

## Gondolatok a részvétel fogalmáról és a vitaszínház gyakorlatáról

ANTAL KLAUDIA

A részvétel szó egyaránt sokat használt kifejezése jelenünk tudományos, művészeti és társadalompolitikai eszmecseréinek.<sup>1</sup> Az 1990-es években vált igazán közkezdvelt fogalomká, népszerűsége pedig hozzájárult klisészerű, mechanikus alkalmazásához, jelentésárnyalatainak beszűküléséhez.<sup>2</sup> A részvétel azonban túl komoly és ambivalens fogalom ahhoz, hogy félvállról vegyük vagy folyton változó jelentéstartammal bíró gondolattá, hangzatos szlogenné, fétissé vagy üres eszközzé szűkítsük le – hívja fel a figyelmet Majid Rahnema<sup>3</sup> a „Participation” című tanulmányában. Jelen értekezés a részvétel fogalmát és a vitaszínház gyakorlatát veszi közelebbről szemügyre, az után kutatva, hogy miképpen járul hozzá a vitaszínház részvételi formája a *vita activa*, azaz a cselekvő, tevékeny lét iránti állampolgári igény felébresztéséhez.

### *A részvétel fogalma*

A történelem során a részvétel politikai jelmondatként való skandalása gyakran vezetett világszerte ideológiai vaksághoz és erőszakos események kirobbanásához. A részvétel tehát nem csupán áldásos erővel bírhat

<sup>1</sup> A tanulmányban tárgyaltakhoz bővebben lásd ANTAL Klaudia, *A részvételi színház politikussága*, doktori disszertáció (Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2021).

<sup>2</sup> LAJOS Veronika, „Részvétel és együttműködés: Fogalmak, dilemmák és értelmezések”, *Replika* 27, 5. sz. (2016): 23–40, 25.

<sup>3</sup> Majid RAHNEMA, „Participation”, in *The Development Dictionary: A Guide to Knowledge as Power*, ed. Wolfgang SACHS, 127–144 (London: Zed Books, 2010), 138.

– mint azt elsőre gondolnánk –, hanem a manipuláció egyik veszélyesen hatásos eszköze is lehet.<sup>4</sup>

A részvételi forma csak akkor tud értelmet nyerni és felszabadító hatással bírni, ha a részt vevő egyének szabadon és elfogulatlanul cselekszenek, figyelmeztet Rahnema,<sup>5</sup> a mindenkori társadalom azonban olyan általánosan elfogadható – például ideológiai – hitvallások kidolgozására törekszik, amelyek befolyásolják és korlátozzák az egyén belső szabadságát és pártatlanságát. A részvétel mindenekelőtt ennek a belső szabadságnak, vagyis a tanulásnak, a meghallgatásnak, a megosztásnak, a minden félelemtől vagy előre meghatározott következtetéstől, meggyőződéstől és ítélettől mentes szabadságnak a visszaszerzését jelenti.<sup>6</sup>

Rahnema definícióját azért tartom fontosnak kiemelni, mert magában hordozza a részvételi színház alapvető jegyeit is. Először is, Rahnema meghatározása alapján a belső, az akarat szabadsága szükséges feltétele a részvételnek, annak, hogy az egyén szabadon és elfogulatlanul cselekedhessen a nyilvánosság terében, vagyis, hogy szert tegyen a politikai szabadságra. A belső szabadság nem függ külső körülménytől, vagyis szert tehetünk rá a világtól elzárva, mondjuk egy büntetés-végrehajtási intézetben vagy egy elnyomó hatalmi rendszerben élve is; megléte pedig támogatja az egyént a jobb életminőségért vívott harcában. Ez a tézis párhuzamot mutat például a részvételi színház egyik példájával, a börtönszínházéval, melynek keretében a rabok egy szakember segít-

<sup>4</sup> Uo., 139.

<sup>5</sup> Uo.

<sup>6</sup> Uo., 140. [Az én fordításom – A.K.]

ségével közösen hoznak létre előadást saját tapasztalataikból, gondolataikból, nehézségeikből merítve. Az alkotófolyamat elsődleges célja nem egy színházi produkció elkészítése, hanem az, hogy a kreatív munka és az együttműködés során szerzett új élmények, tapasztalatok és ráismerések hozzásegítsék a résztvevőket identitásuk visszaszerzéséhez, félelmük szabadsággá való transzformálásához, illetve, hogy megerősítsék bennük a reményt, az önértéket és az élni akarás vágyát.<sup>7</sup>

Másodszor, Rahnema a részvételt és a részvétel által generált változást az egyén ismeretlen felé tartó, kreatív, belső utazásaként írja le.<sup>8</sup> A részvételi színház is elsődlegesen a nézőben, nem pedig a környezetében kíván változást előidézni: a nézőt azáltal igyekszik résztvevővé transzformálni, hogy lehetőséget kínál számára a tevékeny részvételre (gondolatban, szóban vagy tettben), illetve érdekeltté teszi az adott téma megértésében, ennek következtében pedig a saját megértési folyamatának az alakításában.<sup>9</sup> Az előadás alkotóinak és néző-résztvevőinek a közös utazása minden esetben az ismeretlen felé tart, nincs előre meghatározott végállomás, ahova a résztvevővé vált nézőknek el kellene jutniuk, nincs előre megjósolt tett, melyet végre kellene hajtaniuk, vagy következtetés, melyet le kellene vonniuk. A néző-résztvevőn múlik, hogy az előadás során milyen utat jár be és mit kezd az esetleges út-

<sup>7</sup> NOVÁK Géza Máté, „Alkalmazott színház Magyarországon”, in *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerk. CZIBOLY Ádám, 22–75 (Budapest: InSite Drama, 2017), 44–47,

<https://doi.org/10.1556/2065.179.2018.6.11>.

<sup>8</sup> RAHNEM, „Participation...”, 141.

<sup>9</sup> TAKÁCS Gábor, GYÉVI-BÍRÓ Eszter, LÁPOSI Terka, LIPTÁK Ildikó és SZÜCS Mónika, „Színházi nevelési / Színházpedagógiai programokhoz kapcsolódó fogalmak glosszáriuma”, in CZIBOLY, *Színházi nevelési...*, 146–166, 162.

ralalóval a színházi kereten kívül, a hétköznapokban.

Fontos megjegyezni, ahogy Rahnema is kiemeli, hogy ha a részvétel kényszerített, vagy ha olyan üres rituálét jelent, amit mechanikusan végeznek el, akkor önmaga paródiájává válik: bár a részvételi előadás fontos kritériuma, hogy nem működik a közönség részvétele nélkül, vagyis ebben az értelemben a részvétel nem opcionális, ettől függetlenül a néző mindig önkéntes alapon vesz részt, sosem kényszerítik aktív közreműködésre.<sup>10</sup> Egy részvételi színházi előadásban a részvételi forma akkor válik üressé, ha csupán a nézők manipulációját segíti elő; ha kizárólag zárt végű interakcióra ad lehetőséget, vagyis csak dramaturgiaiilag zárt, az előadás menetét érdemben nem befolyásoló, a nézői reakciót magában hordozó kérdéseket, kéréseket vetnek fel; vagy ha a közönség nem vehet részt a történeteket érdemben reflektáló interakcióban.

Harmadszor, Rahnema<sup>11</sup> kihangsúlyozza, hogy a részvétel által kiváltott fordulat elsősorban mikroszinten, vagyis az egyén szintjén következik be, az egyes esetek azonban összeadódva makroszintű változást idézhetnek elő – akár forradalmat is szíthatnak. A részvételi színház is közvetlenül a néző-résztvevő szintjén akar változást elérni: a brazil rendező és színházteoretikus, Augusto Boal is – akinek alapvető célja az volt, hogy forradalmat váltson ki művészetével – belátta, hogy bárminemű változás csak úgy érhető el, ha először az egyén szintjén sikerül véghezvinni. Éppen ezért olyan fórum létrehozására törekedett színházával, ahol a közösség tagjai megoszthatják egymással ötleteiket, feloldhatják nézeteltéréseiket, megoldást kereshetnek problémáikra, vagyis ahol – magukhoz ragadva a kezdeményező-képesség erejét – az előadás formálóiá válhatnak, majd aktív szerepüket megőrizve a

<sup>10</sup> Uo., 155.

<sup>11</sup> RAHNEMA, „Participation...”, 141.

hétköznapiakban is tevékenyen közreműködhetnek saját életük alakításában, a jogaikért való kiállásban. A részvételi színház mindössze így, közvetetten törekszik a társadalmi változás generálására: mikroszinten azáltal igyekszik fordulatot előidézni, hogy az egyént részvétre, vagyis cselekvő együttműködésre bírja egy csoport tevékenységében.

A mindennapi szóhasználatban Birgit Eriksson szerint a részvétel horizontális értelmezése a domináns, ami a valami nagyobbhoz való tartozást jelenti.<sup>12</sup> Ebben az értelemben használják a fogalmat azon színházi alkotók, akik a részvétel performatív eszközeinek segítségével az ember magányosságának és elszigetelődésének feloldását, a társadalmi interakció generálását, a közösség újjáépítését vagy erősítését célozzák meg. Akik azonban a fókusz elsődlegesen a kezdeményezőképeség, a hatalom és a befolyás kérdéskörére irányítják, azok a részvételt – demokratikus értelemben – a hatalom felosztásával azonosítják. Ahogy Rahnama, úgy Eriksson is kiemeli, hogy a részvétel nem minden esetben rendelkezik pozitív hatással, hiszen könnyen a manipuláció egyik sikeres eszközévé válhat: Eriksson a közösségi médiát hozza fel példaként, melynek népszerű felületeit a kezdetekkor az emancipáció, az egyenlőség, a közösségépítés ígérete lengte körbe, mára azonban elsődleges céljuk a felhasználók és fogyasztók tömegének a generálása. Az ígért kreativitás, közösség és egyenlőség fejlesztése helyett többek között a hatalomkoncentrációt és a fogyasztók kereskedelmi kizsákmányolását segítik elő – hangzik Eriksson bírálata.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Birgit ERIKSSON, „Citizen Participation in Arts and Culture”, in *Participatory Theatre: A Casebook*, eds. Alice BURROWS, Joséphine DUSOL, Hélène GAUTHIER and Teresa PFAUD, 8–15 (Berlin: European Theatre Convention, 2020), 10–12.

<sup>13</sup> Uo., 14.

Összefoglalásképpen megállapíthatjuk, hogy a részvétel transzformáló erővel bír, felszabadíthatja és hatalommal ruházhatja fel az egyént, így nem csoda, hogy kulcsfogalom-má vált a 20. század politikai, társadalomtudományi és művészeti diskurzusaiban, illetve gyakorlataiban.

#### *A részvétel társadalmi gyakorlata*

A 20. században végbemenő változás a művészeti gyakorlatokban nem csupán a zárt diskurzusként felfogott művészet-koncepciót kérdőjelezte meg, hanem hozzájárult a művészet kísérleti alkalmazásához is a társadalmi gyakorlatokban.<sup>14</sup> A művészet politikai, pedagógiai, szociális és terápiás célú alkalmazásainak elterjedése azt a két, egymással összefüggő meggyőződést tükrözi, hogy egyrészt a művészet társadalomformáló erővel bír az egyén individuális szintjén kifejtett transzformációs hatásával, másrészt, a társadalmi változás fenntarthatósága az egyén hozzáállásától függ,<sup>15</sup> amely a művészet különböző alkalmazott módszereivel, például az alkalmazott színházzal sikeresen formálható.

Az alkalmazott színház és az alkalmazott dráma kifejezését<sup>16</sup> a részvételi művészet

<sup>14</sup> Lásd Paula HILDEBRANDT and Sibylle PETERS, „Introduction”, in *Performing Citizenship: Bodies, Agencies, Limitations*, eds. Paula HILDEBRANDT, Kerstin EVERT, Sibylle PETERS, Mirjam SCHAUB, Kathrin WILDNER and Gesa ZIEMER, 1–13 (Palgrave Macmillan, 2019), 8, [https://doi.org/10.1007/978-3-319-97502-3\\_1](https://doi.org/10.1007/978-3-319-97502-3_1).

<sup>15</sup> Tim PRENTKI and Sheila PRESTON, „Applied Theatre: An Introduction”, in *The Applied Theatre Reader*, eds. Tim PRENTKI and Sheila PRESTON, 9–16 (New York: Routledge, 2009), 13.

<sup>16</sup> Philip Taylor az alkalmazott dráma és az alkalmazott színház közti különbséget abban látja, hogy míg az előbbi a folyamatra, az utóbbi a produktum létrehozására koncentrálna. Lásd Helen NICHOLSON, *Applied Drama:*

fogalmához hasonlóan a kilencvenes években kezdték el használni egy rendkívül hibrid és interdiszciplináris műfaj leírására: olyan színház- és drámaalapú tevékenységek jelölésére, melyek a hagyományos színházi intézményrendszeren kívül, változatos földrajzi és társadalmi szintereken fellépve kívánják az egyén, a közösség, a társadalom javát szolgálni.<sup>17</sup> Bár hiányzik az egységes fogalomhasználat, melynek köszönhetően „szélsőségesen eltérő elméleti háttérrel működő és rendkívül diverzifikált célközönséggel dolgozó metodikák”<sup>18</sup> kerülnek egy kalap alá, szándékában az összes forma megegyezik: céljuk az egyéni élet jobbítása, a társadalmi változás elérése.

Az alkalmazott színházi alkotók hisznek a színház és a dráma társadalomformáló erejében, abban, hogy hatással tudnak lenni az emberek egymás közti és a világgal folytatott kommunikációjára. Ennek elérése érdekében az előadások létrehozása alkalmával a hétköznapi emberek történetéből, a helyi problémákból indulnak ki,<sup>19</sup> vagyis minden esetben olyan témára esik a választásuk, amely számot tart a közösség érdeklődésé-

---

*The Gift of Theatre* (New York: Palgrave Macmillan, 2005), 2.

<https://doi.org/10.1007/978-0-230-20469-0>.

Mások nem választják ilyen élesen külön, és Bethlenfalvy Ádám – a hazai színházi nevelési terület egyik jelentős képviselője – sem találja ezt a különbségtételt szerencsésnek, hiszen „minden produktum mögött folyamat áll, s minden folyamatnak vannak előadói helyzetei.” BETHLENFALVY Ádám, „Alkalmazott Színház”, in *Szakpedagógiai Körkép III. Művészetpedagógiai tanulmányok*, szerk. BODNÁR Gábor és SZENTGYÖRGYI Rudolf, 79–95 (Budapest: Eötvös Lóránd Tudományegyetem, 2015), 80.

<sup>17</sup> NICHOLSON, *Applied Drama...*, 2.

<sup>18</sup> BETHLENFALVY, „Alkalmazott Színház”, 80.

<sup>19</sup> PRENTKI and PRESTON, „Applied Theatre...”, 9.

re.<sup>20</sup> Mindig a résztvevői csoport szükségleteinek megfelelő pedagógiai, szociális vagy terápiás cél határozza meg tevékenységüket. Az alkalmazott színház gyakorlataiban a részvétel különböző módozataival találkozhatunk:<sup>21</sup> van, amikor szinte nem is beszélhetünk közönségről, csupán résztvevőkről; van, amikor a közönség a passzív szemlélődés és az aktív részvétel között ingadozik; s olyan is előfordul, amikor egyáltalán nem jut aktív szerep a nézőknek.<sup>22</sup>

Az alkalmazott dráma kutatója, Helen Nicholson szerint a színház a művészet legnyilvánosabb formájaként egyrészt mindig is különleges szerepet töltött be az eszmék, értékek és érzelmek közös kutatásában, másrészt a kezdetektől fogva olyan térként funkcionál, ahol az embereknek lehetőségük adódik a képzeletüket segítségül hívva a társadalom újraalkotására.<sup>23</sup> Peter Sellars, amerikai rendező az ember színházcsinálás iránt érzett általános indíttatását egyenesen a civil jogok kérdésköréhez, illetve ahhoz az elképzeléshez köti, hogy a színház képes hozzájárulni a demokratikus közösségek építésének folyamatához, illetve az aktív, résztvevői állampolgári lét bátorításához.<sup>24</sup>

Chantal Mouffe, belga politológus az állampolgárságot a részvétel performatív aktusával azonosítja. Véleménye szerint a demokrácia tagjainak kötelességük aktív polgári életet folytatniuk, vagyis állampolgárként cselekedniük és egy kollektív vállalko-

---

<sup>20</sup> NOVÁK, „Alkalmazott színház”, 24.

<sup>21</sup> PRENTKI and PRESTON, „Applied Theatre...”, 10.

<sup>22</sup> A részvételi színház az alkalmazott színház egyik lehetséges formája, alkategóriája.

<sup>23</sup> NICHOLSON, *Applied Drama...*, 19.

<sup>24</sup> Peter SELLARS, „The Question of Culture”, in *Theatre in Crisis: Performance Manifestos for a New Century*, eds. Maria M. DELGADO and Caridad SVICH, 127–143 (Manchester: Manchester University Press, 2002), 142.

zás részeként meghatározni magukat.<sup>25</sup> Ha az állampolgárságot performatív aktusnak, másképpen fogalmazva, társadalmi gyakorlatnak (*social practice*-nek) tekintjük, akkor sokkal nagyobb jelentőséggel bír az ember hétköznapi cselekvései során, illetve folyamatosan napirendi ponton kell tartani az újratárgyalását – vonja le a következtetést Nicholson.<sup>26</sup> A részvétel aktusával azonosított állampolgárság többet jelent a törvényes jogok ismereténél, azok elfogadásánál és alkalmazásánál: olyan önvizsgálatra és kérdések felvetésére készítet, mint hogy miképpen járulunk hozzá a társadalmi folyamatokhoz, mi módon támogatjuk egymást és vállalunk felelősséget egymásért.

Az állampolgári részvételt Sherry R. Arnstein<sup>27</sup> egyik cikkében találó humorral a spenótevéshöz hasonlítja: alapvetően senki nincs ellene, hiszen mindenki tudja, jót tesz neki. Így vannak ezzel a demokrácia követői is, akik üdvözlik a polgárok részvételét a kormányzásban, amikor azonban az egyet jelent a hatalom újraosztásával, hirtelen megannyi – politikai, etnikai, ideológiai – ellenzékre oszlik a nagy egyetértés.

„[...]A] részvétel a hatalom újraosztása nélkül üres és frusztráló folyamat. Megengedi a hatalommal rendelkezők számára, hogy azt állítsák, minden oldalt figyelembe vettek, ugyanakkor azt is lehetővé teszi, hogy csak néhányan

<sup>25</sup> Chantal MOUFFE, „Preface: Democratic Politics Today”, in *Dimension of a Radical Democracy*, ed. Chantal MOUFFE, 1–16 (London: Verso, 1992), 4.

<sup>26</sup> NICHOLSON, *Applied Drama...*, 22–24.

<sup>27</sup> Sherry R. ARNSTEIN, „A Ladder of Citizen Participation”, *Journal of the American Institute of Planners* 35, no. 4 (1969): 216–224, 216.

<https://doi.org/10.1080/01944366908977225>.

profitáljanak belőle. Fenntartja a status quo-t.”<sup>28</sup>

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

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

Az alkalmazott színház – és altípusként a részvételi színház – szerepe az aktív részvételt gyakorló állampolgár identitásának a felépítésében, tömören abban mutatkozik meg, hogy lehetőséget biztosít az erkölcsi dilemmák megtapasztalására, a különböző narratívákban való részvételre, az élet minél több perspektívából való vizsgálatára, illetve az identitásukat meghatározó események és tényezők megfigyelésére – mindehhez pedig a részvétel technikája nyújt segítséget.<sup>29</sup>

#### *Vita activa*

A részvétel a pusztán szemlélődés, a *vita contemplativa* életmódja helyett tehát a *vita activa*, vagyis a cselekvő, tevékeny lét meg-

<sup>28</sup> Uo. [Az én fordításom – A.K.]

<sup>29</sup> NICHOLSON, *Applied Drama...*, 36.

tapasztalására buzdít. Hannah Arendt az emberi állapot (*human condition*) három tevékenységi formáját különbözteti meg: a munkát (*labor*), mely során az ember a test szükségleteit teremti meg;<sup>30</sup> a kezünk alkotását (*work*), a használati tárgyak előállítását;<sup>31</sup> és a cselekvést (*action*), mely kifejezetten ahhoz a tényhez kapcsolódik, hogy „az élet mindig az emberek, az egymással egyenrangúak közt élt életet jelenti”.<sup>32</sup>

A cselekvés – Arendt szavaival élve – az ember csodatévő képessége, mivel a cselekvés a kezdeni-tudással, vagyis a teremtéssel egyenlő: cselekedeteink révén magunkhoz ragadva a kezdeményezés képességét valami újba fogunk, valami újat hozunk létre.<sup>33</sup> Miközben cselekszünk, feltárul egyéni és kollektív identitásunk, kirajzolódik saját és közösségünk szerepe világunkban.<sup>34</sup> Kinyilvánítjuk gondolatainkat, artikuláljuk vágyainkat, megképezzük a világunkat, egy szóval: teremtünk.

Cselekedni és szabadnak lenni Arendt filozófiája szerint egy és ugyanazt jelenti,<sup>35</sup> passzivitásunkkal, a közös ügyek iránti érdektelenségünkkel, a közös döntéshozásban való részvételünk megtagadásával, vagyis a *vita activa* feladásával önkéntes szabadság-

<sup>30</sup> Hannah ARENDT, „Munka, előállítás, cselekvés”, in *Fogdó nélkül: Hannah Arendt Olvasókönyv*, szerk. BALOGH László Levente és BÍRÓ-KASZÁS Éva, ford. HOGYINSZKI Éva, 171–193 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2008), 171–172.

<sup>31</sup> Uo., 180.

<sup>32</sup> Uo., 189.

<sup>33</sup> Hannah ARENDT, *A sivatag és az oázisok*, ford. MESÉS Péter és PATÓ Attila (Budapest: Gond Kiadó–Palatinus Kiadó, 2002), 48–50.

<sup>34</sup> Hannah ARENDT, *The Human Condition* (Chicago–London: The University of Chicago Press, 1998), 179.

<sup>35</sup> Hannah ARENDT, *Múlt és jövő között*, ford. MÓDOS Magdolna (Budapest: Osiris Kiadó–Readers International, 1995), 161.

és hatalomvesztésre ítéljük magunkat.<sup>36</sup> Ha valaki elszigeteli magát a közösségtől és kivonja magát a közös tevékenységből, akkor elveszti a hatalmát, és kiszolgáltatja magát mások akaratának és döntésének: lemond a szabadságáról és másoktól teszi függővé magát.

Arendt értelmezésében tehát a *vita activa* életmódjából, az emberek közös cselekvéséből jön létre a politika. A politikai élet valódi tartamának pedig a közéletben való részvételből, vagyis a nyilvános térben megvalósuló közös cselekvésből fakadó örömet, illetve annak a megelégedettségnek az érzését tartja, mely abból ered, hogy „szavainkkal és tetteinkkel hozzájárulunk a világ folyásához”.<sup>37</sup>

#### *A vitaszínház előzményei*

A görög antikvitásban ahhoz, hogy a fiatalok érdemben részt vehessenek a közösségi életben, a közös ügyek és törvények megtárgyalásában, minél hamarabb el kellett sajátítaniuk a vitatkozás, a *dialektika* művészetét: az ókori görögök a vitára a demokrácia szükséges és természetes velejárójaként tekintettek. Napjainkban a *vita* jelenségéhez azonban negatív képzettársítások tapadnak, a családi és párkapcsolatok társadalmi megítélésére rossz fényt vetnek az egyet nem értésből fakadó konfliktusos helyzetek, mintha a véleményazonosság a jó viszony szükséges alapfeltétele lenne. A *vita* szó hallatán felmerülő negatív érzésekhez és gondolatokhoz minden bizonnyal hazai viszonylatban hozzájárul a jelenlegi (nagy)politika vitakultúrája is, melyet a véleménykülönbség tiszteletben tartása, illetve diskurzusba hozása helyett az egyet nem értést csírájában elfojtó gyakorlata jellemez. Alig akad olyan nyilvános fórum, ahol az állampolgárok – mint

<sup>36</sup> ARENDT, *The Human Condition*, 200. [Az én fordításom – A.K.]

<sup>37</sup> ARENDT, *Múlt és jövő között*, 271.

egykoron a polisz polgárai – érdemi vitát folytathatnának a társadalmat érintő kérdésekről, hiszen, ahogy Cziboly Ádám is fogalmaz „a legtöbb nyilvános fórumon (pl. Facebook, köztéri események), ahol a felek társadalmi témákban eltérő véleményen vannak, a viták le sem zajlanak, vagy rendszerint verbális, néha akár fizikai agresszióba torkollnak”.<sup>38</sup> Mindez a vita művészetének oktatási és gyakorlati hiányosságáról árulkodik.

A középkorban az európai oktatás szerves részét képezte a nyilvános beszéd, a *disputa*; az angolszász nyelvterületeken pedig mindig is kimagasló oktatási és nevelési szerepet képviselt a *debate*-mozgalom. A műfaj magyar vonatkozásait illetően a reformáció kori Magyarországon a hitvitákat nevezték disputának, ezek közül irodalomtörténeti szempontból kiemelkedik a *Debreceni* (1572) és a *Pécsi Disputa* (1588), melyek szerzője vélhetően ugyanaz a személy, Válaszúti György unitárius pap. Bár a *Debreceni Disputa* fiktív eseményt ír le, rendelkezik történeti vonatkozással: Melius Péter és református paptársai 1567-ben zsinatot tartottak Debrecenben, melyre meghívták Dávid Ferencet és unitárius híveit, akik azonban nem jelentek meg. Mikor a reformátusok kihirdették a zsinat rendelkezéseit, Válaszúti megírta komédiáját,<sup>39</sup> a drámai köntösbe bújtatott hitvitát, amelyben szellemes kifigurázását adja a „pápista” reformátusoknak. Ezzel ellentétben a *Pécsi Disputa* valóságos, Válaszúti és Skaricza Máté református pap között dúló nyilvános hitvita – szépirodalmi igényű – leírását tartalmazza.<sup>40</sup> Magyarországon csu-

<sup>38</sup> PROICS Lilla, „A demokrácia (nem) játék”, *Színház* 52, 1. sz. (2019): 23–26, 24.

<sup>39</sup> A *Debreceni Disputa* a *Válaszúti komédia* alcímet viseli, melyet unitárius diákok elő is adtak Kolozsvárott.

<sup>40</sup> KLANICZAY Tibor, szerk., *A magyar irodalom története I.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964), hozzáférés: 2021.03.19.

pán a rendszerváltás után vált a disputa a közoktatást kiegészítő tevékenységgé. A Soros Alapítvány támogatásával 1993-ban indult útnak a disputamozgalom,<sup>41</sup> mely a közép-európai régióra jellemzően szorosan összefonódott a rendszerváltással és a demokratizálódás folyamatával: a vitakultúrát fejlesztő játék a vélemények ütköztetését, a kritikus gondolkodás fejlesztését segíti elő, miközben fokozza a közélet, a közös ügyek iránti érdeklődést és a közösséghez tartozás igényét.<sup>42</sup> A műfaj hazai meghonosítói a disputát tehát egyértelműen az ifjúság demokráciára nevelésének eszközéül szánták: a játék olyan konfliktushelyzeteket modellez, melyekben ellentétes vélemények csapnak össze szigorúan szabályozott keretek között. A vita tárgyát a szervezők előre meghatározzák, így a klasszikusan két-három főből álló csapatoknak lehetőségük van előzetes kutatómunkát végezni, a témát pro és kontra körbejárni, ami azért is fontos, mert csak a versenyen derül ki, hogy állító vagy tagadó szerepben kell érvelésüket bemutatni. A vélemények kifejtésére ugyanannyi idő jut minden felszólalónak, az ellenfelek nem szakíthatják félbe egymást, a csapattársak pedig csupán írásos formában, levelezve kommunikálhatnak egymással, miközben az ellenfél érvrendszerét hallgatják. A felszólalók mondanivalójukat a bírónak vagy a zsűrinek célozzák, akik végül eldöntik, hogy melyik csapat rendelkezett meggyőzőbb érvekkel

<http://mek.oszk.hu/02200/02228/html/01/234.html>

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

<sup>42</sup> HUNYA Márta, *A disputa program* (Budapest: Soros Alapítvány, 1998), 1.

és logikusabban felépített szónoklattal.<sup>43</sup> A disputa tehát nem csupán vitatkozást, hanem mindannak a módszernek és technikának az elsajátítását is jelenti, melyekkel egy vita sikeresen véghez vihető.<sup>44</sup> A disputa többek között fejleszti a résztvevők kommunikációs és együttműködési képességét, ismeretszerzését, érvek rendszerezését, álláspontjuk érvényesítését, nem utolsósorban pedig kritikus és logikus gondolkodását.<sup>45</sup> „[a]ki disputázott, már nem fogad el azonnal egy hangzatosnak tűnő állítást, hanem minden oldalról megvizsgálja azt”.<sup>46</sup>

Hasonló törekvésekkel bír a *vitaszínház* műfaja is, azzal a lényegi különbséggel, hogy a fókusz nem a vita módszertanának közvetítésére és elsajátítására, hanem az egyéni vélemények ütköztetésére, vagyis a szabad véleménycserére helyeződik. A vitaszínház műfaját a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ hozta létre azzal a céllal, hogy „provokatív jelenetekkel és a hozzájuk kapcsolódó kérdésekkel vagy állításokkal vitára készítsenek fiatalokat”.<sup>47</sup> A műfaj mintapéldája a Kerekasztal Schilling Árpáddal közösen létrehozott, 2013-as színházi vitaest-sorozata a Jurányiban, mely az otthon, a család és az állam tematikáját járta körbe, és olyan kérdéseket feszegetett, mint hogy van-e önmagában értéke a házasságnak, biztonságosabb-e egy gyerek számára, ha az őket nevelő szülők ellenkező neműek, vagy függetlenítheti-e magát egy család az állam rendelkezésétől.<sup>48</sup>

<sup>43</sup> PÜSPÖKI Péter, „Disputa”, *Drámapedagógiai Magazin* 8, 2. sz. (1998): 24–27, 24, 26.

<sup>44</sup> HUNYA, *A disputa program*, 2.

<sup>45</sup> Uo., 5.

<sup>46</sup> Uo., 2.

<sup>47</sup> HAJÓS Zsuzsa írásos közlése alapján. [2021.03.04.]

<sup>48</sup> Az előadás-sorozatról készített összefoglaló videó megtekinthető itt: Kerekasztal – Schilling Árpád, „Vitaszínház a családról”, *Youtube*, hozzáférés: 2021.03.03.

A vitaszínház formai ötlete a *Kamasz Kávéház* című 2003-as tévéműsorból származik,<sup>49</sup> melynek adásai során többek között olyan témákat vitathattak meg egymással és a meghívott vendégekkel a tinédzserek, mint a családon belüli erőszak, vagy hogy járnának-e romával/nem romával. A vitaműsor két moderátora, Bethlenfalvy Ádám és Nyári Arnold vitte tovább a formai ötletet a színház területére.

Ha nem is szolgált közvetlen mintaként, a színházi előzménytörténethez fontos még megemlíteni Dévényi Róbert „vélemények színházát”, azonban belül is a többnyire munkásszállókon előadott, *A kirotált kavics* című, 1978-as vitajátékát.<sup>50</sup> A játék tétje az volt, hogy a munkások „feladják-e a véleménytelenség kényelmes látszatát, amellyel az intézményes fórumokon tüntetnek” és vállalják-e a „véleménynyilvánításnak a kocsmai demagógiánál felelősségteljesebb erőfeszítéseit”, az előadást követően pedig a hétköznapi életben érvényesítik-e majd állásfoglalási igényüket az őket érintő kérdésekben.<sup>51</sup> A jeleneteket a vitavezető és a nézők is leálíthatták, hogy megvitathassanak bizonyos kérdéseket, vagy csupán reflektálhassanak a cselekmény bizonyos pontjaira. Dévényi vitajátékában a moderátor eldöntendő kérdé-

<https://www.youtube.com/watch?v=NDJy0049TzQ&t=2955>

<sup>49</sup> BETHLENFALVY Ádám írásos közlése alapján. [2022.02.25.]

<sup>50</sup> Bővebben lásd PATONAY Anita, *A színházi nevelési előadások (TIE) hagyománya Magyarországon: Az 1970-es és 1980-as évek gyermek- és ifjúsági előadásainak emlékezete*, doktori disszertáció (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2021), 238–249.

[https://szfe.hu/wp-content/uploads/2022/02/PatonaAnita\\_doktoriatekezes.pdf](https://szfe.hu/wp-content/uploads/2022/02/PatonaAnita_doktoriatekezes.pdf)

<sup>51</sup> DÉVENYI Róbert, „Vélemények színháza: Egy kísérlet rögzítése”, *Mozgó Világ* 7, 7. sz. (1981): 100–111, 101.



seire a résztvevőknek csak szóban – helyváltoztatás nélkül – kellett állást foglalniuk.

#### *A vitaszínház részvételisége*

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

„mely nem oldható meg igazságosan, ítélezési szabály híján, ami alkalmazható a két érvelésre. Hogy az egyik jogos, nem implicálja azt, hogy a másik nem az. Ha mégis ugyanazt az ítélezési szabályt alkalmazzuk az egyikre és a másakra, hogy a viszályukat eldöntsük, mintha ez egy jogvita lenne, akkor sérelmet okozunk (legalább) az egyiknek közülük (de a kettőnek, ha egyikük sem fogadja el ezt a szabályt).”<sup>52</sup>

Az irodalomnak, a filozófiának és a politikának a tétje Lyotard szerint az, hogy tanuskodjanak a viszályokról.<sup>53</sup> A vitaszínház résztvevői színházi jelenetek és eszközök segítségével járnak körül és tárgyalnak meg egy-egy, az emberek között viszályt keltő társadalmi problémát: egy adott színházi szituáció megtekintése után a moderátor által feltett vitát generáló, többnyire eldöntendő kérdésre válaszul a jelenlévők kiválaszthatják, hogy a nézőtér melyik, a kérdésben pro vagy kontra álláspontot képviselő oldalán foglalnak helyet. A vita során a résztvevők szabadon – akármikor és akárhányszor – változtathatnak az álláspontjukon, s egyúttal a helyükön. A vélemények alakításában fontos szerepet töltenek be a meghívott szakértők és/vagy a témában érintett személyek – ún. tapasztalati szakértők –, akik további infor-

<sup>52</sup> Jean-Francois LYOTARD, *A viszály*, ford. DÉKÁNY András (Budapest: L'Harmattan Kiadó–SZTE Filozófia Tanszék, 2019), 5.

<sup>53</sup> Uo., 23.

mációkkal és szempontokkal járulnak hozzá a fókuszba állított társadalmi kérdés vizsgálatához.<sup>54</sup>

A résztvevők között fellépő egyetértés csupán egy lehetséges állapota a vitaszínházban kibontakozó viszálynak, semmiképpen nem a célja.<sup>55</sup> A vitaszínház alkotói a társadalmi disszenzus elismerése mellett szállnak síkra, „a lojális konszenzust kikényszerítő nagy elbeszélés helyett az egymástól eltérő és egymással egyet nem értő kis elbeszélések különbözőségét”<sup>56</sup> hirdetik: a résztvevőket a disszenzus vállalására ösztönzik azáltal, hogy lehetőséget teremtenek egy kérdéses ügy több szempontú megvitatására, a különböző világgépek megosztására. Bár az alkotók a moderátori szerepben nem próbálják meg a különböző véleményeket egymással kibékíteni, fontosnak tartják hangsúlyozni és gyakorolni az egymás (nézetei) iránti toleranciát. A vitaszínház tehát a társadalmi disszenzuson alapuló demokrácia eszményét hirdeti, magába szívva azt a (filozófia)történeti tapasztalatot, miszerint

„egyetlen ember, egyetlen emberi csoport sem képes az igazságot teljesen megismerni, kimondani vagy birtokolni. Minden ember, minden csoportosulás *mint emberi* ugyan rendelkezhet *saját igazsággal*, ez azonban mindig részleges és partikuláris marad a tán gondolatilag tételezhető, de teljességében soha meg nem ismerhető »valósággal« kapcsolatban.”<sup>57</sup>

<sup>54</sup> TAKÁCS et al., „Színházi nevelési...”, 161.

<sup>55</sup> Vö. Jean-Francois LYOTARD, „A posztmodern állapot”, in Jürgen HABERMAS, Jean-Francois LYOTARD és Richard RORTY, *A posztmodern állapot*, ford. BUJALOS István és OROSZ László, 7–145 (Budapest: Századvég Kiadó, 1993), 142.

<sup>56</sup> BOROS János, „Disszenzus, beszédaktusok, szolidaritás”, *Jelenkor* 35 (1992): 840–860, 843.

<sup>57</sup> Uo., 844–845.

A vitaszínház tehát a különböző nézetek áttekintésére törekszik: egy közösségen belül sokszor eleve nem egyeznek az álláspontok, Jonathan Neelands módszere, a *conspectus*,<sup>58</sup> vagyis a vélemények összegzése azonban segít, hogy felállítsuk az „igazság” széleskörű skáláját.

A vitaszínházban a moderátor – ahogy a disputában a bíró – kulcsszerepet tölt be, nem csupán a hozzászólások sorrendjét, időbeli hosszúságát, hanem azok tartalmát is az irányítása alatt tartja: például ha egy résztvevőnek a hozzászólása nem közérthető, akkor azt a moderátor igyekszik további kérdéssel tisztázni, vagy ha már egy korábbi véleményt ismétel meg a felszólaló, akkor a vitavezető udvariasan jelzi, hogy az a gondolat már elhangzott.<sup>59</sup> A moderátor kitüntetett figyelmet fordít arra, hogy a felszólalók véletlenül se beszéljenek el egymás mellett, ennek érdekében arra törekszik, hogy a résztvevők, még ha nincsenek is azonos véleményen, meghallják a másik gondolatát, illetve igyekszik megakadályozni, hogy bárki megmondóemberré váljon és leuralja, ellehetetlenítse a nézőtően létrejövő társadalmi diskurzust.

A vitaszínház a résztvevők közötti agonisztikus konfrontáció<sup>60</sup> megteremtésére törekszik, melyben nem az ellenség, vagyis a nézőtően szemközt helyet foglalók legyőzése, hanem alapvető társadalmi kérdések nyílt megvitatása, pro és kontra körbejárása a cél. Az alkotók közül elsősorban a vitaveze-

tőre hárul ismételten a feladat, hogy elhárítsa annak a veszélyét, hogy az ellentétes véleményen lévők között ellenségképen alapuló „mi” és „ők” reláció<sup>61</sup> alakuljon ki, ami megakadályozza az agonisztikus konfliktus kibontását.

A vitaszínház már azzal is kifejti hatását, ha olyan kérdéseket sikerül feltennie egy adott közegben, amelyekről bár fontos lenne, nem szokás beszélni. Ugyancsak alkotói sikernek könyvelhető el, ha a diskurzus folyamán olyan álláspontok tudnak felmerülni, melyekkel a résztvevőknek ritkán vagy soha nincs alkalmuk találkozni.<sup>62</sup> Ezt segíti elő a szakértők meghívása: a családról szóló 2013-as vitaest során többek között felszólalt az Emberi Erőforrások Minisztériuma szociálpolitikai osztályának megbízott főosztályvezetője, aki kifejtette, hogy a kormány számára nem érthető, hogy ha valóban fontos a házasság intézménye a homoszexuális párok körében, akkor miért élnek olyan kevesen a bejegyzett élettársi kapcsolat már meglévő formájával, amit egy homoszexuális, pszichológusként és családterapeutaként dolgozó férfi azzal (is) indokolt, hogy a nők például elesnének a mesterséges megtermékenyítés, a gyerekvállalás lehetőségétől. A jelenlévők számára nem csupán egy olyan álláspont képviselője vált láthatóvá, akinek az életébe – a gyermekvállalási és házasságkö-

<sup>58</sup> Jonathan NEELANDS, *Making Sense of Drama: A Guide to Classroom Practice* (London: Heinemann, 1984), 40.

<sup>59</sup> PROICS Lilla, „Színházi vitaminta”, *Revizor online*, hozzáférés: 2021.03.03.

[https://revizoronline.com/hu/cikk/4498/vitaszinhaz-a-kerekasztalnajuranyiinkubatorhaz/?label\\_id=730&first=0](https://revizoronline.com/hu/cikk/4498/vitaszinhaz-a-kerekasztalnajuranyiinkubatorhaz/?label_id=730&first=0)

<sup>60</sup> Chantal MOUFFE, „A politika és a politikai”, ford. HORVÁTH Szilvia, *Századvég* 16, 60. sz (2011): 25–47, 44.

<sup>61</sup> Carl Schmitt, a 20. századi német politikai gondolkodás vezéralakja a barát és ellenség megkülönböztetését a politika alapkritériumai közé sorolta. Az ellenséget olyan másnak, idegennek titulálta, akivel a létrejövő szélsőséges konfliktus nem oldható fel előzetesen eldöntött szabályrendszerrel, vagy a konfliktuson kívül álló, pártatlan harmadik fél ítéletével. Lásd Carl SCHMITT, „A politikai fogalma”, in *A politikaelmélet története a XIX–XX. században*, szerk. SZABÓ Máté, Rejtjel Politológiai Könyvek 18, 216–245 (Budapest: Rejtjel Kiadó, 2003), 220.

<sup>62</sup> PROICS, „A demokrácia...”, 23.

tési szándékába – az állam alapvetően és kivédhetetlenül beleavatkozik, hanem az állam is testet öltött, akivel lehetőség adódott vitába szállni. A vitaszínház jelentősége abban is megmutatkozik, hogy képes olyan találkozások generálására, melyekre a hétköznapokban valószínűsíthetően soha nem kerülne sor, ezek a találkozások pedig magukban rejtik a változás, a változtatás lehetőségét a vita folyamán megismert új nézőpontok tükrében.

A színházi jelenetek a vitavezető által feltevéseket vezetnek elő. Ha túlságosan egyedi problémát vagy konkrét kérdést tartalmazó helyzetet vázolnak fel az alkotók, azzal könnyen szűk mederbe terelhetik a résztvevők között kibontakozó diskurzust, korlátozva ezzel a résztvevők cselekvési lehetőségét azáltal, hogy megfosztják őket attól, hogy tágabb perspektívából vizsgáljanak meg egy adott szituációt. Többek között ezért törekednek a Kerekasztal társulatban olyan vitaszínházi jelenetek létrehozására, melyek elsősorban az érzelmi bevonódást és a személyes kapcsolódást segítik elő, ezzel sarkallva a nézőket a vitában való részvételre.<sup>63</sup> A Schilling Árpáddal közösen jegyzett vitaest-sorozatukon például a jelenlévők számára olyan ismerős, hétköznapi jelenetek – például egy fiatal pár, illetve elvált szülők veszekedései – kerültek ábrázolásra, melyek elég érzelmi löketet adtak, illetve kapcsolódási pontot biztosítottak ahhoz, hogy a résztvevők állást foglaljanak az adott témában.

A vitavezető kérdései – a színházi jelenetekhez hasonlóan – akkor készítenek részvételre a jelenlévőket, ha kellőképpen általánosak, illetve megosztóak, vagyis ha többféle értelmezési módot tesznek lehetővé. A korábban említett disputa műfajában az érvelőknek lehetőségük van előre meghatározni a tételmondatot, vagyis hogy milyen definíció felől közelítik meg az alapállítást.

Fontos, hogy a tagadó csapat viszont bebizonyíthatja, hogy a felállított definíció tartahatatlant, és újraértelmezheti a tételt. A definíciós vita tehát kijelöli a szópárbaj alapját, a tétel – vagy az adott kérdés – értelmezésének módját, amelyhez képest lehet az ellentétes álláspontokat egymásra reflektálva ütköztetni. A vitaszínházban ez a közös definíciós alap eredendően hiányzik – nem véletlenül, hiszen ennek hiányában rögtön cselekvésre, részvételre ösztökélik a közönséget. A kérdések elhangzása után, ahhoz, hogy a nézők állást tudjanak foglalni pro vagy kontra, először muszáj maguknak/magukban felállítaniuk a saját „tételmondatukat”, értelmezési keretüket. Ahhoz pedig, hogy a résztvevők megértsék egymás felvetéseit és érdemi vitát tudjanak folytatni, meg kell osztaniuk egymással az egyéni értelmezési módjukat, definíciójukat. Konkrét példát említve:<sup>64</sup> ahhoz, hogy megválaszoljuk azt a kérdést, hogy „szükséges-e büntetni a gyereket a szülőnek”, először azt kell pontosítani, hogy mit is értünk büntetés alatt. A vitaszínház során is kialakul tehát egy definíciós vita, mely folyamatosan új kérdéseknek és perspektíváknak tud utat nyitni.

Az elhangzó kérdések gyakran direkt provokatívák és kategorikusak, mivel a disputa műfajával ellentétben a vitaszínházban nincs felkészülési idő az álláspontok átgondolására, hanem rögtön, zsigerből kell döntenet. Ahogy a színházi jelenetek, úgy a kérdések is először érzelmileg vonnak be, készítetnek részvételre. Éppen ezért bír kiemelt jelentőséggel, hogy vitatkozás közben, ha valaki a másik oldal érveit meghallgatva, átgondolva úgy érzi, hogy változtatni szeretne a korábbi álláspontján, azt bármikor megteheti. Fon-

<sup>63</sup> Uo.

<sup>64</sup> A példát a *Partizán Közgyűlés* című vitaműsor-sorozatából kölcsönöztem. Lásd „Kontroll vagy szabadság? A gyereknevelés dilemmái”, *Youtube*, hozzáférés: 2022.04.19.

<https://www.youtube.com/watch?v=QFTFlg5j9lg>.

tos, hogy a résztvevők nem csupán magukban konstatálják véleményük megváltozását, hanem azt a nyilvános térben végrehajtott cselekvés formájában is láthatóvá teszik az egybegyűltek számára, mely által a változásra, a változtatásra való képességet követendő példaként felmutatva hasonló önvizsgálatra buzdíthatnak másokat. A vitavezető fel is hívja a figyelmet minden ilyen esetre és arra kéri az adott résztvevőt, hogy indokolja meg hely/vélemény-változtatásának okát.

Összefoglalásképpen, a vitaszínház a nyilvánosság tereként létrehozza a kollektív kimondás jogát. Minden álláspontot egyaránt érvényesnek tart, nem a nézeteltérések eltörlésére, hanem azok ütköztetésére törekszik. Egy olyan konfliktus, vita kibontásán dolgozik, mely során nem az ellentétes álláspontot képviselők eltiprása, hanem alapvető társadalmi kérdések, akut társadalmi problémák nyílt megvitatása, pro és kontra megvizsgálása a cél. Társadalomformáló ereje már abban is megmutatkozik, ha sikerül olyan kérdések feltevéséhez hozzájárulnia, melyekről kevés vagy egyáltalán nem esik szó egy adott közegben, illetve, ha a közös eszmecsere során olyan álláspontok is meg tudnak fogalmazódni, melyekkel a résztvevőknek ritkán vagy soha nincs alkalmuk találkozni. Ebben a térben a nézőnek lehetősége van a *vita activa*, vagyis a cselekvő, tevékeny lét megtapasztalására. Miközben a közösséget érintő kérdésekben nyíltan állást foglal, kifejti véleményét és vitába száll, saját érzelme- és gondolatvilágát, korábbi tapasztalatait, cselekvési és viselkedési módozatait is vizsgálat alá helyezi. Mindemellett átéli, hogy a színház mindenekelőtt közösségi hely, hogy ő maga egy adott közösség tagja. A közösség tagjaként pedig ráeszmél saját felelősségére a közös ügyeket érintő kérdésekben, s mindez örömmel, a *vita activa* örömeivel tölti el.

#### Bibliográfia

- ANTAL Klaudia. *A részvételi színház politikus-sága*. Doktori disszertáció. Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2021.
- ARENDE, Hannah. *Múlt és jövő között*. Fordította MÓDOS Magdolna. Budapest: Osiris Kiadó – Readers International, 1995.
- ARENDE, Hannah. *The Human Condition*. Chicago–London: The University of Chicago Press, 1998.
- ARENDE, Hannah. *A sivatag és az oázisok*. Fordította MESÉS Péter és PATÓ Attila. Budapest: Gond Kiadó – Palatinus Kiadó, 2002.
- ARENDE, Hannah. „Munka, előállítás, cselekvés”. Fordította HOGYINSZKI Éva. In *Fogdó nélkül: Hannah Arendt Olvasókönyv*, szerkesztette BALOGH László Levente és BÍRÓ-KASZÁS Éva, 171–193. Pozsony: Kalligram Kiadó, 2008.
- ARNSTEIN, Sherry R. „A Ladder of Citizen Participation”, *Journal of the American Institute of Planners* 35, no. 4 (1969): 216–224. <https://doi.org/10.1080/01944366908977225>.
- BETHLENFALVY Ádám. „Alkalmazott Színház”. In *Szakpedagógiai Körkép III. Művészetpedagógiai tanulmányok*, szerkesztette BODNÁR Gábor és SZENTGYÖRGYI Rudolf, 79–95. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2015.
- BOROS János. „Disszenzus, beszédaktusok, szolidaritás”. *Jelenkor* 35 (1992): 840–860.
- DÉVÉNYI Róbert. „Vélemények színháza: Egy kísérlet rögzítése”. *Mozgó Világ* 7, 7. sz. (1981): 100–111.
- ERIKSSON, Birgit. „Citizen Participation in Arts and Culture”. In *Participatory Theatre: A Casebook*, edited by Alice BURROWS, Joséphine DUSOL, Hélène GAUTHIER and Teresa PFAUD, 8–15. Berlin: European Theatre Convention, 2020.
- HILDEBRANDT, Paula and Sibylle PETERS. „Introduction”. In *Performing Citizenship: Bodies, Agencies, Limitations*, edited by Paula HILDEBRANDT, Kerstin EVERT, Sibylle PETERS, Mirjam SCHAUB, Kathrin WILDNER and Gesa ZIEMER, 1–13. Palgrave Macmillan, 2019. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-97502-3\\_1](https://doi.org/10.1007/978-3-319-97502-3_1).

- HUNYA Márta. *A disputa program*. Budapest: Soros Alapítvány, 1998.
- KLANICZAY Tibor. *A magyar irodalom története I*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964, hozzáférés: 2021.03.19. <http://mek.oszk.hu/02200/02228/html/01/234.html>
- LAJOS Veronika. „Részvétel és együttműködés. Fogalmak, dilemmák és értelmezések”. *Replika* 27, 5. sz. (2016): 23–40.
- LYOTARD, Jean-Francois. *A viszály*. Fordította DÉKÁNY András. Budapest: L'Harmattan Kiadó–SZTE Filozófia Tanszék, 2019.
- LYOTARD, Jean-Francois. „A posztmodern állapot”. In Jürgen HABERMAS, Jean-Francois LYOTARD és Richard RORTY. *A posztmodern állapot*. Fordította BUJALOS István és OROSZ László, 7–145. Budapest: Századvég Kiadó, 1993.
- MOUFFE, Chantal. „Preface: Democratic Politics Today”. In *Dimension of a Radical Democracy*, edited by Chantal MOUFFE, 1–16. London: Verso, 1992.
- MOUFFE, Chantal. „A politika és a politikai”. Fordította HORVÁTH Szilvia. *Századvég* 16, 60. sz. (2011): 25–47.
- NEELANDS, Jonothan. *Making Sense of Drama: A Guide to Classroom Practice*. London: Heinemann, 1984.
- NICHOLSON, Helen. *Applied Drama: The Gift of Theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. <https://doi.org/10.1007/978-0-230-20469-0>.
- NOVÁK Géza Máté. „Alkalmazott színház Magyarországon”. In *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerkesztette CZIBOLY Ádám, 22–75. Budapest: InSite Drama, 2017. <https://doi.org/10.1556/2065.179.2018.6.11>.
- PATONAY Anita. *A színházi nevelési előadások (TIE) hagyománya Magyarországon: Az 1970-es és 1980-as évek gyermek- és ifjúsági előadásainak emlékezete*. Doktori disszertáció. Budapest: Színház- és Film- művészeti Egyetem Doktori Iskola, 2021. Hozzáférés: 2022.04.18. [https://szfe.hu/wp-content/uploads/2022/02/PatonaAnita\\_doktoriertekezes.pdf](https://szfe.hu/wp-content/uploads/2022/02/PatonaAnita_doktoriertekezes.pdf)
- PRENTKI, Tim and Sheila PRESTON. „Applied Theatre: An Introduction”. In *The Applied Theatre Reader*, edited by Tim PRENTKI and Sheila PRESTON, 9–16. New York: Routledge, 2009.
- PROICS Lilla. „A demokrácia (nem) játék”. *Színház* 52, 1. sz. (2019): 23–26.
- PROICS Lilla, „Színházi vitaminta”. *Revizor online*. Hozzáférés: 2021.03.03. [https://revizoronline.com/hu/cikk/4498/vitaszinhaz-a-kerekasztalnajuranyiinkubatorhaz/?label\\_id=730&first=0](https://revizoronline.com/hu/cikk/4498/vitaszinhaz-a-kerekasztalnajuranyiinkubatorhaz/?label_id=730&first=0)
- PÜSPÖKI Péter. „Disputa”. *Drámapedagógiai Magazin* 8, 2. sz. (1998): 24–27.
- RAHNEMA, Majid. „Participation”. In *The Development Dictionary: A Guide to Knowledge as Power*, edited by Wolfgang SACHS, 127–144. London: Zed Books, 2010.
- SCHMITT, Carl. „A politikai fogalma”. In *A politikaelmélet története a XIX–XX. században*, szerkesztette SZABÓ Máté, 216–245. Budapest: Rejtjel Kiadó, 2003.
- SELLARS, Peter. „The Question of Culture”. In *Theatre in Crisis: Performance Manifestos for a New Century*, edited by Maria M. DELGADO and Caridad SVICH, 127–143. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- TAKÁCS Gábor, GYÉVI-BÍRÓ Eszter, LÁPOSI Terka, LIPTÁK Ildikó és SZÜCS Mónika. „Színházi nevelési / Színházpedagógiai programokhoz kapcsolódó fogalmak glosszáriuma”. In *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerkesztette CZIBOLY Ádám, 146–166. Budapest: InSite Drama, 2017.