

Önismereti kísérlet

A részvételiség és a ritualitás elemeinek vizsgálata egy alkotófolyamat
során

Mag Eszter

Károli Gáspár Református Egyetem, Bölcsészettudományi kar

Színháztudomány mesterképzési szak I. évfolyam

Témavezető: Dr. Habil. Domokos Johanna

Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék.....	1
Bevezetés.....	2
Hipotézis.....	3
Fogalommeghatározások.....	3
A ritualitás.....	4
A részvételiség.....	9
ProjectMorpheo.....	13
Előzetes kutatás.....	14
Kutatási kérdések.....	15
Álom gyűjtés.....	16
Álom feldolgozások.....	17
Pszichológiai vonatkozások.....	18
Az esemény működési- és szabályrendszerének megalkotása.....	20
Kártyák és anyagok.....	23
Csönd.....	24
Próbajátékok.....	25
A végleges forma megalkotása.....	26
Morpheo kártyái.....	26
Tér.....	26
Hangok.....	27
A visszajelzések.....	28
Befejezés és összegzés.....	30
Köszönetnyilvánítás.....	34
Forrásjegyzék.....	35
Szakirodalom.....	35
További inspirációk.....	38
Függelék.....	39

Bevezetés

Jelen dolgozatban a részvételiség és a ritualitás összefüggéseit, hasonlóságait és különbségeit szeretném tudatos, kutatói szempontból körüljárni a 2023. májusában bemutatott *ProjectMorpheo* című részvételi esemény felépítésének és alkotói folyamatának vizsgálatán keresztül. Az esemény létrejött egy több éves munka eredménye, amely a Stokholmi Művészeti Egyetem (SKH) Előadóművészetek mesterképzésének keretein belül, mint a saját diploma előadásom valósulhatott meg. Mindenekelőtt azonban fontosnak tartom leszögezni, hogy habár sokszor a színháztudomány eszközeit és használt fogalmait alkalmazva fogom analizálni, korántsem véletlen, hogy a fent említett munkát részvételi eseményként, és nem részvételi színházként neveztem meg. A *ProjectMorpheo*-ra különböző társzművészetek legalább akkora hatással voltak, mint saját színházi alkotói háttereimből származó tapasztalataim. Így tehát annak a kérdésnek az eldöntését, hogy vizsgálatom tárgya színháznak tekinthető-e, az olvasó belátására bízom.

Mind az esemény létrehozása során, mind e dolgozat megírásakor a kiindulási pontomat a társadalmi elidegenedés és a színház, mint ezt tükörként leképező kiüresedett forma gondolata adja. Jelenkori folyamatosan gyorsuló és az ingerküszöböt egyre magasabbra helyező világunkban, hiába mindig élő és jelenidejű, sajnos egyre inkább haldokló műfajjá válik a színház. Sem a vagyonokba kerülő díszletek, sem a zseninek titulált rendező önkényének alávetve ugráló színészek nem tudják felvenni a versenyt a stimulációban az összes néző zsebében ott lapuló szuperszámítógépekkel, amikkel egyetlen pillanat alatt a világ közel egésze elérhetővé válik.

Hogyan lehet úgy bevonzani a nézőt, hogy ne csak a sznob értelmiségiek státuszszimbóluma legyen a színházba járás? Mivel lehet megszólítani, hogy ne a sötétben ülve, unatkozva várja az előadás végét, hanem valóban hatással tudjon lenni rá egy-egy ilyen alkalom? A színház köztudottan szeret a “közösségformáló-” vagy akár a “társadalmi-” esemény címszavakkal hivatkozni magára; mi kell ahhoz, hogy ezeknek az elvárásoknak valóban megfeleljen?

Saját nézői és alkotói élményeimből kiindulva a személyesség valódi megteremtésére azok az alkalmak tűntek lehetséges útnak, amikor a részvételi színház módszereinek alkalmazását, vagy a művészet és a ritualitás egészen közeli találkozását tapasztaltam. Nem tudtam és nem is akartam választani a kettő között, hisz felsejtett előttem, hogy azért vonz mindkét forma, mert egészen másképp viszonyulnak a közönséghez, mint a klasszikus polgári színház.

Befogadóikat valódi, egyedi érzésekkel és gondolatokkal rendelkező egyének közösségének tekinti, nem pedig arctalan, néha köhécselő, majd illedelmesen tapsoló tömegnek.

Schechner *A rituálé jövője* című írásában veti fel a tézist, hogy a színház és a rituálé egymásba fonódó iker-rendszert¹ alkot, egymásra folyamatosan kisebb-nagyobb hatást gyakorolva. Miért ne használhatnám fel akkor a részvételiséget, mint egy kortárs színházból kiinduló formát, hogy újra találkozottassam a ritualitással? Kíváncsi voltam, hogy ennek a találkozásnak a mentén mennyiben kerül majd új pozícióba a befogadó? Milyen új formai és tartalmi lehetőségeket nyit majd meg ez a találkozás? Ebben a dolgozatban az intuitív munkával felfedezett eredményeket mások számára is hasznos, kontextusba helyezett reflexióként dolgozom fel.

A célom, hogy bemutassam, miként is nézett ki a *ProjectMorpheo* eleddig végső formájában, a mögötte álló fejlesztési- és alkotói folyamatot, valamint azt, hogy milyen hatások és ellenhatások alakították olyanná, amilyen lett. Vizsgálat tárgyává teszem ezeket az alkotóelemeket ritualitást és részvételiséget elősegítő aspektusuk szempontjából, illetve feltárom, hogy ezek az elemek milyen módon segítettek megteremteni egy teret és időt az önelemzésre a résztvevők számára. Ehhez segítségemre lesz többek között Richard Schechner, Peter Brook, Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, Augusto Boal és Nicolas Bourriaud munkásságát.

Hipotézis

A dolgozat során bemutatom, hogy a ritualitás és a részvételiség eszközeinek használata művészeti események során milyen hasonló hatások kiváltására alkalmas. Felvázolom továbbá, hogy mennyire azonos jellegű alkotói attitűdöt követel meg a két műfaj elemeinek használata, és mindez visszavezethető arra, hogy milyen hasonlóságok, kölcsönhatások ismerhetők fel köztük és hogyan segíti elő egyik a másikat az előadó-, performatív- és cselekvő művészeteken belüli előfordulásuk esetében.

Fogalommeghatározások

Elengedhetetlennek tartom, hogy tisztázzam, pontosan mit értek a “ritualitás” és a “részvételiség” szó használatakor, hiszen ennek a két fogalomnak a szempontjából kívánom vizsgálni a *ProjectMorpheo*-t. Ahány előadóművészet elmélettel foglalkozó író, annyi

¹ Richard Schechner “*The Future of Ritual*” *Journal of Ritual Studies*, 1987. #1, No. 1, pp. 19.

különböző meghatározás létezik. Patrice Pavis *Színházi szótár*-ának definícióiban túlzottan jelen van az író véleménye a témáról – például “a közönség részvételének erőltetése a színpadi szertartásban”, “a rítus (olykor nevetséges, de kiirthatatlan) nyomai mindenfajta színházi előadásban és korszaktól függetlenül megfigyelhetők”, “máris kétségbeesetten visszavágyik gyökereihez, mintha a szent színház (BROOK *Holy Theatre*-je) volna az egyetlen esély a túlélésre”². Úgyhogy az ő ‘80-as évekbeli kritikus írásai helyett visszanyúlnék pár 20. századi színházi elméletíróhoz, filozófushoz. Az ő eredeti téziseiket találkoztatva kortárs elméletekkel, (újra)értelmezve és eltávolodva az előző század sokszor erősen kolonialista és hobbi-antropológiai megközelítéseitől, szeretnék ajánlatot tenni e fogalmak olyan meghatározására, amely a hagyományt tiszteletben tartva, de azokat nem dogmatikusan kezelve lehetőséget ad arra, hogy a színház határterületein és a társművészetekben is alkalmazhatóak legyenek.

A ritualitás

A rítusok az első civilizációktól kezdve jelen vannak az emberi történelemben és egészen a mai napig aktív szervezőerőként fejtik ki hatásukat társadalmi életünkben. Sokféle minőségben jöhetnek létre: beszélhetünk politikai, vallási, profán, kis- és nagyközösségi, valamint személyes verziójukról, azonban az közös bennük, hogy valamilyen cselekvésnek az esztétikai szempontból többé-kevésbé meghatározott formájú ismétlése által válnak rituálévá. Ilyen lehet például az, ahogyan négyévente az olimpiai lángot meggyújtják a játékok elején, vagy akár egy kis baráti közösség karácsonyi ajándékozási tradíciója – bizonyos alapkövetelményeknek meg kell valósulnia, ugyanakkor a megvalósítás körülményei módosulhatnak. A rituálék pontos funkciója az adott eseményhez mérten mindig változik, hiszen egy esküvő merőben más céllal valósul meg, mint egy éjféli mise. Állandó azonban, hogy a rituálék mindig kereteket adnak. Kereteket adnak az egyénnek, hogy hogyan viselkedjen a társadalomban, hogyan kommunikálja és tegye hivatalossá megváltozott helyzetét, mint az egy eljegyzés esetében is történik. Kereteket adnak a társadalomnak³ is, hogy hogyan vezesse le a felgyülemlett agressziót és elégedetlenséget, például tüntetéssel, de akár futballmeccsek látogatásával is, vagy hogyan ünnepeljen extatikus boldogsággal anélkül, hogy bárkinek baja esne, mondjuk az újévi tűzijátékok alkalmával.

² Patrice Pavis *Színházi szótár*. Budapest: L’Harmattan kiadó, 2006. ford: Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Seps Enikő, Rideg Zsófia pp. 367.

³ Erika Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája*. Budapest: Balassi Kiadó, 2009. ford: Kiss Gabriella pp. 271-276.

Mircea Eliade *Szent és profán* című művében fogalmazza meg, hogy a hagyományos, vallásos társadalmakban az élet, a lakott világ, csakis abban a kozmoszban jöhetett létre, amelyben a szent már megnyilatkozott, és ezáltal úrrá lett a káoszon.⁴ Ezt a gondolatot a profán és társadalmi rituálékra vonatkoztatva “a szent megnyilatkozása” a rituálé szabályrendszerén keresztül történik, ami a káoszból kozmoszt teremt, amely az ismeretlent és veszélyest élhetővé és értelmezhetővé teszi az ember számára. A rituálék megtanulható és ismétlődő szabályrendszere segít az egyénnek navigálni az élet különböző szakaiban és eddig ismeretlen helyzeteiben.

Wolfgang Braungart *Ritual* című tanulmányában⁵, habár első sorban az irodalomra fókuszálva, de kifejti a művészetek és a ritualitás között feszülő ellentéteket, valamint felvázolja az ezekből a mai, világi társadalmunkban szükségszerűen következő kölcsönhatásokat is. Ezek az ellentétek elmélete szerint a művészetek és vallások szoros összefüggéseiből és az erről való leválási szándékból eredeztethetőek. Az autonómiára való törekvés a 18. századtól fogalmazódik meg pontosan az irodalmi alkotókban, azonban ezzel együtt megjelenik az igény arra, hogy közvetlen hatása legyen művészetüknek. Az akadémikus erre a hatáskifejtésre két lehetséges módot lát, melyből az első, jelen esetben talán kevésbé releváns út az, ha az alkotás önmagát a vallással és rituáléval szembeni ellentétes erőként megfogalmazza meg. A második lehetőségről így ír: “A hatás biztosításának másik útja viszont az irodalom ritualizálása lehet, ami úgy is értendő, mint a *jelentékenységgel* szisztematikus *esztétikai* megteremtése.”⁶ Úgy vélem ebben az idézetben lehetséges kicserélni az “irodalom” szót a “művészet” szóra anélkül, hogy igazságtartalmából veszítene, s így máris relevánsabbnak bizonyul e dolgozat témáját tekintve. S ha ebből a nézőpontból közelítünk Braungart egy másik mondatához, miszerint “A művészeteket ma is lehet rituális környezetben hasznosítani.”, hamar eljutunk a mondatnak azon verziójához, hogy “a rituálék ma is lehet művészeti környezetben hasznosítani”, mégpedig a közvetlen hatás kiváltásának érdekében. Hogyan jelenik meg tehát a ritualitás az előadó-, performatív- és cselekvő művészetekben?

A ritualitás előadóművészetekben betöltött szerepét vizsgálva kikerülhetetlen Peter Brook ‘68-ban írt *Üres tér* című műve: “[...]valamennyien erőteljesen hajlunk a gondolatra, miszerint a színpad olyan tér, ahol a láthatatlan testet ölthet. Valamennyien tudjuk, hogy érzékszerveinkkel képtelenek vagyunk felfogni az élet teljességét; a különböző művészetek

⁴ Mircea Eliade *Szent és profán*. Budapest: Helikon kiadó, 2019. ford: Berényi Gábor, M. Nagy Miklós pp. 23-25.

⁵ Braungart, Wolfgang “*Ritus és irodalom*” Új Forrás 2020. #7

⁶ uo. pp. 66.

legelfogadhatóbb magyarázata az, hogy olyan sémákról beszélnek, amiket mi felismerni csak akkor kezdünk, amikor azok mint ritmusok és formák jelentkeznek.”⁷ - mondja Brook, a “szent”, az általa jónak vélt színházról, majd jó pár oldallal később hozzáteszi: “Minden vallás azt bizonygatja, hogy a láthatatlan egyszersmind látható is.[...] De: annak a megértése, hogy a láthatatlan látható, egy élet munkájába kerül. A szent művészet ezt a megértést segíti elő; és itt érkezünk el a „Szent” Színház meghatározásához. A „Szent” Színház nemcsak bemutatja a láthatatlant, de megteremti azokat a körülményeket is, amelyek között ez a láthatatlan érzékelhetővé válik.”⁸ Nem véletlen, hogy amikor a különböző vallások gondolatát beemeli, akkor azt nem konkrét vonatkozásként, hanem a működő és hatással bíró színház analógiájaként teszi. A néző találkozása a “szent” színházban nem egy istenséggel történik, hanem a láthatón túlival, a transzcendens igazsággal. Legalábbis a rituális előadások mindenképp arra törekszenek, hogy alkalmat nyújtsanak erre a találkozásra.

Ez a gondolat összhangban van a Brook által nagyra becsült és az eddig emlegetett írását is részben inspiráló Grotowski munkásságával: “Ne értsenek félre: úgy beszélek a szentségről, mint aki valójában nem is hívő. Egyfajta evilági szentségre gondolok. Ha a színész, aki más nyilvános kihívások által maga is szembenéz a kihívással, és a túlzás, a profanizálás és az erőszakos szentségtörés révén felfedi magát a hétköznapi maszkjainak a letépésével, lehetővé teszi a néző számára, hogy belefogjon egy hasonló folyamatba önmaga megértése felé.”⁹ - fogalmazza meg a lengyel színházi alkotó, a materiális síkon túli valóság gondolatához felemelve az önismeret kérdését, miközben ő is azt hangsúlyozza, hogy a befogadó szempontjából a “szent” színház mibenléte a megértésre való lehetőség megteremtésében rejlik.

Ahogy a bevezetőben említettem már Richard Schechner *A rituálé jövője* című tanulmányában a rituálét és a színházat, Braungarthoz hasonlóképpen, egymással folyamatos kölcsönhatásban lévő rendszerekként vizsgálja, amelyek funkciójukban és célkitűzéseikben különböznek. A rituálé közvetlen hatást akar kiváltani a résztvevők és a transzcendens valóság kapcsolatában a szórakoztatás elemeivel vegyülve, míg a színház szórakoztatva akar elérni közvetett hatásokat a befogadóban.¹⁰

A gondolatrendszer megértéséhez szemléltető példának lehet venni a *Lidércek, Shaxpeare, Delirium*¹¹ című előadást, amely kaotikus örületében rendkívül szórakoztató, utólag azonban –

⁷ Peter Brook *Az Üres Tér*. Budapest: Európa kiadó, 1973. ford: Koós Anna pp. 49.

⁸ uo. pp. 68.

⁹ Jerzy Grotowski *A szegény színház felé* Budapest: L'Harmattan kiadó, 2023. ford: Liszkai Tamás pp. 30.

¹⁰ Richard Schechner “The Future of Ritual” *Journal of Ritual Studies*, 1987. #1, No. 1, pp. 16.

¹¹ Örkeny Színház *Lidércek, Shaxpeare, Delirium*. Bemutató: 2023.10.06. rendező: Bodó Viktor

és sokszor az előadás közben is – önreflexióra szólít fel, hogy a néző végiggondolja a társadalom- és a társadalom peremére szorult egyének helyzetét. Szórakoztat és közvetett módon hatással kíván lenni befogadóira. Nem pusztán az intellektuális megértésre alapozza ezt a hatást, hanem befogadói lelki, filozófiai érzékenységet is provokálja, hiszen a mulatságos jelenetek mögött finoman megpendíti a kérdést: létezik-e a valóság?

A másik oldalról pedig, mint a mai napig élő és létező, évezredes múlttal rendelkező valós rítust, a katolikus szentmisét lehet hasonlóképpen elemezni Schechner rendszerén belül. A szentmise célja, hogy a hívők Istennel való kapcsolatát megerősítse és ez teológiai szempontból, már a részvétel által megtörténik, így a közvetlen hatás a befogadó és a transzcendens világ kapcsolatában máris megvalósul. Ezzel párhuzamosan azonban azt is érdemes megfigyelni, hogy az érzelmi hatások kiváltásának érdekében milyen dramaturgiai eszközöket (csúcspont az eukarisztia, a közösség létrejövetele Isten és ember, ember és ember között) és már-már színházinak mondható elemeket használ fel (drámai orgonaszó, angyali hangú gyermekkórus), ahogyan azt Horváth Márk *Báb a szakrális színházban, avagy mitől bábszínház a katolikus liturgia* című szakdolgozatában részletesen kifejti.¹²

Schechner egy korábbi tanulmányában azokat a pontokat jelöli meg “leghatásosabb” színháztörténeti pillanatokként, amikor a rituálé és a színház a lehető legközelebb van egymáshoz.¹³ Amikor a szórakozásra és a transzcendenssel való kapcsolódásra egyaránt lehetőség teremődik egy performatív esemény során. Ilyennek tartja például az Erzsébet-kori színházat, akár egy-egy Shakespeare előadás esetében is. Ezáltal pedig Schechner is ráerősít arra, hogy az előadóművészetekben nem kell, hogy a ritualitásnak köze legyen az bármilyen valláshoz. A színházi ritualitás nem egyezik meg vallási rituáléval, de vitathatatlan, hogy a legtöbb profán ünnepi rituálé működésétől is eltér, már csak a befogadói élmény és a hatásmechanizmusok szempontjából vizsgálva is. Ilyen profán ünnepi rituálé például az előbb emlegetett karácsonyi ajándékozás, aminek mára alig maradt köze az eredetmítoszában megjelenő három király cselekedeteihez. Ezzel szemben Tadeusz Kantor halálszínházában¹⁴ a hangsúlyosabban felhasznált esztétikai hatásoknak köszönhetően a néző átéli a megidézett időt és ugyanúgy a kegyetlenség és a halál tehetetlen szemlélőjévé válik, mint a korabeli emberek.

Mindazonáltal az eddig vizsgált gondolatok és idézetek alapján meg merem kockáztatni azt a kijelentést, hogy a ritualitás sohasem lehet egy pusztán formából eredő dolog. Nem elég

¹² Horváth Márk *Báb a szakrális színházban, avagy mitől bábszínház a katolikus liturgia*. SZFE 2017.

¹³ Richard Schechner *A rítustól a színházig - és vissza: a hatásosság és a szórakoztatás kettősségének struktúrája és folyamata in A performance*. Budapest: Múzsák Kiadó, 1984. ford: Regös János pp. 108-111.

¹⁴ *Halott osztály; Wielopole, Wielopole*

tehát, hogy sámándobok zenéjére lassan mozogjanak a színészek félhomályban, hiszen az puszta hatásvadászat marad csupán, ha nincs mögötte a valódi tartalom.

Azonban ha vallási kapcsolatot elvetjük felmerül a kérdés, hogy a kortárs művészeti rituálék valódi tartalmát mi hívhatja életre? Ezen a ponton ismét visszatérnék Brook-hoz, aki így fogalmaz: “Bolondság lenne, ha a polgári formákkal együtt az emberekben élő közös igényeket is elvetnénk: ha a szent és láthatatlan dolgokkal való, a színház révén létrejövő igaz kapcsolat igénye még létezik; akkor az összes lehetséges kifejezőeszközt újra meg kell vizsgálni.”¹⁵. A rituális művészeti események valódi tartalmát, sőt talán inkább jelentőségét, minden esetben egy, a befogadóban megfogalmazódó, a materiális világon túli valósággal való kapcsolat igénye tudja megteremteni. Ha a néző cinikusan áll egy önmagát rituálisnak hirdető előadáshoz (akárcsak valószínűleg Pavis is tette) vagy elzárkózik előle, az eredmény csupán egy kínos és vontatott esemény élménye lesz. Nem állítom, hogy van megfelelő és nem megfelelő nézői attitűd, pusztán azt gondolom, hogy különböző emberekben és csoportokban más-más módon fogalmazódik meg az előbb említett igény.

2024. szeptemberében lehetőségem volt Benczi Teklával és Sánta Yvettel interjút készíteni, amely során az Indonéziában töltött egy évről és a tradicionális wayang bábjáték tanulmányozása során szerzett tapasztalataikat osztották meg¹⁶. A wayang-kulit sokak számára egyet jelent az ősi rituális bábjátékkal, ami természetesen egy erős nyugati eufemizációja a valóságnak. A bábszínészekkel való beszélgetés során mindenesetre arra jutottunk, hogy bármennyire is eredeti szertartásos formájában maradt meg a wayang, idehaza már nem tudják közvetlenül hasznosítani a megszerzett tudást. Az európai néző számára legfeljebb kuriózumként lenne érdekes egy wayang bábjáték, hiszen a kultúrkör ismerete nélkül nem tudnák teljes rituális valójában befogadni az előadást.

Ebből és az eddigi tapasztalataimból arra a következtetésre jutottam, hogy a rituálé valamilyen módon exkluzív kell, hogy legyen, hiszen csak azok érthetik meg, akik rendelkeznek a megfejtéshez szükséges kulccsal. “A rituálék [...] során a társas interakció közvetlen résztvevői, valamint az azt figyelők osztoznak a kommunikáció szimbolikus tartalmának leíró és előíró érvényességébe vetett közös hiten, és elfogadják egymás szándékainak hitelességét. A rítusok hatásossága és érzelmi hatása éppen ezen szándékok és tartalom közös megértéséből, valamint az interakció belső érvényességébe vetett hitből fakad.”¹⁷ - fogalmazza meg Jeffrey C. Alexander. Ezt a gondolatot továbbvezetném oda, hogy

¹⁵ Peter Brook *Az Üres Tér*. Budapest: Európa kiadó, 1973. ford: Koós Anna pp. 57.

¹⁶ Mag Eszter *Bábszínház a világ túloldalán*. BábTár, 2025. #48 - (a következő számban megjelenő cikk)

¹⁷ Jeffrey C. Alexander and Steven Seidman *Social Performance - Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*. New York: Cambridge University Press, 2006. pp. 29.

ahhoz, hogy egy rituálé vagy a rituális esemény működőképes legyen és valóban közvetlen hatást tudjon kiváltani, mind az alkotóknak, mind a befogadóknak osztoznia kell egy bizonyos fajta közös identitáson, ami a rituális – és jelen esetben művészi – kommunikáció alapjaként tud szolgálni. Azonban ez a fajta közös identitás nem előfeltétele a művészeti rituálé működésének, hanem olyasvalami ami a rituálé alatt is kialakulhat. Ismét Braungart gondolataiból kiindulva¹⁸ úgy gondolom, hogy a rítus esztétikai hatásainak befogadása által a résztvevőkből szimbolikus közösség jön létre, s ez az, ami megadja a “beavatottság” érzetét, ezáltal teremtdik meg a közös identitás, amely elengedhetetlen a rituálé működéséhez.

Az eddig leírtak alapján a rituális az előadó-, performatív- és cselekvő művészeti esemény kritériumait az alábbi módon határoznám meg:

Olyan esemény, amelyben a résztvevők – mind az alkotók, mind a befogadók – osztoznak egy olyan közös identitáson, amely az alapjaként szolgál a rituális- és művészi kommunikációnak, s ezt az identitást bizonyos esetekben maga az esemény teremti meg. A ritualitás egy ismételhető formát alkalmaz, ezáltal keretrendszert ad a viselkedésnek és a történések értelmezhetőségének az adott helyzetben. A ritualitás mibenléte mindazonáltal nem a formából ered, hanem a befogadóban és az alkotókban megfogalmazódó igény hívja életre. Ez az igény a látható, materiális valóságon túlival, egyfajta misztikus igazsággal való kapcsolódás igénye. Nem csak vallási rituálékat tekinthetünk ilyen eseménynek, hanem azokat az esztétikailag tudatosan megformált performatív eseményeket is, amelyek közvetlen hatás kiváltására törekszenek a résztvevők és a “misztikus igazság” kapcsolatában azáltal, hogy lehetőséget teremtenek annak megértésére, akár intellektuálisan és érzékileg szórakoztató elemek bevonásával is.

A részvételiség

A részvételiség kérdése szintén olyan téma, amely rengeteg gondolkodót foglalkoztatott az elmúlt évek során, akik mind más-más szempontrendszert alkalmazva közelítették meg a témát. Ahhoz, hogy az ebben a részben megjelenő további gondolatok értelmezhetőek legyenek, fontos megjegyezni, hogy a részvételiség gondolata a demokrácia égisze alatt

¹⁸ Kivonat Wolfgang Braungart *Rítus* című tanulmányából in Új Forrás Baj-Szölőhegy, 2020. 7. szám https://epa.oszk.hu/00000/00016/00254/pdf/EPA00016_uj_forras_2020_07_59-66.pdf (utoljára letöltve 2025. január 3.) pp. 62.

fogalmazódott meg először¹⁹, még mielőtt bármi köze lett volna a művészetekhez. Egy ideális, valóban demokratikus államban egy szavazás akkor lehetne érvényes, ha a szavazópolgárok többsége részt venne rajta és aztán az eredmény alapján egy arányos képviseleti rendszer jönne létre. Azonban az elmúlt évek nemzetközi szavazási adatai inkább azt a tendenciát mutatják, hogy a szavazati joggal rendelkezők többsége meg sem jelenik ezeken az alkalmakon. Akkor hogyan is függ össze a demokráciával a részvételiség?

Azt gondolom a részvételiség lényege az, hogy felnyissa az emberek szemét azzal kapcsolatban: nem csak joguk, de képességük és lehetőségük is van befolyásolni azokat a tényezőket, amik az életükre hatással vannak.

Egy, a helyzettel való elégedetlenség szülte meg a részvételiség igényét a művészetek területén is²⁰. A legtöbb művészeti ágazat alkotásainak esetében megfigyelhető egyfajta határ az alkotás és befogadói között. Egy festmény a falon, amelyet a látogató tisztes távolságból nézhet; egy irodalmi mű, amit az ember elolvashat; a megemelt színpad és az elsötétített nézőtér. Természetesen most már több példát találhatunk arra, amikor ez a határ megnyílik és az alkotás aktívabb bevonódásra invitálja befogadóit²¹, de még mindig gyakoribb ennek az ellenkezője. Ennek a – valószínűleg zsenikultuszából eredő – kizártság érzésnek köszönhető, hogy mára a részvételiség egy ennyire kiterjedten vizsgált terület. A passzív megfigyelés, a modern gondolkodás szempontjából, az előbb emlegetett demokratikus eszmék miatt is, mára nem kívánatos állapotá vált.

Arról azonban, hogy mit jelent a befogadói aktivitás, merőben eltérő koncepciók léteznek. A francia filozófus Jacques Rancière sokat vitatott munkájában azt fogalmazza meg, hogy a nézői aktivitás ott kezdődik el, amikor a befogadó nem egy érzelmekre hagyatkozó, pusztán szórakozni vágyó attitűdöt ölt magára, hanem az intellektuális megértés céljával, kvázi “nyomozói” szerepbe lép.²² Ezzel tulajdonképpen a részvételiségnek egy oktatói pozíciót jelöl ki, ami sok más a témáról alkotott elképzeléssel is összhangban van. Megannyi alkotó számára mégis gyűlölt megfogalmazása ez a részvételiségnek, hiszen fizikailag passzív szerepben hagyja a nézőket.

Hasonlóan pedagógiai célzattal használta *Az elnyomottak színháza* technikáinak megteremtésében a részvételiséget Augusto Boal, ám ő a résztvevőket aktív cselekvő “színészekké” emelte. Társadalmi és politikai ihletesű célja a néző “valós” felszabadítása, és a

¹⁹ Nico Carpentier *Media and participation : A site of ideological-democratic struggle*. Bristol: Intellect, 2011. pp. 15-22.

²⁰ Juliane Rebentisch “Forms of Participation in Art.” *Qui Parle*, Durham 2015. #23, No. 2 ford.: Daniel Hendrickson pp. 30-32. (<https://www.jstor.org/stable/10.5250/quiparle.23.2.0029>)

²¹ pl. Mark Z. Danielewski *House of Leaves*. New York: Pantheon Books, 2000.

²² Jacques Rancière *The Emancipated Spectator*. New York: Verso, 2011. pp. 4.

színház eszközei által egy jobb világ létrehozására tett kísérlet.²³ Ezek a gyakorlatok, mint például a Fórum Színház és a Képszínház – bár a ‘70-es években születtek –, jóval kevesebb politikai tartalommal és nem hosszadalmas közös munkára, hanem pillanatnyi vizsgálódásra optimalizálva, a ma Magyarországon működő, színházi neveléssel foglalkozó társulatok kedvelt és gyakran alkalmazott formái. Tökéletes példa a Káva Kulturális Egyesület *MEGZABÁLLAK!* című komplex színházi nevelési előadása²⁴, ami középiskolások és felnőttek számára mutatja be egy toxikus kapcsolat működését. Az előre megkomponált jelenetek között többféle bevonódásra és szereplésre, alternatív viselkedésmódok feltérképezésére ad alkalmat a résztvevőknek azzal a nem titkolt céllal, hogy a későbbiekben ebből az élményből táplálkozva meg tudják magukat védeni a hasonló helyzetektől.

Boal gyakorlatainak töretlen sikerét két fő aspektusuknak tulajdonítom: 1) A néző tudatos jelenléte által aktív, befolyással bíró cselekvő szereplőjévé válik a drámai cselekménynek. 2) A helyzet biztonságos környezetet teremt arra, hogy a résztvevő a megszokottól eltérő viselkedésformákat próbáljon ki.²⁵ Teszi mindezt azért, hogy a drámai helyzeten felül bevezet egy tiszta, átlátható és mozgásteret adó szabályrendszert, amely minden résztvevő számára ismert.

A részvételi eseményeknek egy különös, radikális fajtája, a LARP²⁶, szintén ezekből a felvetésekből indul ki. Az élő cselekvéssel operáló szerepjátékok esetében azonban az előre elrendezett színházi jelenetek sokszor teljes mértékben eltűnnek és az improvizáció veszi át helyüket. Ezeket az improvizációkat többnyire még csak olyasfajta megbeszélés sem előzi meg, mint Boalnál az eredeti Fórum Színház forma során, viszont a LARP egy sokkal komplexebb szabályrendszerrel biztosítja azt, hogy senkinek ne eshessen bántódása, kizárva a résztvevő társ-világalkotók között mindennemű bántalmazás és abúzus eshetőségét. A szabályok elfogadása után ezek a részvételi események lehetőséget nyújtanak arra, hogy mindenki a saját története főszereplőjeként szabadon megtapasztalja az esemény világát egy a valós személyiségétől akár homlokegyenest különböző karakter szemszögéből.

A nézők bevonásával kapcsolatban hasonlóan radikális elképzelések Artaud-nál jelentek meg először a ‘20-as években. Artaud ekkor a passzív bábéskodás ellentétét, egészen másként képzei el, mint az előzőekben tárgyalt koncepciók kigondolói. Brook így

²³ Augusto Boal *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press, 2008. pp. 134-135.

²⁴ Káva Kulturális Műhely *MEGZABÁLLAK!* Bemutató: 2024.03.06. rendező: Kovács Dániel Ambrus

²⁵ Kivételt képez ez alól szerintem a Láthatatlan Színház, melyben a bevonódó néző nincs tudatában annak, hogy megrendezett színházi jelenettel van dolga, nem pedig a valósággal, ami ezt a kísérletet úgy vélem a performanszok közé helyezi inkább. Bővebben a Láthatatlan Színházról ld.: szerk. Udvarhelyi Éva Tessza *A felszabadítás pedagógiája*. Budapest: Közélet Iskolája, 2022. pp. 332.

²⁶ Live Action Role Play

fogalmazza meg az esszéista törekvéseit: “[Artaud] Olyan közönséget akart, amely minden védekezését feladná, és hagyná, hogy áthatoljanak rajta, sokkolják, megdöbbentsék és megerőszkolják, s ugyanakkor új, hatalmas erővel töltsék fel.”²⁷ Artaud *A Kegyetlen Színház első kiáltványá*-ban részletesen leírja, hogy milyen hatásokkal akarta elérni a zsigeri ösztönök felszabadítását, az embertelen mélységek felszínre hozatalát azáltal, hogy különböző technikákkal ki akarta mozdítani a nézőt biztonságos, sötétben passzívan üldögélő helyzetéből,²⁸ nem törődve a pszichés sebekkel, amiket ezzel okozhatott volna. Ez az a különbség a passzivitás ellenesség és a biztonságos részvételiség megteremtése között, ami miatt legfontosabbnak tartottam a LARP és a Kegyetlen Színház majd’ száz év különbséggel megszülető példáit bemutatni most. Nem biztos, hogy jó, ha a nézőt fizikailag passzív állapotban hagyjuk a részvételiség során, ahogy Ranciére mondta, viszont mai szempontból vizsgálva az egész biztosan nem jó, ha csak azért, hogy ebből kimozdítsuk szadista módszereket alkalmazunk.

Végigtekintve ezeken a példákön nem tudnám kijelenteni, hogy bármelyik “a jó” részvételiség volna, hiszen Ranciére, Boal és a Larp alapelveivel is mind koherensek. Szerencsére egy 2011-es tanulmányában egy kaliforniai kutatócsoport már foglalkozott ezzel a problémával, így a nézői bevonódást egy öt egymástól nem szigorúan különváló szintből álló spektrum formájában írta le.²⁹ Ez a rendszerezés a szinteket két kategóriára osztja, megkülönböztetve a befogadói és a részvételi bevonódást. Ehhez a csoportosításhoz szemléltető eszközként egy táblázatot használ, melyet a Függelék 1. ábráján mellékeltem, s amire érdemes lehet egy pillantást vetni, hogy a rendszerezés elmélete és kritériumai jobban érthetővé váljanak. A befogadói kategóriába két csoport 1) a nézőség és a 2) fokozott intellektuális kapcsolódás esik bele, míg az utóbbi, részvételi kategóriához a 3) közösségi ötletbörze, 4) a közösségi alkotás és a 5) néző, mint alkotó esete tartozik³⁰. Így az első csoportba lehet sorolni azokat az embereket, akik semmilyen szinten nem interaktív, de kultúrafogyasztók; a másodikba Jacques Ranciére emancipált nézőit; a harmadikba a fesztiválvideóktól kezdve, az interjúk alapján létrehozott részben dokumentarista előadásokat³¹; a negyedikbe a Káva Kulturális Műhely már említett előadása és még sok más

²⁷ Peter Brook *Az Üres Tér*. Budapest: Európa kiadó, 1973. ford: Koós Anna pp. 64.

²⁸ szerk. Jákfalvi Magdolna *Színházi antológia - XX. század*. Budapest: Balassi Kiadó, 2000. ford: Betlen János pp. 120-126.

²⁹ Alan S. Brown and Jennifer L. Novak-Leonard, in partnership with Shelly Gilbride, Ph.D. *Getting In On the Act - How arts groups are creating opportunities for active participation*
<https://archives.indianapolis.iu.edu/server/api/core/bitstreams/30702cd0-b842-414d-a2ce-e4f587a339d1/content>
 (utoljára letöltve: 2025. január 4.) pp. 15.

³⁰ ld. függelék 1. kép

³¹ pl. Oberon Társulat *Jó szerencsét!* Bemutató: 2023.08.31. rendező: Ákli Krisztián

színházi nevelési produkció; míg az utolsóba Boal *A felszabadítás poétikája*-ban leírt, peruiakkal végzett közös munkája³², valamint a LARP-ok világa tartozik. Így tehát a részvételiségnek ez a típusú leírása alkalmas lehet rá, hogy az előbb említett megközelítéseket együttesen elismerje és további kísérletezéseknek is helyet biztosítson.

Az eddig vizsgált elméletek alapján a következő megállapításokra jutottam a részvételiség kapcsán:

Az előadó-, performatív- és cselekvő művészetek esetében a részvételiségnek különböző szintjeiről lehet beszélni, melyek az őket meghatározó különbségekből adódóan más funkció betöltésére alkalmasak. Azon szintek esetében, ahol a bevonódás nem csak a befogadói attitűdben jelenik meg, hanem aktív részvétellé alakul, a részvételiség nem egy kötött formaként, hanem eszmeiségében van jelen. Ez az eszme leginkább úgy fogalmazható meg, hogy jogot ad a befogadónak a művészeti eseményen belül a saját vélemény kifejezésére, sőt akár revideálására, hiszen provokatív elemeivel lehetőséget nyit a kritikus gondolkodásnak. A részvételnek minden esetben egy előre meghatározott szabályrendszere van, amelyet minden résztvevő ismer és elfogad, így biztonságos teret és időt biztosít a felszólalásra/az aktív cselekvésre vagy akár a társalkotóvá válásra is. A valódi részvételiséget az határozza meg leginkább, függetlenül a bevonódás mértékétől és a résztvevők cselekvési lehetőségeinek palettájától, hogy a résztvevők szabadsága miatt nem lehet két ugyanolyan eseményt létrehozni, még ugyanannak a szabályrendszernek a használatával sem. A részvételi eseményeknek lehet, de nem szükségszerűen kell, hogy legyen pedagógiai célja³³. Mindazonáltal élményalapú működése miatt – tehát, hogy nem demagóg módszerekkel mutat be bizonyos nézeteket, hanem egy azonnal internalizálódó tapasztalatot ad – a résztvevők között kialakít egy, ebből a kollektív megélésből fakadó, közösségi érzést.

ProjectMorpheo

A ProjectMorpheo egy előre meghirdetett részvételi esemény volt, amely az ember alvással és álmokkal való kapcsolatát tette témájává. Az egyetem hallgatói és tanárai formális meghívót kaptak, de az egyetemtől teljesen független egyének számára is nyitott volt a lehetőség, hogy eljöjjenek. A részvételi szándékot előre jelezni kellett, hogy további

³² Augusto Boal *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press, 2008. pp. 102-135.

³³ pl. GrayBox *Mennyei Előjáték: Érzések éneke*. Bemutató 2016.05.15. rendező: Ádám Anna

információt tudjak küldeni³⁴, valamint azért, mert az esemény maximum kapacitása körülbelül 15 emberre volt kalibrálva.

A kiküldött e-mailben kettő dolgot fogalmaztam meg a résztvevők felé kérésként:

- olyan ruhában érkezzenek, amit nem sajnálnak, ha koszos lesz
- írják le egy olyan álmukat, ami valamiért foglalkoztatja őket

Az érkezőket az eseményre már berendezett téren kívül fogadtam, ahol először ismerttettem velük a szabályrendszert és felvázoltam előttük az esemény menetét, majd lehetőséget kaptak, hogy az esetleges kérdéseiket feltegyék. Ezután immár némán bementek a térbe, ahol egy 11 kártyából álló kör fogadta őket³⁵. A hozott álmok alapján kellett választaniuk egy kártyát, majd a hátulján lévő szimbólum elvezette őket egy állomáshoz, ahol egy ugyanolyan jellel ellátott anyagdarab alatt egy bizonyos fajta anyagot – például fát, köveket, papírokat – találtak, majd a következő 45 percben ezzel az anyaggal dolgozták fel az álmaikat. Az esemény végén pedig egy fából készült béka hangjára összegyűltek azon a helyen, ahol a kártyákat választották, hogy megosszák egymással a tapasztalataikat.³⁶

Zavarosnak tűnhet ez a nagyon tömör leírása az eseménynek, de elengedhetetlennek tartom ahhoz, hogy amikor a továbbiakban az egyes részleteket elemzem, érthetővé váljon a helyük az esemény egészén belül.

Előzetes kutatás

Az esemény létrehozására a motivációm az volt, hogy felhívjam az emberek figyelmét az alvás és az álmok fontosságára, hiszen ugyanolyan létszükséglet, akárcsak az evés, de hiányától nem csak fizikai, hanem mentális egészségünk is tönkremehet. A projekthez az inspirációt a több évnyi inszomniával és alvási paralízissel való küzdelmem adta. Ismerőseimmel folytatott beszélgetések során sokszor elhangzott a mondat: “Én se tudok aludni, de már megszoktam”, s ez meggyőzött arról, hogy igenis fontos beszélni a témáról.

Míg az anorexia és a bulimia már a társadalom által is ismert betegség, amiről az emberek elfogadják, hogy orvosi kezelésre szorul, addig az alvászavarokra többnyire valamilyen tudatmódosító szer, mint például alkohol, marihuána vagy altatók és nyugtatók fogyasztásával reagálnak. Ez egyrészt nem oldja meg az alvászavar hátterében nyugvó problémákat, másrészt

³⁴ ld. Eszter Mag “*Taming Amorphalia*.” VIS Journal, 2024. #11
<https://www.researchcatalogue.net/view/2054021/2191826> (utoljára megnyitva 2025. január 4.)

³⁵ pl a Függelék 2. képe

³⁶ ld. Eszter Mag “*Taming Amorphalia*.” VIS Journal, 2024. #11
<https://www.researchcatalogue.net/view/2054021/2191828> (utoljára megnyitva 2025. január 4.)

pszichés és fizikai függőséghez vezethet. Az adott szer használatának hiányában pedig az eredeti problémánál akár sokkal súlyosabb elvonási tüneteket is okozhat. Akkor mégis miért nem figyelünk erre a jelenségre, mint társadalom?

Rá kellett tehát jönnöm, hogyan lehet felrázni az embereket ebből az ignoranciából. Hogyan lehet ráébreszteni őket, hogy figyeljenek az álmaikra és az alvásminőségükre? Mivel alkotó vagyok úgy döntöttem, hogy először is a saját élményeimből fogok kiindulni. Majd az itt talált dolgokat tettem meg a művészeti kísérletezés és kutatás kiindulási pontjává. Tudtam, hogy utána kell majd néznem pszichológiai vonatkozásoknak és azt is meg kell majd vizsgálnom, hogy milyen feldolgozási lehetőségei vannak az álmoknak a művészetben? Mik azok a formák amik működtek, melyek azok amik kevésbé? Hogy lesz a nagyon személyes élményből egy több ember számára azonosulható művészeti esemény? És a legfontosabb, hogy valójában miért érdekel ez a téma és ezen belül pontosan mi az, amire rá akarok jönni?

Kutatási kérdések

A Stockholmi Művészeti Egyetemen, a művészeti kutatás részeként megkövetelték a diplomamunka kutatási kérdéseinek írásos beadását. A saját kutatói- és alkotói módszereim kialakításában való segítségéért hálával tartozom Juliette Mapp koreográfusnak. Az alább felsorolt kutatási kérdéseim a művészeti gondolkodás és kutatás egyik lépéseként a későbbi, fizikai alkotási fázisban iránytűként segítették a munkámat.

- Mire valók az álmok?
- Segít-e az álomértelmezés abban, hogy az ember jobban megértse önmagát?
- Hogyan függ össze a kreatív, alkotói Én azzal az Énnel, amely az álmokért felelős?
- Az álmok materializálása segít-e abban, hogy egy másik szinten is érthetővé váljanak?
- Létezik-e valójában a személyes mitológia?
- Léteznek-e valóban a kollektív tudattalan tartalmak, ahogy Jung állította?
- Valóban minden álom problémákról szól, ahogy Freud írta?
- Az álomértelmezés által feltérképezhető-e “az absztrakcióra való ösztönös hajlam”?
- Van-e értelme az álmok performatív felfedezésének?
- Lehetséges-e egy álmokról szóló eseményt megalkotni anélkül, hogy a túlzott személyesség csapdájába esne?
- Miért nem törődnek emberek az álmaikkal?
- Segíthet-e az álmokkal való kreatív foglalkozás az alvási rendellenességekkel szembeni harcban?

- Vajon rá tudják-e hangolni az emberek tudatosan az elmeállapotukat arra, hogy jobban kapcsolódjanak a tudattalan és a tudatalatti tartalmaikkal?

Álom gyűjtés

2017 óta naplóztam az álmaimat, így mire belevágtam az alkotófolyamatba, már négy évnyi gyűjtött anyag állt rendelkezésemre. Természetesen akkor is tovább folytattam az álmok gyűjtését, amikor már aktívan dolgoztam az esemény tervezésén. Ebben is kialakult egy rituálé: ébredés után azonnal rögzíteni kellett az álmot, ami abban a pillanatban még élénken táncolt a szemem előtt, mert gyakran ködös sejtelemmé vált a nap során. Rengeteg hangjegyzetem, és videóm van magamról, ahogy félálomban újra elmesélem az álmot, de volt, hogy csak egy füzetbe írtam le, vagy a telefonomon egy felhő-alapú dokumentumba. Ezután nem foglalkoztam vele, csak hagytam, hogy a nap eseményei közben hullámozzon a tudatom és a tudatalattim között. Egy-egy kép bevillant néha, vagy egy kifejezés, egy helyzet jutott eszembe, ilyenkor próbáltam megfigyelni, hogy mi lehetett az a valós, jelen idejű környezetemben, ami felidézte ezt a részletet, de pár másodpercnél hosszabban nem gondolkodtam rajta, csak amikor már hazaértem. A nap végén, amikor már több ideje volt érnie bennem az álomnak, kezdtem el foglalkozni az értelmezéssel. Létrehoztam egy térképet³⁷, amire visszatérő eseményeket és motívumokat jegyeztem fel és ilyen módon vizualizálva őket próbáltam összefüggéseket találni köztük.

Az álom értelmezésre és elemzésre is egy folyamatosan alakuló technikám volt. Eleinte segítségül hívtam a Krúdy-féle³⁸ és egyéb néphiedelmekből összeállított álmoskönyveket, melyekből többnyire számomra teljesen falsul csengő értelmezéseket olvastam ki. Érdekes volt ugyan ezekkel a babonákkal is megismerkedni, és éreztem, hogy később még jelentősége lehet, de egyelőre máshogy kellett közelítenem a saját álmaimhoz. Tudtam, ha a saját álmaimat akarom magamra vonatkoztatva értelmezni, akkor az önismerettel lesz dolgom és ehhez nem volt elég az ösztönös összhang, amiben léteztem önmagammal.

Elkezdtem gyűjteni és olvasni azokat a műveket, amiket fontosnak találtam a kutatási témával kapcsolatban. Ezzel párhuzamosan különböző művészeti formátumokban dolgoztam fel az álmaimat, hogy ezáltal közelebb kerüljek a jelentésükhöz.

³⁷ Id. Függelék 3. kép

³⁸ Krúdy Gyula *Álmoskönyv/Tenyérjósítások könyve*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983.

Álom feldolgozások

Hogyan lehet az alkotáson keresztül felszabadítani az elmét, és megküzdeni az álmokban megjelenő szorongásokkal, amikor az intellektus bénultan áll az ösztöni szinten rettegést keltő álmokképek előtt? Novellák, rajzok, festmények³⁹, fényképek, videók⁴⁰ formájában próbáltam eleinte feldolgozni a leginkább zaklató álmaimat. Természetesen ezek is hasznomra voltak, de azt éreztem mégsem a megfelelő forma ahhoz, amit keresek. Sokszor a végeredmény csalódással töltött el és azt az érzést hagyta bennem, hogy nem tudtam jól megfogni az álom érzetét ebben a képben, nem adja vissza eléggé azt az atmoszférát, ami nyugtalanított és amit ki akarok adni magamból.

Bár a szakmai háttéremből adódóan kézenfekvőnek tűnt, hogy a bábos előadási tudásomat kamatoztassam, mégis más motivált végül, hogy anyag- és tárgyanimációs technikákkal dolgozzam: feltűnt, hogy anyagokkal való fizikai kontaktus számomra egy működő gyakorlat az érzékszervi túlterhelés okozta szorongásos rohamok csillapítására. Ez egyfajta önnyugtató meditációként funkcionált, és a rémálmaimat a kezemmel elsuttogva az anyagnak – a fának, a köveknek – a rémálmaimat már-már imádságra kezdett hasonlítani. Nem az volt a lényeg, hogy mi jön létre ebből a párbeszédből. A külső valóságban jelenlévő anyag, mint horgony, mint viszonyítási alap segített a belső történések viharában eligazodni. Nem kellett ehhez az, hogy én előtte évekig bábszínészként dolgozzak. Nem kellett hozzá semmi, csak a megfelelő anyag és a két kezem. Így hát újabb rituálém alakult ki, amelyben az anyaggal való párbeszédben visszatért az álom ideje⁴¹, újra és újra át tudtam élni, amíg meg nem értettem belőle valamit (nem feltétlenül intellektuálisan), és el nem engedett az álom. Mint Avilai Szent Teréz *Belső várkastély*-ában, az anyaggal való párbeszédben egyre beljebb és beljebb lévő szobák ajtaján tudtam belépni.

Csak hogy arra jöttem rá, egyáltalán nem mindegy, hogy melyik álmot melyik anyag segítségével próbálom meg újra jelen idejűvé varázsolni. Még a saját álmaimmal kapcsolatban is nehéz volt ezt meghatározni, és megesett, hogy ugyanazon álom értelmezésének két-három alkalommal is nekifutottam, mert úgy éreztem a fa vagy textil, amit épp választottam ledobja magáról az álmot. Találnom kellett tehát egy módszert, ami a magam számára és a jövőbeli résztvevők számára is segít meghatározni az álomhoz mérten, hogy mi a megfelelő anyag.

³⁹ ld. Függelék 4. kép

⁴⁰ pl. <https://youtu.be/04SVJ17hobY>

⁴¹ Mircea Eliade *Szent és profán*. Budapest: Helikon kiadó, 2019. ford: Berényi Gábor, M. Nagy Miklós pp. 55-71.

Pszichológiai vonatkozások

A teljesség kedvéért elengedhetetlen volt a pszichológia tudományának szemszögéből is körbejárni a témát. Saját olvasmányaimra, továbbá tanári és szakmabeli ajánlásokra támaszkodva gyűjtöttem össze a releváns pszichológiai szakirodalmat, (ami több ponton is beépült mind magába a munkába, mind az alkotás folyamatába.) Nem az álmodás lélektanának megfejtése a célom ebben a szövegrészben. Kizárólag egy áttekintést szeretnék nyújtani arról, hogy milyen pszichológiával kapcsolatos hatások értek az alkotófolyamat során és ezekből milyen következtetéseket vontam le a létrehozni kívánt eseménnyel kapcsolatban.

Természetesen Freuddal kezdtem vizsgálódásaim során, mivel a pszichoanalitikus iskola megalapítójaként megkerülhetetlennek éreztem a témában. *Bevezetés a pszichoanalízisbe* című munkájának második fejezetét olvasva jó néhány erősen megkérdőjelezhető, de úgyszintén sok elgondolkodtató gondolattal találkoztam. Ez utóbbiak közül szeretnék párat kiemelni. “Az álom tehát az alvás alatti lelki élet” mondja Freud, majd néhány gondolattal később így folytatja “alvás közben nem volna szabad lelki működésnek lefolynia; ha ez mégis megindul, akkor éppen nem sikerült a magzati nyugalmi állapotot helyreállítanunk: a lelki működés maradványait mégsem lehetett egészen kiküszöbölni. Ezek a maradványok lennének az álmodások. [...] Miért nem alszik el a lelki életünk? Valószínűleg azért, mert valami nem hagyja a lelket nyugodni.”⁴² Ha tehát adódik egy olyan lelki történet az ember életében, amelynek az egyik eredménye egy nyugtalanító álom lesz, az álommal való foglalkozáson keresztül vissza lehet jutni a forráshoz. Arra a következtetésre jutottam ebből, hogy minél nyugtalanítóbb egy álom, annál inkább fogja foglalkoztatni az álmodót, és valószínűleg annál jelentősebb lesz lelki életére nézve. Az esemény kialakításával kapcsolatban ez a felismerés arra biztatott, hogy nyugodtan hagyjam a “használni” kívánt álom kiválasztását a résztvevőkre, mindenféle támpont nélkül, hiszen ösztönösen meg fogják találni azt, amely a kísérletezéshez számukra a legkimeríthetlenebb táptalajt fogja adni.

Hasznos volt még számomra, hogy az álomcenzúra⁴³ gondolatával találkoztam az osztrák pszichiáter írásaiban, de ez sokkal inkább a saját álmaim őszinte elemzését segítette. Hasonló segítséget jelentett az, amit Freud az álomszimbolikáról ír: “[...] vajon honnan is tudhatnánk tulajdonképpen ezeknek az álomszimbólumoknak az értelmét, amelyekről az álmodó maga semmilyen vagy csak elégtelen felvilágosítást nyújt? Azt válaszolom erre: nagyon különböző forrásokból, mesékből, mítoszokból, tréfákból és viccekből, a folklórból, vagyis a népek

⁴² Sigmund Freud *Bevezetés a pszichoanalízisbe*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1986. ford: Hermann Imre pp. 72-73.

⁴³ uo. pp. 120.

erkölcséről, szokásairól, közmondásairól és dalairól szóló tanból, a költői és köznapi nyelvhasználatból. Itt mindenütt ugyanaz a szimbolika jelentkezik s e területek némelyikén minden további útbaigazítás nélkül megértjük.”⁴⁴ Habár nem tudok egyetérteni ezzel az elmélettel teljes mértékben, azt gondolom, hogy arra az egyszerű tényre, miszerint az álomtartalmak szimbolikája részben az álmodó kulturális, nyelvi helyzete által meghatározott, kiválóan rávilágít. Közben viszont arra is magyarázatot jelent, hogy kizárólag az effajta értelmezés alapján miért látja bele Freud mindenbe a szexust: elég ha csak arra gondolunk, hogy az álmokban megjelenő bármilyen növényt úgy kéne értelmezni, mint a virágmotívumot a magyar népdalok esetében.

Meghatározó volt, hogy Freud egykori tanítványának, Carl Gustav Jung írásaival is megismerkedtem, aki – főként az álmok esetében – Freuddal kifejezetten szembehelyezkedve fogalmazza meg emléteit. A kollektív tudattalanról és az archetipusokról szóló gondolatai⁴⁵ vezettek el ahhoz a felismeréshez, hogy érdemes lenne összevetni az álmokat és “nagy történeteket”. Abban a gondolatban, hogy az álmok részben ugyanazzal a kulccsal érthetők meg, mint a mítoszok két másik jungi analitikus, Marie-Louise von Franz⁴⁶ és Jean Shinoda Bolen⁴⁷ munkái erősítettek meg. Így elkezdtem felismerni a saját és az ismerőseim által elmesélt álmokban is olyan visszatérő toposzokat, és motívumokat, amelyek az emberiség nagy történeteiben is megjelennek és többnyire ugyanazzal az absztrakt jelentéstartalommal, mint az említett álmokban.

Ugyanakkor Jung gondolatai között ott volt még valami, a személyes mitológia gondolata⁴⁸, ami miatt úgy éreztem másra is szükségem van a saját álmaim teljes értékű értelmezéséhez. Emiatt kezdtem el alkalmazni Boldizsár Ildikó meseterápiás történet elemzési technikáját⁴⁹ az álmaimra, hogy felfejtsem azokat a szálakat is, amelyek az intellektuális, kulturális beágyazottságomból fakadó értelmezésemén túl nyúlnak, egészen vissza legbensőbb énemig. Ezzel a technikával azt éreztem ismét rátalálok a belső várkastély legbenső szobájába vezető folyosókra, akárcsak az anyaganimáció alkalmazásakor.

Ezen felbuzdulva elkezdtem az álmaim dramaturgiáját is vizsgálni, hogy hogyan is teremtik meg ezek a látszólag összefüggéstelen történetek saját belső mitológiámat. Ehhez

⁴⁴ uo. pp. 130-131.

⁴⁵ Carl Gustav Jung *Az archetipusok és a kollektív tudattalan*. Budapest: Scolar Kiadó, 2011. ford: Turóczi Attila pp. 9-57.

⁴⁶ Marie-Louise von Franz *Az álmok útján - Marie -Louise von Franz beszélgetései Fraser Boával az álomértelmezésről*. Budapest: Ursus Libris, 2014. ford: Turóczi Attila

⁴⁷ Jean Shinoda Bolen *Bennünk élő istennők*. Balatonfenyves: Stúdium Effektíve, 2008. ford: Dr. Karczag Judit

⁴⁸ Carl Gustav Jung *Emlékek, álmok, gondolatok*. Budapest: Európa Kiadó, 1987. ford: Kovács Vera pp.210-244.

⁴⁹ Boldizsár Ildikó *Meseterápia*. Budapest: Magvető kiadó, 2019.

Propp *A mese morfológiája* című munkáját használtam, de végül az esemény létrehozásában az ezáltal szerzett tudást nem használtam fel, csupán a címében utaltam erre az időszakra.

Viszont még mindig nem tudtam, hogyan lehetne a megfelelő anyagokat hozzárendelni a résztvevők álmaihoz?

Ennek a kérdésnek a megoldásában is Jung segített, mégpedig az alkímiához és a Tarot-kártyához való különleges viszonya által. Szerencsére nem sokkal azelőtt, hogy erre a kapcsolatra Jung és a Tarot között rátaláltam volna, már elkezdtem megtanulni a kártyavetés és -olvasás technikáját. Rájöttem, hogy a tarot kártyáit kell majd felhasználnom, mint transzformatív médiumot álmok és az “animációra” kínált anyagok között. Részletkérdés volt, hogy melyik anyagot mely kártyához lehet majd hozzárendelni, és tudtam, hogy ezt kikísérletezni már sokkal könnyebb lesz, mint az eddigi próbálkozásaim során a vaktában tapogatózás. Tudtam azt is, ha jól végzem el a párosítást, a résztvevők anélkül, hogy a kiválasztott álmukat meg kéne osztaniuk bárkivel, önmagukat tudják majd elvezetni a kártyák által a számukra legmegfelelőbb anyaghoz.

Akkor még nem, viszont azóta tudatosult bennem, hogy pszichológiai értelemben a célom az volt, hogy az esemény során összehangoljam a résztvevők befelé irányuló intuitív figyelmét⁵⁰, a külső dolgok érzékelésére irányuló figyelmükkel⁵¹ azáltal, hogy mindkettőnek “adok” tárgyat, amire irányulhat és ezeket a tárgyakat a művészet síkján azonossá teszem.

Az esemény működési- és szabályrendszerének megalkotása

Amikor nekiláttam a *ProjectMorpheo* első verzióját kialakítani, tudtam, hogy egy ennyire sejtelmes és érzékeny, megfoghatatlan témával nagyon óvatosan kell bánni. Sok szempontból érinti a pszichológiát – ahogy az az előző részből is kitűnik –, emiatt ha nincs kifejezésre juttatva egy meghatározott célkitűzése, ál-művészetterápiának fogják titulálni. “[...] a művészi gyakorlat többé nem foroghat egy tárgy létrehozása körül, aminek a befogadására egy passzív szemlélő alkalmas. Ehelyett létre kell jönnie a cselekvő művészetnek, amely kapcsolatban áll a valósággal és lépéseket tesz afelé – bármilyen aprókat is –, hogy helyreállítsa az ezzel való társadalmi kapcsolatot.”⁵² – írja Bishop. A valósággal kapcsolatban álló, cselekvő művészetet akartam létrehozni én is.

⁵⁰ Carl Gustav Jung *A lélektani típusok általános leírása*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988. ford: Bodrogi Miklós pp. 126-130.

⁵¹ uo. pp. 62-64.

⁵² Claire Bishop *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso Books, 2012. saját fordítás pp. 11.

A célom az volt, hogy az eseménnyel alkalmat teremtsék arra, hogy a résztvevők mélyebben kapcsolódhassanak saját belső igazságukkal, mint azt mindennapjaik során teszik. Azt reméltem, hogy ezen a törekvésen a résztvevők is osztozni fognak velem, és így az addigi kísérleteimet is körülengő ritualitás megvalósulhat majd az esemény során is, hiszen egyik feltétele – miszerint a valódi tartalmat a résztvevőkben megfogalmazódó igény hívja életre –, már adott lesz. A ritualitás jegyében közvetlen kiváltani kívánt hatás pedig már ekkor is az volt, hogy akik eljönnek majd, talán az eseményen való részvétellel egy apró lépéssel közelebb kerülnek ahhoz, hogy felismerjék az őket nyomasztó helyzeteket, témákat, és képesek legyenek jelezni ezeket, beszélni róluk. Hogy társadalmilag hasznos lesz-e, nem tudtam, de személyes szinten mindenképp azt akartam elérni.

Ahhoz, hogy ez a típusú azonnali internalizálás megtörténhessen, két dologra volt szükség: egy biztonságos tér létrehozására, amiben nem csak lehetőség van az önkifejezésre, hanem bátorítja és inspirálja azt, valamint egy olyan szerkezetre, ami biztosítja, hogy a résztvevő ne csak be-be vonódjon, hanem főszereplőjévé váljon az eseménynek. Más szóval valami ízig-vérig részvételi, sőt résztvevő központú eseményt akartam létrehozni.

A főszereplővé váláshoz legfőbb inspirációm Keserű Imre *Testodüsszeiá*-ja⁵³ volt, amelyben a “néző” bekötött szemmel, Odüsszeuszként járja végig az eposzi történetet. Hasonlóan a látás elvételére és taktilis élmény felerősítésére alapozott a GrayBox *Érzékek éneke*⁵⁴ című performansza, amiről kezdetben úgy véltem, nagyon is megfelelő forma lehet, hiszen ekkor még csak annyit tudtam, hogy az álmokról lesz szó, amiket a munka megvalósításához helyzetbe kell hoznom a tarot kártyákkal és az anyaganimáció technikájával.

Birtalan Áron, a konzulensem javaslatára jobban beleástam magam a kortárs részvételi események világába, hogy mélyebben megértsem miként lehet úgy bevonni a résztvevőt, hogy az felkeltse a kísérletező, játékos kedvét. Koppenhágában a *BlackBox CPH 2023* nevű fesztiválon részt vettem több rövid LARP-on. Az élmény hatására elvettem, hogy bármilyen részlete legyen a *ProjectMorpheo*-nak, amiben egy előre megalkotott produktumot fogadnak be a résztvevők. Az volt a legfontosabb, hogy maguk fedezhessék fel és tapasztalhassák majd meg az élményt, ami előkészíték számukra.

⁵³ SzínházPont *TestOdüsszeia*. Bemutató: 2011. rendező: Keserű Imre

⁵⁴ GrayBox *Mennyei Előjáték: Érzékek éneke*. Bemutató: 2016.05.15. rendező: Ádám Anna

Azonban a fesztiválon játszott *Reaching out*⁵⁵ és *Spillover*⁵⁶ című LARP-ok során azonban találkoztam a bekötött szemmel, mint játékos. Ennek köszönhetően ráébredtem, hogy a vakság a résztvevőt nem csak korlátozza, de fizikailag rendkívül kiszolgáltatottá teszi. Az esemény során az álmokban megtestesülő tudattalan tartalmakkal való találkozás már önmagában is érzelmi kiszolgáltatottságot eredményez. Tudtam, a bekötött szem nem adna hozzá semmi olyat ehhez az élményhez, amitől mélyülne a kiszolgáltatottság jelentése, viszont teljes mértékben aláásná a biztonságos tér elvét. Ezáltal a vakság alkalmazása inkább egy traumatizáló, mintsem a későbbiekben is hasznos és inspiráló élményt adott volna. Miben különbözne akkor Artaud öncélú Kegyetlen Színházától?

Azt gondoltam, hogy ezt nem engedheti meg magának egy olyan esemény, ami személyes és akár társadalmi szinten is hasznos szeretne lenni. Tudtam, hogy azt szeretném elérni, hogy a résztvevőkben internalizálódjon a tapasztalat, hogy az álmaikkal foglalkozni jó és érdekes élmény. “[...]a játékon keresztüli felfedezés tevékenysége önmagában is egy transzformatív cselekedet. Magunkat fejlesztjük arra, hogy el tudjuk képzelni magunkat megváltozott helyzetekben és ezáltal nyitottabbá válunk az életünkkel kapcsolatban alternatív döntések meghozatalára is. Többé nem kell, hogy a családjunk és a közvetlen társadalmunk határozzon meg minket és dönthetünk, hogy az élet mely aspektusait akarjuk mélyebben feltérképezni.”⁵⁷ Ehhez pedig az kellett, hogy a lehető legtisztább mechanikát alakítsam ki, amiben a résztvevők figyelmét semmi nem vonja el önmagukról, hogy valóban létrejöjjön a találkozás köztük és belső tartalmaik között, aminek a tapasztalatát magukkal vihetik majd.

A kihívás az volt, hogyan veszem rá az embereket, hogy résztvevőkké válva agyaggal, fadarabokkal és kavicsokkal “játszanak”, miközben az álmukon gondolkoznak? “A legfőbb cél az volt, hogy létrehozzak egy befogadó és intuitív módot arra, hogy minden résztvevő be tudjon kapcsolódni, vagy el tudja végezni a saját rituáléját a játékidő során. A technika azt célozza meg, hogy mindenkiben a “valóban csinálom” érzetét keltse, anélkül, hogy időigényes, játékidő előtti gyakorlást, vagy előzetes [...] tudást kívánna meg a résztvevőktől”⁵⁸ – fogalmazza meg Anni Tolvanen egy interjúban az általa kialakított technikáról. Nekem is hasonló céljaim voltak és a következő kérdések fogalmazódtak meg bennem: Mi kell ahhoz,

⁵⁵Nina Runa Essendrop *Reaching out*. Bemutató: Grenselandet 2023.10.14.
<https://alexandria.dk/da/data?scenario=13788>

⁵⁶Alex Brown *Spillover*. Bemutató: BLACKBOX CPH 2023.01.21.

⁵⁷Kol Ford *Living the Dream: Larp as a Transformative Practice*. In *Book of Magic*, szerk: Kari Kvittingen Djukastein, Marcus Irgens, Nadja Lipsyc, és Lars Kristian Løveg Sunde. Oslo: Knutepunkt, 2021. saját fordítás

⁵⁸Juhana Peterson *Participatory ritual vocalization*. Nordic Larp 2022.10.07.
<https://nordiclarp.org/2022/10/07/participatory-ritual-vocalization/> (utoljára megnyitva: 2025. január 4.) saját fordítás

hogy az ember ne érezze magát elveszettnek egy teljesen új helyzetben, amikor olyat kérnek tőle, amit még soha nem csinált? Hogyan válhat részévé, alkotójává az eseménynek?

A részvételi eseményekkel és szerepjátékokkal való ismerkedés során a legfontosabb, amit az alkotásukra vonatkozóan tanultam, hogy egy olyan teret – a szónak nem fizikai értelmében – kell létrehoznom, ami nem tolakodó, de nyitott és tele van lehetőségekkel. Minél szabadabban cselekedhet a résztvevő, az esemény annál nyitottabbá válik, azonban a “mindent szabad” rendszere, személyes tapasztalataim szerint, sokszor az improvizáció előtti szorongás érzetét idézi elő. Egy légüres tér pont ugyanolyan rossz tud lenni, mint egy túl szigorú szabályrendszer. Szóval egy egyszerű szabályrendszert kellett megalkotnom, ami biztonságérzetet ad és biztosítja a lehetőséget az önkifejezésre.

Szükség volt még valamire, hogy a téma ne csak egy elvont dologként lebegjen a résztvevők szeme előtt, hanem érezzék az álmok valóságát, hogy ne lehessenek szkeptikusak velük kapcsolatban. Tehát olyasvalamit is bele kellett vinni a szabályrendszerbe, ami finomhangolja a résztvevők lelkiállapotát, ami kicsit ismerősebbé teszi számukra a helyzetet.

Az ókori jószok és álomfejtők képe jutott eszembe, ami talán ismerős lesz minden résztvevő számára. Olyan helyzetet akartam teremteni, ahol a résztvevők hasonlóan éreznék magukat, ahol madár belsőségek helyett a mindennapi anyagokból olvasnák ki a jelentést. Miért is ne volna lehetséges? Hiszen a ritualitásnak is van egy szabályrendszere, ami még több teatralitás használatát is engedi, mintha csak a tiszta részvételiségre koncentráltok. Az esemény témája is megfelelőnek bizonyult ennek a műfajnak az alkalmazásához.

Rájöttem: a *ProjectMorpheo* csakis egy rituálé lehet. Az pedig, amit nekem kell megalkotnom, egy az álmok értelmével és világával való kapcsolatba lépés rituáléjának a kézikönyve, amit aztán a résztvevők tudnak végrehajtani.

Kártyák és anyagok

Ahogy az *Álmok feldolgozások* című részben már említettem, a kísérleteim során eljutottam oda, hogy a hétköznapi anyagok animációját mintegy meditációs technikaként használva szeretném elősegíteni az álmokról való gondolkodást a résztvevők számára. Azt azonban nem tudtam, hogy hogyan rendeljek egy-egy álomhoz megfelelő anyagot. Ekkor találkoztam Jung elméletével, mely szerint a tarot szimbolikája hidat képez a tudatos és a tudattalan tartalmak között. Ennek hatására úgy döntöttem, én is a tarot kártyákat fogom használni transzformatív médiumként, amely hidat képez majd a résztvevők által hozott álmok és a számukra legmegfelelőbb anyag között.

Miután az előbb már említett Térkép segítségével az álmaim leggyakoribb tematikáit felfedeztem, kiválasztottam egy-egy jelentősebb álmot és azokhoz kerestem a Nagy Arkánumból olyan kártyákat, amelyekkel azt éreztem, hogy jelentésbeli kapcsolatban állnak. Ezek olyan álmok voltak, amiknek a feldolgozásához már megtaláltam, a megfelelő anyagot.. Így tehát létrejöttek a hármassok: egy fő álom, a Nagy Arkánus egy kártyája és egy interpretációs diskurzusra alkalmas anyag. Azokat az álmokat, amikhez még nem találtam meg a megfelelő anyagot, szintén megpróbáltam egy-egy kártyához kapcsolni, s ha ezekhez már kapcsolódott egy másik álom által animálható anyag, kipróbáltam, azzal értelmezhető lesz-e az adott álom. Ezen kísérletek során nem az volt a cél, hogy létrehozzak egy, az álomra reflektáló műalkotást az anyagból, hanem az, hogy aktív párbeszédbe kerüljek az álommal az adott tárgy vagy anyag segítségével. Ez pedig azáltal történhetett meg, hogy teret engedtem az asszociációimnak, amiket az adott tárgy taktilis, nehézkedési és egyéb tulajdonságai keltettek bennem.

Ebben a kísérleti fázisban rengeteget szelektáltam: kivettem a képből azokat a kártyákat, amikhez csak nagyon kevés álmomat tudtam társítani, csakúgy, mint azokat az anyagokat, amikről az tűnt fel, hogy csak nagyon specifikus álmok esetében működnek. Így elérkeztem egy 11 anyagból és 11 kártyából álló kombinációhoz, amit azt eseményben fel akartam használni.

El akartam kerülni, hogy a résztvevők azonnal lássák a kártyákhoz tartozó anyagokat, mivel az túlságosan befolyásolná őket és elnyomná az intuitív döntés lehetőségét. Innen jött az első, szigorúan kötött formája az eseménynek: a körbe rendezett kártyák közül kellett választaniuk és kizárólag csak akkor nézhették meg a hozzájuk tartozó anyagot, ha már az összes résztvevő megállapodott egy kártya előtt. Így az anyaggal való találkozást minden esetben egy pillanatnyi mozdulatlanág előzte meg, amiben egy körben álltak a jelenlévők. Azt gondolom ha valami, hát ez mindenképpen egy rituális pillanata volt az eseménynek, ami nagyon sokat segített abban, hogy a résztvevők ráhangolódjanak és felkészüljenek a tudattalan tartalmaikkal való találkozásra.

Csönd

Amit kértem és amire alkalmat adott ez az esemény, az nem más, mint minden egyes résztvevő számára egy személyes, orfeuszi alászállás a tudattalan tartalmai közé. Erre az útra nem lehet elindulni a pizsamánkra egyből kabátot kapva. Fel kell rá készülni testben, lélekben. Ezért a ráhangolódás megkönnyítése végett, hogy az esemény során elkezdődhessen egy rituálé, úgy döntöttem, arra fogom kérni a résztvevőket, hogy ne beszéljenek.

Maga a csend, a némaság gyakran jár kéz a kézben különböző meditációs technikákkal. A verbális kommunikáció szinte teljes megvonása megfigyelhető napjainkban is a nyugati keresztény hagyományban - például a trappista vagy a karthauzi rendeknél - csakúgy, mint a buddhista szerzetesrendeknél. Az esemény részvételiségi aspektusában ez a némaság olyan szabályként működött, ami támpontot nyújtott ahhoz a résztvevők számára, hogy hogyan érdemes viselkedni a térben. Számomra a csönd mindig olyan eszköz volt, ami segít befelé figyelni és hasonló hatásait figyeltem meg a résztvevőkön is. A csönd, különös módon magával vonzotta a megfontolt, lassú mozgást.

“Megfeledkezünk arról, hogy a színházi élménynek két lehetséges tetőpontja lehet. Az ünneplés egyik tetőpontja, amikor a színház kirobbanó hatást vált ki belőlük: dobogunk, gurulunk a nevetéstől, bravó – kiáltások, tapsvihar; az ezzel homlokegyenest ellenkező tetőpont: a csönd, a közös élmény fölismerésének és értékelésének másik formája. Nagyon elfeledkeztünk a csöndről. Sőt zavarba ejt minket, gépiesen összecsapjuk a tenyerünket, mert mi mást tehetnénk, és eszünkbe se jut, hogy csöndben is maradhatnánk, hogy a csönd éppoly helyénvaló.”⁵⁹ – írja Brook a csöndről. Kíváncsi voltam, hogy ez az elmélet, működhet-e visszafelé is? Azt reméltem, hogy a csönd alkalmazása segíteni fogja abban a résztvevőket, hogy belső élményük tetőpontját elérjék.

Próbajátékok

Mielőtt 2023. május 3-án bemutatásra került volna a *Project Morpheo* végleges formájában, konzulensem, Birtalan Áron tanácsára több próbajátékot is tartottam. Igyekeztem beállítottságukban a majdani résztvevőkhöz hasonló csoportokkal dolgozni, de korban és művészeti szakmai képzettség terén szerencsére többféle csoportot tudtam beszervezni ezekre az alkalmakra. A csoportok a következők voltak:

január 12. - Amatőr felnőtt színjátszó csoport - Pécs, Eck Imre Művészeti Iskola
csoportvezetők: Szabó Márk József és Zárug Bernadett

január 16. - Pécsi Művészeti Gimnázium két dráma szakos csoportja

január 26. - az Stockholmi Művészeti Egyetem hallgatóinak egy csoportja.

A tesztcsoportoktól a következő visszajelzéseket kaptam:

1. bizonyos anyagok allergiás reakciót okozhatnak
2. a nézői tekintet még a legminimálisabb formában is(játékmester, túl közel ülő résztvevők) feszélyező tud lenni

⁵⁹ Peter Brook *Az Üres Tér*. Budapest: Európa kiadó, 1973. ford: Koós Anna pp. 55.

3. tisztázni kell a szünet lehetőségét
4. jó volna, ha a résztvevő valamennyivel privátabb térben lehetne
5. a teljes csend miatt kínos lehet a résztvevőknek az anyaguk hangja
6. a felismerhető tarot kártyákkal egyéb asszociációk is beszivárognak az eseménybe

A végleges forma megalkotása

A próbajátékok során kapott visszajelzések, és a színházi tér használatának lehetősége arra ösztönzött, hogy újragondolja a *ProjectMorpheo* eddigi formáját. A különböző alkotóelemeket úgy hangoltam össze, hogy létrejöjjön általuk egy olyan tér és idő, amiben a résztvevők biztonságban és bátorítva érzik magukat arra, hogy teljesen bevonódjanak a játék/esemény/rituálé valóságába.

Morpheo kártyái

Az előzetes kutatómunka során többféle tarot kártyát is megvizsgáltam és kipróbáltam. A próbajátékok alkalmával Crowley-féle, majd egyiptomi tarot-t használtattam a résztvevőkkel. Mivel ezeken a kártyákon található képek valójában több szimbólum egyetlen képbe sűrített változatai, úgy gondoltam, hogy lehetséges és érdemes is létrehozni egy külön paklit csak ehhez az eseményhez, ami első ránézésre nem felismerhető a résztvevők számára. Megerősítette az elhatározást, mikor az egyik próbajáték alkalmával egy résztvevő jelezte, hogy felismerte, hogy a használt 11 kártya a Tarot Nagy Arkánumból való és hiányolta a többi 11-et. Nem akartam, hogy a későbbiekben a félkésztség élménye érje a résztvevőket az esemény során, és attól is tartottam, hogy a Crowley-tarot kapcsán felmerülő, a tarot-t sátánista, ezoterikus szemfényvesztésnek bélyegző előítéletek befolyásolnák az élményt. hiszen sokan sátánistának tartják, vele együtt pedig a tarot-t ezoterikus szemfényvesztésnek.

Rengeteg különböző pakli kártyáinak vizsgálata után, a *ProjectMorpheo*-hoz felhasznált 11 Nagy Arkánumbeli laphoz hozzárendeltem 3-3 legfontosabb szimbólumukat. Egy hozzám rendkívül közel álló képzőművészt, a nővéremet, Mag Juliát kértem fel, hogy a kiválasztott szimbólumok mentén alkossa meg az álmaimból született rituálé mágikus 11 kártyáját.

Tér

Olyan módon akartam kialakítani a teret, hogy a résztvevők teljes mértékben védve érezzék magukat a nézői tekintettől, hiszen az álmok rendkívül érzékeny és intim témákat érinthetnek. Ahhoz, hogy egy felmerülő érzelmi reakció ne legyen azonnal elfojtva, hanem a

résztevő tovább tudjon haladni vele, legjobbnak láttam olyan teret alkotni, ahol lehetőség van egyedül lenni.

Felmerült bennem ezzel kapcsolatban, hogy különböző paravánokból labirintust építék: részben azért is, hogy izgalmasabbá vagy nagyobb kihívássá tegyem az állomások megtalálását; másrésztől azért, hogy ezzel a jellel is mintegy mitológiai időbe helyezzem a résztvevőket, hogy az állomások megtalálásáig vivő úton több idejük legyen a transzformációra, az átszellemülésre. Végül elvetettem ezt az opciót, mert azt éreztem, hogy bár segítené a ritualitás hangulatának megteremtését, kompromittálná a résztvevő fizikai biztonság érzetét, ez pedig nem tűnt célravezetőnek miközben az érzelmi biztonságot akartam megteremteni számukra. Az is eszembe jutott, hogy az ennyire konkrét fizikai szeparáltság a többi résztvevőtől az elveszettség és az elmagányosodás érzését is kelthette volna.

Ezt követte a tüll függöny rendszer⁶⁰ kialakítása, amiben létrejöhett a “látom és rejtve vagyok” állapota a résztvevőkben, meghagyva ezzel a saját területet az alkotás intimitásához, a kiszolgáltatottság érzése nélkül. Ezzel párhuzamosan az áttetsző anyag nem ad teljes takarást, így engedi a résztvevőnek, hogy bármikor láthassa társait, ami bátorítólag és megnyugtatóan hat. A játékosok a plafonról lelógatott hosszú tüll függönyöknek köszönhetően egy sejtelmes, de átlátható térben létezhetnek, amiben pontosan látják a menekülési útvonalakat, illetve engem, a játékvezetőt is, akihez könnyen eljutnak, ha kérdésük van. Ezzel létrejött egy olyan tér, amely megfelel a részvételiség azon elvárásának, hogy biztonságos teret szolgáltatson, és egyidejűleg egy olyan díszlet is megteremtődött, ami bármikor újraalkotható, így a ritualitás ismételhetségi követelményét is teljesítette.

Hangok

Habár a teljes csönd egyéni kísérletezéseim során hasznosnak bizonyult, ugyanez a hatás nem mutatkozott meg, mikor az esemény találkozott a résztvevőivel, ahogy azt a *Próbajátékok* részben már említett 5. visszajelzés is mutatja. Egy-egy kavics koppanása a földön, vagy egy eltépett papír hangja a csendben olyan erős hatást keltett, amire akarva-akaratlanul minden más résztvevő felkapta a fejét..

A verbális kommunikáció korlátozását kizártam, mert az kulcsfontosságú szerepet játszott az esemény rituális idejének megteremtésében. Témavezetőm, Birtalan Áron javaslatára elkezdtem azon gondolkodni, hogyan lehetne a teret egyéb hanghatásokkal kibélelni. Elkezdtem figyelni az álmaim auditív szintjére, hiszen addig többnyire csak a történésekre és

⁶⁰ ld. Függelék 5. kép

a vizuális jelekre fókuszáltam az elemzések során. Összegyűjtöttem a leggyakrabban előforduló helyszíneket és azokhoz kerestem hangokat, míg végül is rátaláltam hét olyan hanghatásra, amit megfelelőnek ítéltam. Ezek az alábbiak voltak:

1. távoli városi zajok
2. cseppkőbarlang
3. szél a fák lombja közt
4. folyózúgás
5. tűzropogás
6. madárhangok
7. a jég víz alatti hangjai

Ezek nem túl tolatkodóak és nem fogják elvonni az emberek figyelmét, viszont arra tökéletesek, hogy elrejtsek a résztvevők által használt anyagok valós idejű hangjait. A szerencsés véletlennek köszönhetően az egyszerre megnyitott hangfájlok egészen különös kombinációkat hoztak létre. Arra gondoltam, miért is ne lehetne egy komplex térbeli hanginstallációt létrehozni akkor belőlük?

Ekkor már pontosan tudtam hogyan fognak elhelyezkedni a térben az egyes anyagok állomásai, valamint azt is, hogy a hozzájuk tartozó kártyákhoz milyen álmokat, érzeteket, motívumokat társítok. Innentől kezdve a végleges tervrajz⁶¹ megalkotása már könnyű feladat volt a gráfelmélet és a geometria segítségével. Különösen elégedett voltam, hogy a hanginstallációnak köszönhetően minden más állomáson elhelyezkedő résztvevő más hangforrásokhoz lesz legközelebb és különböző, az adott auditív atmoszféra által továbbárnyalt szubjektív térélményben lesz részük.

A visszajelzések

Körülbelül 45 ember vett részt a *ProjectMorpheo* eseményen eddig, beleszámolva a próbajátékok résztvevőit is. Nehéz leszűrni a visszajelzésekből, hogy melyik elem pontosan milyen hatással volt a résztvevőkre, hiszen az előadóművészetekhez való kapcsolatuk széles skálán mozog, és nagy részük nem szakmai szemmel figyelte az eseményt. A témavezetőm és három osztálytársam azonban részt vett mind az egyik próbajátékon, mind a végleges verzión, és náluk pozitív fogadtatásra találtak a változások: A hanginstalláció miatt puhább, organikusabb térnek köszönhetően több intimitást kapott a saját kapcsolódásuk az anyaggal. Ellenvetésekre, hogy hiszen belekerült egy teljes díszlet, fényhatások és az esemény idejét

⁶¹ ld. Függelék 5. kép

tagoló fa béka⁶², azt válaszolták, hogy ez mind éppen a mágikus atmoszférát segítette, aminek a felerősödése miatt könnyebben elmerültek az álmaikban.

Egy játékos volt, akitől semleges-negatív visszajelzést kaptam, és aki úgy indokolta nemtetszését, hogy ő mindig utálta, ha egy helyben kell maradni. Belátásom szerint ez inkább alkati mintsem a projekt koncepciójához vagy kivitelezéséhez köthető kérdés. A legutóbbi, május 5-én tartott eseményen részt vett egy tanárom, Jon Refsdal Moe, aki közismerten szkeptikus a részvételi eseményekkel kapcsolatban, nagyon örültem hát, amikor tőle pont az előbbivel ellentétes visszajelzést kaptam: hogy valóban kizökkentette a szkepticizmusából és teljesen fel tudott oldódni az álomban, csak az idő rövidségét sajnálta. Megjelent az esemény kezdetekor egy számomra ismeretlen hölgy is és csatlakozott. Nagyon örültem neki, mert azt reméltem, tőle elfogulatlan kritikát fogok kapni. Az esemény végére sokkal nyitottabb állapotban volt jelen köztünk, mint az érkezésekor. Lelkes volt és boldog. Azt mondta, nagyon hálás azért, amit én most itt alkottam. Mosolyogtam zavaromban és annyit válaszoltam, hogy én itt most gyakorlatilag semmit nem csináltam.

Amikor eldöntöttem, hogy semmilyen mértékben nem szeretnék előadói szerephez lépni az esemény során, rengeteg kérdés merült fel bennem. Ha Előadóművészet szakon vagyok, akkor ez nem kötelező? Mi különbözteti meg ezt a projektet egy játéktól? Maga a játék számíthat előadóművészetnek? Akkor tulajdonképpen a résztvevők az előadók önmaguk számára?

Azt leírni, hogy mi is a *ProjectMorpheo*, majdnem tökéletesnek éreztem Erika Fischer-Lichte következő mondatát, amit annak a jelenségnek kapcsán írt, hogy a világ újra varázsszá válik a performativitás által: “Az előadások eseményszerűsége a játékosok és a nézők együttes testi jelenlétében, az anyagiság performatív létrejöttében, a jelentések emergenciájában artikulálódik, illetve mutatkozik meg, és ez teszi lehetővé, illetve éri el, hogy a transzformációs folyamatok működjenek”⁶³. A probléma azonban, hogy a diplomamunkám nem volt előadás és nem is voltak külön játszó- és nézői, hiába az anyagiság performatív létrejötte vagy a benne működő transzformációs folyamatok.

Később találtam rá Bourriaud gondolatára a Kritikai materializmusról, amely végül igazolta a meggyőződésemet, hogy a *ProjectMorpheo* egy előadóművészeti, részvételi esemény volt: “Kritikai materializmus: A világ véletlenszerű találkozásokból áll (Lucretius,

⁶² Id. a dolgozat *ProjectMorpheo* című részében, pp. 14.

⁶³ Erika Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája*. Budapest: Balassi Kiadó, 2009. ford: Kiss Gabriella pp. 249.

Hobbes. Marx, Althusser). A művészet szintén jelek és formák kaotikus, váratlan találkozásából áll össze. Manapság még tereket is létrehoz, amelyekben ez a találkozás megtörténhet. A mai művészet nem egy kimunkálási folyamat végtermékét, hanem magát a munkát jelenti és jeleníti meg. Vagy a leendő munkafolyamatot.”⁶⁴ Ha nincs előadó, hanem a résztvevők elméjük színpadán álmaikkal, a valós térben pedig a kezükbe vett anyagokkal játszanak, ki mondhatná, hogy ez a találkozás nem művészet? Testi, tudati és lelki szinten is cselekvő művészet.

Befejezés és összegzés

Az eddig leírtakban bemutattam a *ProjectMorpheo*-t és alkotási folyamatát, miközben az egyes elemek részvételiséggel és ritualitással való kapcsolataira is rámutattam, ezzel eleget téve a bevezetőben felvázoltaknak. Adós maradtam azonban a hipotézisben felvetett gondolat bizonyításával, mely szerint a részvételiség és a ritualitás műfaja az előadó-, performatív és cselekvő művészetekben hasonló hatások kiváltására használhatóak, abból eredően is, hogy a befogadóikkal való kapcsolatuk erős párhuzamokat mutat. Ezt az állítást fogom most alátámasztani az eddigiekben bemutatott példák és az ezekből eredő érvek rendszerezésével. Első lépésként tehát szeretném röviden összefoglalni – bár azt remélem, az eddigiek alapján már érthető, – miért is tekinthető a *ProjectMorpheo* mind rituális, mind pedig részvételi eseménynek és hogy miért is releváns e két performatív művészeti forma egymáshoz való viszonyának szemléltetésére.

A *Fogalommeghatározások* részben a ritualitás kapcsán a következő megállapításokat tettem:

1. Olyan esemény, amelyben a résztvevők osztoznak egy közös identitáson, amely a rituális- és művészi kommunikációnak alapjaként szolgál, s ezt az identitást gyakran maga az esemény teremti meg.
2. A ritualitás egy ismételhető formát alkalmaz, ezáltal keretrendszert ad a viselkedésnek és a történések értelmezhetőségének az adott helyzetben.
3. Nem a formából ered lényegi része, hanem a résztvevőkben megfogalmazódó, a látható, materiális valóságon túlival, egyfajta misztikus, érthetetlennek tűnő igazsággal való kapcsolódás igénye hívja életre.

⁶⁴ Nicolas Bourriaud *Relational Aesthetics*. Les presses du réel, Dijon 1998. saját fordítás pp. 110. saját fordítás

4. Nem csak vallási rituálét tekinthetünk ilyen eseménynek, hanem azokat az esztétikailag tudatosan megformált eseményeket, amelyek valamilyen közvetlen hatás kiváltására törekszenek.
5. A rituális performatív esemény közvetlen hatást akar kiváltani a résztvevők és a “misztikus igazság” kapcsolatában azáltal, hogy lehetőséget teremt annak megértésére, akár intellektuálisan és érzékileg szórakoztató elemek bevonásával is.

A *ProjectMorpheo* egy esztétikai szempontból tudatosan megformált esemény, amely nem egy valláshoz, hanem a “pszichológia mitológiájához”⁶⁵ köthető világi rituáléként funkcionál. A tudatos esztétikai megformáltságból eredően bármikor megismételhető ha szükség van rá. A résztvevők közös identitása közös igényükből ered, hogy az esemény során jobban megértsék álmaik jelentését, s ez az igény adta meg az esemény valódi jelentőségét. A közvetlen kiváltott hatás épp a résztvevők és tudattalan tartalmak kapcsolatának megváltoztatásában rejlett. Az esemény célja egy olyan tér és idő megteremtése volt, ami felfüggeszti az élet folyása egy pillanatra, amiben más szabályok működnek, s egyfajta időn kívüliség teremődik meg. Ez az időn kívüliség ad lehetőséget arra, hogy a résztvevők kiszakadva a mindennapokból, befelé fordulva saját lelki mélységeikkel találkozzanak.

Szintén a dolgozat fentebb említett részében a részvételiséggel operáló művészeti eseményekről az alábbi megállapításokat tettem:

1. Amikor bevonódás aktív részvétellé alakul, a részvételiség nem egy kötött formaként, hanem eszmeiségében van jelen.
2. Jogot ad a befogadónak saját véleménye kifejezésére, sőt akár revideálására, hiszen provokatív elemeivel lehetőséget nyit a kritikus gondolkodásnak.
3. Minden esetben egy előre meghatározott szabályrendszere van, amelyet minden résztvevő ismer és elfogad, így biztonságos teret és időt biztosít a felszólalásra/az aktív cselekvésre vagy akár a társalkotóvá válásra is.
4. A résztvevők szabadsága miatt nem lehet két ugyanolyan eseményt létrehozni, még ugyanannak a szabályrendszernek a használatával sem.
5. Élményalapú működése miatt – tehát, hogy nem demagóg módszerekkel mutat be bizonyos nézeteket, hanem egy azonnal internalizálódó tapasztalatot ad – a résztvevők között kialakít egy, ebből a kollektív megélésből fakadó, közösségi érzést.

⁶⁵ David Leeming *The Oxford Companion to World Mythology*. New York: Oxford University Press, 2009. pp. 326-329.

A *ProjectMorpheo* azt gondolom különlegesnek, mert a saját alkotói tevékenységem (a tér berendezése, a szabályok ismertetése, a résztvevők összehívása a és a lezáró beszélgetés óvatos moderálása) nagyrészt megelőzi az alkotás valós létrejöttének idejét, aminek tényleges ideje alatt az én alkotói szerepköröm minimális. Az eseményt a résztvevők cselekedetei hozzák létre. Gyakorlatilag teljesen szabadon cselekszenek, csak egy kereteket adó szabályrendszer van körülöttük, ami védi őket attól, hogy valaki elrontsa az élményt számukra és ami biztosítja őket arról, hogy bármikor ki lehet és szabad lépni az eseményből. Az utolsó “debriefing” rész tapasztalatai arról győzték meg, hogy bár mindenki külön-külön éli meg a *ProjectMorpheo*-t, a lezáró beszélgetésben mégis hasonló élményeket osztanak meg egymással és sokszor egészen nyíltan beszélnek személyes érzelmi világukat érintő tapasztalataikról olyan résztvevőtársaiknak is, akiket nem feltétlenül ismernek. Ez arra enged következtetni, hogy az esemény során együtt megszerzett tapasztalat hatására létrejött bennük a közösségi élmény/érzés.

Ebből az összegzésből világosan látható, hogy egy az eseményben résztvevők összessége által ismert szabályrendszer mindkét performatív műfajnak alapkritériuma. Ez a szabályrendszer a *ProjectMorpheo* esetében azt a célt szolgálja, hogy a résztvevők egy új helyzetben ne érezzék magukat elvesztettnek, és kapjanak egy viszonyítási alapot ahhoz, hogyan viselkedjenek benne és hogyan értelmezzék annak történéseit. Ez a mondat ugyanúgy alkalmas leírni más más ritualitást és/vagy részvételiséget használó eseményt, például a Divadlo Lisen *Savitri* című előadásáról⁶⁶, amelyben a közönség számára pillanatok alatt érthetővé vált a mű jelrendszere és ezáltal lett olvasható a történetvezetése; vagy a Kerekasztal Színház *Loki* című produkciójában az a szabályrendszer, hogy a főszereplőt mindig egy néző alakítja, és ezáltal a résztvevő dönti el, hogyan alakul a történet.

Mindazonáltal fontos különbség a kettő műfaji sajátosságai között, hogy míg a részvételiséget használó művészeti események esetében szinte mindig megtanítják a résztvevőknek a szabályokat – hiszen enélkül nem tudnának részt venni benne –, addig a ritualitással dolgozó események ezt nem feltétlenül teszik meg: ott a szabályrendszer ismeretéhez beavatottnak kell lenni. Példa erre a tajvani CloudGate Foundation *Songs of the Wanderers* című produkciója, ami a néző számára értelmezhetetlen marad, ha nem ismeri a tánc eredetét, vagy nem ismerős a spirituális transzformációról szól buddhista tanok terén⁶⁷, viszont – akárcsak egy nem hívő a katolikus misét, – esztétikai szintjét be tudja fogadni és az hatással lesz rá.

⁶⁶ Divadlo Lisen *Savitri* Bemutató: 2000. rendező: Pavla Dobrovska

⁶⁷Cloud Gate *Songs of the Wanderers* Bemutató: 1994.11.04. koreográfus: Lin Hwai-min

A másik olyan aspektusa a két műfajnak, amiben gyakorlati, performatív alkalmazásuk esetében rendkívül hasonlóak, az a közönség kezelésének módja. Mind a két esetben az a cél, hogy a résztvevőkkel valóban történjen valami: üzzék el a telet a farsangi maskarákkal vagy próbáljanak meg, ha csak játékhelyzetben is, de kikerülni egy csapdából. Mind a két műfaj ugyanazt kéri résztvevőitől: tégy valamit, hogy megváltozzon a világ. Hogy ez a külső, minket körülvevő valóságra vagy belső világra vonatkozik, valójában nem lényeges eltérés. Ez a hatás, amit a rituálé közvetlenül akar kiváltani, és egyúttal a lehetőség is, amit a részvételiség ad arra, hogy megtanuljunk hatással lenni a minket befolyásoló tényezőkre azáltal, hogy megtanít az önkifejezésre és a kritikus gondolkodásra.

Éppen emiatt a hasonlóság miatt azonos a két műfaj performatív gyakorlatokban való használatának hatása. Ezeknek az eseményeknek a közönsége, többé már nem csak egymástól független individuumok csoportja, hanem a közösen átélt élmény, az internalizálódó tapasztalat közösséggé alakítja őket, ha csak egy pillanatra is.

Alkotói szempontból akár a ritualitás, akár a részvételiség eszközéhez akar nyúlni az ember, mind a kettő esetben nagyon erős az esemény kapcsolata a közönségével, akik felé az alkotó felelősséggel tartozik. Felelősséggel tartozik testi és lelki épségükért. Ezért sem lehet a formából kiindulni, mert nem az esztétikumon van a hangsúly ezeknek az esetében, hanem a befogadói élményen. A koherens vizuális világ nem vesz el az alkotások jelentéséből, de meggyőződésem, hogy addig nincs értelme ezen aspektusán gondolkodni, amíg nincs megteremtve az a szabályrendszer, ami garantálja a résztvevők biztonságát és élményét, hiszen ennek hiánya alapjaiban tenné lehetetlenné a ritualitás és a részvételiség megvalósítását.

Azt remélem, hogy a fentebbi bekezdésekkel, immár bizonyítottam hipotézisemet és a dolgozatban leírtakat kellőképpen áttekinthetően összefoglaltam. Remélem, hogy azok számára, akik olvasni fogják hasznos lesz és esetleg segít eligazodni, vagy inspiráló hatással lesz hasonló események létrehozása során. A ritualitás és a részvételiség is kimeríthetetlen témák, amiket még ezer féle szempontból lehetne vizsgálni, megjelenésük, intenzitásuk és befogadói csoportjaik szerint is. Ez a dolgozat egy nagyon apró szeletét tudta felvázolni a témának, bebizonyítva, hogy az előadó-, performatív és cselekvő művészetekben történő alkalmazásuk során alapvető hasonlóságaik miatt miért alkalmazható a ritualitás és a részvételiség is azonos hatások elérésére.

Kutatásra érdemes téma lenne beemelni a vizsgálatba a játékelmélet módszereit is és az ott rejlő összefüggéseket is bevonni a szakmai diskurzusba. Akár a művészet kereteitől teljesen függetlenül is megvizsgálható lenne a kérdés: hogyan függnek össze a rituálék a demokráciával a jelenkori társadalmunkban? Ehhez azonban már interdiszciplináris kutató csopatra lesz szükség. Viszont a jelen kutatásnak következő, kibővítő témája lehet a részvételi és rituális események egyre intenzívebb politizálódása a kortárs művészeti gyakorlatban.

Köszönetnyilvánítás

Abban, hogy ezt a dolgozatot sikerült megírnom nagyon nagy része volt Domokos Johanna tanárnőnek, Mag Júliának, Birtalan Áronnak, Hamar Zsoltnak, Pintér Dávidnak, Zsenák Vajknak és Kanálnak. Köszönöm szépen a kérdéseket, szakirodalom ajánlásokat, segítséget, támogatást, és provokációt, amit tőlük kaptam.

Forrásjegyzék

Szakirodalom

Alexander, Jeffrey - Seidman, Steven *Social Performance - Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*. New York: Cambridge University Press, 2006. pp. 29.

Bishop, Claire *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso Books, 2012. saját fordítás pp. 11.

Boal, Augusto *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press, 2008. pp. 102-135.

Boldizsár Ildikó *Meseterápia*. Budapest: Magvető kiadó, 2019

Bolen, Jean Shinoda *Bennünk élő istennők*. Balatonfenyves: Stúdium Effektive, 2008. ford: Dr. Karczag Judit

Bourriaud, Nicolas *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel, 1998. saját fordítás pp. 110.

Braungart, Wolfgang “Rítus és irodalom” Új Forrás 2020. #7 7. ford: Bartha Judit Marianna, Bokor Ágnes, Zs. Nagy Izabella, pp. 62-66.

Brook, Peter *Az Üres Tér*. Budapest: Európa kiadó, 1973. ford: Koós Anna pp. 49-68.

Brown, Alan S. and Novak - Leonard, Jennifer L. and Gilbride, Shelly Ph.D. “*Getting In On the Act - How arts groups are creating opportunities for active participation*” 2011.10. <https://archives.indianapolis.iu.edu/server/api/core/bitstreams/30702cd0-b842-414d-a2ce-e4f587a339d1/content> (utoljára letöltve: 2025. január 4.) pp. 15.

Carpentier, Nico *Media and participation : A site of ideological-democratic struggle*. Bristol: Intellect, 2011. pp. 15-22.

Eliade, Mircea *Szent és profán*. Budapest: Helikon kiadó, 2019. ford: Berényi Gábor, M. Nagy Miklós pp. 23-25. 55-71.

Fischer-Lichte, Erika *A performativitás esztétikája*. Budapest: Balassi Kiadó, 2009. ford: Kiss Gabriella pp. 249. 271-276.

Ford, Kol *Living the Dream: Larp as a Transformative Practice*. In *Book of Magic*. Oslo: Knutepunkt 2021. saját fordítás

von Franz, Marie-Louise *Az álmok útján - Marie -Louise von Franz beszélgetései Fraser Boával az álomértlemezésről*. Budapest: Ursus Libris, 2014. ford: Turóczi Attila

Freud, Sigmund *Bevezetés a pszichoanalízisbe*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1986. ford: Hermann Imre pp. 72-73. 120. 130-131.

Grotowski, Jerzy: *A szegény színház felé* Budapest: L'Harmattan kiadó, 2023. ford: Liszkai Tamás pp. 30.

Horváth Márk *Báb a szakrális színházban, avagy mitől bábszínház a katolikus liturgia*. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2017.

szerk. Jákfalvi Magdolna *Színházi antológia - XX. század*. Budapest: Balassi Kiadó, 2000. ford: Betlen János pp. 120-126.

Jung, Carl Gustav *Az archetipusok és a kollektív tudattalan*. Budapest: Scolar Kiadó, 2011. ford: Turóczi Attila pp. 9-57.

Jung, Carl Gustav *Emlékek, álmok, gondolatok*. Budapest: Európa Kiadó, 1987. ford: Kovács Vera pp. 210-244.

Jung, Carl Gustav *A lélektani típusok általános leírása*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988. ford: Bodrog Miklós pp. 62-64. 126-130.

Krúdy Gyula *Álmoskönyv/Tenyérjósítások könyve*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983.

Leeming, David *The Oxford Companion to World Mythology*. New York: Oxford University Press, 2009. pp. 326-329.

Mag Eszter *“Bábszínház a világ túloldalán.”* BábTár, 2025. #48 (a következő számban megjelenő cikk)

Mag Eszter *“Taming Amorphalia.”* VIS Journal, 2024. #11

Pavis, Patrice *Színházi szótár*. Budapest: L'Harmattan kiadó, 2006. ford: Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia pp. 367.

Peterson, Juhana “*Participatory ritual vocalization.*” NordicLarp 2022.10.07. <https://nordiclarp.org/2022/10/07/participatory-ritual-vocalization/> (utoljára megnyitva: 2025. január 4.) saját fordítás

Rancière, Jacques *The Emancipated Spectator*. New York: Verso, 2011. pp. 4.

Rebentisch, Juliane “*Forms of Participation in Art.*” Qui Parle, 2015. #23, No. 2 ford.: Daniel Hendrickson pp. 30-32.

Schechner, Richard “*The Future of Ritual*” Journal of Ritual Studies, 1987. #1, No. 1, pp. 16-19.

Schechner, Richard *A rítustól a színházig - és vissza: a hatásosság és a szórakoztatás kettősségének struktúrája és folyamata* in *A performance*. Budapest: Múzsák Kiadó, 1984. ford: Regős János pp. 108-111.

szerk. Udvarhelyi Éva Tessza *A felszabadítás pedagógiája*. Budapest: Közélet Iskolája, 2022. pp. 332.

További inspirációk

Avilai Szent Teréz *A belső várkastély*. Győr: Kármelita Rendház, 2007.

Danielewski, Mark Z. *House of Leaves*. New York: Pantheon Books, 2000.

Örkény Színház *Lidércek, Shaxpeare, Delirium*. Bemutató: 2023.október 06. rendező: Bodó Viktor

Cricot 2 *Halott osztály*. Bemutató: 1975. november 15. rendező: Tadeusz Kantor

Cricot 2 *Wielopole, Wielopole*. Bemutató: 1980. június 23. rendező: Tadeusz Kantor

Káva Kulturális Műhely *MEGZABÁLLAK!* Bemutató: 2024.március 06. rendező: Kovács Dániel Ambrus

Oberon Társulat *Jó szerencsét!* Bemutató: 2023.augusztus 31. rendező: Ákli Krisztián

GrayBox *Mennyei Előjáték: Érzések éneke*. Bemutató 2016.május 15. rendező: Ádám Anna

SzínházPont *TestOdüsszeia*. Bemutató: 2011. rendező: Keserű Imre

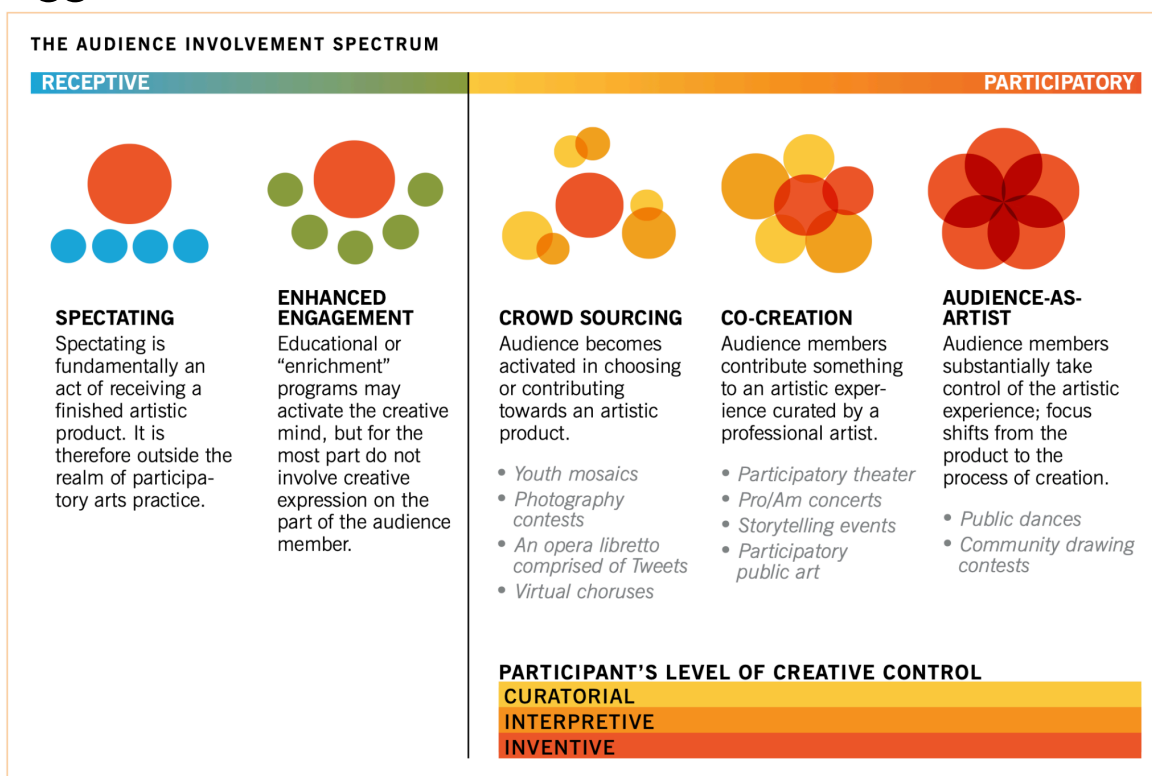
Nina Runa Essendrop *Reaching out*. Bemutató: Grenselandet 2023.október 14.

Alex Brown *Spillover*. Bemutató: BLACKBOX CPH 2023.január 21.

Divadlo Lisen *Savitri* Bemutató: 2000. rendező: Pavla Dobrovska

Cloud Gate *Songs of the Wanderers* Bemutató: 1994.11.04. koreográfus: Lin Hwai-min

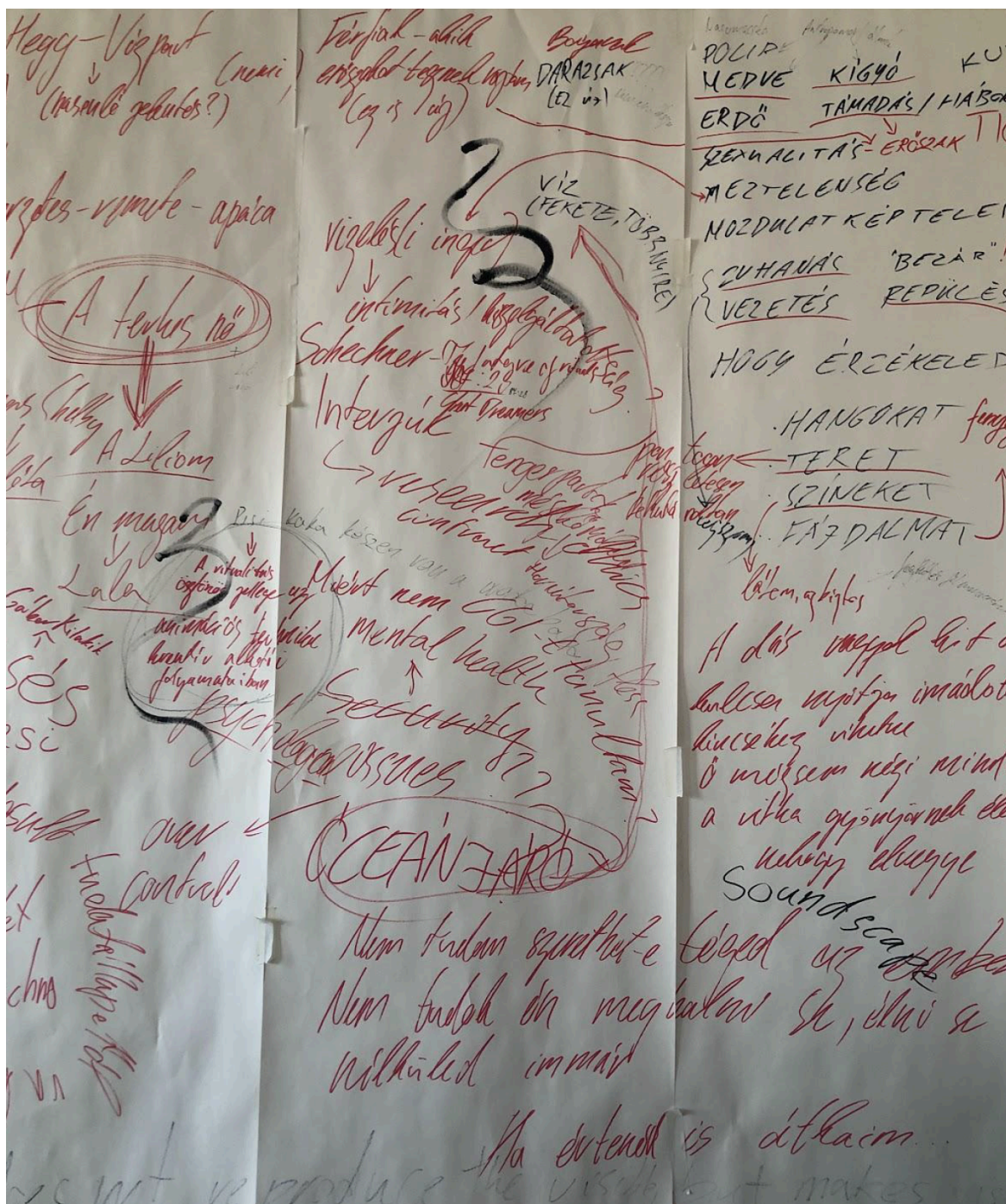
Függelék



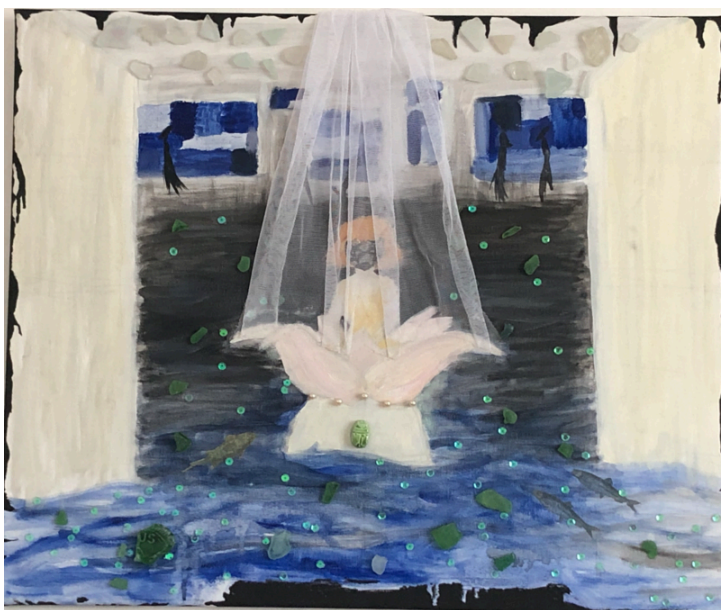
1. kép



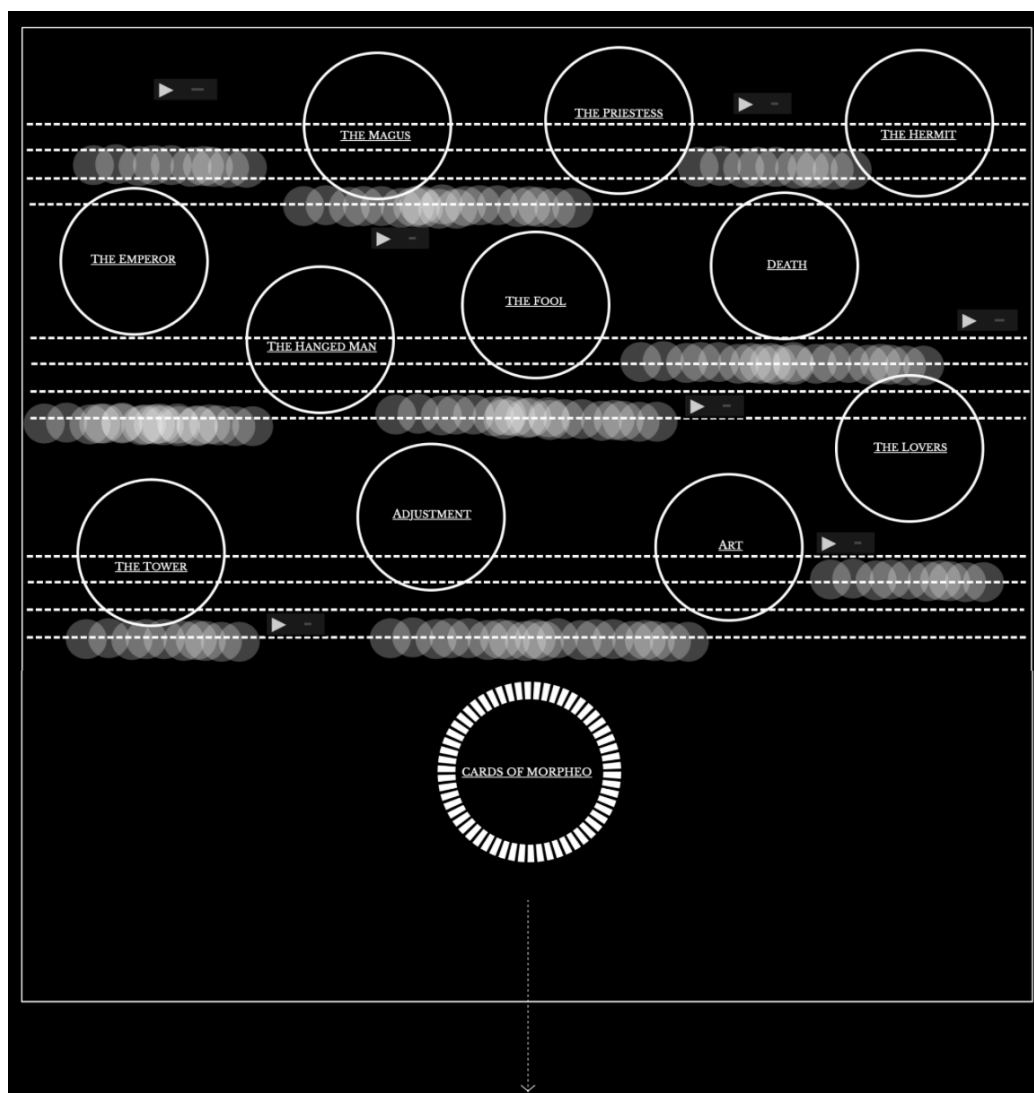
2. kép



3. kép



4. kép



5. kép