-szavaink/>. [2021.02.11.]
- CZIBOLY Ádám – BETHLENFALVY Ádám: *Színházi nevelési programok kézikönyve*, L’Harmattan Kiadó, Budapest, 2013.
- CZIRÁK Ádám: „Bevezető gondolatok a kortárs táncművészet diskurzusairól”. CZIRÁK Ádám (szerk.), *Kortárs táncelméletek*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2013, 9–48.
- CSÁKÓ Mihály: „Demokráciára nevelés az iskolában”. SOMLAI Péter (szerk.), *Látás-viszonyok: tanulmányok Angelusz Róbert 70. születésnapjára*, Pallas, Budapest, 2009, 155–188.
- CSEPELI György: „A szabadság iskolája”. CSEPELI György – KÉRI László – STUMPF István (szerk.), *Állam és Polgár: Változás és folyamatosság a politikai szocializációban Magyarországon*, MTA Politikatudományi Intézet, Budapest, 1992, 87–96.
- DAVIES, Philip John: „The Drama of the Campaign: Theatre, Production and Style in American Elections”, *Parliamentary Affairs*, XXXIX/1 (1986), 98–114.

- DEBORD, Guy: *A spektákulum társadalma*, Balassi – MTA MtK, Budapest, 2006. [ERHARDT Miklós]
- DEBORD, Guy: „Theory of the Dérive”, *Internationale Situationniste* #2, 1958/December, <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html>. [2020.05.22.] [Ken KNABB]
- DE MAN, Paul: *Az olvasás allegóriái: figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, Magvető, Budapest, 2006. [FOGARASI György]
- DE MARINIS, Marco: „A néző dramaturgiája”, *Critikai Lapok*, VIII/10 (1999), 25–31. [IMRE Zoltán]
- DÉNES Iván Zoltán: „Változatok a személyes és a politikai szabadság viszonyára”. BALOGH László Levente – BÍRÓ-KASZÁS Éva (szerk.), *Fogdó nélkül. Hannah Arendt olvasókönyv*, Kalligram, Pozsony, 2008, 351–388.
- DERES Kornélia: *Képkalapács. Színház, technológia, intermedialitás*, József Attila Kör – PRAE.HU, Budapest, 2016.
- DERES Kornélia: „Magukról, bizony”, <http://szinhaz.net/2016/05/30/deres-kornelia-magukrol-bizony/>. [2020.01.08.]
- DÍOSZEGI-HORVÁTH Nóra: „Civilek, politika, demokrácia”, <https://merce.hu/2018/01/18/civilek-politika-demokracia/>. [2021.05.26.]
- DREYSSE, Miriam – MALZACHER, Florian (hrsg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Alexander Verlag, Berlin, 2007.
- ECO, Umberto: „A színházi előadás szemiotikája”, *Theatron*, II/2 (1999), 25–32. [CZÉKMÁNY Anna – HUBER Beáta]
- EIERMANN, André: „Posztspektakuláris színház és az előadás alteritása”. CZIRÁK Ádám (szerk.), *Kortárs táncművészetek*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2013, 141–171. [KEREKES Amália]
- ERIKSSON, Birgit: „Citizen Participation in Arts and Culture”. ALICE BURROWS – JOSÉPHINE DUSOL – HÉLENE GAUTHIER – TERESA PFAUD (ed.), *Participatory Theatre – A Casebook*, European Theatre Convention, Berlin, 2020, 8–15.
- ERŐS Balázs (szerk.): *MU, a kultúra szigete*, MU Színház Egyesület, Budapest, 2016.

- ERŐSS Nikolett: „Részvételen alapuló művészeti gyakorlatok”, <http://tranzit.org/curatorial-dictionary/index.php/szotar/-reszvetelen-alapulo-mveszeti-gyakorlatok/>. [2020.10.16.]
- FEHÉR Anna Magda: „Eufória”, <http://szinhaz.net/2017/05/11/feher-anna-magda-euforia/>. [2021.01.15.]
- FIEBACH, Joachim: „Leleplezett Igazságok. Reflexiók a »dokumentarista színházra«”, *Színház*, XLV/11/Melléklet (2012), 4. [SZABÓ Attila]
- FISCHER-LICHTE, Erika: „A színház nyelve: A színházi jelentésképződés problémájához”, *Pro Philosophia*, 1995/1, 25–46. [Kiss Gabriella]
- FISCHER-LICHTE, Erika: „A színház mint kulturális modell”, *Theatron*, II/3 (1999), 67–80. [MESZLÉNYI Gyöngyi]
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A dráma története*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001. [KISS Gabriella]
- FISCHER-LICHTE, Erika: „Times of revolution – times of festival. The Soviet mass spectacles 1917-20”. Erika FISCHER-LICHTE, *Theatre, Sacrifice, Ritual*, Routledge, London, 2007, 97–121.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *The Transformative Power of Performance*, Routledge, New York – London, 2008. [Saskya Iris JAIN]
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009. [KISS Gabriella]
- FISCHER-LICHTE, Erika: „Introduction. Transformative aesthetics – reflections on the metamorphic power of art”. FISCHER-LICHTE, Erika – WIHSTUTZ, Benjamin (ed.) *Transformative Aesthetics*, Routledge, London – New York, 2017, 1–25.
- FLESLAND HAVRE, Vibeke: „Folkets Festspillscene”, *Arts & Audiences*, Göteborg, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=_TXUTI_0guU. [2020.12.31.]
- FLESLAND HAVRE, Vibeke: [szóbeli közlése], *People on Stage* című workshop, Káva Kulturális Műhely, Budapest, 2018.01.19–20.
- FODOR Tamás: „A création collective mint a független színház kvázi öngazgató modellje – 1. rész”, <http://szinhaz.net/2019/11/11/fodor-tamas-a-creation-collective-mint-a-fuggetlen-szinhaz-kvazi-onigazgato-modellje-1-resz/>. [2021.06.13.]

FOUCAULT, Michel: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1990. [FÁZSY Anikó – CSÚRÖS Klára]

FOUCAULT, Michel: „Nietzsche, a genealógia és a történelem”. Michel FOUCAULT, *A fantasztikus könyvtár: válogatott tanulmányok, előadások és interjú*, Pallas Stúdió, Budapest, 1998. [ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor]

FRANKO, Mark: „Dance and Political: States of Exception”, *Dance Research Journal*, XXXVIII/1–2 (2006), 3–18.

FREIRE, Paulo: *Pedagogy of the Oppressed*, Continuum, New York – London, 2005. [Myra BERGMAN RAMOS]

FREIRE, Paulo: „Az elnyomottak pedagógiája”. BAJUSZ Klára – NÉMETH Balázs (szerk.), *Felnőttoktatási felfogások a 20. században. Andragógiai szöveggyűjtemény I.*, Publikon Kiadó, Pécs, 2011, 111–117. [BAJUSZ Klára]

GAZSÓ Ferenc: „A politikai szocializáció folyamatai az iskolában”. CSEPELI György – KÉRI László – STUMPF István (szerk.), *Állam és Polgár: Változás és folyamatosság a politikai szocializációban Magyarországon*, MTA Politikatudományi Intézet, Budapest, 1992, 141–145.

GÁSPÁR Ildikó: „Hajdani hitelünk”, <https://szinhaz.net/2016/03/02/gaspar-ildiko-hajdani-hitelunk/>. [2020.01.08.]

GERA Márton: „A színházi nevelés maga a demokrácia – Nem is kell sokaknak”, <https://m.magyararancs.hu/szinhaz2/a-szinhazi-neveles-maga-a-demokracia-nem-is-kell-sokaknak-93765>. [2020.11.23.]

GILLHAM, Geoff: „A színházi nevelés értéke”, *Drámapedagógiai Magazin*, XVIII/1 (2008), 22–26. [BETHLENFALVY Ádám]

GOFFMAN, Erving: *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*, Gondolat, Budapest, 1981. [HABERMANN M. Gusztáv]

GOLDEN Dániel: „Színház és nevelés Magyarországon”. CZIBOLY Ádám (szerk.), *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, InSite Drama, Budapest, 2017, 77–111.

GOMILA, Andreu: „Rimini Protokoll: »There’s not such a big difference between us and the audience«”, <http://lab.cccb.org/en/rimini-protokoll-theres-not-such-a-big-difference-between-us-and-the-audience/>. [2021.01.08.]

GRABER, Naomi: „Do You Hear the People Sing? Theatre and Theatricality in the Trump Campaign”, *American Music*, XXXV/4 (2017), 435–445.

GREENWOOD, Celia: „Come and join the dance; young people, dance and diversity”, <https://www.communitydance.org.uk/DB/animated-library/come-and-join-the-dance-young-people-dance-and-div?ed=14048>. [2021.01.19.]

GYEVI-BÍRÓ Eszter – JUHÁSZ Dóra: „Kihívás. Személyiség. Misszió...”, *Drámapedagógiai Magazin*, X/k2 (2010), 43–46.

HABERMAS, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1971. [ENDREFFY Zoltán]

HAJÓS Zsuzsa – LIPTÁK Ildikó: „A színházi nevelésről hat tételben: dilemmák és módszerek a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ mindennapjaiból”, *Drámapedagógiai Magazin*, X/k2 (2010), 3–5.

HAMILTON, James R.: „Theatrical Enactment”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LVIII/1 (2000), 23–35.

HAYDON, Andrew: „Embedded III”, <http://postcardsgods.blogspot.hu/2012/05/embedded-iii.html>. [2020.01.02.]

HEGYI Dávid: „SzívHANG_szociodráma műhely (2016-17)”, https://www.youtube.com/watch?v=0fWNxzzVGwk&feature=emb_title. [2021.01.26.]

HEIDEGGER, Martin: „A művészet és a tér”, *Magyar Építőművészet*, LXXX/4 (1989), 10–11. [GÁSPÁR Csaba László]

HERCZOG Noémi: „Mi történne, ha tényleg azt csinálnád, amit tényleg csinálni akarsz?” <http://szinhaz.net/2020/08/25/mi-tortenne-ha-azt-csinalnad-amit-tenyleg-csinalni-akarsz/>. [2021.04.20.]

HILDEBRANDT, Paula – PETERS, Sibylle: „Introduction”. HILDEBRANDT, Paula – EVERT, Kerstin – PETERS, Sibylle – SCHAUB, Mirjam – WILDNER, Kathrin – ZIEMER, Gesa (ed.), *Performing Citizenship. Bodies, Agencies, Limitations*, Palgrave Macmillan, 2019, 1–13.

HILLERY, George A.: „Definitions of community: areas of agreement”, *Rural Sociology*, XX/2 (1995), 111–123.

HONTI György: „Beavató színház, avagy mindannyian Ruszt József köpönyegéből bújtunk elő”, *Iskolakultúra*, XIX/7–8/Melléklet (2009), 3–11.

HORVÁTH Kata (szerk.): *Színház és pedagógia 7. Új Néző – Kísérlet a társadalmi színház megteremtésére Magyarországon*, L'Harmattan, Budapest, 2012.

HORVÁTH Kata – OBLATH Márton: *A performatív módszer*, Káva – Anblokk – Parforum, Budapest, 2015.

HORVÁTH Kata: „Sajátszínház: SzívHANG. Nyolc roma nő saját színházának megszületése Borsodban”. VARGA Anikó (szerk.), *Kutatás alapú színház*, Parforum – Káva, Budapest, 2017, 94–113.

HOUSTON, Sara: „Dance in the Community”. Diane AMANS (ed.), *An Introduction to Community Dance Practice*, Palgrave, New York, 2008, 11–16.

HUNYA Márta: *A disputa program*, Soros Alapítvány, Budapest, 1998.

IMRE Zoltán: *Színház és teatralitás. Néhány kortárs lehetőség*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2003.

IMRE Zoltán: „Rosszkedvem Ősze. Gondolatok az Új Színház-jelenség kapcsán”, <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3701/gondolatok-az-uj-szin haz-jelenseg-kapcsan/>. [2020.01.08.]

IRMER, Thomas: „Az új dokumentarista színház első évtizede – merre tovább?”, *Színház*, XLV/11/Melléklet (2012), 2–4. [SZABÓ Attila]

JAKOPÁNECZ Kitti (szerk.): „A kákán is csomót keress! Szakmai beszélgetések a fórum'15-ön, 2.”, <https://revizoronline.com/hu/cikk/5580/szakmai-beszelgetesek-a-forum-15-on-2/>. [2020.11.21.]

JÁKFA LVI Magdolna: „A színházi előadás fogalma a digitális média korában”, *Theatron*, XIII/1 (2014), 23–27.

JÁKFA LVI Magdolna: *Avantgárd – Színház – Politika*, Balassi Kiadó, Budapest, 2006.

JENKINS, Henry: „Rethinking »Rethinking Convergence/Culture«. *Cultural Studies*”, XXVIII/2 (2013), 267–297.

JEVREINOV, Nyikolaj: „Az élet teatralizálása. Ex cathedra”. TOMPA Andrea (szerk.), *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2006, 147–181. [ABONYI Réka]

KANT, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*, Ictus, Szeged, 1997. [PAPP Zoltán]

KAPOSI László: „TIE – Angliában”, *Drámapedagógiai Magazin*, III/1 (1993), 21–23.

KAPOSI László: „A tanár – szerepben”, *Drámapedagógiai Magazin*, IV/k (1994), 3–7.

KAPOSI László: [szerkesztői megjegyzés], *Drámapedagógiai Magazin*, XVIII/1 (2008), 22.

KAPOSI László: „A színházi nevelés”, *Drámapedagógia Magazin*, XX/k2 (2010), 2.

KAPOSI László: „Ami történt a drámapedagógia területén... Szakall Judittal beszélget Kaposi László”, *Drámapedagógiai Magazin*, XII/ 2 (2012), 36–40.

KAPOSI László – SZAUDER Erik: „»A TIE-t igazán csak főállásban lehet csinálni«. Kaposi Lászlóval, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ vezetőjével beszélget Szauder Erik”, *Drámapedagógiai Magazin*, V/1 (1995), 7–11.

KAPROW, Allan: *Assemblage, environmentek & happeningek*, Artpool – Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest, 1998. [Horányi Attila]

KARSAI György: *A Szép és a Szörnyeteg. Görög drámák értelmezései*, Osiris Kiadó, Budapest, 1999.

KARSAI György: „Velünk élő Antigonék”, <http://szinhaz.net/2012/06/01/karsai-gyorgy-velunk-elo-antigonek/>. [2018.04.18.]

KÁDÁR Annamária: „Mese az érzelmi intelligencia fejlesztésében, szerepe a nevelés-oktatásban”. FEHÉR Ágota – MEGYERINÉ RUNYÓ Anna (szerk.), *A mese szerepe a nevelésben, oktatásban*, Apor Vilmos Katolikus Főiskola, Vác, 2018, 138–146.

KELTY, Christopher – PANOFKY, Aaron – CURRIE, Morgan – CROOKS, Roderic – ERICKSON, Seth – GARCIA, Patricia – WARTENBE, Michael – WOOD, Stacy: „Seven Dimensions of Contemporary Participation Disentangled”, *Journal of the Association for*

Information Science and Technology, LXVI/3 (2015), <https://escholarship.org/content/qt3d3884zd/qt3d3884zd.pdf?t=p2pepo>. [2021.03.16.]

KERR, David: „Hatást gyakorolni a világra”, <http://ofi.hu/david-kerr-hatast-gyakorolni-vilagra>. [2018.04.16.] [KARVALITS Ivett]

KISS Gabriella: „»A kisiklás tapasztalata« (Gondolatok a politikai színházról és a színház politikusságáról)”, *Alföld*, LVIII/2 (2007), 60–79.

KISS Gabriella: „»A színház csak ürügy«: a színházi nevelés szemünk előtt be-, át- szét- és talán megrendeződő diszciplináris tere”. BALASSA Zsófia – GÖRCSI Péter – P. MÜLLER Péter – PANDUR Petra – ROSNER Krisztina (szerk.), *Rendezett tér: be-, át-, szét-megrendezett terek a színházban*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2015, 209–217.

KISS Gabriella: „A résztvevő színháza mint kulturális modell. Gondolatok a Káva Kulturális Műhely két »kifejezetten felnőtt közönség számára« készült előadásáról”. DERES Kornélia – HERCZOG Noémi (szerk.), *Színház és társadalom*, JAK – PRAE.HU, Budapest, 2018, 96–122.

KISS Gabriella: „»Józanító tapasztalás, hogy nincsen többé Nagyszabás« (Gondolatok az Állami Áruház című »szocialista operett« [re]kanonizálásáról)”, *Alföld*, LXXI/7 (2020), 72–89.

KLANICZAY Tibor (szerk.): *A Magyar irodalom története I.*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1964, <http://mek.oszk.hu/02200/02228/html/01/234.html>. [2021.03.19.]

KOLTAI Tamás: „A valóság, ahogy létezik”, *Élet és Irodalom*, LIV/43 (2010), 23.

KONOK Péter: „A lehetetlent követelve... A szituacionisták szerepe a hatvanas évek radikális mozgalmaiban”, *Eszmélet*, XIII/50 (2001), 102–119.

KOTTE, Andreas: „Theaterbegriffé”. Erika FISCHER-LICHTE – Doris KOLESCH – Matthias WARSTAT (hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie 2.*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart–Weimar, 2014, 361–368. [KRICSFALUSI Beatrix]

KOVÁCS Balázs: „Adorno és a kritikai pedagógia”, *Iskolakultúra*, XIII/10 (2003), 84–90.

KOVÁCS Bálint (szerk.): „Nem feltételezzük, hogy a cigány gyerek jobban tudhat valamit”, *Színház*, LI/7–9 (2018), 2–6.

KRÉTAKÖR: „Közhasznúsági jelentés 2011”, <http://kretakor.eu/wp-content/uploads/2016/10/2011-%C3%A9vi-besz%C3%A1mol%C3%B3.pdf>. [2020.11.12.]

KRICSFALUSI Beatrix: „Reprezentáció, politika, esztétika (avagy miért nem politikus a magyar színház”, *Alföld*, LXII/8 (2011), 81–93.

KRICSFALUSI Beatrix: „A reprezentáció politikája”, *Színház*, XLVII/7 (2014), 10–12.

KRICSFALUSI Beatrix: *Ellenálló szövegek: a színház nem-dramatikus megszakításai*, Ráció Kiadó, Budapest, 2015.

KRICSFALUSI Beatrix: „Aktivitás – részvétel – interpasszivitás, avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak?”. GÖRCSI Péter – P. MÜLLER Péter – PANDUR Petra – ROSNER Krisztina (szerk.), *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2016, 17–29.

KRICSFALUSI Beatrix: „Színház mindenén túl. Politikus színház a posztpolitika korában”. ANTAL Klaudia – PANDUR Petra – P. MÜLLER Péter (szerk.), *Színházi politika # Politikai színház*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018, 15–29.

KRICSFALUSI Beatrix: „Teatralitás és medialitás, avagy miért nem definiálható »a« színház”, *Játéktér*, IX/4 (2020), 3–18.

KRICSFALUSI Beatrix: „Asszonyok az önbecsülés szélén”, <https://revizoronline.com/hu/cikk/6650/szivhang-eljen-soka-regina-trafo/>. [2021.01.15.]

KURZENBERGER, Hajo: „Dresden model. Democracy needs the citizens’ stage”, <https://www.goethe.de/en/kul/tut/gen/tup/20364490.html>. [2021.01.01.] [Jonathan UHLANER]

LAJOS Veronika: „Részvétel és együttműködés. Fogalmak, dilemmák és értelmezések”, *Replika*, XXVII/ 5 (2016), 23–40.

LAMBERT, Joe: „Putting Purpose to Pixels”, <https://www.youtube.com/watch?v=SHRuAi-Z3oY&feature=youtu.be>. [2021.01.22.]

LANSZKI Anita: „A digitális történetmesélés relevanciája a tanárképzésben”. FALUS Iván (szerk.), *Felkészülés a pályára, felkészülés az életre*. Líceum Kiadó, Eger, 2015, 89–97.

LANSZKI Anita: „Digitális történetmesélés és tanulói tartalom(re)konstrukció”, *Új Pedagógiai Szemle*, LXVI/3–4 (2016), 82–88.

- LANSZKI Anita – HORVÁTH Kata: „A digitális történetmesélés.” OBLATH Márton – HORVÁTH Kata (szerk.), *A részvételi ifjúságkutatás módszerei*, OKT-Full Tanácsadó Kft., Budapest, 2015, 73–93.
- LÁNCZI András: „A politika fogalma”. GYURGYÁK János (szerk.), *Mi a politika? Bevezetés a politika világába*, Osiris Kiadó, Budapest, 2004, 19–37.
- LEBEL, Jean-Jacques: „On the Necessity of Violation”, *The Drama Review*, XIII/1 (1968), 89–105.
- LEBEL, Jean-Jacques: „Megjegyzések a politikai utcaszínházról”. UNGVÁRI Tamás (szerk.), *A dráma művészete ma*, Gondolat, Budapest, 1974, 468–475. [ZILÁHI Judit]
- LEHMANN, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009. [KRICSFALUSI Beatrix (9–75.), BEREZ Zsuzsa (77–171.), SCHEIN Gábor (173–226.)]
- LEHMANN, Hans-Thies: *Das Politische Schreiben: Essays zu Theater texten*, Theater der Zeit, Berlin, 2012.
- LENGYEL Anna: „Romaábrázolás a magyar színpadokon”, *Színház*, LI/7–9 (2018), 12–19.
- LIPTÁK Ildikó: „Negyedévszázados a magyarországi színházi nevelés”, *Drámapedagógiai Magazin*, XVII/4 (2017), 3–4.
- LOCKE, John: *Two treatises of civil government*, Dent, London, 1953.
- LOCKE, John: *Értekezés az emberi természetről*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1964. [DIENES Valéria]
- LYOTARD, Jean-Francois: *A viszály*, L’Harmattan–SZTE Filozófia Tanszék, Budapest, 2019. [DÉKÁNY András]
- LYOTARD, Jean-Francois: „A posztmodern állapot”. Jürgen HABERMAS – Jean-Francois LYOTARD – Richard RORTY, *A posztmodern állapot*, Századvég, Budapest, 1993, 7–145. [BUJALOS István – OROSZ László]
- MALLY, Lynn: *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, Berkeley, 1990.
- MALZACHER, Florian: „No organum to follow: Possibilities of Political Theatre of Today”. Florian MALZACHER (ed.): *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre of Today*,

[E-book], House on Fire – Live Art Development Agency – Alexander Verlag Berlin, H.n., 2015.

MARCHART, Oliver: „Dancing Politics. Political Reflections on Choreography, Dance and Protest”, <https://www.diaphanes.net/titel/dancing-politics-2126>. [2021.02.12.]

MARINETTI, Filippo Tommaso: „A varieté”, *Színház*, XXIX/9 (1996), 40–43. [Magyarósi Gizella]

MARINETTI – SETTIMELLI – CORRA: „A szintetikus futurista színház”, *Színház*, XXIX/9 (1996), 43–45. [MAGYARÓSI Gizella]

MARTIN, Carol: „Theatre of the Real”. SZABÓ Attila – Joanna KRAKOWSKA – SZILÁGYI-MAYER Mária (szerk.), *Theatre After The Change, And What Was There Before the After?*, Creativ Média, Budapest, 2011.

MÁTÉ Gábor: [cím nélkül], <https://fidelio.hu/szinhaz/mate-gabor-valasza-a-fuggetlen-szinhaznak-54508.html>. [2021.01.29.]

MERÉNYI Márta: „Mozgás- és táncterápia”, <http://www.mentalport.hu/a-folyoirat/korabbi-szamok/xiii-evfolyam/2004-februar/merenyi-marta-mozgas-es-tancterapia/>. [2021.02.12.]

MESTER Béla: „A politikai közösség koramodern fogalma. John Locke előfeltevései”, *Kellék*, VIII/17 (2001), 125–150.

MEZEI Éva: „Színház a nevelésben”, *Színház*, XIX/11 (1986), 22–25.

MIESSEN, Markus: *The Nightmare of Participation: Crossbench Praxis as a Mode of Criticality*, Sternberg Press, Berlin, 2010.

MILLS, Dana: *Dance and Politics. Moving Beyond Boundaries*, Manchester University Press, Manchester, 2017.

MORGAN, Margot Bonel: *Politics and Theatre in Twentieth-Century Europe: Imagination and Resistance*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

MOUFFE, Chantal: „Preface: Democratic Politics Today”. Chantal MOUFFE (ed.), *Dimension of a Radical Democracy*, Verso, London, 1992, 1–16.

- MOUFFE, Chantal: „A politika és a politikai”, *Századvég*, XVI/60 (2011), 25–47.
[HORVÁTH Szilvia]
- NÁNAY István: „A Theater in education módszer Gödöllőn – A Kerekasztal Színházi Nevelési Központ bemutatója”, *Drámapedagógiai Magazin*, II/2 (1992), 15–16.
- NÁNAY István: „Színház az osztályteremben”, <https://revizoronline.com/hu/cikk/3166/tantermi-szinhazi-projekt-mu-szinhaz/>. [2020.11.12.]
- NAHALKA István: *Hogyan alakul ki a tudás a gyerekekben? Konstruktivizmus és pedagógia*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2002.
- NEELANDS, Jonothan: *Making Sense of Drama: A Guide to Classroom Practice*, Heinemann, London, 1984.
- NEUDOLD Júlia: „Civilek a város színpadán. Bürgerbühne – történet és definíció”, *Színház*, LIV/1 (2021), 16–18.
- NICHOLSON, Helen: *Applied Drama. The Gift of Theatre*, Palgrave Macmillan, New York, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich: „A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról”, *Athenaeum*, 1992, I. füzet, III. köt., 3–15. [TATÁR Sándor]
- NIMMO, Dan: „Elections as Ritual Drama”, *Society*, XXII/4 (1985), 31–38.
- NOVÁK Géza Máté: „Alkalmazott színház Magyarországon”. CZIBOLY Ádám (szerk.), *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, InSite Drama, Budapest, 2017, 22–75.
- NOVÁK Géza Máté – GOLDEN Dániel – CZIBOLY Ádám: „Alkalmazott színház, színházi nevelés és színház-pedagógia Magyarországon”, *Magyar Tudomány*, CLXXIX/6 (2018), 843–850.
- NYULASSY Attila – UGRAI István – ZSEDÉNYI Balázs: „A színház középiskolába megy”, *Színház*, XLI/11, 108–115.
- OBLATH Márton: „Szélmalmok. Drámaalapú beavatkozás a hódmezővásárhelyi tanyavilágban”. VARGA Anikó (szerk.), *Kutatás alapú színház*, Parforum – Káva, Budapest, 2017, 68–93.

- O'TOOLE, John: „Theatre in Education. Új irányzatok a színházban – új technikák a tanításban”, *Drámapedagógiai Magazin*, XII/k (2002), 37–48. [PERESZLÉNYI Erika]
- PACZOLAY Péter: „A legfőbb hatalom eredete. Újkori államelméletek”, *Rubicon*, XXXII/8 (1997), 25–29, http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/ujkori_allamelmeletek_a_legfobb_hatalom_eredete/. [2020.02.12.]
- PATAKY Adrienn: „Szereplővé válni tét nélkül? Beszámoló a Mai mesék című konferenciáról”, <https://www.kortaronline.hu/aktual/irodalom-mai-mesek.html>. [2020.12.18.]
- PATONAY Anita: „Kérdez, és nem állít. Mezei Éva gyerekszínháza 1978-1979-ben”. ANTAL Klaudia – PANDUR Petra – P. MÜLLER Péter (szerk.), *Színházi politika # Politikai színház*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018, 209–220.
- PATONAY Anita: „Vélemények színháza”. [Konferencia-előadás], Fórum'20, Budapest, 2020.03.07.
- PAVIS, Patrice: *Színházi szótár*, L'Harmattan, Budapest, 2006. [Molnár Zsófia]
- PÉTER Petra – SZEMESSY Kinga: „Szavakkal megközelíthetetlen helyek. Széljegyzetek egy táncszínházi (?) nevelési konferenciasorozat margójára”, *Színház*, LII/2 (2019), 47–50.
- PLATÓN: „Törvények”. MIKLÓS Tamás (szerk.), *Platón összes művei kommentárokkal*, Atlantisz, Budapest, 2008. [KÖVENDI Dénes – BOLONYAI Gábor]
- P. MÜLLER Péter: *Test és teatralitás*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.
- P. MÜLLER Péter: „Tény és fikció, dokumentum és fantázia – Van-e különbség és számít-e egyáltalán?”, *Színház*, XLV/11/Melléklet (2012), 5–7.
- P. MÜLLER Péter: „A lázadók színháza – 1968”. ANTAL Klaudia – PANDUR Petra – P. MÜLLER Péter (szerk.), *Színházi politika # Politikai színház*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018, 107–125.
- P. MÜLLER Péter: „Társadalmi színház, avagy a tette kész néző előállítását”. DERES Kornélia – HERCZOG Noémi (szerk.), *Színház és társadalom*, JAK – PRAE.HU, 2018, 247–275.
- POYNOR, Helen: „But is it Dance?”. Diane AMANS (ed.), *An Introduction to Community Dance Practice*, Palgrave, New York, 2008, 87–98.

- PRENTKI, Tim: „Introduction to Poetics of Representation”. Tim PRENTKI – Sheila PRESTON (ed.), *The Applied Theatre Reader*, Routledge, New York, 2009, 19–21.
- PRENTKI, Tim – PRESTON, Sheila: „Applied Theatre: An Introduction.” Tim PRENTKI – Sheila PRESTON (ed.), *The Applied Theatre Reader*, Routledge, New York, 2009, 9–16.
- PRESTON, Sheila: „Introduction to Transformation”. Tim PRENTKI – Sheila PRESTON (ed.), *The Applied Theatre Reader*, Routledge, New York, 2009, 303–306.
- PRENDERGAST, Monica – SAXTON, Juliana (ed.): *Applied Theatre*, Intellect, Bristol, 2009.
- PROICS Lilla: „Nekünk ilyen tapasztalataink vannak, sajnos. Beszámoló a SZÍVhang projekt tapasztalatairól és hatásairól a Sajátszínház csoport egyik résztvevőjétől”, *Színház*, LI/7–9 (2018), 9–11.
- PROICS Lilla: „A demokrácia (nem) játék”, *Színház*, LII/1 (2019), 23–26.
- PROICS Lilla: „Színházi vitaminta”, https://revizoronline.com/hu/cikk/4498/vitaszinhaz-a-kerekasztalnajuranyi-inkubatorhaz/?label_id=730&first=0. [2021.03.03.]
- PROICS Lilla: „Fájjon nekünk is, ami másoknak fáj”, <https://revizoronline.com/hu/cikk/5791/szociopoly-szputnyik-mentocsonak-egyseg-gyere-gyerekesely-egyesulet-juranyi/>. [2021.04.20.]
- PUKÁNSZKY Béla – NÉMETH András: *Neveléstörténet*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1996.
- PUSKÁS Panni: „Lehet-e ezt még fokozni?”, <https://revizoronline.com/hu/cikk/7871/kerekes-janos-barabas-tibor-darvas-szilard-gador-bela-allami-aruhaz-kecskemeti-katona-jozsef-szinhaz/>. [2021.05.31.]
- PÜSPÖKI Péter: „Disputa”, *Drámapedagógiai Magazin*, VIII/2 (1998), 24–27.
- RAHNEMA, Majid: „Participation”. Wolfgang SACHS (ed.), *The Development Dictionary. A Guide to Knowledge as Power*, Zed Books, London, 2010, 127–144.
- RANCIÈRE, Jacques: *Esz­tétika és politika*, Műcsarnok Kiadó, Budapest, 2009. [JANCSÓ Júlia – Jean-Louis PIERSON]
- RANCIÈRE, Jacques: *A felszabadult néző*, Műcsarnok Kiadó, Budapest, 2011. [ERHARDT Miklós]

- RÁCZ Anna – PODMANICZKY Szilárd: „Angelus Iván: A nézőnek mindig igaza van”, <https://librarius.hu/2019/12/19/angelus-ivan-a-nezonek-mindig-igaza-van/>. [2021.03.16.]
- RÁDAI Andrea: „Embedded criticism: beágyazott kritika”, *Színház*, XLVIII/1 (2015), 15–17.
- RICHTER, Anne: „Theatre in the classroom: The genre of mobile drama”, <https://www.goethe.de/en/kul/tut/gen/kuj/20889811.html>. [2020.11.12.]
- RÓBERT Júlia: „A színházi nevelés magyarországi megjelenési formáiról”, *Drámapedagógiai Magazin*, XI/1 (2011), 39–40.
- RÓBERT Júlia: „Közösségi és részvételi? Közösségi vagy részvételi?”, *Színház*, L/2 (2017), 2–4.
- RÓBERT Júlia: „A TIE előadás dramaturgiai sajátosságai”, [Doktori értekezés], Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest, 2018.
- RODY Vera: „Kreatív mozgás gyerekeknek”, *Drámapedagógiai Magazin*, VII/1 (1997), 26–30. [BUGA Emőke]
- ROMANKOVICS Edit: *A Résztvevő Színháza. A színházi nevelési program mint totális színház*, Káva Kulturális Műhely, Budapest, 2010.
- ROMANKOVICS Edit: „Éljen soká Regina!”, <http://www.sajatszinhaz.org/szivhang/eljen-soka-regina/>. [2021.01.15.]
- RUBIDGE, Sarah: „Community dance – a growth industry”, *Dance Theatre Journal*, II/4 (1984), 11–15.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Emil vagy a nevelésről*, Tankönyvkiadó Vállalat, Budapest, 1957. [GYŐRY János]
- SAURUGGER, Sabine: „The social construction of the participatory turn: The emergence of a norm in the European Union”, *European Journal of Political Research*, XLIX/4 (2010), 471–495.
- SCHILLER, Friedrich: „A színház mint morális intézmény”. Friedrich SCHILLER, *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Atlantisz Kiadó, Budapest, 2005, 9–22. [PAPP Zoltán – MESTERHÁZI Miklós]

- SCHECHNER, Richard: *Environmental Theatre*, Hawthorn Books, New York, 1994.
- SCHELL ARROWSMITH, Katie: „Noyes Fludde: A Community Opera by Benjamin Britten”, http://sudburysymphony.com/files/noyes_fludde_eduguide.pdf. [2021.01.01.]
- SCHMITT, Carl: „A politikai fogalma”. SZABÓ Máté (szerk.), *A politikaelmélet története a XIX-XX. században*, Rejtjel Kiadó, Budapest, 2003, 216–245. [Cs. Kiss Lajos]
- SCHULLER Gabriella: „Az öregedés színrevitele”, *Színház*, L/1 (2017), 4–6.
- SEBŐK Zoltán: „happening”, <https://artportal.hu/lexikon-szocikk/happening/>. [2020.09.17.]
- SELLARS, Peter: „The Question of Culture”. M. DELGADO – C. SVICH (ed.), *Theatre in Crisis: Performance Manifestos for a New Century*, Manchester University Press, Manchester, 2002.
- SHAKESPEARE, William: „Ahogy tetszik”. KÉRY László (szerk.), *Shakespeare összes drámái*, Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1955, III. köt., 687–789. [SZABÓ Lőrinc]
- SIMON, Alfred: „The theatre in May”, *Yale French Studies*, 46 (1971), 139–148. [William F. PANICI]
- SIMPSON, J. A. – WEINER, E. S. C. (prep.): *The Oxford English Dictionary*, II. ed., Vol. XVII, Clarendon Press, Oxford, 1989.
- STEPHENS, Autumn: „Digital Art and Soul. The Center for Digital Storytelling teaches thousands nationwide how to edit videos and make sense of their stories”, <http://themonthly.com/up-front-08-08.html>. [2021.01.22.]
- SVUNG kutatócsoport: „Szavakat keresve”, <https://szinhaz.net/2020/03/04/szavakat-keresve/>. [2021.02.11.]
- SZABÓ Veronika: „Akadályverseny – Demokráciára nevelés színházzal Magyarországon”. HORVÁTH Kata (szerk.), *Akadályverseny. Szabadság-projekt az iskolában*, L’Harmattan, Budapest, 2010, 45–66.
- SZABÓ-SZÉKELY Ármin (szerk.): „Falbontás. Kerekasztal-beszélgetés a Kiváló dolgozók és a Szívhangok alkotóival és szereplőivel”, <http://szinhaz.net/2021/01/07/falbontas/>. [2021.01.26.]

SZAUDEK Erik: „A szerepbe lépés mint keretbe foglalt tevékenység”, *Drámapedagógiai Magazin*, IV/k (1994), 7–11.

SZAUDEK Erik: „A színházi nevelés története az angolszász nyelvterület országában”, *Drámapedagógiai Magazin*, X/k (2000), 1–5.

SZ. DEME László: „Dráma és felelősség”, *Színház*, XLIII/4 (2010), 57–60.

SZ. DEME László: „A nézői szerep változása a nyugati színházban”. DEME János – SZ. DEME László (szerk.), *Ha a néző is résztvevővé válna... Kísérletek a színház és a közönség viszonyának újragondolására*, L'Harmattan, Budapest, 2010, 13–36.

SZEMERÉDI Fanni: „Együtt legyőzni az óriást”, <https://revizoronline.com/hu/cikk/6611/az-orias-olelese-insite-drama-es-kerekasztal-szinhazi-nevelési-kozpont/>. [2020.12.17.]

SZEMESSY Kinga: „A formanyelv új, de az útpadka magas”, *Színház*, L/ 4 (2017), 16–18.

SZEMESSY Kinga: „Játék és uniszónó – táncelőadások a részvételiség jegyében”, *Tánc tudományi Közlemények*, XI/1 (2019), 31–37.

SZÉCSÉNYI Endre: „Kant és a politika problémája”, *Jelenkor*, XLV/12 (2002), 1304–1320.

SZÖLLŐSSY Anna: „Cigányok a XIX. századi magyar színpadon”, *Beszélő*, VII/7–8 (2002), 82–88.

TAKÁCS Gábor: „Színház a határon. A TIE tíz éve Magyarországon”, *Drámapedagógiai Magazin*, XII/k (2002), 1–5.

TAKÁCS Gábor: „Padlíváza a színpadon”, *Színház*, XLII/2 (2009), 42–49.

TAKÁCS Gábor – GYÉVI-BÍRÓ Eszter – LÁPOSI Terka – LIPTÁK Ildikó – SZÜCS Mónika: „Színházi nevelési / Színházpedagógiai programokhoz kapcsolódó fogalmak glosszáriuma”. CZIBOLY Ádám (szerk.), *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, InSite Drama, Budapest, 2017, 146–166.

TAYLOR, Philip: *Applied Theatre, Creating Transformative Encounters in the Community*, Heinemann, Portsmouth, 2003.

THOMPSON, Derek: „Statler and Waldorf on the Campaign Trail. When political journalists play theater critic, they miss the real drama of elections”, <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2015/04/statler-and-waldorf-on-the-campaign-trail/390894/>. [2019.11.20.]

THOMSON, Christopher: „Foreword”. Diane AMANS (szerk.), *An Introduction to Community Dance Practice*, Palgrave, New York, 2008, IX–XI.

THOMSON, Christopher: „Dance and the Concept of Community”, *Dance and the Child International Journal*, III (1994), 20–30.

TÖRÖK Ákos: „Hordák és közösségek. Interjú Takács Gáborral”, https://7ora7.hu/2015/01/28/kava_hordak_es_kozossegek. [2021.02.12.]

TRENCSENYI László: *Gyerek színpadon – nézőtéren. Trencsényi László kritikai írásaiból (1981-2011)*, fapadoskönyv.hu, Budapest, 2012.

TURBULY Lilla: „Limonádé ötven jégkockával”, <https://www.spiritusonline.hu/kritikak/limonade-otven-jegkockaval/>. [2020.12.18.]

TURNER, Victor: „Liminalitás és communitas”. ZENTAI Violetta (szerk.), *Politikai Antropológia*, Osiris Kiadó, Budapest, 1997, 51–63. [NAGY László]

UPOR László: „Bond kérdez”, *Színház*, XLIII/4 (2010), 54–56.

UNGVÁRI Zrínyi Ildikó: *Bevezetés a színházantropológiába*, Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 2011.

VAN ELTEREN, Mel: „Celebrity Culture, Performative Politics and the Spectacle of »Democracy« in America”, *The Journal of American Culture*, XXXVI/4. (2013) 263–283, 275.

VAN ERVEN, Eugene: *Community Theatre. Global Perspectives*, Routledge, London – New York, 2001.

VAN GENNEP, Arnold: *Átmeneti rítusok*, L'Harmattan, Budapest, 2007. [VARGYAS Zoltán]

VARGA Anikó: „Előszó”. VARGA Anikó, (szerk.), *Kutatás alapú színház*, Parforum – Káva, Budapest, 2017, 4–6.

VARGA Anikó: „Aminek történnie kellett volna”, <http://www.jatekter.ro/?p=22007&fbclid=IwAR2vkfSvtFaOea3jBJja2KCrPX3T4gu3EJfjVBRabwzSzNRiHWpJGtOUU>. [2021.01.22.]

WIHSTUTZ, Benjamin: „The Pleasure of Failure”. Florian MALZACHER (ed.), *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre of Today*, [E-book], House on Fire – Live Art Development Agency – Alexander Verlag Berlin, H.n., 2015.

WILEY, Heidi – RANGONI, Serge: „Our stage”. Alice BURROWS – Joséphine DUSOL – Hélène GAUTHIER – Teresa PFAUD (ed.): *Participatory Theatre – A Casebook*, European Theatre Convention, Berlin, 2020, 4–7.

WILKINSON, Sue – KITZINGER, Celia: „Representing the Other”. Tim PRENTKI – Sheila PRESTON (ed.), *The Applied Theatre Reader*, Routledge, New York, 2009, 86–93.

ZÁVADA Péter: „A jelenlét kisiklatása”, <http://szinhaz.net/2020/04/20/zavada-peter-a-jelenlet-kisiklatasa>. [2020.08.28.]

ZRINYI GÁL Vince: [cím nélkül], Bonum TV, *Délelőtt* című műsor, <https://www.youtube.com/watch?v=DhBvDHJG3G0>. [2020.12.31.]