
Johnny Saldaña

De művészet ez? Egy lehetséges etnoszínházi esztétika

„Fennáll a veszélye, hogy a művészetalapú kutatók, abbéli elítéltségükben, hogy a kegyetlenséget kiküszöböljék, mégis metszővé, kizárólagossá, monologikussá és autoriterré válhatnak – halogatnak és öniszólást keresnek. A művészetalapú kutatók ezt a veszélyt követhetik el... lényegében, igyekezetükben, hogy történelmet csináljanak, elfelejtenek művészetet csinálni.”

Tom Barone és Elliot Eisner¹

Megjegyzendő, hogy a fejezet címe nem De kutatás ez? A fejezet címe: De művészet ez? Egyetértek Baronéval és Einserral, miszerint a tematikus színház, mint például az etnoszínház, éppen a művészetben szenved időnként, vagy inkább nagyon is gyakran, hiányt. Oka van annak, hogy olyan művek, mint a *The Laramie Project*, a *The Exonerated* és *A vagina monológok* széles körben ismertek, és az *I Am My Own Wife* megnyerte a Tony-díjat és a Pulitzer-díjat is mint a legjobb dráma. Ezek mind társadalmilag érzékeny művek, ugyanakkor *nagyszerű művészeti termékek* is. Az etnodramatisták soha ne feledjék, hogy a mi dolgunk a tartalom és a stílus, a forma és az érzés, kutatás és művészet.

► Egy lehetséges etnoszínházi esztétika

Meghívtak a New York-i Egyetem (NYU) Színházi Nevelési Programjába, hogy reflektáljak a 2006-os etnoszínházi és a színház mint a társadalmi változás eszköze témákban tartott fórumukra. Megírtam és megjelentettem a tanulmányomat az *Arts Praxis* című online újságjukban, amit most ebben a könyvfejezetben is felhasználok (Saldaña 2010). Intenzív és izgalmas hétvége volt az esemény, amelyben eredeti etnoszínházi előadásokat rendezett a NYU, a konvencionális és a rea-

¹ Tom Barone és Elliot Eisner (2012), *Arts Based Research*, 128. o.

lista (realizmus a négyzetben) művészeti megközelítés jegyében.

A NYU-fórumon a résztvevők által feltett összes kérdés közül számomra leginkább elgondolkodtató ez volt: „Van-e olyan, hogy etnoszínházi esztétika?” A gyors válaszom erre az volt: „Igen. Jöhet a következő kérdés...” De egy ilyen összetett felvetés sokkal átgondoltabb választ érdemel. A következő öt alapvetésemben nem szándékom végérvényes megoldást, vagy válaszokat adni az etnoszínházi esztétikát illetően, amelyek e fejezet keretében meghatároznák a *jelentős teljesítményeket vagy művészi értékeket és érdemeket ebben a műfajban*. Ellenben felhozok egyetlen nagy témát, amely felveti az etnoszínház egy ironikus paradoxonát: az etnografikus valóság színpadra állítása akkor a leghatékonyabb, ha az előadás egy nem-realisztikus – értsd: „teátrális” – stílust választ a megjelenítés keretéül.

Egy lehetséges etnoszínházi esztétika eredeztethető a színházi alkotók azon kreatív szándékából, hogy a társadalmi életet a maga természetességében vigyék színre.

Azt gondolhatnánk, hogy az etnográfiai terepmunka színrevitele – a valós élet színrevitele – azt sugalmazza, vagy inkább kényszeríti, hogy a forgatókönyvünk a naturalizmus tanait kövesse, vagy azt, amit verbatim színháznak vagy társalgási drámának címkéztek a dráma- vagy előadás-elméleti tudományokban, amelyekben az emberi kommunikációt, szociális interakciót és konfliktust tanulmányozták. Egyszer véletlenül meghallottam, amint egy nemzetközi playbackszínház szimpóziumán két résztvevő bevallotta egymásnak, hogy mások történeteinek meghallgatása időnként fárasztó és unalmas. Teljesen megértem, mert nem feltétlenül a színen mesélő, aki megosztja a történetét a playbackkonduktorral az, aki érdekes, hanem az ő értelmező újraalkotása a playbackjátékosok által. Ha a művészet az élet utánzása, akkor azt úgy kell tennie, hogy a közönség érdeklődését felkeltse.

Lehet-e a mindennapit – a hétköznapit – természetességgel színre vinni, jó színházzá alakítani? Biztosan alapos etnográfiai kutatást igényel, igen érdekes volt például megtudnom, hogy ténylegesen létezik egy akadémiai szaklap, amelynek címe *Journal of Mundane Behavior* (ami még a szerkesztők szerint is meglehetősen vicces cím). Érdekes lenne vé-

gigböngészni annak reményében, hogy találhatunk olyan tanulmányt, amelyben van etnodramatikus lehetőség. De az etnodramatista Robin Soans arra int:

„Néhányan érdekes vagy szórakoztató módon unalmasak, mások viszont egyszerűen csak unalmasak. És ha unalmas, akkor az a teljes [etnoszínházi] gyakorlatot feleslegessé teszi. Mi értelme összegyűjteni háromszáz embert egy elsötétített terembe, hogy újra meghallgassák azt, amit már hallottak, vagy ami még rosszabb, hogy álomba ringassák őket?”

(Hammond & Steward 2008:33)

Persze a fizikai bántalmazás, a faji megkülönböztetés, a természeti katasztrófa, a háború és nemi identitás történetei sokkal „szaftosabbak”, mint azok, amelyek hétköznapi rutinjainkról szólnak. Életünk nagy megvilágosodásai sokkal jobb monológokká lesznek, mint a mindennapjaink – igen gyakran így van ez. Mégis van olyan, hogy akár olvasóként, akár nézőként elbűvöl az élet apró dolgainak dramatikus leírása, amelyekről azt hittem volna, senki sem vesz róla tudomást. Talán fel kellene kutatnunk, mit jelent huszonegyedik századi Csehovnak lenni – hogy meglegljük a drámát a hétköznapiiban, a kortárs önmagunk hétköznapiságában, hogy ne csak a karakterünk tartalmasságát, hanem mulatságosságát is megragadjuk. Mindig is nagyon érdekesnek találtam Robertson Davies észrevételét, miszerint „a dráma elméletét kutatók lehet, hogy a tragédiával és a komédiával foglalkoznak, de az élet realitását gyakrabban adja vissza a melodráma, a bohózat vagy a groteszk” (Davies 1991:215).

Mindezek ellenére a naturalizmus és a realizmus a színházi alkotók kezében néha új értelmezési tartományokba kerülnek, és a kreatív újratereztetés gazdag tartományává lesznek. A korai huszadik század „mosogatódrámái” (kitchen-sink dramas) ugyan hűek voltak a valósághoz, de gyakran semmi inspirációt nem nyújtottak egy lehetséges rendezői koncepcióhoz. Talán ez az oka annak, hogy ma az etnoszínházi alkotó attól tart, hogy az interjúátiratok esetleges szárazságánál és a megfigyelő résztvevő helyszíni jegyzeteinél több szükséges ahhoz, hogy a színházi előadás megérintse a nézőt. A mi vizuális, erősen mediatizált kultúránk magásra tette a lécet, és átalakította a nézői elvárásokat az élőben zajló színházi előadásokkal szemben. Talán *túl* kreatívak va-

gyunk, és a rendezői és díszlettervezői felkészültségünk felkavarja a naturalista vizeket. Nem annyira felelősség ez, mint amennyire előny. Amikor a széles skálán mozgó színházi formákat, műfajokat, elemeket, stílusokat és a médiát használják a társadalomtudományos kutatás színreviteléhez, érdekes prezentációs és reprezentációs elegy fog megjelenni.

Egy lehetséges etnoszínházi esztétika úgy jelenik meg, hogy a színházi alkotó alkalmazza a már meglévő és új színházi formákat, műfajokat, stílusokat, elemeket és a médiát egy etnodramatikus mű szövegkönyve és színrevitele érdekében.

A drámaírók nem „írják” az etnodramákat, hanem *adaptálják* őket, mind tartalom, mind teatralitás szempontjából. Szerencsés voltam, hogy végzős diákként részt vehettem Aurand Harris az utóbbi évek színházáról szóló, fiatal szerzőket célzó drámaírói kurzusán. Rájöttem, hogy az alapvetések nagy része, amit nekünk tanított, még mindig érvényes a saját etnodramatikus színházi szövegkönyveimben, és a másokéban is. Az egyik lényegi megközelítése az volt, hogy minden adaptációt egy bizonyos színházi stílár keret szerint kell felépíteni. Például a *Toby Show* egy Hamupipőke-történet, de magában foglal Chautauqua², vaudeville, valamint a huszadik század eleji Toby Színház elemeit is az Egyesült Államokból. Az *Androcles and the Lion* egy Ezopusz-fabula átírata, de magába foglal commedia dell’arte elemeket és karaktereket, valamint bizonyos musicalkonvenciókat. A kortárs etnodramák közül a *The Laramie Project* dokumentarista színházat utánoz a történetmesélő színház nyomaival vegyítve, míg a *The Exonerated* színrevitele a felolvasószínház hagyományos konvencióit alkalmazza. Anna Deavere Smith női egyszerűplős darabjai nem narratív monológokként, hanem versek sorozataként vannak felépítve.

Az etnoszínházi alkotók nem feltétlenül megemelik vagy elferdítik a valóságot képzeletgazdag írásaikban vagy színreviteleikben, hanem

² A Chautauqua az Egyesült Államokban egy felnőtt oktatási mozgalom, amely a késő 19., korai 20. században volt leginkább népszerű. A 20-as években elterjedt Amerika rurális területein is. Szórakoztatást és kultúrát hozott a közösségekbe: előadók, oktatók, zenészek, prédikátorok által (ford. megj.).

úgy tűnik, olyan esztétikai formákat adnak előadásainknak, amelyek performatív ontológiák hibridjét eredményezik. A legutóbbi kvalitatív kutatók, Miles és Huberman (1994) szerint a kutatók a „megmutatott gondolat” függvényében kell hogy rendszerezzék és elemezzék saját empirikus anyagukat. A színházi alkotók alapértelmezés szerint a „megmutatott gondolatra” vannak felkészítve, ezért az etnodramatikus előadások nem egyszerűen csak reprezentációk, a megmutatás és kiállítás gesztusai, hanem értelmezési aktusok is. Az etnodrámák nem a hagyományos értelemben vett színházi szövegek, hanem esszenciára sűrített terepmunkák, amelyeket újraformáltak mint performatív „megmutatott adatot”. A színpadi realitás ezáltal nem egy reduktív, hanem egy hatványozott értékű – tehát: realitás.

Nézzük az etnoszínház egy példáját a NYU fórumáról. Christian Marín előadása José Casas 14-éből egy színpadi *testimonio* (tanúságtétel), amelyet latin-amerikai és fehér férfiak és nők tesznek. Joe Salvatore *An Teorainn* előadása interjúrészleteket ötvöz megidéző táncdrámával. Helyenként stand-up comedy felhangokkal kísért hagyományos történetmesélés strukturálja Dana Edell *ViBe Theatre Experience* és Nan Smithner *Women's Project* című női előadásait. Philip Taylor *Beautiful Menaced Child* előadása boali formákat használ, míg Brad Vincent *The Silence at School* megtartotta a felolvasószínház eleganciáját, mediavetítésekkel kísérve. Stephen DiMenna fiatalok számára készült színházi előadása, az *Uncensored 2006* a kamaszok élményeinek autentikus történeteit adta vissza egy társulati revü formájában (némi szkeccskomédiával fűszerezve). Sem „semleges”, sem hagyományosan realisztikus előadást nem kínált a NYU etnoszínházi fóruma. Hogy szabadon alkalmazzuk a *performance studies* teoretikusának, Richard Schechner gyakran idézett mondását, az etnoszínházi prezentációk „újramesélt viselkedések” (restoried behaviour) és „nem-nem-reálisak” voltak.

Az etnoszínház esztétikai lehetőségeit tovább bővíthetjük, ha az előadásokat még inkább multidiszciplinárisra tesszük. Az etnodráma egy kortárs zenei megfelelője Steve Reich szerzeménye, a *Different Trains*. A kazettára felvett ritmikus szekvenciák és az énekbeszéd, amelyek a gyerekkori nevelőnőjével, továbbá egy nyugalmazott Pullman-portással és holokauszt-túlélőkkel készített interjúkból származnak, és amelyekben a második világháború korabeli amerikai

és európai vonatokról beszélnek, nem csupán ihletésül szolgáltak a zenéhez, hanem magának a zenének a szövetébe épültek. A *Different Trains* interjúrészei olyan frázisokat tartalmaznak, mint „Chicagótól New Yorkig”, „az egyik leggyorsabb vonat” és „számot tetováltak a karunkra”. Reich elmondása szerint:

„olyan beszéd-részleteket választottam ki, amelyek többé vagy kevésbé tisztán érthetőek, majd zenei notációban leírtam őket, a lehető leghűségesebb közelítésben... Így a darab egyszerre hordoz dokumentarista és zenei valóságot... amely várakozásaim szerint egy újfajta dokumentarista zenei-video-színházhoz vezet a nem túl távoli jövőben”

Reich 1989, nem publikált

Az olyan musicalek, mint a *Working* vagy az *A Chorus Line* autentikus interjúrészleteket tartalmaznak, míg a New York City-beli *The Civilians* és a chicagói *Albany Park Theatre Project* verbatim interjúrészleteket integrálnak az előadásaik dalszövegeibe. Lehetséges volna a nem túl távoli jövőben etnodramatikus oratóriumokat vagy operákat alkotni?

Amikor elkezdtem etnodrámát írni, eleinte vonakodtam attól, hogy túl szabadon belefoltozgassam a résztvevők eredeti szavait és hangját. Úgy éreztem, hogy a színház művészi ereje, hogy kreatívan *prezentáljon*, ellene megy annak a kísérletnek, hogy autentikusan *reprezentáljon*. De miután jóval több mint 300 szöveget és előadást olvastam és/vagy láttam, amelyeket etnodramatikusnak tekintek, elkezdtem az etnoszínházra a saját pragmatikus tanácsomat alkalmazni arra vonatkozóan, hogy mi a megfelelő elemzési stratégia: „bármilyen, ami működik.” Észrevettem, hogy az általam olvasott etnodrámák legnagyobb része változatos drámai formában íródott, mint a revü, rant³, hangjáték, performanszművészet, történetmesélő színház, felolvasószínház, kamaraszínház, költészet, expresszionizmus, vita, digitális történetmesélés, résztvevői színház, szimulált tantermi előadás, rítus. Ironikus, hogy az emberi társadalom valóságáról szóló élethű szövegek könyvek, amelyeket naturalista vagy realista konvenciók szerint szerkesztettek, kisebb számban fordulnak elő. Az etnodramatisták etikai fejtörője az, hogy hűek maradjanak a terepjegyzetekhez és az átiratokhoz úgy,

³ Hosszas, impulzív beszéd, a slamhez hasonlatos (ford. megj.).

hogy ne bénuljon meg a képzeletgazdag gondolkodásuk egy kutatási tanulmány lehetséges színrevitelekor. De az etnoszínházi alkotóknak, mint minden akkurátus kutatónak, azt is tudomásul kell venniük, hogy felelősséggel tartoznak a résztvevők és a nézők felé abban, hogy egyen-súlyban tartják a kreativitást a hitelességgel és megbízhatósággal.

Egy lehetséges etnoszínházi esztétika a színházi alkotó igazmon-dáshoz és a valósághoz való hűségéből ered.

Különös módon abban a helyzetben találom magam, hogy kvantita-tív mérést használok annak megállapítására, hogy egy darab kvalitatív háttérkutatása és dramatizálása értelmében megérdemli az etnodráma-ként való besorolást (a saját meghatározásom szerint). Az egyetemem egyik előadása egy közösségi otthonban élő, zaklatott háterű kama-szokkal készült interjúátiratokat használt alapszöveggként ahhoz, hogy eredeti előadást hozzon létre az életükről. Alig vártam, hogy láthassam az előadást, feltételezve, hogy ez egy új etnoszínházi előadás lesz. Ha-bár az előadást jó színrevitelben, az egyetem diákjainak realiztikus szí-nészi játékaival mutatták be, végig inautentikus és hiteltelen dialógusok sorának érzékelttem. Másnap megkérdeztem a diákot, aki az átíratot készítette: „A szöveggönyved hány százalékát tették ki a társulat által meginterjúvolt és megfigyelt kamaszok valódi szavai?” Néhány má-sodperc gondolkodás után így felelt: „Körülbelül negyven százalékát”. Tehát ezt az előadást egy olyan devised módszerrel létrehozott színházi produkciónak sorolom be, amely lényeges társadalmi problémákkal foglalkozik a fiatalokat illetően, de nem tartom etnoszínházinak.

Az auto-etnográfia kivételével mekkora hitelesség szükséges ahhoz, hogy egy szöveggönyvet etnodramatikusként tekintsünk? Mennyire kell „valódinak” lennie a valóságsháznak? Talán egyeseknek visz-szatetsző módon fogalmazva, de a szöveggönyv monológjainak, dia-lógusainak és cselekményének hány százalékát kell kitegyék az eredeti átíratok, helyszíni jegyzetek és dokumentumok ahhoz, hogy etnodrá-maként soroljuk be? Peter Morgan forgatókönyvíró megjegyzi (2007), hogy amikor történelmi fikcióra kerül a sor, és nem elérhető számára a szükséges információ arra nézve, hogy mi a valóság, akkor azt te-kinti feladatának, hogy megírja azt, ami hitelesnek tűnik. (Mellékesen

megjegyezve, mindig is érdekesnek tartottam, hogy a „hipokrita” szó eredete a görög *hypokritēs*, ami azt jelenti: „színész a színpadon”.)

Bevallottan és mentegetőzés nélkül a megítélés egy szubjektív szintjét használom a különválasztásra, egyensúlyozván a saját viszonyomat a darabhoz és az előadáshoz, hogy felmérjem, vajon a darab etnodráma-e. Egy drámaíró meg tudja mondani nekem, hogy a szöveggönyve hozzátétőleg kilencven százalékban verbatim kivonata az empirikus anyagnak, és ekkor nyugodtan etnoszínházinak nevezem a darabot. Bármi, ami ennél kevesebb, egyedi elbírálás alá esik. Rengeteg kivételt láttam a saját szabályom alól, és néha csapdába is estem általa, így fenntartom a jogot arra, hogy ezt a mérést és módszert a jövőben megváltoztassam, amennyiben úgy szükséges. Alecky Blythe brit etnodramatista ezt az ösztönös megítélést „igazságmérőnek” nevezi (Hammond & Steward 2008:96).

Első példa: sokan megdöbbennek, amikor meglátják, hogy Paul Greengrass *United 93* (2006a, 2006b) című művét a filmes etnodrámák közé sorolom. (Néhány filmkritikus hibásan sorolta ezt a filmet a „dokudráma” kategóriájába.) A film fele a 2001. szeptember 11-i baljóslatú repülőút alatt végbemenő akciót mutatja. Honnan is tudhatnánk megkérdőjelezhetetlen biztonsággal, hogy mi történt valójában a fedélzeten az utasokkal, a legénységgel, az eltérítőkkal, és mit mondhattak vagy tehettek a tragikus vég előtt? Meggyőzőtt a rendező Greengrass kommentárja, ami a DVD-n kiadott filmet kíséri. Ezen a hangfelvételel elmondja, hogy sokan, akik a tragédia alatt a valóságban is légiirányítók voltak, saját magukat játszották a *United 93* filmben. A *The 9/11 Commission Report* szövege volt a „bibliája” ahhoz, mondja, hogy a filmben hűen rekonstruálja a valóságban megtörtént eseményeket. A túlélő családtagokkal készült több mint száz interjú, az utasok és a legénység észvesztett telefonhívásainak átirata, és két hét intenzív próbaidőszak, amelyben a szereplők és a rendező megalkották a „hihető igazságot” (Greengrass 2006b:101), mind forrásként szolgált a monológ, dialógus és akció rekonstruálására. Mindazonáltal, az alapos kutatás nyomán kidolgozott szöveggönyv, a film érzelmi ereje, a színészek naturalista játékaiból származó dermesztő valóságélmény, és a rendező szikár, de együtt érző víziója vezetett arra a következtetésre, hogy a *United 93* az egyik legjobb, ha nem a legjobb etnodráma, amit valaha is létrehoztak.

Második példa: instruktorként számomra az egyik legszebb pillanat az volt az Etnodráma és Etnoszínház kurzusom során, amikor Michael V. Angrosino (1994) klasszikus cikkének, az *On the Bus with Vonnie Lee* egyes részeit dramatizáltuk. Ez az esettanulmány egy fejlődési rendelkezéssel élő felnőtt portréja, aki az Egyesült Államok déli részén nőtt fel, és szenvedélye volt a városi buszon utazgatni. Victor Turner előfeltevéseiből indultunk ki, miszerint ahhoz, hogy a résztvevők bőrébe bújjunk, el kell játszanunk az ő történeteiket – az etnodramatikus stúdiógyakorlatokat „kultúra-színrevitelként” neveztük.

Angrosino cikke Vonnie Lee gyerekkorának rövid, vázlatos leírásával kezdődik, egy szomorú és zaklatott időszakával, amelyben az alkoholista anya számtalan fizikai és szexuális abúzust élt meg sorozatos partnerkapcsolataiban. Öt diákra osztottuk ki Vonnie Lee, a két nővére, az anyjuk és az egyik bántalmazó férfi szerepét. Az improvizáció azzal kezdődött, hogy minden színész hagyta, hogy arra vezesse őt a karaktere („szerencsétlen fehér szemetek – igazi dilinyósok”, mondja róluk Vonnie Lee), amerre a gyakorlat végzése közben a leginkább hitelesnek érezte. A jelenet a család otthonában játszódott, néhány kezdő cselekvéssor után pedig nyers dialógusba fordult át, amelyet a felnőttek a gyerek felé irányítottak, és amely végül az anya részeg, obszcén üvöltözésévé fajult Vonnie Lee irányába, mert a szeretője megengedhetetlen gyöngédséggel közeledett az egyik lányához. Az improvizáció az erőszak olyan magas szintjére jutott, hogy a színészek és néhányan a nézők közül egyaránt úgy érezték, meg kell állítaniuk a gyakorlatot. A jelenet megbeszélése és feldolgozása során a színészek és néhányan az évfolyamtársaik közül rájöttek, hogy nem a karakterként eljátszott és megélt kegyetlenség volt az oka annak, hogy muszáj volt kitörniük a szerepükből, hanem az a megdöbbentő felismerés, hogy olyan pillanatokot sikerült megragadniuk, amelyek túl hitelesek és túl igazak voltak ahhoz, hogy a komfortérzetük elviselje azokat.

Victor Turnernek igaza volt.

Egy lehetséges etnoszínházi esztétika abból jön létre, hogy a színházi alkotók képesek egyszerre színházi és etnográfiai módon gondolkodni.

Nem írhatom le elégszer, és nem olvashatják el elégszer: hagyjunk

fel a társadalomtudósként való gondolkodással, és kezdjünk el művészként gondolkozni. Az utóbbi jó néhány évben szerencsém volt elolvasni drámaírók vázlatait keresztül-kasul Észak-Amerikában, hogy visszajelzést adjak, javítási lehetőségekre rámutassak. Néhány ezen szövegek könyvek közül jó lehetőséget nyújt annak megvitatására, hogy eredeti feltevéseink az etnodrámaírásról miképpen vezethetnek félre bennünket.

Az egyik darab megkísérelte realizisztikusan rekonstruálni egy bántalmazott nő elhangzott beszédét egy támogatói csoportülésein, akik szintén egy darabot próbáltak a saját élményeikből. Első reakcióm olvasóként az volt, hogy a dialógusok mesterkéltek voltak, egy kiagyalt keretbe illesztve, hogy megindokolják a színrevitelt. Arra biztattam a szerzőt, hogy „gondolkozzon színházi módon” (Wright 2009), és ne etnografikusan, és hogy az afrikai-amerikai drámaíró Ntozake Shange munkássága miképpen használható inspiráló modellként a darab újragondolásához. La’Ketta Caldwell újraírt változata, az *Unclothed most* egy nőt kísértő történeteit és gyógyulását mutatja be: egy olyan nőt, akit érzelmileg, fizikálisan és szexuálisan is bántalmaztak, egy monologikus, szertartásszerű és dinamikus dráma által. Íme egy drámaíró, aki bízott az alkotói impulzusaiban és megrendítő darabot írt, amely színházi és autentikus egy időben – ezt a minőséget nevezem „etnodramatikus hitelességnek” (Saldaña 2005:32).

Egy másik szerző késztetést érzett, hogy társadalmi kérdésekkel kapcsolatos kormányzati statisztikákat foglaljon bele az ezzel a témával foglalkozó darabjába. A számok egy férfikórus szövegébe kerültek bele, de ez az eszköz megszakította az igen szépen kidolgozott, etnodramatikus komédia-dráma cselekményét. Eredetileg azt tanácsoltam a drámaírónak, hogy vágja ki ezeket a didaktikus jeleneteket a szövegből, mert jobban érdekelték a szereplők, mint a statisztikák. A beszélgetésünk során megegyeztünk abban, hogy a meleg közösség demográfiaja, a HIV/AIDS és egyéb társadalmi kérdések nagyon lényegesek egy hagyományos kutatás alapján írt tanulmányhoz, de nem egy drámához. Másképpen szólva, tudományként helyt állt, drámaként nem.

Mindennek ellenére azt éreztük, fontosak ezek az adatok, és közölni kell ezeket a közönséggel, tehát szükséges helyet találni nekik a szövegben – de hogyan és hol? Közösen gondolkodtunk hosszan, és majdnem

véletlenszerűen ötlött fel bennünk, hogy a nyilvánvalót nyilvánvalóvá kell tenni. Az átiratban a drámaíró Carlos Manuel, aki maga is játszott a darabban mint adatgyűjtő etnográfus, váratlanul megállítja a *Vaqueeros* cselekményét, amely rejtező latin-amerikai melegekről szól, és bemutatja a statisztikát egy puccos PowerPoint prezentációban, szétosztható szórólapok kíséretében („Tessék, vegyen egyet, és a többit adja tovább.”). Amit ebből tanultunk, hogy a lényeges adatokat – még a leíró statisztikát is – lehet humorosan és színházian kezelni. Bármit, ami működik...

Egy lehetséges etnoszínházi esztétika a színházi alkotók kutatási publikálásából, és a műfajban való kreatív munkájukból jön létre, azért, hogy fejlesszék ezt az ágazatot, és hogy ösztönözzék a diálogust annak művelői között.

Amit valamikor „kísérleti” és „alternatív” (értsd: marginalizált) etnoszínházi munkának neveztünk, magas presztízsű helyet vívott ki a kortárs kutatási módszerek kánonjában. Az „etnodráma” szócikket kapott a *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*ban (Given 2008). A Sage Kiadó elkészítette a *Handbook of the Arts as Qualitative Research* (Knowles & Cole 2008), amelyben külön fejezetek szólnak az etnodramáról, továbbá olyan színházi formákról, mint a felolvasószínház, a film/video alapú és a közösségi előadások.

Még mindig művelik és publikálják a jó minőségű etnodramát, kezdve a HIV-fertőzött nők pontos és éles narratívájától (Sandelowski et al. 2006), a Katrina hurrikán utáni Louisiana- és Mississippibeli sorozatos performanszprojekteken keresztül (pl. Holmes 2009; Marks&Westmoreland 2006) az ellentmondásos *Voices in Conflict* (Dickinson 2008) című, Wilton, Connecticut High School-beli színházi előadásig. Nem tudom biztosan, hogy az etnoszínház kutatásalapú művészeti formaként továbbra is legitimált lesz, mint, amelynek egyre nagyobb a hitelessége, és ezen a potenciális felívelő pályán teljes elfogadottságot élvez az oktatásban és a társadalomtudományokban egyaránt; hogy ennek verbatim színházi formái továbbra is folyamatosan hozzák majd a közepesen sikeres kommerciális/szakmai vállalkozásokat, olyan drámaírókkal, mint Robin Soans (2004, 2005,

2007); vagy inkább csak egy divathullám ez a színháztörténetben, amire egy nap majd úgy tekintenek vissza, mint szórakoztató, de idejétmúlt műfajra. De a valóság sosem megy ki a divatból, nem igaz? Lehet, hogy egyszerűen csak a színházi megjelenítése vagy reprezentációja fog továbbfejlődni.

A kvalitatív kutatások jelenlegi trendjei és a színház a társadalmi változásért nemcsak nagy mennyiségű etnodramatikus munkát termelt ki, hanem etnodramatikus „szociális munkát” is. Mienczakowski (1995) és Denzin (2003) gyakran idézett publikációi olyan etnodramatikus szándékot írnak le, amely elsősorban kritikus, politikus, morális és emancipáló jellegű. Nyilván, a jól megalkotott etnoszínházi előadások ezeket a csodálatra méltó célokat didaktikusság és nehézkesség nélkül teljesítik be. De az etnodráma olvasójaként és nézőjeként egyaránt én is arra vágyom, hogy olyan dolgokkal találkozzam, amikről addig nem tudtam, új információkra bizonyos kulturális csoportokról, belátásra és revelációra *magammal* kapcsolatban, és nem csak általában az emberi sorsra vonatkozóan.

Jelentésteljes részleteket keresek, nem csak nagy ideákat. Művészeti pillanatokat keresek, nem csak aktivizmust. És valahányszor színházba megyek, szórakozást is keresek, nem csak jelentést. Az etnoszínházi szakemberek tudomásul kell hogy vegyék, hogy nézőiknek többrétegű, és gyakran ellentmondásos elvárása van, mert részt vesznek és részt *vállalnak* egy etnoszínházi eseményben. Személyes célom művészként – mert ez az, amit nézőként is szeretnék megkapni –, hogy egy olyan etnoszínházi esztétikát dolgozzak ki, amely a színpadon komplex módon mutatja meg azt, amit *etnotainment*nek nevezek: „A színház elsődleges dolga, hogy szórakoztasson / vendégül lásson – vendégül lásson gondolatokat, ahogyan vendégül látja nézőit.” Az etnográfiai előadással tehát az a felelősség jár, hogy szórakoztatóan informatív élményt okozzon a nézőnek, olyat, ami esztétikailag teljes, intellektuálisan gazdag és érzelmileg megszólító” (Saldaña 2005:14, kiemelés az eredeti szerint).

Összefoglalva, egy lehetséges etnoszínházi esztétika a színházi alkotók által a következőképpen jön létre:

- azon kreatív szándékból, hogy a társadalmi életet a maga természetességében vigyék színre;

- a már meglévő és új színházi formák, műfajok, stílusok, elemek és média alkalmazásából egy etnodramatikus mű szöveggönyvének megalkotása és színrevitele érdekében;
- az igazmondáshoz és a valósághoz való hűségéből;
- azon képességéből, hogy egyszerre színházi és etnográfiai módon gondolkodjanak;
- kutatásból, publikálásból és a kreatív munkából jön létre, azért, hogy fejlesszék ezt az ágazatot, és hogy ösztönözzék a dialógus létrejöttét annak művelői között.

Ezen kijelentések egybeszővik a valóságost és a művészetet, annak minden nagyszerűségével, egy megszövegezett, színre vitt és publikált etnoszínházi munka során.

► Zárzó

Peter Sellars színházi művészeti vezető szenvedélyesen beszél erről a művészeti formáról, és mindannyiunkra rábízta a következő feladatot, Bowles (1997) antológiájához írt előszavában, amely meleg és leszbikus fiatalokról szóló etnodramákat tartalmaz:

„A színházat azért találták fel, hogy nyilvánvalóan és következetesen bizonyítsa, egyikünk sem áll felette egyetlen másik emberi lénynek sem ezen a földön. Nagyon sok mindenre van szükségünk. Többet hordozunk, mint amennyiről tudásunk van, hogy miképpen hordozzuk. És többnyire nem vagyunk túl őszinték ebben – magunkhoz sem, nemhogy másokhoz... A művészek kommunikátorok, és a feladatuk, hogy megnyissanak helyzeteket, és fenntartsák a kommunikációt a sötétség, összetettség, zavarodottság és holtpont zónáiban. Új szótárak létrehozása, a régi szókincsünk megreformálása, az adottság, hogy gondolati folyamataink és érzelmi életünk képzeleti funkcióit összehangoljuk az aktuális valóság-tapasztalásunkkal és a kapcsolataink folyamatosan változó természetével – ezek a lényegi szolgálataink.”

VII-VIII. o.

A valóság mint a drámairodalom inspirációs forrása 2500 évesnél idősebb gondolat. De a huszonegyedik század valóságészlelései sokféle, kétértelműek, vitatottak és összetettek. Az etnodráma és az etnoszínház a művészek és a közönség számára arra teremtenek lehetősé-

get, hogy mi és mások miképpen tapasztaljuk meg az életet, valamint arra, hogy ezeket a pillanatok esztétikai formákba öntve közelebb hozzanak bennünket olyan fogalmakhoz, mint hogy mi a reális és mi a valós, igaz, ahogy ezeket egyénileg és közösen megteremtjük.

A színház sokféle és különböző hangok demokratikus fóruma, ahol a nézők összegyűjthetik és sajátos előadások által tapasztalják meg az emberi létet. A művészeti és irodalmi műfajok, elemek és stílusok széles választéka elérhető számunkra, hogy prezentáljuk és reprezentáljuk a társadalmi életet. E könyv elsődleges célja, hogy praktikus útmutatást nyújtson az etnoszínház szövegének írására és megjelenítésére, de semmi módon nem autoriter vagy lezáró szándékkal készült munka ebben a témában, annak ellenére, hogy kijelentéseket teszek arról, hogy mit értékelek, vagy miben hiszek, ami a társadalomtudományokat vagy a művészetet illeti.

A világtörténelemnek ebben a különleges és instabil időszakában sok színházi alkotó teszi fel magának a kérdést, hogy mi „a jövő színháza”. Néhányan a legújabb technológiát vonják be az előadásaikba, hogy elmassák a mediatizált és az élő színház határait. Mások visszautasítják, hogy arról elmélkedjenek, mi „a jövő színháza”, mert a jövő annyira bizonytalan és megjósolhatatlan. És néhány pesszimista egyenesen kijelenti a hagyományos élő színház halálát abban a formájában, ahogyan ismerjük. Egyik fiatalabb kollégám attól tartott, hogy a 2009–2011-es gazdasági instabilitás és annak következményeként a színházi előadások és társulatok költségvetésének folyamatos csökkentése meg fogja ölni a színházat mint művészeti ágat. De negyvenévesi színházi tapasztalatommal meglepett és felderített az a kreativitás és kitartás, amit a művészek részéről tapasztaltam, akik továbbra is izgalmas, új munkáikon dolgoztak, akár egyedi szöveggönyvről, akár újszerű színrevitelről legyen szó. És a közönség soraiban ülve szó szerint könnyekig meghatottak a hiteles minimalista előadások a legszerényebb terekben. Biztosítottam a kollégámat, hogy amíg az embereknek van testük, hangjuk, kreativitásuk, mindig lesz színházunk. És amíg az emberek a valóságban élnek és keresik az igazságot, mindig lesz etnoszínház.

Fordította: Sebestyén Rita

A Johnny Saldaña által hivatkozott művek:

Angrosino, M. V. (1994). On the bus with Vonnie Lee: Explorations in life history and metaphor. In J. Creswell (2007) (Ed.), *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches*. Thousand Oaks, CA: Sage, 251–263.

Barone, T., & Eisner, E. W. (2012). *Arts based research*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Bowles, N. (Ed.) (1997). *Friendly fire: An anthology of 3 plays by queer street youth*. Los Angeles: A. S. K. Theater Projects.

Davies, R. (1991). *Murder & walking spirits*. New York: Viking.

Denzin, N. (2003). *Performance ethnography: Critical pedagogy and the politics of culture*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Dickinson, B. (2008). *Voices in conflict*. New York: Playscripts, Inc.

Given, L. M. (2008). *The Sage encyclopedia of qualitative research methods*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Greengrass, P. (2006a). *United 93* [DVD]. United States: Universal.

Greengrass, P. (2006b). *United 93: The shooting script*. New York: Newmarket Press.

Hammond, W., & Steward, D. (Eds.) (2008). *Verbatim verbatim: Contemporary documentary theatre*. London: Oberon Books.

Holmes, J. (2009). *Katrina: A play of New Orleans*. London: Methuen.

Knowles, J. G., & Cole, A. L. (Eds.). (2008). *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Marks, M., & Westmoreland, M. (2006). *The Katrina project: Hell and high water*. New York: Playscripts, Inc.

Mienczakowski, J. (1995). The theater of ethnography: The reconstruction of ethnography into theater with emancipatory potential. *Qualitative Inquiry* 1(3), 360–375.

Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis* (2nd ed). Thousand Oaks, CA: Sage.

Morgan, P. (2007, February 25). ABC News: Perspective [Radio broadcast]. Washington DC: American Broadcasting Corporation.

Reich, S. (1989). *Different trains* [CD and jacket notes]. New York: Elektra/Asylum/Nonesuch Records.

Saldaña, J. (2010). Reflections on an ethnotheatre aesthetic. *Arts Praxis* 2. Retrieved from http://steinhardt.nyu.edu/music/artspraxis/2/reflections_on_an_ethnotheatre_aesthetic.

Saldaña, J. (Ed.). (2005). *Ethnodrama: An anthology of reality theatre*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.

Sandelowski, M., Trimble, F., Woodard, E. K., & Barroso, J. (2006). From synthesis to script: Transforming qualitative research findings for use in practice. *Qualitative Health Research* 16(10), 1350–1370.

Soans, R. (2004). *The Arab-Israeli cookbook*. Twickenham: Aurora Metro Press.

Soans, R. (2005). *Talking to terrorists*. London: Oberon Books.

Soans, R. (2007). *Life after scandal*. London: Oberon Books.

Wright, M. (2009). *Playwriting in process: Thinking and working theatrically* (2nd ed.). Newburyport, MA: Focus Publishing.