

SZABADSÁG ÉS A DÖNTÉS LEHETŐSÉGE

Távbeszélő 12.: Garai Judit és Káldor Edit

GARAI JUDIT, a Partizán felelős szerkesztője, dramaturg, a PanoDráma alapító munkatársa, korábban az SZFE oktatója és KÁLDOR EDIT, Budapesten született amerikai színházcsináló, a Lundi Egyetem malmói színiakadémiáján induló új, nemzetközi tanszék frissen kinevezett vezetője beszélgetett arról, hogyan és mi érdekli őket a színházban. A beszélgetést kísérte, szerkesztette: PROICS LILLA.

Garai Judit: Amellett, hogy én személy szerint nagyon kíváncsi vagyok rád, fontosnak tartom azt is, hogy a magyar színházi szakma egyik legjelentősebb lapjában teret kapjanak a gondolataid.

Káldor Edit: Emlékszem rád, Berlinben találkoztunk.

G. J.: Nekem viszont volt egy revelatív élményem korábban, amikor 2008-ban egyetemistaként láttam a *Point Blank* című előadásodat a budapesti Holland-Flamand Fesztiválon a Merlin Színházban. Csak utána, 2012-ben találkoztunk Berlinben, ahol a Theatertreffenen voltam ösztöndíjas. Rajtad kívül Jens Hillje és Andres Veiel tartott workshopot, én Veiel csoportját választottam Lengyel Anna javaslatára, mivel akkor kezdtük el a dokumentumszínházi munkát a PanoDrámában. Ha most választhatnék, a te csoportodba jelentkeznék, mert a doktori kutatásomban többek közt a részvételiséggel foglalkozom.

K. E.: Szívesen elolvasnám majd a doktoridat. Egyébként az enyém is részben ezzel foglalkozik, és a színházzal mint helyzettel, mint szituációval.

G. J.: Első körben fontos lenne, hogy a szakmai életed kezdetéről mesélj, a munkakapcsolatodról Halász Péterrel, mert amikor tanítom Halászt, téged is mindig megemlítelek.

K. E.: Tizenhárom éves voltam, amikor disszidáltunk, aztán New Yorkban ugyan láttam tőlük előadást, de még nem ismertem őket. Amikor befejeztem az egyetemet, visszajöttem Pestre, leginkább azért, mert nem tudtam, mihez kezdjek magammal. Péter valamivel később érkezett Magyarországra a New York-i társulatával három hónapot próbálni. Én addigra már bántam kicsit, hogy hazaköltöztem, mert nem éreztem magam otthon. És hirtelen nagyon jó volt olyan emberek között lenni, akik valójában sokkal ismerősebbek voltak, mint azok, akikkel akkoriban Pesten találkoztam. Egyébként Vajdai Vilin keresztül találkoztam velük. Először Péter munkatársával, Laura Barnett-tel barátkoztam össze, akivel máig jóban vagyok, aztán a társulat többi tagjával is. Egyébként Péterrel az első igazi beszélgetésem akkor volt, amikor a Tilos Rádió megkeresésére egy interjút csináltam vele, amit meg kellett ismételni, mert mint később észrevettem, már az elején kifogyott az elem a diktafonból. Másodszorra már összeha-

verkodtunk, nemcsak vele, hanem a társulatával is. Néhány héttel később felkértek, hogy legyek az asszisztensük, a *Piero della Francesca Cabaret*-t próbálták; Budapest után Hollandiába, majd Franciaországba utazott a darab, és utaztam velük én is. Aztán hat-hét évig dolgoztam Péterrel, többféle társulattal, főleg Pesten, New Yorkban és Belgiumban. Mint kétlaki, mindkét nyelvben és kultúrközegben otthonos voltam, így tudtam vele itt is, ott is dolgozni. Péter munkamániás volt, folyamatosan dolgoztunk, én pedig sokat tanultam közben.

G. J.: Vannak-e még olyan motívumok, amelyek onnan jönnek, és ma is központi hatással vannak a munkáidra vagy a gondolkodásmódodra?

K. E.: Persze. Én Amerikában irodalom és színház szakra jártam klasszikus egyetemi oktatásnak mondható formában. Az alapvető dolgokat a színházról azonban Pétertől tanultam a közös munka során. Egyik ilyen, hogy bármi érdekes vagy fontos dolog, ami az életben történik, feldolgozható színházzá. Lehet színházban gondolkozni mindenről, amit látunk, amit megélünk, lehet mindent színházi ötletté vagy színházi helyzeté alakítani. Ez pedig rögtön ad a munkához valamilyen esztétikát és dramaturgiai alapot. Amit én csinállok, az mégsem hasonlít Péter színházára. Ő általában megírta a szövegeit, utána próbált – én másképp dolgozom. Az nagyon jellemző, hogy Péter színész volt, én pedig nem vagyok az. Én létrehozni szeretek előadásokat, de játszani már kevésbé, mert a színházat kicsit szemérmetlennek tartom. Egy-egy előadás nézése közben – legyen az a sajátom vagy másé – mindig van bennem egy enyhe szégyenérzet. Van abban valami alapvetően ciki, hogy emberek csinálnak dolgokat, és azt mások nézik – engem ez nagyon érdekel esztétikailag. Próbálok nem beilleszkedni létező struktúrákba, és igyekszem nem karriert csinálni a kínálózó lehetőségekből, mert nekem a színház nem munka, hanem létkérdés. Persze sokan vannak, akiknek a színház nem csak munka, de azt a Péterrel való munka során szoktam meg, hogy ez alapvetően létkérdés. És amit szintén tőle tanultam: minden a kontextus. Tehát mindig minden nulláról kezdődik. Amikor megérkezünk például egy belga színházba, akkor először alaposan körülnéztünk. Kik a nézők? Milyen a tér? Nem az az elsődleges,



Garai Judit. Fotó: Brozsek Niki

hogy mit hozunk, hanem az, hogy hová érkeztünk. És miután rendesen körülnéztünk, onnan kell elkezdni. Vagy hogy a gyökértelenséget, kétlakiséget hogyan lehet lefordítani kétórás színházi együttlétre, azt, hogy most van, aztán meg nincs ez az átmeneti közösség. A színházban nemcsak a formák és eszközök az érdekesek, hanem a folyamatos felfedezés, hogy mit lehet a színházban csinálni, hogy mire jó a színház. És itt persze nem arra gondolok, hogy a színháznak bármilyen módon „hasznosnak” kellene lennie. Viszont ez így nem lesz beszélgetés, ha én ennyit beszélek, te meg csak kérdezel... Mi lenne, hogyha valahogy reagálnál ezekre a dolgokra, amiket összehordtam most?

G. J.: Persze, nekem is ez volt a tervem. Amikor én jártam az SZFE-re, elsősorban művészszínházakat kiszolgáló alkotók képzése zajlott. De több olyan oktatónk volt, aki már a független vonalat képviselte, például Lengyel Anna is tartott nekünk kurzust, aki akkor a Krétakör tagja volt, de Schilling éppen feloszlatta a társulatot. Anna ekkor saját csapatot épített: verbatim dokumentumszínházi társulatként kezdtek, kezdtünk dolgozni. Nemcsak előadásokat hoztunk létre, hanem különböző workshopokat, speciális projekteket, konferenciákat is tartottunk. Engem itt ért az első olyan szemléletváltás, ami kiléptetett a megszokott művészszínházi dramaturgi szerepkörből. Elindultam egy másik, párhuzamos úton is, ami alatt például megismertem Schermann Márta rendezőt. Nem tudom, ismered-e.

K. E.: Igen, Hollandiából.

G. J.: Vele és Hárs Anna osztálytársammal elkezdünk közösségi színházi, valamint térspecifikus előadásokon dolgozni, ez jó tizenöt évvel ezelőtt történt. A kortárs magyar

színházban még mindig van olyanfajta felfogás, hogy a színházat csak egy bizonyos esztétikai alapfeltevés vagy akár csak maga az intézmény jelenti. Mielőtt szétverték az egyetemet, osztályvezető tanár voltam az utolsó dramaturgosztálynál – ők már külföldi diplomát kaptak Ludwigsburgból. Radnai Annamáriával, Róbert Julival, majd Németh Gáborral azon dolgoztunk, hogy a hallgatók minél többfajta színházcsinálási módot, módszert, szerepkört ismerjenek meg, ne csak azt a mainstreambe tartozó művészszínházi vonalat, mint annak idején mi. De továbbra is nagy hiányosságokat érzek a magyar színházi közeg gondolkodásában és az alkalmazott színház (most jobb híján alkalmazott színháznak nevezem az angol terminus után) elismertségében, ami egyébként izgalmas konfliktushelyzeteket teremt. És amit mondasz, hogy fiatalon találkoztál egy olyan színházcsinálóval, színházi gondolkodóval, aki már a kezdetektől fogva egyáltalán nem tagozódott be abba az áramvonalba, amelyik akár egy kultúrán vagy egy országon belül épp az uralkodó, az nagyon szerencsés helyzet, hiszen az egyfajta szabadságot ad, és sok lehetőséget is rejt magában, valamint kevesebb szorongással is jár, hogy minek kell megfelelned, és hogyan tudsz dolgozni. Nem is feltétlenül az érvényesülésről van szó, mert azzal maximálisan egyetérték, hogy itt nem az a lényeg, hogy hogyan fut be karriert az ember, hanem egyáltalán tudja-e magát érvényes színházi alkotónak tekinteni, és úgy előadásokat készíteni, hogy erre van tere, lehetősége, és megvan hozzá a motivációja. És nem tudom, hogy te mennyire követed a magyar színházi életet...

K. E.: Nem nagyon. Ha ugyanazon a külföldi fesztiválon lépünk fel, mint valamelyik magyar társulat, akkor persze megpróbálom nézni őket. Így láttam a Krétakört egy kanadai

fesztiválon, Brüsszelben Pintér Béla társulatát, Mundruczót pedig dél-Franciaországban.

G. J.: Akkor olyan alkalmazott színházi előadást nem láttál, ami közel áll ahhoz a színházi gondolkodáshoz, mint amilyen a tiéd.

K. E.: Nem, nem ismerem a magyar színházi életet. Egyébként nem tudnám a saját munkámat közösségi színházként vagy alkalmazott színházként keretezni, mert oda sem tartozik. Amatőrökkel dolgozom, illetve inkább civileknek nevezném őket, mint amatőröknek, mert a meghallgatásuk egyik feltétele, hogy ne legyen semmiféle színházi gyakorlatuk, tehát ne legyenek rossz beidegződéseik, mert ezektől szinte lehetetlen megszabadulni. Mégsem közösségi színház, amit csinállok, inkább posztdramatikus. Formailag kísérleti színház. Nem az a fontos, hogy nem színészekkel dolgozom, hanem az, hogy mi a nézőhöz való viszonyuk, mi a dramaturgia, hogyan működik a realitás: Hans-Thies Lehmann kifejezésével élve, fontos az eldönthetlensége, hogy itt mi igaz, és mi csak játék. Még nem sikerült a hovatarozásomat eldönteni, és lehet, hogy már nem is fog sikerülni.

G. J.: Igen, éppen ezt szerettem volna veled kinyitni. A doktorimban is a különböző részvételi formákkal foglalkozom, a színházban a befogadó, a néző-résztevő és a színház, az előadás viszonyával. Rólad tudni lehet, hogy az alkotásaidban nem profi színészek vesznek részt, hanem amatőrök/civilek vagy az érintett csoport tagjai – de majd te definiáld ezt, kérlek. Mára, illetve az utóbbi években erősen inflálódott a részvétel terminusa – mind a közéletben, mind a politikatudományban, mind a kultúratudományban, mind a színházművészetben. A részvételiség egy billog, amit ráraunk elvárásaként helyzetekre, amivel izgalmasan kísérletezgetünk. Kérdés persze, ez hogyan tud egyáltalán megvalósulni, illetve mi az, aminél mi, alkotók azt mondjuk, hogy erre gondoltunk, vagy akár maga a néző nem azt mondja, hogy ez egy ilyen – szitokszóval – „bevonós” előadás volt, hanem érti, hogy ennek az egész előadásnak akár a dramaturgiája, akár az esztétikája miért épít magára a részvételre. Nagyon érdekelnek a tapasztalataid, hogyan, milyen munkamódszerrel készíted a produkcióidat, mit tartasz szem előtt. Én pedig szívesen beszélek arról, hogy mi az, amiben éppen változást látok a magyar színházi terepen.

K. E.: Jó. Tehát a nézők részvételét érted, vagy azt, hogy az ember civilekkel dolgozik?

G. J.: Beszéljünk mindkettőről! A nézők között is egyre szélesebb körben ismert és megszokott az az irány, amikor a színházi előadás felkínálja a nézőnek az aktív részvételt. Illetve készülnek olyan előadások, akár érintettekkel, de nevezhetjük őket civileknek is, amikor az alkotói oldal vagy az alkotói közösség egy részvételi irányt is képvisel, hiszen így tud létrejönni maga a projekt.

K. E.: Én is éppen erről írom a doktorimat, vagy inkább azt mondom, hogy csinálom, mert Skandináviában dolgozom ezen, és jelentős gyakorlati részt foglal magában a feladat. Ez azt jelenti, hogy egy művészeti végeredményt is be kell mutatni. De visszatérve a részvételiséghez: tudom, hogy én miért ezt használom. Gyakorlatilag nagyrészt esztétikai okokból. És igen, úgy pontos, ha civileknek nevezzük őket, hiszen lehet, hogy amatőr színházcsinálók, de profik különböző foglalkozásokban. Részemről az, hogy nem színházi emberekkel dolgozom, egy elhatározás. A színészek mint alkotótársak általában kevésbé érdekelnek, mert ők óhatatlanul más színpadi jelentést hordoznak, mint amit én szeretnék. Tehát amikor én

színpadra állok, vagy odateszek más embereket, akkor nem egy színészi feladat asszociációját szeretném megmutatni, hanem a nézőkben a színpadra lépő emberek által szeretnék más asszociációkat ébreszteni és tudásokat láttatni, mint amiket, mondjuk, feltételezhetünk egy színészről. Egy civil egész más tudást hoz, és más a motivációja, mint akinek a színház a szakmája. Számomra nagyon fontos, hogy miért van valaki ott, azon a színpadon. A keret lehet fiktív vagy valós, mindegy. De aki nem ebben él, az egész másképpen van ott, más okból és másképp szólítja meg a közönséget, és mást is jelent az ottléte. A színházban engem ez az eldönthetlenség érdekel, hogy valójában az, ami jelen időben történik, bármi lehet. Ha az adott szereplők a társulat tagjai, akkor velük nem történhet bármi, hiszen másnap fel fognak lépni egy másik darabban. A nem színházi emberek pedig olyan tudást hoznak az előadásba, ami kívül esik a színházi eszközökön. Ez akkoriban tisztult le teljesen bennem, amikor egy halálról szóló előadáson dolgoztunk; egyébként ez a munka összefüggött Péter halálával, illetve azzal az előadással, amelyet ő készített róla. Akkor értettem meg igazán, hogy egyszerűen más súlya van egy színésznek, mint egy érintettnek. Hogy hasznos tud lenni, ha valakinek nincsenek reprezentációs eszközei. Ez ugyanis másképpen teszi lehetővé azt, hogy „foglalkozzunk” a témával, ne csak úgy csináljunk, mintha. Engem az a munka érdekel nagyon a színházban, ami egy előadás során történik. Ez nem a színészeket minősíti, hiszen nagyon sokféle színészi attitűd, képesség, elkötelezettség létezik, hanem egy ilyen kérdést vizsgálva egyszerűen más úton vannak azok, akiknek az adott kérdés éppen betölti az életét. Az előadásaimban általában van valami ok, ami miatt azok az emberek ott vannak azon a színpadon. Többször használtam azt a dramaturgiai keretet, hogy az előadás tulajdonképpen alibi, és az előadók valójában valami tők mást akarnak a nézőktől: mondjuk, eladni nekik valamit, vagy munkát találni, és ezáltal letelepedési engedélyt szerezni, vagy segítséget egy döntés meghozatalához. Elsődleges, hogy egy civil ember hogyan van azon a színpadon, és ehhez nézőként milyen módon viszonyulsz. Az előadásaim valójában nagyrészt a néző fejében zajlanak: minden, ami a színpadon van, azért van, hogy impulzusokat adjon. Bevált módszer erre, hogy azok, akik a színpadon vannak, kevesebb tudással rendelkeznek, mint azok, akik a nézőtérén, mint például abban az előadásomban (*C'est du chinois*), ahol előbbieket csak kínaiul tudnak, és az európai kontextus szerinti visszajelzéseket félreértik; vagy amikor még fiatalok és tapasztalatlanok, mint a *Point Blank*-ben a kislány, akinek fogalma sincs a világról, és bár mond dolgokat, a néző jobban tudja és érti annak az összességéből, amit befogadhat – ez a dramaturgia. Vagy egy másik darabban (*Or Press Escape*), amikor írok a színpadon, és a néző gyorsabban olvas, mint ahogy én írásban befejezném a mondatokat. Ott végig ezzel játszom: minden mondattal felépítem a néző elvárásait, ő menet közben fejben zárja valahogy a mondatokat, amelyeket én aztán másképp fejezek be; tehát a néző élményében benne van a saját elvárása is, és az is, ami valójában történik. Így végeredményben az előadás alatt minden néző a kettő közti diszkrepanciát és önmagát is szemléli. Egy másik aspektusa a civilekkel való munkának, hogy a néző egész másképp viszonyul egy hozzá hasonló emberhez. Amikor a cirkuszban a késdobáló behív valakit a nézőtérről, akkor annak a késdobálásnak más lesz a tétje, mint ha a társulat egy tagja állna oda. A néző másképp tud azonosulni azzal, aki a színpadon nem a színészi tudásával kápráztatja el. Az előadásaim gyakran arra



Káldor Edit. Fotó: Tomáš Malík

apellálnak, hogy a néző azt érezze: a maga vonatkozásában ő valamilyen módon jobban ismeri, jobban tudja a dolgokat annál, mint amit hall és lát. A néző nem egy kisdíák, akibe tömni kell a tudást, mert az neki nincs, ahogy ezt Jacques Rancière *Az emancipált nézőjéből* is tudjuk. Ahhoz, hogy a néző gondolkodása eleven maradjon, az kell, hogy ne legyen elnyomva.

G. J.: Nekem Boal és Freire jut még eszembe arról, amit mondasz. Illetve visszakérdezek: nem megfordítod a hierarchiát, és a nézőnek adsz hatalmat, hanem ilyen módon a partnerséget vagy az egyenrangúságot facilitálod, jól értelek?

K. E.: Igen, illetve igyekszünk azt megteremteni, hogy ne lehessen tudni, pontosan mi van. Összezavarjuk a helyzetet azzal, hogy most végül is valaki olyan határozza meg, mi történik, aki adott esetben tizenkét éves, és bizonyos dolgokról nem tud semmit. A nézőnek valójában nem adunk hatalmat, mert akkor ugyanabban a rendszerben maradnánk, csak éppen a nézők kezdenének el dominálni. Mindenkinek a pozícióját el kell bizonytalanítani, a nézőét is. Nem megfordítani, mert az sem biztos, hogy egyenlők – ez egy más játszma. Itt nem működnek azok a szokások, vagy azok a beidegződések, vagy az a tudás, ami általában működik, hanem valami újat kell létrehozni együtt.

G. J.: És volt valaha olyan élményed, hogy egy másik kulturális közegben, mondjuk, egy vendégjátékon valami félrement, mintegy a játékszabályok tisztázatlansága miatt, mert nem volt kellő előzetes tudás vagy nyitottság a nézőkben?

K. E.: Persze, minden közönség, minden előadás más, és így esténként eltérő dinamikák jönnek létre. Általában a „fél-

remenés” lehetősége már eleve be van építve a darab szerkezetébe, de a próbafolyamat során megpróbálunk felkészülni a különféle reakciókra, ezért aztán a dolog nem nagyon tud félremenni. Most hirtelen az jut eszembe, amikor Kínában játszottuk egy olyan térben, ahol a színpadon át vezetett kijárat az utcára. És amikor az egyik néző kapott egy telefonhívást, keresztülment a színpadon, és úgy fejezte be a beszélgetését, hogy a fél lábával nyitva tartotta az ajtót, mert még vissza akart jönni. Nagyon muris volt, eléggé meghökkenünk. Az egyetlen, amit tenni tudtunk, az volt, hogy leálltunk, így a néző telefonbeszélgetésének a hangja és az ajtót tartó lábának a látványa egyfajta betétként része lett a játéknak. Csak miután észrevette magát, és visszaült, akkor folytattuk, hogy ez a spontán közjáték ne tegye tönkre a koncentrációt. Vagy amikor Szerbiában játszottuk a *Point Blanket*, két néző kis híján összeverekedett. Ebben az előadásban a színpadon álló kislány tanácsot kér, és a közönség adott is, de ez a két néző nagyon nem értett egyet. Sőt, nemrég történt, hogy a *The Inventory of Powerlessness* című előadásunkat játszottuk, amelyben negyvenen szerepelnek, és egy alkalommal a nézők leállították. Azt mondták, hogy már nem akarnak több szörnyűséget hallani, nem ezért jöttek színházba. Mint később kiderült, színész hallgatók voltak. Ez az előadás történetesen az empátiáról szól, arról, hogy mennyire tudjuk meghallgatni a másik történetét. Egyébként azzal kezdődik, hogy nyitva tartjuk az ajtót, és felkínáljuk: mindenki addig maradjon, ameddig érdekl. Más mizériája nyilván senkit sem érdekel tovább, mint körülbelül tizenöt percig. Ezekből persze nehéz

helyzetek adódhatnak, de valójában olyan struktúrát próbálok teremteni, ahol nem kell mindent kontrollálni, vagyis a struktúrába bele van építve a nem várt reakciók lehetősége és feloldása is. Jó esetben, ha nem szimpla provokációk, nárcisztikus vagy direkt destruktív megnyilvánulások, akkor ezek a reakciók értelmet nyerhetnek az előadásban belül, illetve részévé válhatnak annak. A helyzetet magyarul a struktúra oldja meg. Ezért a legfontosabb és a legnehezebb eleve felépíteni az előadást.

G. J.: Ezeknél a helyzeteknél persze az a csapda, ha csak úgy teszünk, mintha biztosítanánk a részvételt, vagy csak a fejünkben játszunk le előre, hogy milyen eshetőségek vannak, de nem számolunk azzal, hogy ott a másik fél is, akinek szabadsága van. Én több ilyen előadást csináltam egyébként, ahol kinyitottuk a játékot, és utána nagyon meglepődünk, vagy esetleg kudarcként értékeltük azokat a reakciókat, amelyekre nem számítottunk.

K. E.: Mesélj erről konkrétan!

G. J.: Lengyel Annával készítettünk egy előadást a közoktatásról: *Tanulni, tanulni, tanulni*. Arra reagáltunk ezzel a munkával, amikor a politika nekiállt a 2010-es évek elején „megreformálni” a közoktatási rendszert. Akkor vezették be az egységes tankönyvek rendszerét, a mindennapos testnevelést, az iskolaörököt bizonyos iskolákban kötelezően. Az előadásunkban a vitának csináltunk teret: az integráció, illetve a szegregáció mellett kellett érvelni a két csapatnak. Ezt először az előadásban játszó színészekre bíztuk, aztán változtattunk ezen, és középiskolás fiatalok szerepeltek ebben a jelenetben. Azonban senkinek sem a meggyőződése szerint kellett érvelnie, hanem aszerint, hogy éppen ki melyik témát kapta. Egy ponton pedig kinyitottuk a vitát, de a közönség általában nem élt ezzel a lehetőséggel, hiszen a magyar néző arra van kondicionálva, hogy csendben, rendben üljön. Viszont volt olyan, amikor egy néző közbeszólt, és a színészek egyáltalán nem tudtak rá reagálni – úgy tettünk, mintha ez nem történt volna meg, és folytattuk az előadást. Kár olyan helyzeteket generálni, amelyekben a részvétel csak látszólagos, ennek így semmi értelme. Márpedig engem a kölcsönösségen vagy dialóguson alapuló művészet érdekel igazán. És hogy mik a feltételei annak, hogy ez megvalósulhasson.

K. E.: Valójában a színház maga nagyon kondicionál: az épület, a folyamat, hogy bemész, sötét lesz. Onnan át kell kerülni az előadás valóságába. Aztán mindenki mást lát, ahogy mindenki másképp él meg hasonló dolgokat is. Nagyon nehéz ezt navigálni, és ezért nem kiszámítható, hogy ha megnyitod egyik-másik szituációt a nézőknek, akkor mi történik. Az egész dramaturgiának van egy alapvető hatalmi rendszere. Mi mennyire kontrollált? És mi mennyire szabad? Én szívesen dolgozom nagyon egyszerű dramaturgiával, illetve nagyon egyszerű játékszabályokkal, mert ha a nézők könnyen átlátják, jól ismerik ezeket, akkor biztonsággal értik, miről van szó, és el tudják dönteni, hogyan akarnak benne részt venni. Én nézőként egyébként nem annyira szeretem az aktív részvételt, és ez az előadásaimban is inkább lehetőségként van jelen.

G. J.: Ez vicces, mert én sem, ugyanakkor alkotóként engem is érdekel. És lehet, hogy túlzottan leegyszerűsíttem, de itt és most azért is gondolkodunk sokat részvételi színházi formákról, mert a politikai részvétel teljesen redukálódott. A magyar társadalomban az a demokráciaélmény, hogy beleszólhatok a politikai döntéshozatalba, nagyon kevésbé létezik. Viszont ott, ahol te éltél, lehet, hogy ez nem áll meg mint általános problematika.

K. E.: Magyarországon ez most nyilván még fokozottabban átélhető, ugyanakkor a demokrácia általános krízisének tudható be, hogy ennyire népszerűvé vált a kilencvenes évektől a részvételi színház, ami mintha demokráciapótlékként működne. Én inkább Rancière-rel vagyok, hiszen aki nagyszájú, az meg mer szólalni, aki gátlásos, az inkább nem, úgyhogy engem jobban érdekel az, amikor mindez belül zajlik, vagy olyan módokon, amihez nem kell szerepelni tudni vagy akarni. Szerencsésebb kisebb csoportokban beszélgetni úgy, hogy ne legyen elvárás megszólalni. De abban biztosan igazad van, hogy ezek a formák specifikus lehetőséget adnak a demokratikus működés elemeire való ráismerésre is.

G. J.: Nekem fontos viszonyítási pont volt Chantal Mouffe agonális demokráciáról szóló szövege, amely azzal is foglalkozik, hogyan lehet mindezt beépíteni a művészetbe. Mouffe arra is rávilágít, hogy milyen demokráciafelfogás van egy-egy alkalmazott, részvételi, közösségi színházi törekvés mögött.

K. E.: Izgalmas dilemma a színházat arra is használni, hogy más viszonyrendszert alakítsunk ki. Civilekkel dolgozva például elemi fontosságú, hogy a próbaidőszakban mindig nagyon sok idő legyen a próbák között is. Ahogy az is, hogy nekik soha nem kell ismételnük magukat. Időt szánunk arra, hogy feldolgozzák, mi történt, és eldöntsék, mit akarnak. Így maradhat meg az előadásban belül is a szabadságuk és döntéskéességük, amitől nem mint bábuk vesznek részt. Az nem öröm, ha csak ismétlik magukat, vagy próbálnak megfelelni. Ugyanis ha nekik, játszóknak nincs szabadságuk, az kiterjed aztán a nézőkre is. Kíváncsi vagyok, te mit gondolsz erről.

G. J.: A kutatásomnak még az elején vagyok, és fogalmam sincs, milyen előadásokat fogok vizsgálni – melyek lesznek a disszertáció végéhez közeledve éppen aktuálisak. De az utóbbi évek egyik meghatározó, a Szívhang Társulat *Éljen soká, Regina!* című előadása biztosan benne lesz. Viszont ahhoz kapcsolódóan, amiről előbb beszéltél, engem kifejezetten foglalkoztat, hogy maga a részvétel óhatatlanul konfliktusokhoz, antagonizmusokhoz, kommunikációs zavarokhoz vezet.

K. E.: Most el kellene mesélnem részletesen, hogy, mondjuk, a halál témájával foglalkozó előadásunkban hogyan építettünk. Nagyon leegyszerűsítve: mindenkinek destabilizált a pozíciója. Teremtődik egy úr, és minden néző a saját történetét éli meg: lefekszenek, és egy óra alatt a saját halálukat csinálják meg. A színészek csak átvezetik őket ezen a folyamaton. Egyébként engem közösségi színházban gyakran zavarba hoz, ha az alkotók azt feltételezik rólam, nézőről, hogy középosztálybeli, nyugat-európai értelmiségi vagyok, akinek egzotikus azzal találkoznia egy előadásban, hogy például hogyan élnek a szemetiparban dolgozó török vendégmunkások. A menekülttémával foglalkozó munkák ilyen szempontból különösen tudnak bosszantani, valószínűleg azért, mivel én gyerekként disszidáltam, és van valami tudásom arról, milyen egy menekülttábor, vagy milyen az, ha az ember illegálisan tartózkodik egy országban. Gyakran van az ilyen jellegű darabokban egyfajta normativitás, és egy nem tudatos, mégis lekezelő attitűd az alkotók részéről éppen azokkal szemben, akik az előadás középpontjában állnak. Amit adott emberek tudnak, azt a közönség egy része is tudja. Azt kell megteremteni, hogy senki se maradjon meg a fix pozíciójában vagy a semlegesség illúziójában. Ha az előadás ezt valahogy nem próbálja elmozdítani, feldolgozni, akkor az egész némiképp állatkertre emlékeztető helyzet marad: nézzük azokat, akik érdekes életet élnek, mert sokat szenvednek, és attól érezzük jól magunkat, hogy nekünk azért valamivel jobb dolgunk van.