

## A vitaszínház és a társadalmi emlékezet

ANTAL KLAUDIA

A MU Színház hatvanéves kor feletti civilekből álló közössége a *Felnőttkorunk'89* című vitaszínházi előadásban a rendszerváltás témáját járta körül.<sup>1</sup> A résztvevő-alkotók különböző műfajokon – haiku versformán, fan magazinon, Örkény István-féle egyperces novellán, monológon, improvizált jeleneten – keresztül a tíz hónapos próbafolyamat során azt kutatták, mi is történt, milyen folyamatok zajlottak le a rendszerváltás során a társadalomban és bennük. Az előadások alkalmával a néző-résztvevőkkel közösen pedig azt vizsgálták,<sup>2</sup> milyen viszonyban áll a jelen, a jelenkori társadalom és annak problémái Magyarország múltjának e kiemelkedő, sikeresnek tartott pillanatával. Az előadás első lépéseként az alkotók arra a kérték a közönséget, hogy írják fel egy cetlire azt a három szót, ami elsőként eszükbe jut a rendszerváltásról. A papírra vetett, majd az alkotók által

a jelenetek elején felolvasott gondolatok között – az általam látott előadás alkalmával – többek között a „szabadság”, a „nyitás”, a „tolerancia”, az „utazás”, a „remény”, a „várakozás”, a „csoda”, a *Szomszédok* és Antall József neve szerepelt. A gondolatkísérlet akkor vált igazán érdekessé, amikor egyazon személy tollából vagy egymást követve hallhattuk az ellentétes véleményről árulkodó „szabadság” és „csalódottság”, „félelem” és „öröm”, „lehetőség” és „munkanélküliség”, „demokrácia” és „genszterváltás” szavakat. Már a válaszok sokszínűsége és polémiája is azt mutatja, illetve igazolja, hogy míg a történelem lehet egyetemes, az emlékezet nem. Hiszen, ahogy Pierre Nora írja, „[a]z emlékezet maga az élet, melyet élő csoportok hordoznak, s ekképpen folyamatos fejlődésben áll”,<sup>3</sup> vagyis ahány csoport, annyiféle emlékezet létezik. A továbbiakban a *Felnőttkorunk'89* példáján keresztül azt fogom közelebbről megvizsgálni, hogy a vitaszínház műfaja milyen kapcsolatban áll a társadalmi emlékezettel, milyen emlékezés-struktúrával dolgozik, illetve hogyan járulhat hozzá a múlt feldolgozásához.

Közismert tény, írja Szabó Attila *Az emlékezet színpadai* című kötetében,<sup>4</sup> hogy kezdetben a múltfeldolgozás diskurzusa a holokauszt német feldolgozásának kontextusá-

---

<sup>1</sup> Rendező: SEREGLEI András. Dramaturg: ROBERT Júlia. Produkciós vezető: SZTRIPSKY Hanna. Vitaszínház szakértők: HAJÓS Zsuzsa, NYÁRI Arnold, TÁRNOKI Márk. Résztvevő-alkotók: FULLÁR Gyula, GÁRDOS Mari, HORVÁTH Jutka, HORVÁTH László, JENES Eszter, KABAI Zsóka, KAPOSVÁRI Mari, KISS Károly, KONKOLY THEGE Marianne, KOVÁCSNÉ Ági, Ladányi Zsóka, RADVÁNSZKI Katalin, ROZVÁCZY Judit, STILL Anni, TERÉK Kati, VELANCSICS Gabriella. Bemutató: 2018. november 17., IV. OPEN Fesztivál, MU Színház.

<sup>2</sup> A fogalomhoz bővebben lásd ANTAL Klaudia, *A részvételi színház politikussága*, doktori disszertáció (Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2021), 77–84, hozzáférés: 2023.03.08, <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/34186/antal-klaudia-phd-2021.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

---

<sup>3</sup> Pierre NORA, „Emlékezet és történelem között: A helyek problematikája”, ford. K. HORVÁTH Zsolt, hozzáférés: 2022.09.07, <https://epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.html>.

<sup>4</sup> SZABÓ Attila, *Az emlékezet színpadai: Performatív múltfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2019), 17.

ban jelent meg, fő hivatkozási pontjául pedig Theodor W. Adorno 1959-es *Mit jelent a múlt feldolgozása?* című előadása vált,<sup>5</sup> melyben a német filozófus a múlt jelenben való továbbélését hangsúlyozza. Ahogy arra az angol fordító nyomán a szerző is felhívja a figyelmet,<sup>6</sup> Adorno nem véletlenül az *Aufarbeitung* kifejezést használja a német szakirodalomban később elterjedt *Vergangenheitsbewältigung* helyett: míg az előbbi a folyamatra helyezi a hangsúlyt, addig az utóbbi befejezettséget, lezárást, a múlt felett aratott diadalt sejtet. Adorno azonban pont a feldolgozás befejezetlenségére utal, melyből (az is) következik, hogy a múlt feldolgozásához nem elég csak a történeteket felmutatni, felidézni,<sup>7</sup> viszonyba is kell lépni vele.

De mit jelent ez a színházi előadásokra, azon belül is a vitzínház műfajára vonatkoztatva? A színház – mint tudjuk – közösségi tér, s ekként kitűnően alkalmas a közös ügyek, így többek között egy csoport múltjának a bemutatására, vizsgálatára. Fontos azonban megjegyezni, ahogy azt Tompa Andrea is kiemeli a múltfeldolgozó előadásokról szóló tanulmányában, hogy „az ábrázolás önmagában nem azonos a feldolgozás aktív gesztusával.”<sup>8</sup> Ily módon azok a színházi alkotások tekinthetőek múltfeldolgozó előadásoknak, melyek a múlt problematizálására, az ok-okozati viszonyok feltárására, a múlt és a jelen kapcsolatának a megértésére irányul-

<sup>5</sup> Theodor W. ADORNO, „Mit jelent a múlt feldolgozása?”, ford. TÖRÖK Tamás, hozzáférés: 2022.09.07, <http://pilpul.net/komoly/mit-jelent-mult-feldolgozasa>, <http://pilpul.net/komoly/mit-jelent-mult-feldolgozasa-ii>, <http://pilpul.net/komoly/mit-jelent-mult-feldolgozasa-iii>.

<sup>6</sup> SZABÓ, *Az emlékezet...*, 18.

<sup>7</sup> Uo., 22.

<sup>8</sup> TOMPA Andrea, „Heldenplatz és Hősök tere: A múltfeldolgozásról a kortárs magyar színházban”, *Színház*, 2013.02.18, <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/>.

nak. Ennek következtében a múlt feldolgozása magában hordozza a jelenre való reflektálást is. Ezen előadások célja, hogy különböző nézőpontokat, perspektívákat, múltértelmezéseket jelenítsenek meg és ütköztesenek egymással. Kiemelik az eltérő szempontok „egymásmellettségét”, játékba hozásukkal pedig arra készítetik a nézőt, hogy gondolják át vagy éppen újra saját hozzáállásukat, nézetüket. A befogadót minden esetben aktivitásra sarkallják, hiszen egy előadás „nem önmagában dolgozza fel a múltat, hanem a közösség, a néző, a befogadó közreműködésével/által, akihez szól.”<sup>9</sup> A múltfeldolgozó előadások tehát a *dialogikus emlékezés* stratégiáját alkalmazzák:<sup>10</sup> a múltat több szempontrendszer bevonásával szemlélik, felmutatják az emlékek ellentmondó sokféleségét és elfogadják azok egymásmellettségét.<sup>11</sup>

A *Felnőttkorunk'89* című előadás pontos műfaji megjelölése a *közösségi vitzínház*. A közösségi színház nem rendelkezik egy szűken vett definícióval,<sup>12</sup> aminek az az oka, hogy nem egy önálló részvételi színházi műfajt takar, hanem különféle (eltérő módszertannal és céllal dolgozó) színházi kísérletek átfogó

<sup>9</sup> Uo.

<sup>10</sup> Lásd Aleida ASSMANN, „Az emlékezet átalakító ereje”, ford. MÁTÉ Gyöngy, *Studia Litteraria* 51, 1–2. sz. (2012): 8–22, 17; Aleida ASSMANN, „From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past”, hozzáférés: 2022.09.17, [https://www.yzu.am/files/02A\\_Assmann.pdf](https://www.yzu.am/files/02A_Assmann.pdf).

<sup>11</sup> PANDUR Petra, *Az ötvenhatos forradalom színpadra állításai: 1956 színházi és drámairodalmi reprezentációi a rendszerváltás után*, doktori disszertáció (Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2020), 27–28, hozzáférés: 2023.03.08, <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/23905/pandur-petra-phd2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

<sup>12</sup> A közösségi színház fogalmához bővebben lásd ANTAL, *A részvételi színház...*, 132–139.

megnevezésül szolgál – így magában foglalhatja a vitaszínház egyes eseteit is. A közösségi színházban a résztvevők sokszor a társadalom egy valamilyen szempontból marginálisnak tekinthető csoportjának tagjai közül kerülnek ki: a *Felnőttkorunk’89* esetében szépkorú civilek kaptak lehetőséget, hogy „képviseljék az érdekeiket, közvetítsék az értékeiket, [...] és közösséget teremtsenek”.<sup>13</sup> A közösségi színházi előadásokra jellemzően a *Felnőttkorunk’89* is kollektív alkotásként jött létre:<sup>14</sup> a hatvan év feletti civilek elbeszéléseiből, a közös improvizációk során felmerülő személyes történetekből jött létre a szöveggönyv. Mivel jelen esetben egy összeszokott, több közös előadást jegyző csa-

patról van szó,<sup>15</sup> a közösségépítés és az egyéni kompetenciák fejlesztése helyett a figyelem fókuszáltan a múltfeldolgozásra irányult már az alkotófolyamat során is.

A próbafolyamat azzal vette kezdetét, hogy a résztvevő-alkotók felidéztek és megosztották egymással a rendszerváltáshoz fűződő emlékeiket, majd azokat – a rendező (Sereglei András) és a dramaturg (Róbert Júlia) vezetésével – hol egyénileg, hol együttes erővel verssé, novellává, többszereplős jelenetté formálták. Már ebben az alkotói fázisban működésbe lépett az egyéni és kollektív emlékezet, hiszen, ahogy Pandur Petra írja a csapat korábbi, *Gyerekkorunk’56* című, ugyancsak múltfeldolgozó előadásáról szóló elemzésében,

„a saját élmények történetté szervezése, rekonstruálása, és mások történeteinek meghallgatása révén – az alkotók beszámolóí szerint – a résztvevők maguk is új fénytörésben kezdték el szemlélni a történelem ezen epizódját, és egyúttal saját emlékeiket is, miközben az eseményekhez való viszonyuk is elmélyült.”<sup>16</sup>

Jó példa erre a rendező, Sereglei András tapasztalata a *Felnőttkorunk’89* kapcsán:

„Az én családom kifejezetten a vesztes oldalon állt. Nagyon nehéz helyzetekre emlékszem ebből az időből. Érdekes volt hallgatnom őket, hogy szinte valamennyien a rendszerváltás nyertesei. Főleg a sikereket, a lehetőségeket emelték ki a történeteikből. Ez engem rákényszerített arra, hogy felülvizsgáljam

<sup>13</sup> NOVÁK Géza Máté, GOLDEN Dániel és CZIBOLY Ádám, „Alkalmazott színház, színházi nevelés és színház-pedagógia Magyarországon”, *Magyar Tudomány* 179, 6. sz. (2018): 843–850, 845.

<sup>14</sup> „Mederos Syssoyeva és Proudfit, valamint az idézett kötet mindegyik szerzője a kollektív alkotás meghatározásához Deirdre Heddon és Jane Milling úttörő munkáját veszi alapul, akik a devisingként identifikált kollektív alkotás minimumdefiníciójaként az ex nihilo színházi munkát jelölik meg, vagyis egy »olyan munkamódszert, ahol semmilyen szöveggönyv nem létezik – sem drámaszöveg, sem pedig előadáshoz írt kotta – azelőtt, hogy a társulat létrehozná az adott munkát«, azaz egy »olyan folyamat[ot], amely során az előadást a csoport a semmiből, előzetes szöveggönyv nélkül hozza létre«.” ADORJÁNI Panna és KRICSFALUSI Beatrix, „Kollektív alkotás: módszer és/vagy politika?”, *Színház* 53, 3. sz. (2020): 2–6, 5. A kollektív alkotás fogalmához még lásd FODOR Tamás, „A création collective mint a független színház kvázi önigazgató modellje – 1. rész”, *Színház*, 2019.11.11, <http://szinhaz.net/2019/11/11/fodor-tamas-a-creation-collective-mint-a-fuggetlen-szinhaz-kvazi-onigazgato-modellje-1-resz/>.

<sup>15</sup> Korábbi előadásaik: *Ezüstlakodalom, Gyerekkorunk’56*.

<sup>16</sup> PANDUR, *Az ötvenhatos forradalom...*, 184.

az általános hozzáállásomat a rendszerváltáshoz.”<sup>17</sup>

A résztvevő-alkotók egymást hallgatva, majd a saját és mások történetén tovább dolgozva megtapasztalhatták, hogy „nincs olyan emlék, amely tisztán belsőnek volna mondható, vagyis amely csak az egyéni emlékezetben őrződhet meg”,<sup>18</sup> hogy „az emlékeink a többiek emlékeire és a társadalmi emlékezet széles kereteire épülnek”,<sup>19</sup> vagyis hogy az emlékeink a maguk töredezett voltukban kiegészítik egymást és segítenek reflexív viszonyt létesíteni a saját és közös múltunk eseményeivel.

Mindez a létrejött előadás struktúráján is tetten érhető: „kong” szó választotta el az egymáshoz csak lazán kapcsolódó jeleneteket, a személyes élményeken alapuló monológok felolvasását pedig felosztották több előadó között, modellálva ezzel a személyes emlékezet kollektív jellegét. A jelenetek a rendszerváltást hol pozitív, hol negatív színben tüntették fel: szó esett az ugrásszerűen megemelkedett munkanélküliségről, a jövő bizonytalanságáról, a privatizáció előnyeiről és hátrányairól, a szabad vallásgyakorlás, utazás és tanulás örömeiről, a családi szerepek változásáról, a besúgók titkolt kilétéről. A résztvevő-alkotók tehát nem az emlékképek homogenitására törekedtek, hanem – a közösségi színház műfajára jellemzően – az „igazság” széleskörű skáláját kívánták felállí-

tani.<sup>20</sup> Ezzel azt is elismerték, hogy a múlt eredeti formájában sosem jeleníthető meg, hiszen ki van téve a felejtés és az emlékezés szelektív jellegének, illetve a rekonstrukció bizonytalan folyamatának. Az emlékek felidőzésében a jelenlévő énünk minden érzésével és gondolatával aktívan részt vesz, éppen ezért állnak ingatag lábakon a gyerekkori emlékeink. De eleve máshogy emlékezik egy felnőtt és egy idős ember – teszi hozzá Halbwachs:<sup>21</sup> a felnőtteket kevésbé érdeklik a múlt azon eseményei, melyek nem kapcsolódnak szorosan jelenlegi életükhöz, az idősök azonban szívesen tekintenek vissza a múltra, emlékképeik azonban sokszor torzításon mennek keresztül, hiszen ők maguk nem elfogulatlanok a jelennel, jelenkori énük ugyanúgy fontos szerepet játszik az emlékek előhívásában. Így az, hogy a *Felnőttkorunk’89* résztvevő-alkotói, akik a *Gyerekkorunk’56* című előadásukban még az ’56-os forradalommal kapcsolatos gyerekkori emlékeiket osztották meg, a rendszerváltást már felnőtt fejjel élték meg, lényegtelen. Hiszen a múltat eredeti formájában képtelenek megjeleníteni, csak annak az újramondására tudnak kísérletet tenni.<sup>22</sup>

De nem csupán a résztvevő-alkotók, hanem a nézők is lehetőséget kaptak a vitaszínházi formának köszönhetően arra,<sup>23</sup> hogy aktívan részt vegyenek a kollektív emlékezés aktusában, új szempontrendszerrel bővítsék a dialogikus emlékezés folyamatát. Az előadás során két alkalommal a moderátor, Sztripszky Hanna egy-egy eldöntendő kérdéssel fordult a nézők felé, melyre válaszul első lépésként kiválaszthatták, hogy a nézőtér melyik, a kérdésben pro vagy kontra álláspontot képviselő oldalán foglalnak he-

<sup>17</sup> [n. n.], „»Ez egy 100%-ig saját élményű forradalmi megemlékezés«: Interjú Sereglei Andrással”, *Színház*, 2018.11.16, <https://szinhaz.org/interju/2018/11/16/ez-egy-100-ig-sajat-elmanyu-forradalmi-megemlekezés-interju-sereglei-andrassal/>.

<sup>18</sup> Maurice HALBWACHS, *Az emlékezet társadalmi keretei*, ford. SUJTÓ László (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2018), 349.

<sup>19</sup> Uo., 60.

<sup>20</sup> Monica PRENDERGAST and Juliana SAXTON, eds., *Applied Theatre* (Bristol: Intellect, 2009), 135–136.

<sup>21</sup> HALBWACHS, *Az emlékezet...*, 139–145.

<sup>22</sup> PANDUR, *Az ötvenhatos forradalom...*, 189.

<sup>23</sup> A vitaszínház fogalmához bővebben lásd ANTAL, *A részvételi színház...*, 124–131.

lyet. Ezt követően a vitaszínház szabályainak megfelelően röviden megindokolhatták döntésüket, és párbeszédbe léphettek egymással, a diszkusszió folyamán pedig szabadon – akármikor és akárhányszor – változtathattak álláspontjukon és a helyükön.

A kérdések az általánostól a személyes felé haladtak: a néző-résztevőknek először azon kellett elgondolkodniuk, hogy sikeres volt-e rendszerváltás, majd ezt a kérdést a saját családjuk szempontjából felül kellett vizsgálniuk. A másik alkalommal arról folyt a vita, hogy felnőtt-e a magyar társadalom ahhoz, hogy a demokráciát működtesse, illetve hogy a résztvevő maga felnőtt-e erre a feladatra. Bár a korábbi színházi jelenetek is felidézhettek a néző-résztevőkben emlékeket, a kérdések megválaszolásakor és a vita során nem csupán elkerülhetetlenné vált, hogy visszaemlékezzenek a rendszerváltás hatására a társadalomban és a saját családjukban zajló folyamatokra, hanem muszáj volt átgondolniuk a rendszerváltáshoz fűződő viszonyukat, annak életükre gyakorolt hatását, melynek tudatosítására addig nem biztos, hogy sor került. A vitaszínház gyakorlatában tetten érhetővé válik Halbwachs azon tézise, mely szerint „az ember általában társadalmi közegben tesz szert emlékekre, ebben a közegben idézi fel, ismeri fel és lokalizálja őket”, illetve hogy „többnyire akkor fordulunk emlékezetünkhöz, amikor válaszolni akarunk mások kérdéseire.”<sup>24</sup>

Az általam látott előadáson a közönség egyik részét középiskolások, míg a másikat túlnyomóan az előadóakkal hasonló korúak alkották. Függetlenül attól, hogy a fiatalok közvetlenül nem tapasztalták meg a rendszerváltás eseményeit, s arról csak a történelmi ismereteik, a családi szóbeszéd és jelenkori tapasztalataik alapján tudtak véleményt formálni, nézeteik megosztásával és (családi) emlékeik felelevenítésével hozzájárultak ahhoz, hogy az est folyamán műkö-

désbe lépjen a *kommunikatív emlékezet*,<sup>25</sup> hiszen aktívan részt vettek a közelmúltra vonatkozó emlékek felidézése kapcsán a jelenlévők között kibontakozó társadalmi interakcióban. Az assmanni értelemben vett kommunikatív emlékezet olyan emlékeket ölel fel,<sup>26</sup> melyeken az ember a kortársaival osztozik; nem történelmi dokumentumokra, hanem az emberek emlékeiből és elbeszéléseiből kirajzolódó történelemképre, az oral historyra támaszkodik. A kommunikatív emlékezés a kollektív emlékezés egyik, „eleven” formája, melyben a szemtanúknak, jelen esetben a rendszerváltást felnőttként megélt előadóknak és néző-résztevőknek hangsúlyos szerep jut. Mivel azonban, ahogy azt Kovács Éva *Az emlékezet szociológiai elmélete* című tanulmányában írja,

„egy történelmi korszaknak minden kortárs csak bizonyos, a saját életét érintő részeire, részleteire emlékszik, ezért a kommunikatív emlékezet nem egyszólamú és nem is folyamatos. Az elsődleges élmény mindig töredezett és élményként átadhatatlan, s minden későbbi »összesűrítési folyamat« másodlagos [...]. A szegmentált emlékezet emiatt egymással versengő elbeszéléseket hoz létre.”<sup>27</sup>

A kommunikatív emlékezet többszólamúságát és töredezettségét kitűnően szemlélteti a néző-résztevők között kialakuló vita és nézeteltérés az emlékek felidézése, illetve a múlt és a jelen viszonyának az értelmezése

<sup>25</sup> Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*, ford. HIDAS Zoltán (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2004), 51–52.

<sup>26</sup> Uo.

<sup>27</sup> KOVÁCS ÉVA, „Az emlékezet szociológiai elméletéhez”, in *Emlékezés, identitás, diszkurzus: Pszichológia és társadalom*, szerk. BODOR Péter, 207–230 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2015), 212.

<sup>24</sup> HALBWACHS, *Az emlékezet...*, 8.

során. A jelenlévők között egyik kérdést illetően sem alakult ki konszenzus, de a vitaszínháznak ez nem is célja, hisz a műfaj alapvetően a társadalmi disszenzuson alapuló demokrácia eszményét hirdeti.

Összefoglalásképpen, a vitaszínház múltfeldolgozó előadasként lehetőséget tud teremteni egy közösség számára, hogy felelevenítsenek egy, a csoport számára releváns múltbeli eseményt, és átgondolják annak a jelenre gyakorolt hatását. Az emlékek felidézését, illetve a kollektív emlékezésben való aktív részvételt a vitára sarkalló kérdésekkel segítik elő: a válaszdás során a néző-résztevők kénytelenek viszonyba lépni a múlttal és valamilyen álláspontra helyezkedni. A vitaszínház laza dramaturgiai struktúrája elősegíti, hogy már a színházi jelenetek is rámutassanak az emlékek és az álláspontok ellentmondó sokféleségére, egymás mellett való megférésére. A néző-résztevők között kibontakozó vita is azt szolgálja, hogy a múlt a maga problematikusságában kerüljön bemutatásra, hogy minél több vélemény hangozzon el, és minél több szempont alapján járják körül a jelenlévők a múlt és a jelen kapcsolatát. Fontos megjegyezni azt, amit a *Felnőttkorunk'89* általam látott alkalmán az egyik néző-résztevő meg is fogalmazott, hogy a rendszerváltás igazi vesztesei nincsenek jelen, így a válaszokból kialakult kép, hogy sikeres volt-e a rendszerváltás, csalóka. Ha a vitaszínház kérdésfelvetése ennyire általános, a jelenlévő közönség pedig specifikusnak mondható (ebben az esetben budapesti középiskolás fiatalokból, XI. kerületi nyugdíjasokból és a téma/vitaszínházi forma iránti érdeklődőkből áll), akkor a válaszokból nem szabad az egész társadalomra vonatkozó következtetéseket levonni. Mindig meg kell vizsgálni, hogy a kérdések a társadalom mekkora csoportját érintik és az adott előadáson a csoportból mennyien és kik vesznek részt. Ha a közönség a kérdéses témában a társadalom reprezentatív csoportjának tekinthető, akkor lehetséges, de nem szükséges valamilyen konklúzió levonása.

Amennyiben nem egy reprezentatív csoporttal állunk szemben, akkor bárminemű végkövetkeztetés félrevezető lehet. A vitaszínház értéke és létjogosultsága azonban nem ettől függ, elsődleges célja nem egy közös igazság megtalálása, hanem a szemléletformálás. A vitaszínház a különféle társadalmi igazságok iránti nyitottságot és kíváncsiságot, az önvizsgálatot, a párbeszédre való hajlandóságot kívánja értékékként felmutatni és útravalóul átadni a résztvevőknek.

### Bibliográfia

- ADORJANI Panna és KRICSFALUSI Beatrix. „Kollektív alkotás: módszer és/vagy politika?”. *Színház* 53, 3. sz. (2020): 2–6.
- ADORNO, Theodor W. „Mit jelent a múlt feldolgozása?”. Fordította TÖRÖK Tamás. Hozzáférés: 2022.09.07. <http://pilpul.net/komoly/mit-jelent-mult-feldolgozasa>.
- ANTAL Klaudia. *A részvételi színház politikussága*. Doktori disszertáció. Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2021. Hozzáférés: 2023.03.08. <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/34186/antal-klaudia-phd-2021.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- ASSMANN, Aleida. „Az emlékezet átalakító ereje”. Fordította MATE Gyöngy. *Studia Litteraria* 51, 1–2. sz. (2012): 8–22.
- ASSMANN, Aleida. „From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past”. Hozzáférés: 2022.09.17. [https://www.yzu.am/files/02A\\_Assmann.pdf](https://www.yzu.am/files/02A_Assmann.pdf).
- ASSMANN, Jan. *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*. Fordította HIDAS Zoltán. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2004.



- FODOR Tamás. „A création collective mint a független színház kvázi önigazgató modellje – 1. rész”. *Színház*. 2019.11.11. <http://szinhaz.net/2019/11/11/fodor-tamas-a-creation-collective-mint-a-fuggetlen-szinhaz-kvazi-onigazgato-modellje-1-resz/>.
- HALBWACHS, Maurice. *Az emlékezet társadalmi keretei*. Fordította SUJTÓ László. Budapest: Atlantisz Kiadó, 2018.
- KOVÁCS Éva. „Az emlékezet szociológiai elméletéhez”. In *Emlékezés, identitás, diszkurzus: Pszichológia és társadalom*, szerkesztette BODOR Péter, 207–230. Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2015.
- [Név nélkül.] „»Ez egy 100%-ig saját élményű forradalmi megemlékezés«: Interjú Sereglei Andrással”. *Színház*. 2018.11.16. <https://szinhaz.org/interju/2018/11/16/ez-egy-100-ig-sajat-elmanyu-forradalmi-megemlekezés-interju-sereglei-andrassal/>.
- NORA, Pierre. „Emlékezet és történelem között: A helyek problematikája”. Fordította: K. HORVÁTH Zsolt. Hozzáférés: 2022.09.07. <https://epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.html>.
- NOVÁK Géza Máté, GOLDEN Dániel és CZIBOLY Ádám. „Alkalmazott színház, színházi nevelés és színház-pedagógia Magyarországon”. *Magyar Tudomány* 179, 6. sz. (2018): 843–850.
- PANDUR Petra. *Az ötvenhatos forradalom színpadra állításai: 1956 színházi és dráma-irodalmi reprezentációi a rendszerváltás után*. Doktori disszertáció. Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2020. Hozzáférés: 2023.03.08. <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/23905/pandur-petra-phd2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- PRENDERGAST, Monica and Juliana SAXTON, eds. *Applied Theatre*. Bristol: Intellect, 2009.
- SZABÓ Attila. *Az emlékezet színpadai: Performatív műtfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban*. Pécs: Kronosz Kiadó, 2019.
- TOMPA Andrea. „Heldenplatz és Hősök tere: A műtfeldolgozásról a kortárs magyar színházban”. *Színház*. 2013.02.18. <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/>.