

Kathleen Gallagher, Anne Wessels és Burcu Yaman Ntelioglou

## Verbatim színház és társadalomkutatás: odafordulni mások történeteihöz

---

A tanulmány az etnográfiai kutatás és verbatim színház egymásra hatását elemzi egy városi középiskola drámasztályának és két torontói színháznak a kontextusában. A négyéves nemzetközi, digitális és kollaboratív etnográfiai kutatás azt a hatást vizsgálja, amelyet a színházi előadás gyakorol a fiatalság társadalmi elköteleződésére. A szélesebb kutatási projekt részeként a tanulmány négy iskolai kutatási helyszínen gyűjtött adatokra épül, a fiatalok reakcióját vizsgálta egy verbatim színházi műhelyre, valamint egy hajléktalanszállón élő fiatalokról szóló verbatim előadásra, a *The Middle Place*-re, amelyet egy társadalmilag elkötelezett társulat, a Project: Humanity hozott létre. További digitális adatot képeztek a diákok által létrehozott verbatim monológok videofelvételei. A kutatócsapat két professzionális színházba is követte a Project: Humanity társulatát (a Theatre Passe Muraille-be és a Canadian Stage-re). Ezeken a helyszíneken interjúk készültek közvetlenül az előadás után a közönség fiatal és idősebb tagjaival, az interjúk az előadás élményét, a fiatalokról szóló reprezentációkat és a társadalmi beavatkozásként értelmezett színház kérdését járták körül. Adataink harmadik forrása az osztályterem volt, ahol megfigyelhettük, hogyan csapódott le a *The Middle Place* előadása a diákok által végzett munkában. Az adatok elemzése során a performanszméletet, a brechti elméletet, a relacionális művészetelméletet, és a Foucault által kidolgozott „parrhesia” fogalmát használjuk annak megvilágítására, hogy milyen etikai vetületei vannak a trauma reprezentációjának, illetve milyen lehetőségei vannak a „félelem nélküli beszédnek.” A fiatalok színházi előadásra adott válaszreakciója értékes bepillantást engedett a kutatók számára a városi fiatalok szubkultúráinak működésébe, illetve ezeknek a csoportoknak a színházcsináló gyakorlataiba.

## ► Bevezető

Történetmesélés, összetett struktúra, mimikri és invenció, a verbatim színház megkívánja annak kritikai számbavételét, hogy milyen készségek szükségesek ehhez a típusú munkához, illetve milyen kreatív impulzusok és társadalmi értékek kapcsolódnak hozzá. David Hare írja a műfajról:

*„Különösen más emberek dialógusainak használatával szemben fogalmazódtak meg kifogások. A verbatim dráma műfajának megjelenésével egy időben megjelentek a szkeptikusok is, akik szerint valamiért kevésbé elfogadható a lejegyzett, mint a kitalált dialógus. Előbbit az újságírók művelik, nem pedig a művészek. De mindenki, aki csak egy kicsit is belegondol a verbatim színház műfajába, arra a következtetésre fog jutni, hogy a dolog nem annyira egyszerű, mint ahogy elsőre látszik.”*

David Hare verbatim színházról megfogalmazott gondolatai segítettek bennünket annak megértésében, hogy miért jelentett annyira erőteljes empirikus, pedagógiai és művészi élményt a *The Middle Place*-t megalkotó Project: Humanity néhány újabb munkája saját etnográfiai kutatásaink kontextusában.<sup>9</sup> Segítettek megérteni továbbá azt is, hogy hogyan volt képes ez az ifjúsági hajléktalanszállóról és annak lakóiról készült verbatim színházi előadás olyan nagy hatást kiváltani középiskolás diákok széles csoportjaiban. Az alábbi tanulmány egy olyan etnográfiai kutatásról számol be, amelynek során a kutatás szorosan összefonódott a színházcsinálással, olyan módszertani irányokat nyitva meg, amelyek rámutatnak a színházi performansznak a városi társadalmi élet vizsgálatában játszott erőteljes szerepére.

Az etnográfia, amely a művészetet választja tárgyául, másképpen alkotja meg a jelentéseket. Barry Freeman szerint a színházzal foglalkozó posztmodern etnográfia „a zavaros, konfliktusos aspektust ragadja meg a színházról szóló társadalmi diskurzusban – legyen szó előadás-szövegről, színpadi előadásról, vagy a próbateremről – egy elkötelezett résztvevő perspektívájából, egy jól meghatározott pillanatban” (65). Erre a leírásra szeretnénk alapozni, kiegészítve azt a színházról szóló

---

<sup>9</sup> Lásd a Project: Humanity weboldalát: <http://www.projecthumanity.ca>.

társadalmi diskurzusok olyan színtereivel, mint a színházi előcsarnok, városi drámaosztályok, vagy a középiskolák auditoriumai. A nézőként és színházcsinálóként fellépő fiatalok tapasztalatait elemezve a fiatal-ságról szóló etnográfiai tudástermelést szeretnénk kiterjeszteni. Legfontosabb forrásaink az előadások után készült interjúk, saját reflexív válaszaink a színpadon létrejövő színházi esemény elkötelezett résztvevőiként, a színház műsorpolitikája, valamint az a színházi munka, amely egy városi középiskola drámaosztályában jött létre a *The Middle Place* című előadás megtekintése után.

Érvelésünk lényegéhez tartozik annak megértése, hogy a *The Middle Place* közönségét *odafordulásra*, az előadással kapcsolatos nyitottságra kérték fel; kutatásunk fiatal résztvevői pedig a lehető legkomolyabban vették ezt a felkérést. Az odafordulás metaforája, amely erőteljes szerepet játszott a darab koreográfiájában és a produkció nyilvános pedagógiájában, olyan kulturális válaszreakciót szült a fiatalok körében, mely tudatosította bennük a darab által felvetett témákat, és döntően alakította az előadás megnézését követő saját színházi kísérleteiket, amelyeket saját személyes életanyagukra alapoztak. A *The Middle Place*-ben a színészek a jelenet kezdetén befele fordultak, a jelenet végén kifelé; egymás felé fordultak és elfordultak egymástól, keresve és kerülve a kontaktust, mi pedig, a nézők, érzékeltük életük fordulópontjait. Pedagógiai szempontból a Project: Humanity megteremtette a feltételeit annak, hogy a hajléktalanszállón élő fiatalok felé forduljunk azáltal, hogy a nézők közötti dialógus irányába terjesztette ki az előadás játékidéjét és bejárati terét. A Project: Humanity nyilvános pedagógiája által kiérzékenyítve, kutatókként megtapasztalhattuk a projekt színházi munkája felé való fordulást, miközben egy relacionális művészetelméletre alapozva felvetettük annak a kérdését, hogy mennyire képes a színház újra átélhetővé tenni a traumákat. Az odafordulás gondolatát itt olyan központi konceptuális eszközként használjuk, amely segít megérteni azokat a különböző társadalmi diskurzusokat, amelyeket a *The Middle Place* létrehozása során, valamint az előadásból inspirálódó fiatalok által létrehozott színház esetében etnográfiailag nyomon követtünk.

A tágasabb kutatási projekt, amelyre ez a tanulmány is alapoz, egy négy éven át tartó etnográfiai vizsgálat, amely jelenleg a negyedik évében jár, és amelynek a címe: *Városi Iskolai Előadások: az élő és digitális drámán*

keresztül megnyilvánuló lokális-globális tudás a diákok társadalmi elköteleződéséről (USP). A projekt diákokat és tanárokat vizsgál hagyományosan hátrányos helyzetűnek tartott iskolákban Torontó (Kanada), Tajpej (Tajvan), Lucknow (India) és Boston (USA) városaiban. A kutatás színhelyeül egy-egy iskola szolgál Lucknow-ban, Tajpejben és Bostonban, valamint két iskola Torontóban. Mind a négy helyszínen, mindegyik iskolában etnográfiai munkát végeztek a kutatók, a tanárok, diákok és a drámafoglalkozások tanmenetében részt vevő meghívott művészek közreműködésével.<sup>10</sup> A drámafoglalkozások tantervének az előírásai, a drámafoglalkozásoknak az iskolai tanterv egészében elfoglalt helye, valamint a diákok által megtapasztalt drámapedagógia minden egyes vizsgált helyszínen eltérőnek mutatkozott. Az ezeken a helyszíneken végzett munkát más nemzetközi kutatókkal is megosztottuk, egy blogoldalt hoztunk létre, ahova feltöltöttük az előadások videofelvételeit. Az online együttműködés, valamint az előadások digitális adatainak a feldolgozása olyan dialógust alakított ki és tartott fenn a több helyszínen működő kutatók között, amely az osztálytermek kultúráiban, a diákok társadalmi elköteleződésében, a drámapedagógiában, valamint a színházcsinálás gyakorlataiban megmutatkozó különbségeket és hasonlóságokat vette számba.

A többterepű etnográfiai kutatás fenti leírása tanulmányunk fontos általános kontextusaként szolgál, maga a tanulmány viszont egyetlen torontói iskolára, illetve ennek az iskolának a *The Middle Place*-szel ki-

---

<sup>10</sup> Diákokkal, tanárokkal, művészekkel készítettünk interjúkat mindegyik kutatásban szereplő helyszínen. A diákok ezenkívül online kérdőíveket és az osztályteremben kiosztott kérdőíveket is kitöltöttek, ezek azt mérték, hogy saját megítélésük szerint mennyire köteleződnek el az iskolával, illetve a drámaosztályokkal szemben. Az osztályteremben végzett megfigyelések arra összpontosítottak, hogy hogyan „teljesítenek” társadalmi, iskolai és művészeti szempontból ezek a diákok a „hátrányos helyzetű” iskolákban. A tanulmány megírásának pillanatában 28 óra videofelvételt készítettünk az osztályteremben végzett munkáról és 29 interjút rögzítettünk (17 egyéni interjút és 12 fókuszcsoportos beszélgetést, amelyen 2-5 diák vett részt). Ezekben a beszélgetésekben megpróbáltuk körbejárni a fiatalok kulturális és mindennapi, a diákélethez, iskolai élethez kötődő teljesítményét, valamint a drámaosztály kontextusában létrehozott művészi teljesítményüket. A kutatás második lépésének két torontói színház szolgált a helyszínül, itt 75 interjút készítettünk (47-et a Theatre Passe Muraille-ben és 28-at a Canadian Stage-en). Ezek az interjúk a *The Middle Place*-t tekintő közönség fiatal és idősebb tagjainak előadásművére, valamint a társadalmi kommentár és beavatkozás médiumaként tekintett színháznak a percepciójára fókuszáltak.

alakított viszonyára összpontosít. Először is le szeretnénk írni, hogyan készítették fel a művészek által vezetett színházi műhelyek a diákokat saját előadásuk létrehozására. Aztán arról számolunk be, hogyan lépett be az etnográfiai kutatás a színházba. Ez az elmozdulás arra készítetett bennünket, hogy megvizsgáljuk, mennyire változtatta meg a társadalmi jelenségek tanulmányozását az, hogy a kutatók beléptek a színházi produkció terébe, a *The Middle Place* két előadása során (a *Passe Muraille* színházban 2010 októberében, és a *Canadian Stage-en* 2011 februárjában). Végül azt vizsgáljuk meg, hogy mi történt művészeti és pedagógiai szempontból a drámaosztályokban, amikor a diákok elkezdték saját verbatim színházi előadásukat létrehozni, és hogyan világított rá ez a színházcsinálás a személyes, néha traumatikus tapasztalatok megosztásának összetett folyamatára. A tanulmány rámutat arra, hogy a diákok odafordulása és megnyílása – kezdetben a *The Middle Place* verbatim színházi előadásának hatására, utána pedig saját együttműködésük kontextusában – nagy kihívásokat jelentő, de végső soron gazdag tapasztalatnak bizonyult.

## ► Odafordulni

A verbatim színház az emberek saját szavait használja fel, gyakran él a közvetlen, első személy egyes számú megszólítással, vagy a tanúbizonyság-tétel stílusával, annak érdekében, hogy egy bizonyos közösség számára releváns témákat vessen fel, és általánosabb társadalmi elkötelezettséget hívjon életre.<sup>11</sup> A Project: Humanity által létrehozott verbatim színháznak hasonló társadalmi víziója volt. A közönség megszólításával az alkotók azt remélték, hogy a kismimizett, de rugalmas és lendületes hajléktalan fiatalok hangja közösségi állásfoglalást fog kiváltani a fiatalok életét meghatározó szegénységgel szemben. Jan

---

<sup>11</sup> A verbatim színház a dokumentarista színház egy típusa, amelyben az előadások az egy adott témáról megkérdezett interjúalanyok szó szerinti válaszaiból épülnek fel. A verbatim színház néhány újabb, nagy nyilvánosságot kapott példajaként említhetjük David Hare *The Permanent Way* című előadását (2003), Robin Soans *Talking to Terrorists* című előadását (2005), Alan Rickman és Katharine Viner *My Name is Rachel* című előadását (2005), Anna Deavere Smith *Let Me Down Easy* című előadását (2008), valamint a *Look Left Look Right Counted* című produkcióját (2010).

Cohen-Cruz új könyvében, az *Engaging Performance*-ban „társadalmi felhívás, kulturális válasz”-nak nevezi ezt a jelenséget. Cohen-Cruz „társadalmi felhívás, kulturális válasz” elképzelését mi valamiféle *odafordulás*ként értelmezzük. Világos, hogy ennek az *odafordulás*nak általánosabb jelentősége is van a különböző társadalmi-politikai színházprojektek vonatkozásában. A fogalom ugyanakkor érdekes módon reflektál azokra a sokrétű, megkomponált fordulatokra is, amelyekkel Alan Dilworth rendezése élt.

A *The Middle Place* rendezéséből a darab visszatérő fordulatait szeretnénk kiemelni és hozzákapcsolni saját értelmezésünkhöz, a darabban megnyilvánuló általánosabb nyilvános pedagógiához, valamint azokhoz a diákok által létrehozott monológokhoz, amelyek a darab hatására születtek meg. Az előadás díszlete egy ovális alakú fénykörből állt, a színészek beléptek és kiléptek ebből a körből, felemelték a kezüket és megvárták, míg kicsengetik vagy becsengetik őket (utalás volt ez a darab helyszínéül szolgáló hajléktalanszálló csengőjére). A csengetés hangjára a színész megfordult és új karakterként lépett be egy új jelenetbe. A színészek stilizált fordulatokat használtak az általuk megtestesített különböző karakterek jelzésére. Ami kezdetben csupán egy gyakorlat volt a próbafolyamat során, végül a darab rendezésének és esztétikájának központi elemévé vált. A darab számos fordulata, a karakterek egymás felé és a közönség felé való fordulása világosan rámutatott az előadás általánosabb társadalmi és pedagógiai elköteleződésére.

Bár a verbatim színház műfaja az 1960-as, 1970-es évek színházi gyakorlataira vezethető vissza, gyökerei ennél mélyebbre nyúlnak. Ebben a tanulmányban nem áll módunkban megrajzolni a verbatim színház genealógiáját, mint ahogy nem tudunk számot adni arról az érdeklődésről sem, amely napjainkban iránta megmutatkozik.<sup>12</sup> Nem szeretnénk hozzászólni azokhoz a vitákhoz sem, amelyek a színház-tudományok keretén belül ennek a műfajnak a státusáról, dokumentumértékéről folynak. Arra fogunk összpontosítani, hogy a Project: Humanity hogyan alkalmazta a verbatim színház műfaját egy általánosabb, közösségi elköteleződést és tudatosítást megcélzó pedagógiai projekt részeként, valamint arra, hogy hogyan válaszolt személyes és

---

<sup>12</sup> Lásd Anderson és Wilkinson.

művészi szinten erre a felhívásra egy csoport fiatal diák.

Brechtnek a színházon keresztül létrejövő társadalmi elköteleződésről vallott nézetei, valamint esztétikai és politikai érdeklődése a reprezentációként értelmezett gesztus iránt különös jelentőséggel bírnak a Project: Humanity politikai és nevelési erőfeszítései, és művészi döntései számára. Brecht fogalma, a *Gestus*, nem csupán „gesztust” jelent, hanem magában foglalja „a társadalmi viszonyok külső jeleinek teljes skáláját, a viselkedést, intonációt, arckifejezést” (Brecht 119) (Esslin 140–141). Esslin a következőképpen írja le a *Gestust*:

*„A színészek elrendezésének és csoportosításának, mozgásuk és beszédük módjának olyanak kell lennie, hogy az a lehető legnagyobb kifejezőerővel, eleganciával és az eszközök gazdaságosságával mutassa meg ennek az alapvető Gestus-nak minden vonzatát. Teljesen irreleváns, hogy az adott jelenet hogyan nézhetett ki a való életben, a rendezőnek csupán arra kell figyelnie, hogy kiemelve annak társadalmi tartalmát és jelentőségét” (sic) (142).*

Bár Brecht színháza dokumentarista színházi forma volt, amely a „valóságot” célozta meg, amint azt Esslin világossá teszi, a fordulat gesztusainak társadalmi jelentősége fontosabb volt számára, mint a valóság leképezése. A színészek által megtestesített karaktereknek először az interjúkészítő, önmagát alakító Andrew Kushnir felé kellett fordulniuk<sup>13</sup>, aztán pedig egymás felé, majd a közönség felé fordultak. A közönség az előadás hatására megnyílt és élénk visszabeszélés formájában mutatta meg, hogyan hatottak rá az előadásban megfogalmazott gondolatok, illetve esztétika. Kutatásunk szempontjából végül az volt jelentős, ahogy a diákok beemelték ezt a tapasztalatot az osztályterembe, és művészi módon válaszoltak az előadás felhívására, saját tapasztalataikat felhasználva arra, hogy beszélgetést kezdeményezzenek egymással a kihívásokról és győzelmekről, amelyekkel fiatalként

<sup>13</sup> Fontos hozadéka volt annak a szokatlan döntésnek, hogy a drámaíró interjúkészítőként beírja magát az előadásba. A legtöbb verbatim színházi előadás interjúkon alapul, de az interjúkészítő személye és az interjú kérdései általában kimaradnak magából az előadásból. Kushnir esetében a döntés, hogy a hajléktalanszállón élő fiatalok kérdezőjeként játszani fog a darabban, az előadás nézőkre gyakorolt összehatásában a kitaláltság érzetét húzta alá. Megtapasztalhattuk az interjúkészítő által érzett kényelmetlenség érzését, kialakíthattuk a saját viszonyulásunkat hozzá.

egy összetett, társadalmi-gazdasági szempontból hátrányos helyzetben szembesültek.

► A háttértörténet: művészek látogatják meg az iskolai kutatás terepét

Egy évvel azelőtt, hogy a *The Middle Place*-t a Theatre Passe Muraille-ben és a Canadian Stage-ben bemutatták volna, a művészek végigjárták Toronto iskoláit. A társulat olyan műhelyekkel egészítette ki az előadást, amelyek saját színházi produkciójuk létrehozására készítették fel a diákokat. A Project: Humanity két társulati tagja, Andrew Kushnir (a *The Middle Place* írója) és Antonio Cayonne (a *The Middle Place* színésze) pár napon keresztül együtt dolgoztak kutatási terepünk fiataljaival. Ennek során bevezették őket az átírt szövegekkel való munka folyamatába, illetve fizikai kifejezési formákat kerestek a központosítás és szintaxis számára egy „központosítós séta” formájában. Ez egy kísérleti módszer, amely az interjúszövegek lényegének a kiemelését célozza meg, a valódi emberek belső nyelvtanából próbálja meg kialakítani a karaktereket, figyelembe véve saját „belső ritmusukat” (Kushnir és Cayonne).<sup>14</sup>

A kísérletezés periódusa után, miközben a diákok előadásokat néztek és együtt dolgoztak a színészekkel, a diákok kialakították saját verbatim monológjaikat, majd eljátszották ezeket. Jelentős és tanulságos nap volt az osztályban, amikor láthattuk, hogyan ölt formát hosszú hetek munkája, hogyan alakítják karakterekké a diákok a társaik által elmondott szövegeket és gondolatait. Eltérően a *The Middle Place* színészeitől, akik soha nem találkoztak azokkal az emberekkel, akik-

---

<sup>14</sup> A diákok együtt dolgoztak egy másik verbatim előadás, a *Talk Thirty to Me* rendezőjével, Oonagh Duncannal is. Oonaghhal a diákok olyan verbatim technikákkal kísérleteztek, mint amilyen például a szimultán előadás: a fiatalok fülhallgatón keresztül hallgattak monológokat és megpróbálták szimultán módon megtestesíteni a beszélő szavait. Ez a módszer az Alecky Blythe brit rendező „rögzített átadás” módszerére hasonlít, amely a maga során Anna Deavere Smith amerikai rendezőnő módszereire épít. Újabb tapasztalatot jelentett az iskolákban turnézó Roseneath Theatre társulata, ők egy részben verbatim színházi kamaradarabot adtak elő, *Get Yourself Home* Skylar James címen. Az alkotók interjúszövegek verbatim átírását, valamint fikciós elemeket használtak egy olyan történet bemutatására, amelyben egy amerikai katona a katonaságban jelen levő homofóbia miatt dezertál. Elmondható tehát, hogy számos „tanterven kívüli” színházi tapasztalat övezte és inspirálta a diákoknak a műfajjal való kísérletezését.



nek a szavait interpretálták, a diákok jól ismerték társaikat. Egyesek utánozni próbálták őket, mások a dialógusból (a nyers interjúanyagból) próbáltak monológokat, élő, megtestesült személyeket létrehozni. Egyesek úgy érezték, hogy az interjúszövegek nem eléggé sokrétűek, kevés alapot nyújtanak a művészi feldolgozásra.

A kutatás következő évében az iskolai terep drámaosztályának diákjai megnézhatték a *The Middle Place* előadását, és megtapasztalhattak egy színházi eseményt, az „Urban Youth Experience”-t, amelyet a Project: Humanity hozott létre. Ennek során nyilvánvalóvá vált, hogy a *The Middle Place* pedagógiájában és színrevitelében megmutatkozó odafordulás egy összetett párbeszédet képes elindítani a társadalmi marginalizációról, miközben a drámaosztály keretein belül olyan gyakorlatok létrejöttéhez is hozzájárul, amelyek segítenek a diákoknak bátran és összetett módon feltárulkozni és egymás felé fordulni.

- ▶ A közönség elköteleződése és az „Urban Youth Experience”: relacionális művészet, nyilvános pedagógia és parrhesia

Iris Rogoff a következő megjegyzést fűzi a kurátori gyakorlat „oktatási fordulatához”:

*„Egy „fordulat” során elmozdulunk valamitől, elmozdulunk valami felé, mozgunk valami körül. És mi vagyunk azok, akik ezt a mozgást végzik, nem pedig valami. Valami aktiválódik, talán aktualizálódik bennünk mozgás közben. Ezért aztán kísértést érzek, hogy elforduljak a pedagógia esztétikájának különböző megnyilvánulásaitól, amelyek az elmúlt években számos fórumon és platformon megmutatkoztak, kísértést érzek, hogy magának a fordulatnak a forrásához nyúljak vissza.”*

A színház épületében a Project: Humanity úgy fordult a közönség felé, hogy két teret is létrehozott a nyilvános és esztétikai pedagógia számára. Az első teret a színpad képezte, ezen foglalt helyet az előadás minimalista díszlete (Jung Kye Kim munkája). A második teret az előcsarnok, folyosók és lépcsőház képezték, ezekben a terekben a Project: Humanity kísérő programjai kaptak helyet. A „kísérés” itt azokra a pedagógiai és művészi erőfeszítésekre vonatkozik, amelyek az előadás köré

szerveződtek, végül ezek a programok kapták az „Urban Youth Experience” nevet. Helyet kapott ezekben a terekben egy fotóinstalláció, kinagyított fényképek voltak láthatóak arról a hajléktalanszállóról, ahol a Project: Humanity színházi műhelyeket tartott és verbatim interjúkat készített, bemutattak továbbá a hajléktalanszállón élő fiatalok által készített műalkotásokat, valamint volt még egy audioinstalláció a verbatim interjúkból vett részletekkel, amelyek nem kerültek bele az előadás végző szöveggönyvébe. A társulat megtervezett és a közönség rendelkezésére bocsátott egy brosúrát, amely a városban található, a hajléktalanok számára elérhető erőforrásokat térképezte fel. A Theatre Passe Muraille-ben pedig olyan közösségi csoportok számára nyitották meg az előadás után a játékteret, amelyek a színház eszközein keresztül vetették fel a hajléktalanság kérdését. A kísérőprogram további részeként a társulat teret biztosított az előadás utáni közönségbeszélgetések számára is.

A nyilvános pedagógia ezen sokrétű formáit a megszokott színházba járás rutinjának és elvárásainak megtörése céljából hozta létre a Project: Humanity. A cél az volt, hogy kitágítsák az előadás által nyújtott tapasztalatot. Kushnir, a darab írója azt szerette volna elérni, hogy „a közönség a függöny legördülése után is még egy kis ideig részt vegyen az előadásban. Ez volt mindennel kapcsolatban az alapvető elképzelés” (a szerző által készített interjú). A mi részvételünk ebben a programsorozatban lehetővé tette számunkra a rácsodálkozást arra, hogy milyen módon képes az előadás megszólítani a fiatalságot. Interjúkat készítettünk mind fiatalabb, mind idősebb nézőkkel, közvetlenül az előadás befejezése után. Elfoglaltuk a lépcsőket, az üres székeket, még a mellékhelyiségek előterét is, ahol interjúkat rögzítettünk a verbatim színházzal, illetve azzal kapcsolatban, hogy az előadás hogyan mutatja be a fiatalokat. Ennek során érdekes közönségreakcióknak lehettünk tanúi, egyesek számára már ismerős volt valamennyire a hajléktalanszállók rendszere, míg mások számára az előadás olyan társadalmi világot nyitott meg, amelyhez korábban nem volt hozzáférésük.

Mikor az előadás már a kifutása felé közeledett a Theatre Passe Muraille-ben, interjúkat készítettünk a társulat tagjaival is, rákérdezve az előadást övező kurátori munka tapasztalataira. A társulat értékelése szerint a program egy jó kezdőlépés volt, de összességében nem sikerült megvalósítania a célként kitűzött ideált. Bár a társulaton egy kissé úrrá

lett a kiábrándultság, Bourriaud relacionális művészetről szóló gondolatai lehetővé teszik, hogy a Project: Humanity kísérőprogramját másképpen is, a dialogikus, nyilvános pedagógia szempontjai szerint értékeljük. Bourriaud a művészetről mint a találkozás terepéről ír, a művészet dialógusteremtő, „emberek közti egyezkedést” létrehozó képességére összpontosít. Állítása szerint az a művészet értékes, amely képes párbeszédet kialakítani, és közös gondolkodásra ösztönözni. „Van egy kérdés, amelyet minden esztétikai termék esetében fel kell tennünk: lehetővé teszi-e ez a munka, hogy dialógus alakuljon ki?” (109). Amennyiben a relacionális művészet példájaként tekintjük, a *The Middle Place* körül kialakított kontextuális programok a másokkal való párbeszéd kialakításának számos módját nyitották meg, a hajléktalanszálló fiataljaitól származó verbatim szövegek meghallgatása, kollektív megtapasztalása alapján.

Létezik azonban a relacionális művészetnek egy olyan kritikája is, amely az általa létrehozott dialógusok ürességét hangsúlyozza. Irit Rogoff például ezt írja:

*„és így a művészeti világ a végtelen beszélgetés terepévé vált – a beszéd gyakorlatként tételződött, az összejövétel módjaként, annak módjaként, hogy bizonyos tudások, kérdések hozzáférhetővé váljanak. A beszéd vált a hálózatépítés, szervezés, és számos szükséges kérdés feltevésének módjává. De értékeltük-e igazán valamilyen formában mindazt, ami konkrétan elhangzott?”*

A dialógus minőségének felbecsülésére az egyik módszer Rogoff leírását használni arról, amit Foucault „félelem nélküli beszédnek,” „parrhesiá”-nak nevezett. Foucault a parrhesia gyakorlatát egy időszámításunk előtt V. században élt szerzőre, Euripidészre vezeti vissza, és kijelenti: „nem az volt a szándékom, hogy az igazság problémáját vessem fel, hanem az igazmondó problémáját, az igazmondásnak mint gyakorlatnak a problémáját akartam bevezetni... kicsoda képes megmondani az igazat, miről, milyen következményekkel, a hatalomhoz való milyen viszonyulás során?” (5) Érvelésünk szerint a Project: Humanity parrhesia típusú beszédmódokat hívott elő azáltal, hogy létrehozta az előadást és az előadás köré szerveződő programokat, felkínálva a közönségnek az őszinte beszéd lehetőségét (Foucault 11). Látnunk kell azonban azt is, hogy afélelem nélküli beszéd, a színház mint tár-

sadalmi felhívás és kulturális válasz, ahogy azt Cohen-Cruz értelmezte, hasonlóan a pedagógia más formáihoz, nem minden esetben valósul meg problémamentesen.

Egy diák például, a diákokkal folytatott beszélgetés végén láthatóan ingerültté vált és megszakította az előadás után készült interjút. Kis idő kellett annak felismeréséhez, hogy nem az előadás váltotta ki belőle az ingerültséget, hanem a közönség egyes olyan tagjai, akikről úgy látta, hogy kinevetik a színészek által az előadásban megformált fiatalokat:

*„Nem az előadás az oka. Korlátoztak, mert igazán... ez valakinek az élete, és te viccet csinálsz belőle. Minden kibaszott fej abból az előadásból megérdemli, hogy a pokolban végezze. Mi értelme van eljönni erre az előadásra? Ők [a közönség] azt sem tudják, hogy miért van ez az egész. Az emberek a közönségben nagyon éretlenek. Vicceket csinálnak, és ez nem helyénvaló. Nem is akarok beszélni róla többet. Bocsánat”*

(Theatre Pass Muraille, Fiatalok. Előadás utáni interjú, 2010. november 3.).<sup>15</sup>

A Project: Humanity kedvezményes jegyeket osztogatott a helyi hajléktalanszállókban rendezett műhelyein. A következő interjú egy ott élő fiatallal készült, és jól mutatja, mennyire váratlan élmény volt számára a Theatre Passe Muraille-ba tett látogatás:

*„Őszintén szólva, nagyon boldog vagyok, hogy valami ilyesmi... Nagyon boldog vagyok, mert ők tényleg kimentek és időt áldoztak rá, ingyen. Nem voltak rákényszerítve, hogy ezt megcsinálják. Megcsinálták és időt áldoztak rá, hogy jobban megismerjék az olyan embereket, mint mi, mert nekünk mindig befogják a szánkat. Bemész a CH-ba [a hajléktalanszálló neve], szembejön veled egy öltönyös figura, te azt mondod „helló, ” ő pedig rád se néz. Rád se fog nézni. Te pedig „helló, szép napot.” Én ezt mondom mindenkinek. Én ezt szeretem. Azt mondom, „szép napot, uram.” Ő pedig meg se fordul. Semmi. Még egy lépést se tesz felém. Ez azért van, mert a hajléktalanszállón élek. Nem számít, mennyire rendesen nézek ki, tudják, hogy én ott lakom”*

(Theatre Passe Muraille, Fiatalok. Előadás utáni interjú, 2010. október 29.).

Az interjúban a lány lelkesnek mutatkozott az előadással kapcsolat-

---

<sup>15</sup> Ez, valamint az előadás fiatal közönségétől származó további idézetek a Theatre Passe Muraille-ben 2010. október 29-én és november 3-án készített egyéni interjúkból származnak. Az interjúalanyokról nem gyűjtöttünk demográfiai adatokat.

ban. Azt állította, hogy az előadás kihívás volt azok számára, akik máskülönben elfordulnának tőle, láthatatlanként kezelnék. Ugyanakkor fájdalomnak is hangot adott, amely abból fakadt, hogy a színpadon látható karakterek az ő traumáinak adtak hangot. Stephenson szerint az ezekhez hasonló pillanatokban trauma és élet egyesül, „a múlt traumáinak elmondása lehetővé teszi az esemény megszületését. Elbeszélés és élet egybeesik” (102). Ebben a hajléktalanszállón élő fiatallal készült interjúban a lány azt mondta, hogy ő sírt, miközben újra átélte a múltban elszenvedett sérelmeket, majdnem kiment az előadásról, a jelenet viszont éppen idejében megváltozott. Az interjú közepe felé meg kellett kérdeznünk ezt a lányt, hogy nem traumatizálta-e őt, a szándékaink ellenére, maga az interjúzás folyamata.

*„Nem zavar, egyáltalán. Inkább beszélek róla, minthogy magamban tartsam. Tudom, hogy ez hasznos. A kutatás része lesz... Sok probléma van a szállókon, amelyekről senki sem tud. Például emberek jönnek, és pénzt adnak neked. Azt mondják: „Isten áldjon. Isten szeret.” Én pedig: „egyáltalán semmit sem tudsz rólam. Egyáltalán semmit sem tudsz rólunk, szóval ne gyere ezzel, hogy »Isten, ne add fel. Bla, bla, bla.« Mi a fenét adnánk fel? Senki sem mondja, hogy bármit is feladnánk. »Hogy érted ezt? Miért? Mert itt élünk? Azt jelenti ez, hogy el fogunk rontani mindent?« Utálom ezt.”*

Ezen a ponton hasznosnak találtuk a trauma revíziójának Dominic Lacapra és Cathy Caruth által kidolgozott fogalmát. A *Representing the Holocaust: History, Theory and Trauma* című könyvében Lacapra Freud traumatizálási elméletére épít, különösen a Freud által használt „átdolgozás” fogalmára, és azt írja, „a bénítóan traumatikus esemény nem esik egybe előfordulásának pillanatával” (174). Lacapra érvelése szerint a trauma revíziója vagy átdolgozása (a freudi értelemben) lehetőséget biztosít a traumatikus eseményről való gondolkodásra, reflexióra. Cathy Caruth ugyancsak Freud úttörő munkájára, A *halálöszton és az életösztonökre* épít, és Freud írásait két eltérő traumatikus esemény kontextusában tárgyalja: i) első világháborús veteránok esete, akik folyamatosan a háborúról és a halálról álmodnak ii), egy gyerek esete, aki újrajátssza az édesanyja eltávozását és megérkezését azáltal, hogy ismétlődő módon egy zsinórral ellátott faorsót dob a kiságyára, miközben az „ooo” hangot adja ki (jelentése fort/el), majd visszarántja, miközben „aaa”-t

mond (jelentése da/vissza; Caruth 8). Caruth elmagyarázza, hogy a gyerek játékában megmutatkozó ismétlődés (először az anya eltávozásának felfoghatatlan és fájdalmas pillanata, majd az anya örömteljes visszatérése), valamint a veteránok álmaiban jelentkező ismétlődés (a háború rémálmának traumája, melyet a felébredés meglepetése követ) nem csupán a halállal vagy veszteséggel való elmaradt találkozás megismétlődése, hanem a túlélés/életre ébredés aktusa is, „az életösztön megnyilvánulása” (18). Ezért aztán Caruth mellett érvel, hogy ki kell terjeszteni a trauma elméletét „a halálösztön belátásán túlra, az életösztön fogalmában enigmatikus módon megnyilvánuló belátás felé” (21). Fiatal interjúalanyunk lelkesedése az előadás iránt (annak ellenére, hogy a darab fájdalmas módon összekapcsolódott saját korábbi traumatikus élményeivel), az interjúhelyzet vállalása, és az interjú végén adott összegzés („Inkább beszélek róla, minthogy megtartsam magamnak.”), mind az élet felé való fordulás jelei, a traumára való odafigyelés vágyának és a lány „életösztönének” a megnyilvánulásai. Világossá kell tennünk azonban, hogy nem tekinthetünk leegyszerűsítő módon a színházra úgy, mint a traumából való kigyógyulás színterére, hanem egy olyan helyszínnek tartjuk, ahol megtörténhet „az életre való odafigyelés,” miközben elismerjük, hogy a trauma a néző befejezetlen és befejezhetetlen szenvedéseként továbbra is ott marad a háttérben.<sup>16</sup>

A nyilvános pedagógia utolsó aspektusa, amelyet tárgyalnunk kell, a mindkét színházban sorra kerülő előadás utáni beszélgetések esete. Hogy megérthessük az előadás utáni eseményeket, fontos leírunk magának az előadásnak az egyik pillanatát. Röviddel a *The Middle Place*-t lezáró utolsó nagyjelenet előtt az egyik karakter, Neveah leír egy kollázst, amely szobájának a falán látható, és amelyet Európa különböző helyszíneit ábrázoló újságkivágásokból állított össze. Ezek mind olyan helyszínek, amelyeket a szereplő valamikor meg szeretne látogatni. Az egyik Canadian Stage-ben játszott előadás utáni beszélgetésen a közönség egy idősebb tagja „irreálisnak” minősítette Neveah és a többi

<sup>16</sup> A színház és gyógyítás viszonyát Michael Redhill drámaíró kérdőjelezte meg. Egy interjúban, amely a *Goodness* című előadásával kapcsolatban készült, Redhill kijelenti: „az előadást nem lehet a gyógyítás gesztusának tekinteni. Ha valamit tesz, az nem más, mint belemélyeszi a körmöt a heg széléibe, és második lépésben felszakítja ezt a heget. A heg az a leegyszerűsített, megemészthető forma, amelyet az atrocitásokról szóló történeteink képeznek” (idézi Goldman és Kyser 914).

hajléktalanszállón élő fiatal álmait. Az illető szkeptikus volt azt illetően, hogy a fiatalok valaha képesek lennének megvalósítani ezeket az álmokat, és azt nyilatkozta, hogy „semmi esélye annak, hogy valaha is eljussanak oda.” Kushnir (a dráma írója) azt válaszolta, hogy „annak köszönhetően, hogy hajléktalanok – ebben benne van a segítség hiányából fakadó kétségbeesés – felruházzhatjuk őket annak szépségével, hogy álmaik vannak – a fiatalok álmodoznak.”<sup>17</sup> Meglátásunk szerint Kushnir válasza arra készítette a közönségnek ezt a tagját, hogy maga mögött hagyja ítéleteinek kényelmes távolságtartását, és az előadás intim, imaginárius világa felé forduljon.

A színházi terekben kibontakozó etnográfiai kutatás egyik konklúziója az lehet, hogy a Project: Humanity által létrehozott verbatim előadás, az ezt kísérő programok, valamint a hajléktalanszállókon élő fiatalok iránti elkötelezettség olyan politikai aktus volt, amely egyszerre írta le és szólította meg Torontó marginalizált fiataljait. Ezekben a gyakorlatokon keresztül a Project: Humanity dialógusra készítette a közönséget, és feltárta saját rejtett bűnrészességünket annak a rendszernek a fenntartásában, amely elnémitja ezeket a fiatalokat. Fontos ugyanakkor, hogy képesek voltak rámutatni arra is: mit jelentene elfordulás helyett feljűk fordulni.

### ► Az esztétikai és a szociális: verbatim színházcsinálás mint osztálytermi gyakorlat

Az etnográfiai terepnaplóból, fókuszcsoportos interjúkból, a tanárokkal készített interjúkból, valamint a diákok által írt monológokból és előadásokból származó adataink alapján a tanulmánynak ebben az utolsó részében azt írjuk le, hogyan folyt át a verbatim színház élménye, tapasztalata a középiskolai drámaosztályok tevékenységébe, hogyan befolyásolta a pedagógiai folyamatot, és hogyan vált alapjává végül a diákok előadásainak. A middleview-i iskola drámaosztályának diákjai (az iskola és a diákok nevei álnevek) a Theatre Passe Muraille színházban látták az előadást, és úgy tűnt, hogy eléggé megérintette

---

<sup>17</sup> Terepnapló, Canadian Stage, 2011. február 23.

őket a darab cselekménye, valamint a hozzájuk hasonló fiatalok története. Az előadás élményének a hatására úgy döntöttek, hogy a saját életükből vett tapasztalataik alapján saját monológokat fognak létrehozni és előadni. Az odafordulás szimbolikus gesztusát gyakorolva, ezeknek a monológokra épülő előadásoknak a létrehozása során a diákok egymás felé fordultak és párbeszédet kezdeményeztek a társadalmi marginalizáció narratíváival kapcsolatban. Ezt követően pedig egy szélesebb iskolai közönség felé fordultak, és megnyitották a lehetőségét egy általánosabb „felhívásra adott válasznak.”

Az így létrejövő pedagógiai tér etnográfus megfigyelőiként észrevettük, hogy a drámatanár folyamatosan az esztétikai és szociális dimenzió között mozgott. A drámaosztály olyan térré vált, amelyben a diákok személyes történeteik fontosnak számítottak. Amikor megkérdeztük a diákokat, hogy miért választottak ennyire személyes történeteket, a *The Middle Place* erőteljes színházi élményét, valamint a tanár által megteremtett befogadó pedagógiai tér szerepét emelték ki.

Az esztétikai és szociális dimenzió közti folyamatos elmozdulás kutatásunk visszatérő témájának bizonyult.<sup>18</sup> Annak érdekében, hogy a diákok drámaosztályban végzett munkájában rámutassunk a szociális és esztétikai dimenzió bonyolult egymásba fonódására, két diák, Asad és Shashaq monológjaira és előadására fogunk a továbbiakban összpontosítani. Asad (afrikai származású heteroszexuális férfi, szuahéli, angol és alapszintű arab nyelvtudással) és Shashaq (jamaikai születésű, jamaikai-indiai heteroszexuális, keresztény patoist beszélő nő) mindketten azt állították, hogy inspirálónak találták a *The Middle Place* verbatim előadását, valamint a hozzájuk hasonló fiatalok történeteit. Shashaq monológja egy vers volt. Az interjúban elmagyarázta, hogy az előadás adta meg számára a versíráshoz, és saját történetének a megosztásához szükséges erőt:<sup>19</sup>

„Igen, ez készítetett arra [a *The Middle Place*], hogy nekifogjak [a versírásnak]. És akkor, attól a naptól kezdve elkezdtem verseket írni. Verseket arról, hogy mi mindenem

<sup>18</sup> Lásd Gallagher, Freeman és Wessels.

<sup>19</sup> Az idézett részletek verbatim módon reprodukálják az interjúk során elhangzott szöveget, beleértve a diákok által elkövetett nyelvtani hibákat is.



*megy keresztül az ember tinédzserként, különösen Torontóban... A versemnek [a monológoknak] az része, amely a leginkább megfogott, az, amikor azt mondom, »szobám zárt ajtóit mögött állok, és reménykedve, imádkozva várom, hogy elhagyjon mindez a fájdalom.« Néha szoktam egyedül sírni a szobámban, de amikor oda mentem [a hajléktalanszállóra] ezt nem tudtam megtenni, mert ott nincs magántér. Nem tudtam aludni, nem tudtam mosolyogni... A szobámban tolvajok voltak, minden annyira elviselhetetlen volt, mint ahogy azt a The Middle Place-ben megmutatják. Így tehát arra gondoltam: »Húha, itt pontosan arról beszélnek, amin én is keresztülmentem«*

(Middleview, Shashaq, személyes interjú, 2011. január 12.).

Egy másik interjúban Asad elmagyarázta, miért döntött úgy, hogy a menekültstátus igénylésének tényleges szövegét osztja meg monológ formájában osztálytársaival. Mivel mindenki más is nyíltan beszámolt személyes történeteiről és problémás élettapasztalatairól, nem feszélyezte a megosztás gondolata:

*„A monológomban, én nem írtam meg a monológot, mert már korábban megírtam, hogy bemutassam a helyzetemet [mint menedékkérő], tehát így ez olyan, mint reflektálni egy korábbi képemre... megmagyarázni, hogy honnan jöttem, ez egy katasztrofális hely, ahonnan jöttem... és olyan, mintha a testemben lenne – tehát olyan, mintha eldöntöttem volna, hogy kiadom magamból. Először nem akartam az iskolában kiadni magamból, de... mindenki [ebben az osztályban]... megosztja a magát... eldöntöttem, hogy én is megosztom, a szívemben, az iskolának, megosztom, hogy mi mindenem mennek keresztül az emberek... így... a monológom az egész életemről szól, a nehézségeimről, örömeimről itt Kanadában*

(Middleview, Asad, személyes interjú, 2011. január 11.).

Rea Dennis és Julie Salverson színház- és performanszkutatók fontos kérdéseket vetnek fel az esztétikával és általában a számonkérhetőséggel kapcsolatban, különösen a menekülttörténetek „újrajátzásának” kontextusában. Salverson megkérdőjelezi azt a gyakorlatot, melynek során „az előadás mimézissé, »a valóság tükrévé«, reprodukcióvá redukálja a reprezentációt” („Change” 124). Salversonhoz hasonlóan Dennis ugyancsak „reduktívként és potenciálisan erőszakosként” kritizálja ezeknek a narratíváknak a szó szerinti reprezentációját. Rea Dennis az esztétika és számonkérhetőség feszültségét egy playback színházi

előadás kapcsán tárgyalja, mely egy Afganisztánból származó nő személyes történeteire épül. Ennek a playback előadásnak az esetében a közönség soraiból egy néző fellép a színpadra, elmond egy személyes történetet, és kiválaszt egy színészt, aki aztán őt fogja megtestesíteni. Aztán a színészcsapat előad egy rögtönzött, improvizált interpretációt a történetről, míg az elbeszélő nézi őket. Dennis szerint az esztétikai és szimbolikus egymásba játszása a színészek együttes munkájában egyetlen, minden mást kizáró interpretáció helyett új jelentéseket hozhat létre. Azt írja, hogy „a megelevenítés aktusa átalakítja a történetet, az előadók pedig művészi felelősséget vállalnak a szó szerinti/verbális elbeszélés színházi nyelvvé való lefordítása során” (212).

A reprezentáció, potenciális kizsákmányolás és a traumák újra átélésének Dennis és Salverson által felvetett problémái fontos szerepet játszanak kutatásunkban, illetve a két diák menekültekről és a hajléktalanszállók életéről szóló monológjainak a vizsgálatában. A monológok osztálytermi előadásai hasonlítottak a playback színházhoz, amennyiben a diákok nem szólódarabokként játszották el őket, hanem csoportokba szerveződve, egymás monológjait alapul véve improvizáltak. A playback színházzal ellentétben azonban a monológot megíró diák nem maradt pusztán nézője annak, ahogy mások eljátsszák az ő történetét. A monológ írója egyben rendezte is az előadást, vagy a narrátor szerepét vette fel, vagy pedig önmagát alakítva együtt játszott a többiekkel.

A tanárnak az a döntése, hogy más diákokat is bevonjon és együttest hozzon létre a monológot előadó szereplőkből, segített elkerülni a trauma naturalisztikus újraalkotását. A diákok – Brecht *Gestus*ára emlékeztető módon – stilizált gesztusokat használtak a történet elbeszélésében, távolságot tartva a naturalizmustól, amelynek veszélyeire már Salverson is felhívta a figyelmet („Transgressive Storytelling” 36). Asad monológjának előadásában például a diákok felemelték a kezüket, mintha Mombassa biztonságos városába való megérkezésüket ünnepelnék, de aztán – közvetlenül a közönség felé fordulva, felemelt karokkal, kitágult szemekkel – a gesztus új értelmet kapott, amint oportunista rendőrök jelentek meg a színen, akik pénzt kértek tőlük.

Asad és Shashaqé interjúiban mindketten elmondták, hogy azt szerették volna, ha mások tudomást vesznek az általuk megtapasztalt nehézségekről, annak érdekében, hogy a jövőben kevesebb emberrel

történhessen meg hasonló. Meglátásunk szerint a két diák számára meghatározó volt annak a vágya, hogy nyíltan beszéljenek, és a maguk összetettségében mutassák be életproblémáikat egy olyan folyamat során, amely biztosítani képes ezeknek a problémáknak a „láthatóságát.”<sup>20</sup> Ezt a láthatóságot önmagában jelentős eredménynek tartották mások is.

Különösen fontos volt Asad és Shashaqé számára az, hogy megoszthatták nehéz életproblémáikat, ezt egyikük sem tartotta lehetségesnek a színházcsinálás folyamata előtt. Asad soha nem vett részt korábban drámaosztályban, és az angol nem volt az anyanyelve. Azt mondta, hogy saját monológjának az előadása, a darab rendezése, a társaitól és közönségtől kapott bátorítás lehetővé tette, hogy kockázatot vállaljon:

*„Ráébresztett arra, hogy vihetem valamire a művészetek terén. Rájöttem, hogy van bennem lehetőség és... még akkor is, ha nehezemre esik a beszéd, de láttam magam, és nagyon sokat fejlődhetek... ez tehát olyan, mintha kaptam volna – mit is mondhatnék róla... Önbizalmat adott az önkifejezésben... igen, valójában nagyon sokat kaptam ezektől a drámaóráktól”*

(Middleview, Asad, egyéni interjú, 2011. január 11).

## ► Zárógondolatok

Akárcsak másokat, bennünket is aggaszt a traumák újra átélésének tereként elgondolt dráma, az olyan térként létrejövő dráma, amely hamis biztonságtudatot sugall. Nagyon is tisztában vagyunk a személyes történetek megosztásában rejlő veszélyekkel, azzal a veszélyes könnyedséggel, amellyel egyes fiatalok elvesztik a határok érzékelésének képességét. Ez egy olyan tapasztalat, amelyet később megbánhatnak. Ugyanakkor azt is láthattuk ebben az osztályteremben, hogy az igazat mondás, egy történet elbeszélése a láthatóság egyik módozatává válhat, miközben a drámaosztály a relacionális művészet, félelem nélküli beszéd és nyilvános pedagógia helyszínévé alakul át. Cohen-Cruz számunkra is használható módon a „társadalmi felhívás, kulturális válság” egy módjaként jellemezte a nyilvános színházpedagógiát, mások

---

<sup>20</sup> Lásd Burn, Franks és Nicholson 176.

felé fordulásként egy megnyílás, válasz reményében. Kutatásunk során tanúi lehettünk annak, hogy a színházi előadók egymással rezonáltak, miközben megszólították a közönséget, ahogy a diákok egymással rezonáltak, miközben megszólították egymást, a tanáraikat, és a látogató kutatókat. És ez így megy tovább, kockázatokkal minden fordulóponton, de olyan kockázatokkal, amelyeket végül is megéri vállalni.

Támadóinak címzett válaszként David Hare azt írja: „az újságírás olyan élet, amelyből kiveszett a misztérium. A művészet olyan élet, amelyben újra megjelenik a misztérium.” Etnográfiai munkánk, amely közelről követte egy társadalmilag elkötelezett színházi társulat nyilvános pedagógiáját, valamint egy középiskolai drámaosztály verbatim színházi csapatának pedagógiáját, segített abban, hogy kevésbé hétköznapi módon szemléljük a fiatalságot, amint feltétlen módon válaszolnak egy színházi produkcióra, majd a színház nyelvét használva kimondják saját igazságukat. A Project: Humanity által megfogalmazott társadalmi felhívás arra készítette a fiatalokat, hogy tisztelettel és etikus módon megosszák saját „valódi történeteiket,” kreatív nyersanyagként használják ezeket az identitás és remény színházi nyelven történő kifejezésére, mind az osztályteremben, mind a színpadon. A fiatalok művészi tapasztalataiba és az általuk végigvitt alkotási folyamatba való betekintés azt is megtanította a számunkra, hogy az együttműködésen alapuló kvalitatív kutatómódszertan sokat meríthet a színházcsinálás folyamatainak bizonytalanságaiból és ellentmondásaiból, és közelebb vihet, legalábbis az általunk vizsgált esetben, a történetekhez, amelyeket fiatal kutatási alanyaink érdemesnek gondoltak megosztani.

A felhívás elhangzott és gazdag, sokrétű válasz érkezett rá. A Project: Humanity által létrehozott *The Middle Place* előadás szabad esztétikája és világos pedagógiája arra készítette a közönséget, hogy a közös társadalmi kontextusban rejlő kényelmetlen valóság felé forduljon. Etnográfiai nézőpontból elmondható, hogy az előadás képes volt elindítani egy társadalmi diskurzust a felelősségről és reprezentációról, ösztönözte a diákok színházcsinálását és elmélyítette a nézői magatartást. A Project: Humanity munkája arra készítette a közönséget, hogy amint azt Kushnir remélte, „benne maradjon az előadásban” azután is, hogy legördül a függöny.

Fordította: Sepródi Attila

**A Gallagher-Wessels-Ntelioglou által hivatkozott művek:**

**Anderson, Michael and Linden Wilkinson.** (2007). A Re-Surgence of Verbatim Theatre: Authenticity, Empathy and Transformation. Blog. Theatre Transhumain. Web. 15 Nov. 2010.

**Blythe, Alecky.** (2011). Home page. Recorded Delivery. Web. 20 Dec.

**Bourriaud, Nicolas.** (1998). Relational Aesthetics. Trans. Simon Pleasande et al. Dijon-Quetigny: les presses du reel. Print.

**Brecht, Bertolt.** (1964). Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic. Trans. John Willet. London: Methuen. Print.

**Brecht, Bertolt.** (1964). "A Short Organum for the Theatre." Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic. (Ed.) and Trans. John Willett. London: Methuen.

**Burn, Andrew, Anton Franks, and Helen Nicholson.** Looking for fruit in the jungle: Head injury, multimodal theatre and the politics of visibility. *Research in Drama Education: The Journal of Applied TRiC / RTaC* • 33.1 (2012) • Gallagher, Wessels, & Yaman Ntelioglou • pp 24-43 • *Theatre and Performance* 6.2 (2001): 161-177. RiDE e-Journal. Web. 13 Nov. 2010.

**Caruth, Cathy.** (2001). Parting Words: Trauma, Silence and Survival. *Cultural Values* 5.1: 7-26. Web. 5 Sept. 2011.

**Cohen-Cruz, Jan.** (2010). Engaging Performance: Theatre as Call and Response. New York: Routledge. Print.

**Dennis, Rea.** (2008). Refugee performance: Aesthetic representation and accountability in playback theatre. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 13. 2: 211-215. RiDE e-Journal. Web. 15 Nov. 2010.

**Duncan, Oonagh.** (2008). *Talk Thirty To Me. 5 Hot Plays.* (Ed.) Dave Carley. Toronto: Playwrights Canada. Print.

**Esslin, Martin.** (1971). *Brecht: The Man and His Work.* New York: Doubleday. Print.

**Freeman, Barry.** (2009). Navigating the Prague-Toronto-Manitoulin Theatre Project: A Postmodern Ethnographic Approach to Collaborative Intercultural Theatre. *Theatre Research in Canada* 30.1-2: 58-81. TRiC e-journal. Web. 20 Sept. 2011.

**Foucault, Michel.** (2001). *Fearless Speech.* (Ed.) Joseph Pearson. Los Angeles: Semiotext(e). Print.

**Freud, Sigmund.** (1961). *Beyond the Pleasure Principle.* Trans. James Strachey. New York: Norton, 1961/74. Print.

**Gallagher, Kathleen, Barry Freeman, and Anne Wessels.** (2009). It Could Have Been So Much Better: The Aesthetic and Social Work of Theatre. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 1.15: 5-27. RiDE e-Journal. Web. 2 Dec. 2010.

**Goldman, Marlene, and Kristine Kyser.** (2007). The Voice under the Lamp: An Interview with Michael Redhill. *University of Toronto Quarterly* 76.3: 913-25. Web. 15 Nov. 2009.

**Hare, David.** (2010). David Hare: Mere Fact, Mere Fiction. *The Guardian* 17 April 2010. n. pag. Web. 2010. June 10.

**Kaufman, Moises.** (2001). *The Laramie Project.* New York: Vintage Books. Print.

**Kushnir, Andrew.** (2009). *The Middle Place.* Unpublished playscript. Print.

**Kushnir, Andrew.** Author/actor, *Theatre Passe Muraille.* Personal interview, 10 Nov. 2010.

**Kushnir, Andrew and Antonio Cayonne.** Author and actor, resp., *The Middle Place*. Theatre Passe Muraille. Personal interview, 10 Nov. 2010.

**Lacapra, Dominique.** (1994). *Representing the Holocaust: History Theory, Trauma*. New York: Cornell UP. Print.

**Project: Humanity.** Website: <http://www.projecthumanity.ca> 1 Nov. 2010.

**Rogoff, Irit. Turning. E-Flux 0,** (*November, 2008*). Web. 10 Nov. 2010.

**Salverson, Julie.** (1999). *Transgressive Storytelling or an Aesthetic of injury: Performance Pedagogy and Ethics*. *Theatre Research in Canada* 20.1: 35-51. TRiC e-Journal. Web. 15 Nov. 2010.

**Salverson, Julie.** (2001). *Change on Whose Terms? Testimony and an Erotics of Injury*. *Theatre* 31. 3: 119-125. *Scholars Portal*. Web. 15 Dec. 2010.

**Stephenson, Jenn.** (2008). *The Notebook and the Gun: Performative Witnessing in Goodness*. *English Studies in Canada* 34. 4: 97-121. Web. 10 Sept. 2011.

**Tannahill, Jordan.** (2009). *Get Yourself Home*, Skylar James. Unpublished playscript. Print.