

Hogyan (nem) politikus az alkalmazott színház?

KRICSFALUSI BEATRIX

Közhelyszámba menő megállapítás, hogy a kortás színház politikai vetületeiről szóló színháztudományos diskurzus az elmúlt évtizedekben jobbra a posztdramatikusság elméleti keretrendszerén belül zajlott.¹ Hans-Thies Lehmann korszakos jelentőségű esszéjének epilógusában a posztdramatikusság színház politikai dimenzióját egy olyan koordináta rendszerben vázolta fel, amely radikálisan különbözik attól a konkrét politika tartalmak megjelenítésén, direkt akción és deklarált ideológiai elkötelezettségen alapuló elgondolástól, amelyre a történeti avantgárd vonatkozó kísérletei óta a „politikai színház” elnevezéssel szokás utalni.² Nem meglepő, hogy Lehmann ebben a kérdésben is a cselekvés és a konfliktus által meghatározott drámától való elszakadásra fókuszál. Érvelé-

sének lényegi mozzanatait a következőképpen lehet összefoglalni.

(1) Lehmann mindenekelőtt deklarálja, hogy a színház politikai dimenziója nem merül ki a szó leghétköznapibb értelmében politikainak tartott témák reprezentációjában: „Az, hogy a színpadon megfelelő történetek formájában etikai vagy morális problémákkal foglalkozunk, még nem teszi a színházat morálissá vagy etikussá. Az, hogy politikailag elnyomottak jelennek meg a színpadon, nem teszi a színházat politikussá. Az, hogy egy előadáson észrevehető a rendező mint magánszemély politikai elkötelezettsége, vagyis hogy nyilvánosan állást foglal, dicséretes, de lényegileg nem különbözik attól, amit egy másik foglalkozást űzve is megtehetne.”³ Számos oka van annak, hogy a színház miért nem közelíthető meg egyszerűen az alkotók politikai agendája felől, miért nem tekinthető ebben az értelemben a „politikai nyilvánosság új színházi pótterepé[nek]”,⁴ kezdve mindjárt azzal, hogy a médiakor társadalmának nyilvánosságszerkezetében marginális pozíciót foglal el. Még a mifelénk máig legismertebb módon intézményesült, legsikeresebbnek számító formájának (azaz a társulatos repertoárszínháznak) is olyannyira elenyésző az elérése a tömeg- és a közösségi

¹ A Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

² A politikai színház fogalmát Brigitte Marschall is ebben az értelemben használja a német színház 1950 utáni jelenségeire koncentráció monográfiájában: „A politikai színház társadalmi jelenségeket, történelmi eseményeket és aktuális politikai konfliktusokat dolgoz fel. Önértéséhez hozzátartozik egy speciális esztétika, amely a nézőt politikai pozíciójának reflexiójára kényszeríti.” Brigitte MARSCHALL, *Politisches Theater nach 1950* (Wien–Köln–Weimar: Böhlau Verlag, 2010), 17. E pozíció és a színház lehmanni értelemben vett politikusságáról szóló diskurzus megkülönböztetésére – Kiss Gabriella nyomán – egyfelől a *politikai színház*, másfelől a *politikus színház* elnevezést használom; vö. Kiss Gabriella, „A kisiklás tapasztalata. Gondolatok a politikusságáról és a színház politikusságáról”, *Alföld* 58, 2. sz. (2007): 60–78.

³ Hans-Thies LEHMANN, „Wie politisch ist postdramatisches Theater? Warum das Politische im Theater nur die Unterbrechung des Politischen sein kann”, in *DAS POLITISCHE SCHREIBEN: Essays zu Theatertexten*, 11–21 (Berlin: Theater der Zeit, 2002), 16.

⁴ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikusság színház*, ford. BEREZ ZSUZSA, KRICSFALUSI BEATRIX és SCHEIN GÁBOR (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 212.

médiához képest, ami alapjaiban kérdőjelezi meg hatékonyságát a politika kommunikáció területén.

Nem beszélve arról, hogy az elnyomás, a kirekesztés, a nők, gyerekek és más sérülékeny csoportok ellen elkövetett erőszak, valamint egyéb társadalmi visszasságok direkt színpadi reprezentációja esetén még akkor is joggal merül fel kifogásként, hogy mindez „akarva-akaratlan konzerválja a fennálló viszonyokat”⁵, ha a megjelenítés történetesen kritikai éllel történik. Mert még ha – egyébiránt nagyon helyesen – nem is hiszünk abban, hogy például a pőre színpadi erőszak (mintegy mintát mutatva) érdemben hozzájárulna a társadalmat átható erőszak további burjánzásához, az egészen nyilvánvaló, hogy az efféle mimetikus reprezentáció miként konzerválja az ábrázolás fennálló viszonyait. Különösen a fent említett társadalmi csoportok esetében, melyek vagy teljességgel jelöletlennek számítanak a dramatikus reprezentáció polgári színházában, vagy kizárólag sematikus, ha nem egyenesen sértő (rasszista, szexista) sztereotípiákra szorító a hagyományos megjelenítésük (gondoljunk csak a színházi nő-, szegénység-, etnikai, vallási vagy szexuális kisebbségábrázolás esendőségére).

(2) Lehmann feloldhatatlan ellentétet lát a politika és a színház működésmódja között, s utóbbit már csak ezért sem tartja alkalmasnak a politika direkt tematizálására. A politika – állítja Julia Kristevának az irodalom politikusságáról szóló dolgozatára hivatkozva – a rendfenntartás érdekében törvényt hoz, szabályt alkot, mértéket szab, hatalmat alapít és tart fenn.⁶ Ezzel szemben a „színház mint esztétikai magatartás”⁷ meghatározó jellemzője a határátlépés (a dramatikus diszpozitívum jelöletlen, mégis mindenki határai sokszor csak áthágásuk pillanatában válnak

érzékeltetővé), amely gyakorta együtt jár a jelműködés kikapcsolásával, az ábrázolás totalitásának megszakításával, az automatikus jelentéstulajdonítások felfüggesztésével. Ez teszi alkalmassá arra, hogy „művészi eszközökkel dekonstruálja a politikai diskurzus terét, amelyben állításokat tesznek, véleményt mondanak, rendet teremtenek, törvényeket hoznak, felépítik a politikai test organikusnak gondolt teljességét [...]”.⁸ Mindebből Lehmann azt a következtetést vonja le, hogy „a színház olyan mértékben politikus, amilyen mértékben a politikai kategóriája megtörik és »szünetel« ahelyett, hogy mégoly jónak is vélt törvényeket hozzon.”⁹

(3) A német színháztudós szerint egyébként is rossz úton járunk akkor, amikor a színház politikusságát „egyfajta – politikai – ellenerőnek tekintjük, ellenzéki pozíciónak és cselekvésnek, ahelyett, hogy felismer-nénk benne a *nem-cselekvés* és a törvény felfüggesztésének lehetőségét.”¹⁰ A Werner Hamacher-i *afformativitás* fogalmának közelségében igyekszik kidomborítani a posztdramatikus színház egyik legfontosabb megkülönböztető jegyét, amely a dráma cselekvésközpontúságától való elmozdulásban ragadható meg. Fontos hangsúlyozni, hogy a cselekvés – a drámaelméletben Arisztotelész *Poétikája* óta a műnemkonstituálónak számító koncepciója – mellett a performansznak azon elgondolásától is távolságot tart, amely azt naiv egyszerűséggel a beszédaktusok cselekvő-jelentésteremtő potenciálja és hatékonyságideálja felől határozza meg. Egy színházi előadás abban az értelemben, amilyenben a házassuló felek és az őket házastársaknak nyilvánító anyakönyvvezető – csak hogy Austin „legsikeresebb” példáját idézzük – bizonyosan nem cselekszik, és vele sem lehet ily módon cselekvést végrehajtani. Ezt a

⁵ LEHMANN, *Posztdramatikus...*, 214.

⁶ LEHMANN, *Posztdramatikus...*, 216.

⁷ LEHMANN, *Posztdramatikus...*, 214.

⁸ LEHMANN, *Posztdramatikus...*, 214.

⁹ LEHMANN, *Posztdramatikus...*, 216.

¹⁰ LEHMANN, *Posztdramatikus...*, 216. (A fordítást módosítottam. – K.B.)

„kétséges performativitás[t]”¹¹ ragadja meg a kijelentés, miszerint a „színház [...] nem [...] az állítása valaminek, hanem egy kifejezési forma, amely részben legalábbis távol tartja magát mind az állítás, mind az aktivitás igényeitől.”¹²

(4) Lehmann nemcsak a cselekvést, hanem a dráma másik alapelemének számító konfliktust sem látja összeegyeztethetőnek a posztdramatikus színház gyakorlatával. Eszmefuttatásának alapja az a felismerés, hogy a konfliktusdramaturgiát a drámától mint irodalmi műnemtől elhódította a tömegmédiá (egészen pontosan a „banális tömegszórakoztatás”¹³), s ezt a tényt a színház nem hagyhatja reflexió nélkül. A „puszta »akcióvá« silányul[t]”¹⁴ dráma; minduntalan konfliktussá fokozott ellentétek; kommentárookban, interjúkban, talkshow-kban vég nélkül

¹¹ LEHMANN, *Posztdramatikus...*, 217.

¹² LEHMANN, *Posztdramatikus...*, 216.

¹³ LEHMANN, *Posztdramatikus...*, 220.

¹⁴ LEHMANN, *Posztdramatikus...*, 220. E változás szemléltetésére kiváló példa a TNT kábeltelevíziós tévétársaság, amely a kétezres évek eleje óta a „We Know Drama” reklámszlogenel márkázza magát. Emlékezetes a csatorna flandriai megjelenése alkalmából 2012-ben indított reklámkampányuk (a Duval Guillaume ügynökség munkája), amely sportközvetítésekkel, akciódús, ha nem egyenesen erőszakos krimikkel s persze lengén öltözött nőkkel ígerte biztosítani a nézőközönség napi drámaadagját („Your daily dose of drama.”). A kampányhoz készült reklámfilmek, melyekben az emberek egy köztéren elhelyezett piros gomb megnyomásával adhatnak némi drámát az egyébként elviselhetetlenül unalmas életükhöz, tökéletes illusztrációját adják a Lehmann által írottaknak. A kampány leírását lásd az ügynökség honlapján (<http://www.duvalguillaume.com/tnt-we-know-drama/>), a *Push to Add Drama* című reklámfilmet pedig a YouTube-on (<https://youtu.be/fpXn3ae4zws>).

„kibeszélt” problémák – ezek volnának a leginkább szembeszökő jellemzői annak a médiatérnek, amely voltaképp a saját maga által létrehozott, permanens „drámai” zaj révén lehetetleníti el azt, hogy a társadalom valóban fundamentális jelentőségű kérdései a maguk összetettségében és eldönthetlenségében is tematizálhatóak legyenek.¹⁵ Ebben a kontextusban a politika sem képes másként megjelenni, mint a média által szüntelen dramatizált konfliktusok formájában – és ezzel a színház nem tud, és nem is akarhat konkurálni.

Kétség sem férhet hozzá, hogy a *Posztdramatikus színházban* felvázolt elméleti keret elsősorban a fejlett nyugati (neo)liberális demokráciák rendezői színházának és performansz-művészetének esztétikailag innovatív teljesítményeit hivatott fogalmilag megragadni és értelmezni. Ez különösen a színház paradox politikusságáról tett állítások

¹⁵ A Lehmann által az 1990-es végén érezhetően kultúrkritikai éllel leírt mediális állapotokat azóta – akkoriban még teljességgel beláthatatlan módon – tovább fokozta a közösségi médiafelületek feltartóztatathatatlanságának térnyerése. Naivak voltak azok az elképzelések, amelyek a közösségi médiát a demokrácia fenntartásához szükséges agonisztikus térként éltették. Mára nyilvánvaló, hogy az ott virágzó komment- és véleménykultúra – a függésre és a fogyasztás optimalizálására kalibrált algoritmusok segítségével – nem elősegítette, hanem felszámolta a demokratikus diskurzus lehetőségét. Sőt, akadnak olyan vélekedések is, melyek szerint az agonisztikus elméletének és a közösségi média gyakorlatának találkozásából született meg az igazságon túli világ; vö. Johan FARKAS, „A Case Against the Post-Truth Era: Revisiting Mouffe’s Critique of Consensus-Based Democracy”, in *Fake News: Understanding Media and Misinformation in the Digital Age*, szerk. Melissa ZIMDARS és Kembrew MCLEOD, 45–53 (Cambridge, MA: The MIT Press, 2020).

esetében szembeötlő, mert azok olyan országok színházi kultúrájába illeszkednek, amelyekben a demokratikus nyilvánosság szervezete és a médiatér tagoltsága okán kevésbé merült fel annak igénye, hogy a színház társadalmi-politikai kérdésekben a láthatóság médiumaként, afféle „második nyilvánosságként” értelmezze önmagát (vagyis konkrét politikai témákat jelenítsen meg). Az ettől eltérő történelmi és színházi hagyományokkal rendelkező országok politikai színházi praxisára már korántsem alkalmazható problémátlan kizárólagossággal a paradox politikusság koncepciója.¹⁶ Mert ahogyan a posztdramatikus színház esztétikai logikája is csak hiányként, negativitásként írható le a dramatikusság fogalmi keretein belül, úgy az eltérő történelmi fejlődésű, más politikai berendezkedésű, gazdaságilag fejletlenebb, demokráciahiányosabb, a globalizációt vesztesként megélt – a felsorolás tetszőlegesen folytatható – vidékek a posztdramatikusztól különböző színházformáiról is sok esetben csak annyit lesz megállapítható, hogy azok a lehmanni értelemben nem politikusak.

Hogy a magyarországi színházi nevelési programok (és általában véve az alkalmazott színház) politikusságának kérdése sem a Lehmann által felvázolt kereteken belül tehető fel és válaszolható meg, már csak annak okán is nyilvánvaló, hogy egy lényegében dramatikus (tehát ok-okozati logikát követő történetalkotással dolgozó és világszerű fiktív univerzumot építő) színháztípusról¹⁷

¹⁶ Ehhez bővebben lásd KRICSFALUSI Beatrix, „Színház mindenén túl. Politikai színház a posztpolitika korában”, in *Színházi politika # politikai színház*, szerk. ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, 15–29 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2018).

¹⁷ Ezen a ponton a fogalomhasználat terén a színházi nevelés/dramapedagógia sokszínű gyökereiből, különböző fejlődésirányjaiból és nem utolsósorban interdiszciplinaritásából (ti. a nevelés- és színháztudomány közötti saját-

van szó, amely ráadásul konfliktusos interakciók megalkotása köré szerveződik, amelyek megjelenítésében, értelmezésében, esetleges feloldásában a színész-drámatanárok mellett a program résztvevői is közreműködnek. Továbbá az is egyértelműen elkülöníti a *Posztdramatikus színház* értelmezői horizontját képező, az esztétikai autonómia kizárólagosságát hirdető művészszínházi és performansz-

tos státuszából) adódó nehézségbe ütközünk, nem először és nem is utoljára. Nyilvánvaló, hogy sem az angol „tanítási dráma” (DIE) gyakorlatának követői, sem a magyar drámapedagógiai hagyomány nem azt érti a „dráma” fogalma alatt, amit Hans-Thies Lehmann (vagy általában véve az irodalom- és/vagy a színháztudomány). A helyzetet tovább bonyolítja a fordítás problémája, hiszen már az angol „drama” szó is részben eltérő jelentéstartományokkal rendelkezik, mint a német „Drama”-fogalom, amely elszakíthatatlan a hegeli gyökereitől (Lehmannnál különösen). Dolgozatomban a „dramatikus” kifejezést annak lehmanni értelmében, tehát a predramatikus–dramatikus–posztdramatikus összefüggésrendszer elemeként használom, míg a „drámás” jelzőt a drámapedagógia fogalomtárából veszem át. A DiE dráma-meghatározásához bővebben lásd pl. Jonathan NEELANDS, *Dráma a tanulás szolgálatában*, ford. SZAUDER Erik (Budapest: Magyar Drámapedagógiai Társaság – Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1994); illetve Kaposi László definícióját: „A dráma olyan csoportos játéktevékenység, amelynek során képzeletbeli (fiktív) világot építenek fel, ebbe a képzeletbeli világba a résztvevők szereplőként vonódnak be, a fiktív világon belül valós problémákkal találkoznak, s ebből valós tudásra és tapasztalatra tesznek szert.” KAPOSI László, „Mi a dráma és mi nem az? Dráma és színház”, in *Tanítási dráma – a drámapedagógia a hátrányos helyzetű tanulók integrált nevelésének szolgálatában*, szerk. LIPTÁK Ildikó, 2–6 (Budapest: Educatio Kht., 2008), 6.

művészeti munkáktól, hogy mint minden alkalmazott színházi gyakorlatban,¹⁸ a színházi nevelésben is kiemelt jelentősége van az intencionalitásnak: az alkotók világosan definiált pedagógiai alapokon nyugvó társadalmi beavatkozásként tekintenek tevékenységükre.¹⁹

Azonban az is legalább ennyire magától értetődő, hogy kevés színházi tevékenységforma rendelkezik ennyire erős és szerteágazó politikai gyökerekkel. És itt nem csak olyan – egyébként korántsem elhanyagolható – összefüggésekre kell gondolnunk, hogy például a TiE nagy-britanniai sikertörténetét az 1970-es években milyen (baloldali) politikai klíma segítette elő, majd a 80-as évek thatcheri megszorító gazdaságpolitikája hogyan járult hozzá a mozgalom hanyatlásához, vagy hogy a „virágzó” neoliberalizmus hogyan kényszerítette rá társadalmi hatékonyságának állandó bizonygatására (melynek következtében esztétikai öndefiníciója fokozatosan hát-

¹⁸ A korántsem teljességgel problémátlan „alkalmazott színház” elnevezést a nyílt társadalmi/politikai, pedagógiai vagy terápiás céllal rendelkező, többnyire a színház hagyományos intézményes keretein kívül létrejövő színházi projektek gyűjtőfogalmaként használom.

¹⁹ Az intencionalitás ebben az összefüggésben természetesen nem a színházi folyamatba kódolt jelentés uralható átadásának elképzelését jelenti: „Az alkalmazott színházról szóló vitáknak számításba kell venniük az intenció világos megfogalmazását, egyszersmind azonban nem szabad lehetővé tenniük a hatás megjósolhatatlanságának és sokféleségének tagadását. Intencionalitásról tehát csak abban az értelemben beszélhetünk, amennyiben az alkotók egy bizonyos alkalmazott színházi program számára világos szándékokat és célkitűzéseket fogalmazznak meg.” James THOMPSON, *Applied Theatre: Bewilderment and Beyond* (Oxford–Bern–Berlin–Bruxelles–Frankfurt/M.–New York–Wien: Peter Lang, 2003), 201.

térbe szorult), majd tette teljességgel kiszolgáltatottá különböző kormányzati és nem-kormányzati donorok politikai agendájának.²⁰ Mindemellett érdemes kellő figyelmet szentelnünk annak a gyakorta emlegetett, kellő konzekvenciával mégis ritkán reflektált ténynek is, hogy a színházi nevelés úgy színházelméleti, mint neveléseméleti gyökereit tekintve az emancipáció politikai programjára vezethető vissza. Brecht és a tandarab-elmélet, Boal és az elnyomottak színháza egyfelől, Freire és az elnyomottak pedagógiája másfelől – ezek az alkalmazott színház gyűjtőfogalma alá tartozó tevékenységformák leggyakrabban rögzített eredői. Azt azonban mindenképp érdemes tüzetes vizsgálat tárgyává tennünk, hogy az emancipációs politika és pedagógia színházi „alkalmazása” hogyan illeszkedik a színház politikusságát az elmúlt évtizedekben legmeggyőzőbben teoretizáló filozófiai és színháztudományos diskurzusba.

A színház paradox politikusságának körvonalazásakor Lehmann – a már említett Kristeván és Hamacheren túl – Althusser hasadáselméletére, valamint a megszakítás Walter Benjamin-i koncepciójára támaszkodik. A *Posztdramatikus színház* (1999) epilógusában felvázolt gondolatmenetből feltűnően hiányzik a konkrét hivatkozás arra a frankofón

²⁰ A TiE mozgalom történetének áttekintéséhez lásd Tony JACKSON, „Education or Theatre? The Development of TIE in Britain”, in *Learning Through Theatre: New Perspectives on Theatre in Education*, szerk. Tony JACKSON, 2nd ed., 17–38 (London–New York: Routledge, 1993). A finanszírozók politikai agendájának való kitettség összefüggéseire lásd Michael BALFOUR, „The Politics of Intention: Looking for a Theatre of Little Changes”, *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 14, 3. sz. (2009): 347–359.

politikafilozófiai diskurzusra,²¹ amely az 1980-as évektől kezdődően intenzíven teoretizálta a politika (*la politique*) és a politikai (*le politique*) különbségét,²² és amely jelentős hatással volt színház politikai potenciáljáról az 2000-es években kialakult színháztudományos diskurzusra is.²³ 2001-es *Mennyire politikus a posztdramatikus színház?* című írásában – a politika rendteremtő, a konfliktusokat demokratikus konszenzussá simító jellegének vonatkozásában – ugyan már előkerül a politikai Carl Schmitt által definiált alapkategóriája, jelesül a barát–ellenség differenciája és ezzel összefüggésben az agonisztikusság koncepciója, de Lehmann olyannyira nem Chantal Mouffe felől jut el ide, hogy a politika és a politikai egyértelmű megkülönböztetésének hiányában annak az entitásnak tulajdonítja mindezt, amit ő konzekvensen a politikainak (*das Politische*) nevez.²⁴ A *DAS POLITISCHE SCHREIBEN* előszavában óvatos utalást is találhatunk a politikafilozófia kurrens pozícióival való nyílt vita elmaradására:

²¹ Ebben az összefüggésben – a teljesség igénye nélkül – nagyjából az alábbi nevekre gondolhatunk: Alain Badiou, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, Ernesto Laclau, Giorgio Agamben, Philippe Lacoue-Labarthe, Claude Lefort, Chantal Mouffe.

²² Oliver Marchart e politikafilozófiai diskurzus kezdetét a *Centre de recherches philosophiques sur le politique* 1980-as megalapításához köti; vö. Oliver MARCHART, *Die politische Differenz: zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010), 87. A politika és a politikai koncepciójának differenciájához, továbbá e különbségtétel genealógiájának felfejtéséhez lásd MARCHART, *Die politische...*, 32–58.

²³ Lásd például Benjamin WIHSTUTZ, *Der andere Raum: Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater* (Zürich: Diaphanes, 2012).

²⁴ LEHMANN, „Wie politisch...”, 17–18.

„Az itt olvasható szövegekben – még ha gyakran felismerhetetlenül is – megtalálhatóak a nyomai ama mező a feltérképezésének, amely a politikai teoretizálásának is tárgya, például a francia filozófia diskurzusában Lacan és Jacques Derrida felől.”²⁵

Hogy színház/művészet és politika viszonyának színháztudományos reflexiójára legmélyebb és legátfogóbb hatással Jacques Rancière írásai voltak, aligha lehet független attól a tényről, hogy a francia filozófus alapvetően észleléspolitikai irányultságú eszmefuttatása problémátlanul látszott illeszkedni az eddigiekben tárgyalt elméleti keretbe, amelyet a diszciplínában többé-kevésbé konszenzus övezett, és amely legegyszerűbben ekképp foglalható össze: „A színház politikája az észlelés politikája.”²⁶ Rancière gondolatmenetét nemcsak azért érdemes tüzetesebben megvizsgálnunk, hogy lássuk, valóban ellentmondásoktól mentesen passzol-e a posztdramatikus színház paradox politikusságáról alkotott képbe, hanem jelen dolgozat kontextusában az esztétika, politika és

²⁵ Hans-Thies LEHMANN, *DAS POLITISCHE SCHREIBEN: Essays zu Theatertexten* (Berlin: Theater der Zeit, 2002), 9. Egy a mondathoz fűzött lábjegyzetben név szerint említi még Alain Badiou-t és Jacques Rancière-t. Utóbbi esetében még azt is hozzáfűzi, hogy *La Méésentente. Politique et Philosophie* (1995) című kötetének recepcióját sajnálatos és szükségtelen módon nehezíti majd meg a 2002-ben megjelent német fordítás (*Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*) korántsem gördülékeny volta. Lehmann egy helyütt foglalkozik részletesen Rancière esztétikai politikaelméletére, amikor is szeméreteti Schiller félreértelmezését; vö. Hans-Thies LEHMANN, „A Future for Tragedy? Remarks on the Political and the Postdramatic”, szerk. Jerome CARROLL, Steve GILES és Karen JÜRSMUNBY, 87–109 (London–New York: Bloomsbury Publishing, 2013), 100–101.

²⁶ LEHMANN, *Posztdramatikus...*, 223.

pedagógia összefonódásáról írottak is kitüntetett figyelmet érdemelnek.

A kritikai művészet „paradoxonjait” és „hányattatásait” tárgyaló, *Az emancipált néző* (2008) című szöveg azért nem megkerülhető a színházi nevelés politikusságára irányuló kérdés feltevésekor és megválaszolásakor,²⁷ mert abban Rancière párhuzamot von a színház reformerei és az általa „elbutítónak” nevezett pedagógusok (vagyis egy esztétikai és egy pedagógiai praxis) közé. Felidézi Joseph Jacotot „különc elméletét”,²⁸ mely szerint a tanítványainál mindenkor többet tudó, hagyományos tudásátadással próbálkozó tanár valójában nem tesz mást, mint folyamatosan újratermeli a saját tudása és a tanítványai tudatlansága közötti távolságot, vagyis tanítás helyett igazából elbutítja őket. Rancière a népnevelésnek ezt az elbutító pedagógiai logikáját véli felfedezni a társadalomkritikus színház reformkísérleteiben, amelyek – tézise szerint – a színház mint nézésesemény megszüntetésére törekednek. S mivel a színház már csak etimológiai eredetét tekintve is optikai meghatározottságú (*theatron*), ez végsősoron az önfelszámolással egyenértékű.

A színház egymástól sokszor radikálisan különböző megújítási kísérleteinek közös eredőjeként Rancière azt az oppozícióképző mozzanatot azonosítja, amely a „nézés”-t

²⁷ Az emancipáció fogalmának jóval összetettebb szemantikai rétegzettségé miatt, valamint a körötte kialakult politikai, filozófiai, jogi és egyéb diskurzusokhoz való kapcsolódást megőrzendő a nyomtatásban megjelent magyar fordítás ellenére is *Az emancipált néző* címmel hivatkozom Rancière kötetét.

²⁸ Jacques RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, ford. ERHARDT Miklós (Budapest: Műcsarnok Kiadó, 2011), 7. Jacotot paradox neveléselméletéről Rancière az 1987-ben megjelent *Le Maître ignorant* című könyvében írt részleteken.

szembeállítja a „tudás”-sal és a „cselekvés”-sel, és ezáltal a „tudatlanság”-gal és a „passzivitás”-sal azonosítja. Ezt nézőparadoxont még a híres színészparadoxonnál is alapvetőbb jelentőségűnek tartja a színház mibenlétére irányuló kérdés szempontjából.²⁹ Mert egyfelől a színházi szituációnak – Eric Bentley-től eredeztethető és Erika-Fischer Lichte által „hitelesített”, széles körben ismert „minimáldefiníciója” szerint – konstitutív tényezője a néző (vagyis nélküle a szituáció, amelyben „A” megszemélyesíti/megtestesíti „B”-t,³⁰ nem színház), másfelől olybá tűnik, hogy a néző akkor viselkedik helyesen ebben a helyzetben, amennyiben nem (csak) néz, hanem valami mást (is) csinál (cselekszik, tanul stb.). Ahogy azonban a tanár tudásának átadására épülő pedagógiai koncepció nem emancipációt eredményez, hanem annak szöges ellentétét, az egyenlőtlenség permanens újratermelését, úgy azok a színházi reformerek is elvétik emancipációs célkitűzéseiket, akik a nézőt eredendően passzívnak tételezett helyzetéből akarják kimozdítani, és a cselekvés lehetőségével felruházva egyenjogúsítani.

Rancière mindkét félresiklás mögött az „egyenes, torzításmentes átvitel logikáj[át]”

²⁹ RANCIÈRE, *A felszabadult...*, 7.

³⁰ Bentley egész pontosan az „impersonate” szót használja (vö. Eric BENTLEY, *The Life of the Drama* (New York: Atheneum, 1964), 150. A megfogalmazást – kis módosítással – Fischer-Lichte előbb a „präsentieren” szó beszúrásával veszi át: „Theater, reduziert auf seine minimalen Voraussetzungen, bedarf also einer Person A, welche X präsentiert, während S zuschaut.” Erika FISCHER-LICHTE, *Semiotik des Theaters: eine Einführung*, 3. Aufl., Bd. 1. Das System der theatralischen Zeichen (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1994), 16., majd később már egyértelműen a „verkörpern” ige bukkan fel a minimáldefinícióként használt mondatban; FISCHER-LICHTE, *Semiotik...*, 25.

véli felfedezni: „van valami, legyen az tudás, képesség, energia, az egyik oldalon – az egyik agyban vagy az egyik testben –, és azt továbbítani kell a másik oldalra. A diáknak azt kell *megtanulnia*, amit a tanár *megtanít* neki. A nézőnek azt kell *látnia*, amit a rendező *láttat* vele. Azt az energiát kell éreznie, amelyet közvetítenek felé. Az ok és az okozat ilyen azonosítása az elbutítás elve. Ezzel szemben az emancipáció az ok és okozat szétválasztása.”³¹ Mindebből az következik a pedagógiára nézvést, hogy valódi szellemi emancipáció csak a tudatlan tanártól elvárható, aki „[n]em a maga tudását adja át a diákoknak, hanem bevezeti őket a dolgok és a jelek erdejébe, beszámoltatja őket a látottakról és arról, amit a látottakról gondolnak, igazolja és beigazoltatja velük azt.”³² Ami pedig a színházat illeti, itt egyszerre beszélhetünk a néző színház általi emancipációjáról (másként fogalmazva: a színház hatékonyságáról alkotott elképzelésekről), és magának a színházművészetnek az emancipációjától (például ami a pedagógiához és a politikához fűződő viszonyát illeti). Rancière állítása szerint „az emancipáció akkor kezdődik, amikor kérdésessé tesszük a nézés és a tevés közti ellentétet”,³³ vagyis amikor a néző „felszabadul” az aktivitás kényszeréről, mert a művészet esztétikai rendszerének logikája alapján megszűnik a – hatékonyság reprezentációs és pedagógiai modellje által tételezett – folytonosság „a művészeti formák előállítása és egy meghatározott közönségre való meghatározott hatás előállítása” között.³⁴

³¹ RANCIÈRE, *A felszabadult...*, 14. (A fordítást módosítottam. – K.B.)

³² RANCIÈRE, *A felszabadult...*, 13.

³³ RANCIÈRE, *A felszabadult...*, 14. (A fordítást módosítottam. – K.B.)

³⁴ RANCIÈRE, *A felszabadult...*, 42. Vagyis amikor létrejön a több érzékelési rendszer konfliktusaként értett disszenzus, vagyis a szétkapcsolása mindannak, amit az illetékesség-

Ahogy Lehmann-nál nem volt elhanyagolható jelentőségű, hogy milyen színházi gyakorlat – ideértve annak geográfiai és időbeli koordinátáit – alakította azt a tapasztalati horizontot, amely a színház paradox politikusságának elméletét eredményezte, úgy Rancière esetében is indokolt feltenni a kérdést, vajon miről is beszél egészen pontosan, amikor színházról beszél. A fent vázolt gondolatmenetét Platón, Rousseau, Schiller, Artaud és Brecht írásaira hivatkozva építi fel, ellenben tényleges színházi tapasztalatra, amely közelebbről megvilágíthatná a nézőt a nézői pozíciójának elhagyására készítő emancipatorikus gesztus elhibázottságát, utalást sem tesz. Míg Lehmann példái alapján egyértelműen tudható, hogy a kortárs rendezői és performansz-színház esztétikailag innovatív eseményei töltik ki látóterét, addig Rancière-nál abban sem lehetünk biztosak, hogy egyáltalán jár-e színházba, és ha igen, mégis mifélebe. Tézisét, miszerint a néző cselekvővé tételének igénye valójában az emancipáció projektumának félreértéséből ered és a színház felszámolásához vezet, egyértelmű kritikával fogadták az alkalmazott színház elméleti és gyakorlati szakemberei. Például az indiai Rustom Bharucha, aki nem egyszerűen a kortárs színházról való tudás hiányát hozta szóba, hanem rámutatott Rancière érvelési horizontjának eurocentrikus és kizárólagosan polgári volta is:

„Rancière színházi univerzuma, legyen bár filozófiája mégoly radikális, menthetetlenül polgári, és filozófiai értelemben is a Brecht, Artaud, valamint a »relációesztétika« holdudvarában az avantgárd vizuális kultúrában megvalósuló agyonhájított performatív kísérletek ál-

gek „államhatalmi” ökonómiája összekapcsolt, és ami a politika lényege volna. RANCIÈRE, *A felszabadult...*, 43–44.

tal kijelölt kereteken belül marad.³⁵ Nincs bizonyíték arra, hogy Ranciére foglalkozott-e az európai metropoliszon túl, az alkalmazott színház kemény háttér-szágaiban ténylegesen működő színházi gyakorlattal, vagy hogy egyáltalán elismerné-e színházként ezeket a kísérleteket.”³⁶

Aligha szorul részletesebb magyarázatra, hogy az alkalmazott színház Boalon (illetve Boal kritikai recepcióján) iskolázott szakemberei, akiknek ráadásul a világ olyan szegleteiben (komoly etnikai konfliktusok által érintett fejlődő országokban, kríziszonákban, háborús övezetekben stb.) van alkalmuk színházcsinálóként tevékenykedni, ahol az emancipáció fogalma nem annyira filozófiai, mint inkább közpolitikai, az emberi élet megélt valóságában szituált probléma, és ahol a részvételiség ajánlata nem kizárólag a „social turn” kontextusában nyer jelentőséget, miért fogadták fenntartásokkal a francia filozófus színház, politika és pedagógia összefüggésrendszeréről szóló eszmefuttatását. Különös tekintettel a színházon belül és azon kívül történetek közötti folytonosságról, továbbá a néző cselekvő résztvevővé tételéről írottakra. A színház radikális reformereiről rajzolt képe – amint arra Gareth White

³⁵ Nicolas BOURRIAUD, *Relációesztétika*, ford. PÁLFI Judit és PINCZÉS Bálint (Budapest: Műcsarnok Kiadó, 2007).

³⁶ Rustom BHARUCHA, „Problematising Applied Theatre: A Search for Alternative Paradigms”, *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 16, 3. sz. (2011): 366–384, 371. Hasonló véleményen van Gareth White is: „Az ész kévéb é kevéb é t űnik tudomást venni a kortárs gyakorlatról, mint azokról a kiáltványokról, amelyek ezeket inspirálták valamikor a múltban.” Gareth WHITE, *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation* (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 22.

rámutatott – akár még Augusto Boal karikatúrájaként is olvasható tekintve, hogy számos ponton *ex negativo* visszhangzanak benne (White szerint szövegszerűen is kimutatható módon) az elnyomottak színházának esztétikai és politikai alapelvei.³⁷

A boali reformtörekvések eredője ugyanis az a (Ranciére által már pusztán naivitása okán is elvetett) feltételezés, miszerint a néző akkor lesz politikailag aktív, ha a színházban kimozdítják a számára hagyományosan előírt passzivitásból. Nem szabad ugyanakkor megfeledkeznünk arról, hogy Boal színházkonceptiója nem kizárólag és nem is elsősorban művészeti döntések és tapasztalatok eredményeként formálódott, hanem egy elnyomó politikai rezsim elleni küzdelem közepette.³⁸ Az *elnyomottak színházát* (1973) Boal az 1971-től 1986-ig tartó emigrációban írta Argentínában, ahová letartóztatása, bebörtönzése és megkínzása után került, jó részt nemzetközi nyomásra. Mivel ebben a konkrét történelmi szituációban eredt olyan kérdések nyomába, minthogy a színház hogyan lehet az elnyomó politikai rezsimmel szembeni ellenállás, azaz az elnyomottak emancipációjának eszköze, vagy hogy mit tehet legalább annak érdekében, hogy ne járuljon hozzá maga is az elnyomás állandó újratermeléséhez, ezért gondolatmenete aligha érthető meg ezen összefüggésekből kiszakítva. Nyilvánvaló, hogy Boal színházról vallott nézetei nemcsak formálódásuk körülményeit tekintve állíthatók esztétikai és politikai értelemben is párhuzamba azzal, ahogy Bertolt Brecht a fasizmus „feltartóztathatatlan” előretörésének árnyékában, a polgári illúziószínház kritikájából kiindulva, kidolgozza az epikus színház esztétikáját.³⁹

³⁷ WHITE, *Audience...*, 22.

³⁸ Ehhez részletesen lásd Frances BABBAGE, *Augusto Boal* (London–New York: Routledge, 2004), 1–33.

³⁹ VÖ. KRISCFALUSI Beatrix, „Test- és pszichotechnikák Brecht és Sztanyiszlavszkij szín-

Brecht az egyik legfontosabb vonatkoztatási pontja az elnyomottak színházának, amelyet Boal a színház fennálló, arisztotelészinek nevezett koncepciójával szemben fogalmaz meg.⁴⁰

Az iróniát sem nélkülözi a tény, hogy Boal hasonló vehemenciával érvel amellett, hogy görög tragédia az elnyomás és az erőszakos kormányzás eszközeként valójában az államhatalom szolgálatában áll, célja pedig a társadalom megtisztítása az „antiszociális elemektől”,⁴¹ mint amivel Rancière bizonygatja a színház társadalomkritikus reformereinek részvételét a nézők erőszakos aktivizálás általi elbutításának és alávetésének projektumában. Hogy Boalnál még csak nem is reflektálatlan előfeltevésként van jelen a művészet előállításának formái, azok jelentése és hatása a közti folytonosság, mi sem bizonyítja jobban, mint a színháznak a forradalom próbahelyeként való meghatározása.⁴² Míg az arisztotelészi poétika a rend fenntartásának, az egyén megzabolázásának, a társadalom káros elemektől való megtisztításának eszköze, addig az elnyomottak színházának poetikája arra hivatott, hogy a nézőt rábírja forradalmi akciók végrehajtására és a társadalom átalakításában való rész-

házelméletében”, in *Test – intézmény – hatalom: A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben*, szerk. UNGVÁRI ZRINYI Ildikó és KRICSFALUSI Beatrix (Bukarest–Marosvásárhely: Eikon Kiadó – UArtPress, 2021), 42–66.

⁴⁰ Némi malíciával Brecht és Boal közötti további hasonlóságként azt is rögzíthető, hogy mindketten Arisztotelész – utóbb kétségkívül produktívnak bizonyult – félreolvasására alapozták színházelméletüket.

⁴¹ Augusto BOAL, *Theatre of the Oppressed* (London: Pluto Press, 2008), 40.

⁴² Vö. „Maglehet, hogy a színház önmagában nem forradalmi, de ne legyen kétségünk afelől, hogy a forradalom próbája!” BOAL, *Theatre...*, 135.

vételre.⁴³ Arra azonban Boal sajnos nem tér ki kellő részletességgel, hogy egészen pontosan milyen viszonyt kellene tételeznünk próba és „éles” cselekvés között, miként következik egyikből a másik. Utalások alapján pusztán spekulációink lehetnek arról, hogy a néző résztvevővé tétele valamiképp a cselekvés *lehetőségének* – vagyis a hagyományos színházi próbával ellentétben nem konkrét mozdulatsorok – testbe íródásán, egy a szó lehető legátfogóbb értelmében vett testi emlékezet működésbe hozásán alapul.⁴⁴

Ahogy Brecht tandarab-elméletében, úgy valójában a boali elnyomottak színházában sem az eredendően passzívnak tételezett néző kényszeres aktivizálásáról van szó, hanem az aktív/passzív, játékos/néző bináris oppozíciójának feloldódásáról a néző-résztvevő (spect-actor) pozíciójában. Hogy ez a 60-as és 70-es évek Brazíliájában, vagy azóta a világ bármely krízisövezetében (az ott felbukkanó, boali módszertannal és munkaformákkal operáló alkalmazott színházi szakemberek révén) miként járult hozzá sokak emancipációjához, de még akár az érzékelhető Rancière-i értelemben vett újrafelosz-

⁴³ BOAL, *Theatre...*, 41–42.

⁴⁴ Vö. „Olyan darabokhoz vagyunk szokva, amelyekben a dramatikus alakok csinálják a színpadon a forradalmat, és a nézők érzik magukat székeikben ülve dicsőséges forradalmároknak. Miért csináljunk forradalmat az életben, ha már megcsináltuk a színházban? De itt nem ez történik: a próba arra ösztökél, hogy a valóságban is tetteket hajtsunk végre. A fórum színház csakúgy, mint az összes többi közzínházi forma [people’s theatre], ahelyett, hogy megfosztaná valamitől a nézőt, felébreszti benne a vágyat arra, hogy a valóságban is megcselekedje a színházban elpróbáltakat. E színházi formák gyakorlata a befejezetlenség kellemetlen érzését hagyja maga után, amely valós cselekvések formájában keres kiteljesedést.” BOAL, *Theatre...*, 120.

tásához is (azáltal, hogy kiragadott embereket az államhatalom által számukra előírt helyekről), az aligha ítéhető meg egy a Globális Észak színház- és képzőművészeti intézményrendszerében zajló jelenségekre, illetve az európai színház és filozófia történetéből kiragadott utópiákra, de nem a színház formai sokszínűségének történő valóságára szabott koordináta-rendszeren belül.

Boal színházi gondolkodása már csak azért sem illeszkedik problémátlanul a Rancière által felvázolt keretbe, mert a néző-résztevő létrehozásának programját a legkevésbé sem az tudásátadást fetiszizáló, „elbutító” nevelésre alapozza.⁴⁵ Hanem Paulo Freire emancipációs pedagógiájára, aki maga is éles kritikával illette az oktatás „bankkoncepcióját”, mely szerint a tudást annak birtokában lévők adományozzák a tudatlanoknak, és „a tanuló mozgásteret nem terjed túl a letétbe helyezett tudás befogadásán és tárolásán.”⁴⁶ Az *elnyomottak pedagógiájában* (1968) vázolt oktatási koncepció úgy a tanár-diák viszony dehierarchizálásában, mind a kettejük között közvetítő, ám egyikőjük által sem birtokolt „harmadik dolog” hangsúlyozásában visszhangozza a Jacotot „különc elméletét”,⁴⁷ és ezáltal az emancipáció Rancière által leírt gyakorlatát: „Az emancipatív oktatás a cselekvésen és a megismerésen alapszik, nem az információátadáson. Ebben a tanulási folyamatban, ahol a megismerendő tárgy (mely

⁴⁵ Cselekvés és pedagógia hasonló összefonódása Brecht-nél is megfigyelhető: „A tan darab azáltal tanít, hogy játsszák, nem azáltal, hogy nézik.” Bertolt BRECHT, „Zur Theorie des Lehrstücks”, in *Schriften 2*, szerk. Werner HECHT és mtsai., Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, 22.1, 351–352 (Berlin–Frankfurt am Main: Aufbau Verlag–Suhrkamp Verlag, 1993), 351.

⁴⁶ Paulo FREIRE, „Az elnyomottak pedagógiája”, ford. BAJUSZ Klára, *Fordulat* 28, 1. sz. (2021): 236–244, 237.

⁴⁷ RANCIÈRE, *A felszabadult...*, 15.

messze nem a megismerési folyamat célja) közvetít a megismerési folyamat résztvevői – a tanár és a diák között.”⁴⁸

Kétség sem férhet hozzá, hogy Boalnak a görög tragédiáról adott értelmezése nem állná ki a szigorú szaktudományos felülvizsgálat próbáját. Annak felismerését azonban nem szabad elvitatnunk tőle, hogy az egyes színházkoncepciók és (intézményesült) gyakorlati megvalósulásuk nem érthetők meg igazán annak a társadalmi-(geo)politikai összefüggésrendszernek az ismerete nélkül, amelyben létrejöttek, és amelynek fenntartásához, stabilizálásához aztán maguk is hozzájárultak. Az alkalmazott színház politikai dimenziójára irányuló kérdésfeltevés megmutatja, hogy ugyanez színházelméleti konstrukciókra is érvényes. Az alkalmazott színház többnyire pompás színházépületektől és elegáns white cube-októl távol zajló gyakorlata nem érthető és főként nem ítéhető meg a színház a 18. század végén Európában kialakult, reduktív fogalmához igazodó, sem azt az 1960-as évektől az euroatlanti térségben virulensen terjedő művészi performanszok irányába kitérítő teorémák felől. Dramatikussága, dialógus- és konfliktus-orientáltsága, eredendő részvételisége, valamint nem utolsósorban pedagógiai intencionáltsága révén szétfeszíti a színház politikusságának mind Lehmann, mind Rancière által megalkotott kereteit, miközben a diszenszus gyakorlásának próbaterepeként a színháznak legalább annyira az agonisztikus, mint amennyire a művészeti dimenzióit előtérbe helyező teorémák felől válik megközelíthetővé.

⁴⁸ FREIRE, „Az elnyomottak...”, 241. (A fordítást módosítottam. – K.B.)

Bibliográfia

- BABBAGE, Frances. *Augusto Boal*. London–New York: Routledge, 2004.
- BALFOUR, Michael. „The Politics of Intention: Looking for a Theatre of Little Changes”. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 14, 3. sz. (2009): 347–359.
- BENTLEY, Eric. *The Life of the Drama*. New York: Atheneum, 1964.
- BHARUCHA, Rustom. „Problematising Applied Theatre: A Search for Alternative Paradigms”. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 16, 3. sz. (2011): 366–384.
- BOAL, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Relációesztétika*. Fordította PÁLFI Judit és PINCZÉS Bálint. Budapest: Műcsarnok Kiadó, 2007.
- BRECHT, Bertolt. „Zur Theorie des Lehrstücks”. In *Schriften 2*, szerkesztette Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, és Klaus-Detlef Müller, 351–52. Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, 22.1. Berlin–Frankfurt am Main: Aufbau Verlag–Suhrkamp Verlag, 1993.
- FARKAS, Johan. „A Case Against the Post-Truth Era: Revisiting Mouffe’s Critique of Consensus-Based Democracy”. In *Fake News: Understanding Media and Misinformation in the Digital Age*, szerkesztette Melissa ZIMDARS és Kembrew MCLEOD, 45–53. Cambridge, MA: The MIT Press, 2020.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiotik des Theaters: eine Einführung*. 3. Aufl., Bd. 1. Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1994.
- FREIRE, Paulo. „Az elnyomottak pedagógiája”. Fordította BAJUSZ Klára. *Fordulat* 28, 1. sz. (2021): 236–244.
- JACKSON, Tony. „Education or Theatre? The Development of TIE in Britain”. In *Learning Through Theatre: New Perspectives on Theatre in Education*, szerkesztette Tony JACKSON, 2nd ed., 17–38. London–New York: Routledge, 1993.
- KAPOSI László. „Mi a dráma és mi nem az? Dráma és színház”. In *Tanítási dráma – a drámapedagógia a hátrányos helyzetű tanulók integrált nevelésének szolgálatában*, szerkesztette LIPTÁK Ildikó, 2–6. Budapest: Educatio Kht., 2008.
- KISS Gabriella. „A kisiklás tapasztalata. Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról”. *Alföld* 58, 2. sz. (2007): 60–78.
- KRICSFALUSI Beatrix. „Színház mindenén túl. Politikus színház a posztpolitika korában”. In *Színházi politika # politikai színház*, szerkesztette ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, 15–29. Pécs: Kronosz Kiadó, 2018.
- KRICSFALUSI Beatrix. „Test- és pszichotechnikák Brecht és Sztanyiszlavszkij színházelméletében”. In *Test – intézmény – hatalom: A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben*, szerkesztette UNGVÁRI ZRINYI Ildikó és KRICSFALUSI Beatrix, 42–66. Bukarest–Marosvásárhely: Eikon Kiadó – UArtPress, 2021.
- LEHMANN, Hans-Thies. „A Future for Tragedy? Remarks on the Political and the Post-dramatic”. szerkesztette Jerome CARROLL, Steve GILES és Karen JÜRS-MUNBY, 87–109. London–New York: Bloomsbury Publishing, 2013.
- LEHMANN, Hans-Thies. *DAS POLITISCHE SCHREIBEN: Essays zu Theatertexten*. Berlin: Theater der Zeit, 2002.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikusszínház*. Fordította BERECS Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. „Wie politisch ist postdramatisches Theater? Warum das Politische im Theater nur die Unterbrechung des Politischen sein kann”. In *DAS POLITISCHE SCHREIBEN: Essays zu Theatertexten*, 11–21. Berlin: Theater der Zeit, 2002.

- MARCHART, Oliver. *Die politische Differenz: zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010.
- MARSCHALL, Brigitte. *Politisches Theater nach 1950*. Wien–Köln–Weimar: Böhlau Verlag, 2010.
- NEELANDS Jonothan. *Dráma a tanulás szolgálatában*. Fordította SZAUDER Erik. Budapest: Magyar Drámapedagógiai Társaság – Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1994.
- RANCIÈRE, Jacques. *A felszabadult néző*. Fordította ERHARDT Miklós. Budapest: Műcsarnok Kiadó, 2011.
- THOMPSON, James. *Applied Theatre: Bewilderment and Beyond*. Oxford–Bern–Berlin–Bruxelles–Frankfurt/M.–New York–Wien: Peter Lang, 2003.
- WHITE, Gareth. *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- WIHSTUTZ, Benjamin. *Der andere Raum: Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*. Zürich: Diaphanes, 2012.