

Bálint Mónika

A Pneuma Szöv. csoport utcaszínháza és a részvétel három dimenziója

A Pneuma Szöv. művészcsoport 2008 óta, gyakran a német Mobile Albania alkotócsoporttal együttműködésben hoz létre közösségi, társadalmilag elkötelezett részvételi alapú művészeti projekteket, melyek jelentős része köztéren jön létre. Az alkotás folyamatába direct módon meghívást laknak a köztéren és egy adott lakókörnyezetben élők, indirect módon pedig a járókelők, akik a csoport eseményeivel, installációival találkoznak. A színház, a képzőművészet és a médiaművészet eszközeit vegyítve hoznak létre a "hálózattá" növekedett csoport alkotói olyan alkotásokat, amelyek a társadalmi igazságtalanságot tárják fel kreatívan és sok-sok humorral. A hálózat magját Sarah de Günther (színházi rendező és performanszművész, Berecz Zsuzsa (dramaturg), Markos Viktor (videoművész és történész), Szabados Luca (látványtervező) valamint Esze Dorka, több tucatnyi rendszeres alkotótárral és több száz alkalmi alkotóval együttműködve.

Az alábbi elemzés elsősorban a 2012-ben elindult *20 forintos operetta* című utcai projektsorozat első állomásait mutatja be, melyek helyszíne Budapest nyolcadik kerülete, témája pedig a társadalmi kirekesztés és a hajléktalanság. "A budapesti Pneuma Szöv. hálózat és a német Mobile Albania színházi kollektíva projektjének kiindulópontja a köztér, ahol az aktuális társadalmi-politikai átalakulások lecsapódnak, zajlanak, és ahol közös terek nyílhatnak meg a változások számára. A 20 forintos operett címe Bertolt Brecht és Kurt Weill Koldusoperájára utal, hiszen Budapest utcái a számtalan hajléktalannal és az őket övező rendőri és állam(polgár)i szigorral Peachum koldusállamára emlékeztetnek. A 20 forintos színház célja, hogy a monetáris peremvidékek művészeit a középosztály számára fenntartott terekbe, zónákba hívja, hangjukat hallhatóvá tegye, és a közös alkotási folyamaton keresztül megtapasztalhatóvá, kézzelfoghatóvá tegye egy új, nyitott társadalom lehetőségét. A eldobott gondolatok, tárgyak és helyek tömegesen újratermelődő hulladékaiból épül fel a 20 forintos operett szegény színháza. A projekttel ideológiákon és a társadalmi polarizáción túlmutatóan olyan közeget és közösséget keresünk, amelyben élni szeretnénk. A bizalmatlansággal bizalmat helyezünk szembe, a szabályokkal a játékot és az alkotás örömeit. A művészet számunkra nem eszköz egy cél elérésére, hanem az a terep, ahol valami új jöhet létre." írják az alkotók a projekt honapján.

Az utca

A Tolnai Lajos utca Budapest nyolcadik kerületének egy jellegzetesen sokoldalú utcája. A József utcai szobrászműhelyeket köti össze a Népszínház utcát övező egykori kiskereskedő és vigalmi negyeddel, de leghírhedtebb intézményei már vagy egy évszázada a bűnüldözéshez kötődnek. A XX. század elején a vigalmi negyed részeként az akkori Conti utcában bordélyházak, kocsmák, mulatók voltak. Ebben az utcában, egy üres telken, a helyi óvoda használaton kívüli játszóudvarán egy közösségi színházi alkotás és egy mobil,

multifunkcionális mókusszobor született 2012 nyarán.

„A 20 forintos operett Bertolt Brecht és Kurt Weill Koldusoperájából kiindulva az utca, mint közös tér lehetőségeivel foglalkozik és az operett műfaját az utca terébe helyezve egy aktuális utcafantáziát hoz létre.” - írja Sara Günther, Berecz Zsuzsa és Szabados Luca a Képző- és Iparművészeti Lektorátusnak beadott pályázati koncepcióban. A kerület jelenleg is tökéletes terepet ad a Koldusopera mondanivalóinak felelevenítésére, de valószínűleg ez még inkább így volt Brecht idejében. Az operettben az utcából tenger lesz, együtt kel át a Nyolcadik Tengeren a Mókushajó segítségével minden résztvevő, minden állat és minden tengerész.

Mókus Maxi születése

A Húszforintos Operett ötlete akkor született meg Sara Günther fejében, amikor a Hajléktalan Művészek Fesztiválján találkozott Horváth Csilla alias HoCsi, Mókus Márkus című novellájával. A történet főszereplője Mókus Márkus, aki átoperáltatja magát, hogy emberszerű ruhát öltve és emberi hangon beszélve képviselhesse az állatok érdekeit az Állati Jogok Országgyűlési Biztosaként. *„Az első panasz, amit Mókus Márkus asztalára tettek, a Pilisi Parkerdőből érkezett. Ugyanis az Erdei Önkormányzat Vadkan Valér polgármester és Róka Rudolf ellenzéki alpolgármester közös javaslatára helyi rendeletben kitiltotta az erdőből a meztelen csigákat, közszemérmert sértő magatartásukra hivatkozva. A panaszt a meztelen csigák jogi képviselője nyújtotta be, és nem titkolta azon véleményét, miszerint azért üldözik őket, mert gyakorlatilag hajléktalanok.”*¹

A HoCsi-féle társadalmi satíra folytatása lett Mókus Maxi, az unoka története, amit egy közösségi műalkotásként születő operettben énekeltek meg magyar és német művészek, Józsefváros különböző lakói, hajlékkal rendelkezők és hajléktalanok. Kéthónapos nyitott műhelymunka során épült fel a gigantikus „mókusmobil”, amely hangszer és gyümölcsfacsaró gép egyben, és egy ember számára még lakóhellyé is válhat. A közös munkának viszonylag szigorú kereteket adott a művészek által tervezett forgatókönyv megvalósítása: a cél, hogy szeptember végére elkészüljön a Mókus és az operett. Mindemellett mégis maradt rengeteg idő és tér ahhoz, hogy bárki bekapcsolódhasson, amivel szeretne, és amivel tud. Ez sokaknak megadta azt a szabadságérzetet, ami a kreatív alkotói tevékenység fontos üzemanyaga.

*„A projekttel nyitott közösséget szerettünk volna létrehozni, egy nyitott társadalmat kicsiben, ahol a legkülönbözőbb háttérrel rendelkező lakók és művészek találkozhatnak egymással egy közös alkotófolyamaton keresztül, és ahol a szegények és hajléktalanok hangja is hallhatóvá válik.”*²

¹ HoCsi: Mókus Márkus, Fedél Nélkül, 2008.augusztus, 367.szám

² Blog bejegyzés: szeptember 9. <http://www.facebook.com/20ForintosOperett>

A Tolnai Lajos utca 23. egy fiktív országon belüli országgá vált napokon belül, a saját közösségével, szabályaival, szokásrendszerével, kis fűszer- és zöldségeskerttel, sőt még saját gazdasága is lett. A mókus építésébe és a projekt egészébe egy sajátos gazdasági eszköz is segített bekapcsolódni: a mókus teste egy speciális műanyag palackból épült, amelyet a telken lehetett beváltani. Mindenki, aki ilyen üvegeket hozott be, kapott 10 forintot és 10 mókusforintot – helyi pénzt. A pókerzsetonokból készült mókusforintot a telken lehetett elkölteni szolgáltatásokra vagy a csere-bere piacon bármilyen tárgyra. Találónan olyan típusú palackokat vártak a mókus építői, amelyben jellemzően az olcsó borokat, italokat csomagolják, és amit ezáltal a szegényebb emberek, jellemzően a hajléktalanok vásárolnak. Volt, aki csak a palackokat hozta, megkapta a pénzt, körbenézett és elment, de mások visszajáró tagjaivá váltak az alkotóközösségnek.

Mókus Maxi története talán legjobban az építéssel és az operett előkészületeivel párhuzamosan forgatott, öt részes *20 forintos szappanoperettben* bontakozott ki, amelyet rengeteg improvizációra, a résztvevők ötleteire építve forgattak a projekt közel 2 hónapja alatt. A szappanoperett története a következő: Mókus Maxi a városban él a Tolnai Lajos utca 23. alatti telken, ahol a homokozó közepén sós víz tör fel (az operettben ez lesz a nyolcadik tenger forrása). A különleges jelenségre felfigyel Wellness Jenő és családja, és kenőpénzzel megszerzik a telket az önkormányzattól. Wellness elúzi Maxit, hogy szállót építhessen a sós forrás fölé. Közben Maxi beleszeret Bíborkába, Wellness Jenő lányába, amiért annak apja haragra gerjed, és elküldi a lányt Münchenbe. De egy napon Jenő azt látja, hogy a sok-sok pénze papírfecnyé alakult, a valóság összekuszálódik. Jenő megzavarodik, majd következő nap ébredése után kiderül, a „valóságban” Maxi élete csak mese, őt pedig nem Jenőnek, hanem Gyurinak hívják, nem gazdag, és a *20 forintos operett* egyik résztvevője.

Brecht: Die Dreigroschenoper.

A Koldusopera nem hőskről szól. Nincs olyan szereplője, akivel a néző szívesen azonosulna. Brechtnek nem is ez volt a célja – ugyanakkor minden szereplő sorsában felfedezhet olyan helyzeteket, történéseket, problémákat, amikkel már találkozott életében. Minél szegényebb valaki, annál könnyebb megtalálni ezt a közös emléket. A nyolcadik kerület, Józsefváros lakóinak életét is ezer ilyen szál köti a koldusopera alakjaihoz. Szegények, akik hol kéregetésre, hol guberálásra vagy akár – ha morális korlátaik nem tartják vissza - lopásra kényszerülnek a túlélésért.

Claire Bishop a részvételi alapú művészeti alkotás egyik előfutárának tekinti Brechtet (Bishop 2006). Első hallásra ellentmondásosnak találhatjuk, hogy pont az elidegenítést (V-effektus) hangsúlyozó színházi gondolkodót kapcsoljuk össze a közönség aktív bevonásával az alkotói folyamatba. Akkor válik mégis érthetővé Bishop érvelése, ha a részvételt nem csak performatív, hanem mentális cselekvésként is értelmezzük, illetve akkor, ha a műben a

társadalmi részvétel reprezentációját fedezzük fel. Brecht az elidegenítést az érzelmi bevonódás korlátjaként javasolja az elgondolkodtatás érdekében, aktív szellemi munkát, mentális bevonódást vár a nézőtől. A cél a társadalmi viszonyok megértése, újraértelmezése, Brecht – legalábbis munkássága egy jelentős szakaszában – a színház nevelő funkcióját hangsúlyozza, marxista, dialektikus és didaktikus színházat javasol. Tevékenységét ilyen értelemben mindenképpen tekinthetjük társadalmilag és politikailag is elkötelezettnek.

(a művész-)”Álláspontja, amit elfoglal, társadalomkritikai álláspont. A folyamatokat úgy állítja be és a figura jellemzésében azokat a vonásokat dolgozza ki, amelyek társadalmi vonatkozásúak. Játéka így (a társadalmi állapotokról szóló) disputává válik a közönséggel, amelyhez fordul. Ráveszi a nézőt, hogy – osztályhelyzete szerint – helyeselje vagy helytelenítse ezeket az álláspontokat.”, (Brecht 1940)

A részvételi alapú alkotás szempontjából ugyanakkor talán nem is annyira elméleti munkássága miatt fontos tanulmányozni Brechtet, hanem későbbi rendezői tevékenysége miatt. A kollektív alkotással kísérletezett, ezáltal pedig a közösségi színház gyakorlatát alapozta meg. Társulatának minden tagját egyenrangúnak tekintette, és nagy hangsúlyt helyezett a hosszú ideig tartó, közös alkotási folyamatra.

A *20 forintos operett* egyes formai elemeiben, mint az utcai szituációk teremtése – nem a színpadon, hanem a valódi utcán – vagy a „songok” és látványos feliratok alkalmazása, épít a Brechti színház főbb jellemzőire. De ennél is fontosabb a didaktikus jelleg, a polgári értékrend kritikája, illetve a polgári életmódból és értékrendből kirekesztődő társadalmi rétegek helyzetének bemutatása.

A projekt több felületen – *színtéren*- létezett és létezik: a telek, az utcai performanszok, a szövegek, a dalok, a létrejött tárgyak, a fényképes és filmes dokumentációk, a szappanoperett, a blog és a projekt facebook oldala mind egy folyamat alapú színházi alkotás elkülönülő elemei.

Sarah Günter szerint érdemes a projekt műfaját a legtágabb értelemben vett színháznak nevezni. És lehet, hogy igaza van, mert minden más műfaji kategorizáció talán a projekt olyan elemére helyezné a hangsúlyt, amely nem az összes résztvevő számára lényeges. Közösségi színház, public art projekt, utcaszínház, alkotóműhely vagy (ahogy Orbán Anna nevezte) szociokulturális happening – ezek mind lehetséges olvasatai és műfaji megnevezései a *20 forintos operettnak*; válassza mindenki azt, ami a szívének a legkedvesebb. A projekt megítélésének kulcsa kétségtelenül a résztvevők pozíciójától és motivációjától függ, és attól is, hogy a részvétel lehetséges dimenziói közül ki, mire helyezi a hangsúlyt.

A részvétel dimenziói

Részvételi művészetnek vagy részvételi alapú művészeti projekteknek elsősorban azokat a művészeti alkotói folyamatokat szokás tekinteni, amelyek egy adott társadalmi csoport vagy

közösség aktív bevonására épülnek. Ugyanakkor, ha elfogadjuk Claire Bishop megközelítését, aki a részvétel elemét a művészetben a mentális bevonódásig és a performativitásig vezeti vissza, a részvételt nem kell szigorúan az aktív jelenléthez és cselekvéshez kötni. Viszont ezzel túlságosan tág keretet kapunk és eljuthatunk egy olyan érvelésig is, amely minden műalkotást részvételi alapúnak enged bemutatni. Hasznos lehet a bishopi fogalmi keretet kicsit szűkítve a részvétel különböző szintjeit illetve színtereit megkülönböztetni, és elkülöníteni, hogy kinek a szempontjából beszélünk részvételről – utóbbiakat a részvétel dimenzióinak nevezem, és konceptualizációjuk során a társadalomtudományokban megjelenő részvétel-értelmezésekre támaszkodok. A projektek elemzése részben a művész és az általa bevont résztvevők interakciójának elemzésére vonatkozik.

A következő dimenziókat különítem el:

1. A részvétel a művész dimenziójában – a művész, mint résztvevő.
2. A részvétel a közönség, az alkotásba bevont személyek szempontjából – „részvételi alkotás”.
3. A részvétel a társadalmi nyilvánosság szempontjából – a részvétel, mint társadalompolitikai dimenzió.

1.(x) A részvétel a művész dimenziójában – a művész, mint résztvevő.

A részvétel eme dimenziójában a művész szerepe a társadalomtudományokban alkalmazott *részvevő megfigyelő* szereppel állítható párhuzamba. Az ágens – a mű alkotását kezdeményező művész – ebben a pozícióban a passzív megfigyelői szereptől közelít egy aktív cselekvő szerep felé. A résztvevő megfigyelő szerep sajátossága az, hogy a kutató a kutatott társadalom, közösség, csoport megismerését úgy végzi, hogy részt vesz annak mindennapjaiban, tehát a *másik sajátvilágát* tárja fel, a másik sajátvilágába való behelyezkedésre tesz kísérletet. Ebben a folyamatban mégis érvényesül egyfajta távolságtartás, a kutató sajátvilágába való betekintésre a másikkal kevés lehetősége van. Ami még ennél is fontosabb, hogy a problémák megfogalmazásában és a megoldás keresésében a „megfigyeltnek” csak az „adatszolgáltatói” szerep jut. A XX. század második felében kialakult részvételi kutatások, részvételi akciókutatás ebben a tekintetben hoz változást. A megfigyelő és a megfigyelt, az „én” és a „másik” közt csökken a távolság és a megismerés folyamatában mindegyik szereplő részt vesz. (Vörös és Frida 2006)

A részvételi művek egyik fő sajátossága az, hogy a képzőművészet hagyományos eszközeivel szemben itt a személyközi kommunikáció sajátosságai érvényesülnek. Erre a sajátosságra helyezi a hangsúlyt Claire Bishop, amikor a részvételi műalkotásokat a performansz és az akcióművészet hagyományára vezeti vissza, és ez teremti meg a kapcsolatot a képzőművészet és a színház között a részvételi alkotások területén. A hagyományos performansz és akció esetében az alkotó közvetlen kapcsolatot keresve a közönséggel saját cselekvését és testét a mű részévé teszi, és a nézőket is cselekvésre, testük bevonására készíti. Ezekben a performatív helyzetekben az alkotó teste és cselekedetei médiummá

válnak.

A művész sajátvilágának feltárásáról a másik megismerésére kerül a hangsúly a közösségekben születő (helyspecifikus, közösségi, *public art*) műalkotások esetében. Minél nagyobb lehetősége van a bevontaknak a mű alakításába, annál több lehetőségünk van a sajátviláguk egyes elemeinek feltárására. A művész és a bevont résztvevők közötti kapcsolatfelvétel és interakció elemezhető az interakció során betöltött szerepek, illetve a résztvevők én-megjelenítései alapján. A művész minden esetben tudatosan irányítja az interakciókat a szerint, hogy milyen cselekvésre kívánja készíteni a bevont ágenseket, és magát milyen módon kívánja megjeleníteni. Alapesetben a cél lehet maga az interakció létrejötte.

Bár Ervin Goffman interakció-elmélete (Goffman 2000) elsősorban a hétköznapi életben létrejövő személyközi kommunikáció helyzeteinek elemzésére szolgál, és célja szerint a munkahelyi és egyéb szervezetekben megmutatkozó interakciós mintázatok értelmezését kívánja segíteni, mégis egy nem hétköznapi interakciós típus és színtér, a színház fogalomrendszerére épít. A dramaturgiai modell a részvételi projektek interakcióink, performatív szituációinak értelmezéséhez is hozzájárulhat. Az interakciót kezdeményező személy viselkedése azért speciális, mert míg általában saját én-megjelenítése és a partnerek (másik) elvárásai szerint a *művész* szereppel kapcsolatos társadalmi elvárásokat, mintákat teljesíti, gyakran lép át más szerepekbe. Ilyen szerepek lehetnek a *tanár*, a *kutató az újságíró* vagy a *segítő* szerepek. A művész részben tudatosan keveri ezeket a szerepeket, vagy tudatosan mutatkozik meg a művész szerep helyett más szerepben, hogy ezzel a partnerek cselekedeteit és az interakció kimenetelét befolyásolja.

Egy konkrét műalkotás, alkotói folyamat jellemzésekor a következő kérdések nyomán írhatjuk le a részvétel jellemzőit annak első dimenziójában: Mi a (művész részéről) a kapcsolatteremtés célja? Mi az interakció célja? Milyen problémákat fogalmazhat meg az ágens? Milyen szerepbe helyezkedik a művész? Hogyan definiálja saját szerepét a résztvevők felé? Mik az én-megjelenítés eszközei? Miként percipiálják a résztvevők a művész szerepét?

2. (y) A részvétel az alkotásba bevont személyek szempontjából

Ebben a dimenzióban a részvétel fogalma az alkotásba bevont egyénekre vonatkozik, ezért a bevonás mértékét és módszereit érdemes vizsgálni. Sajnos ez az a dimenzió, ahol az elemzés lehetőségei a leginkább korlátozottak. Ahhoz, hogy a „bevont” ágenseknek a dimenzióját megismerjük, megfelelő tudást szerezhessünk velük kapcsolatban, a projektek dokumentációi nagyon kevés segítséggel szolgálnak. A dokumentációkból ugyanakkor következtetni tudunk arra, hogy milyen mértékben volt lehetősége a bevont ágenseknek a közös cselekvés egyes elemeinek alakítására és hogy milyen lehetőségeik voltak az én-megjelenítésre, de egy nagyon erős szűrőn, azon a szűrőn keresztül, amit a művész a nézők számára biztosít. Erről a szűrőről a harmadik dimenzió bemutatásakor lesz szó.

A mű alkotásába bevont ágensek olyan interakcióba kerülnek, amelynek számos részletét a művész határozza meg. A részvétel mértéke attól is függ, hogy ezeknek a

tényezőknél a meghatározásában a bevont ágenseknek milyen választási vagy változtatási lehetőségük van.

A bevontak dimenziójával kapcsolatban érdemes vizsgálni, hogy milyen módon alakíthatják a szereplők a projekt (mű) végkimenetelét. Suzanne Lacy (Lacy 1994) felhívta a figyelmet arra, hogy a médiaművészetben népszerűvé vált *interaktivitás* fogalma nélkülözi a valódi kölcsönösséget és a bevont ágensek számára csak választási lehetőségeket ad, ami viszont a bevonódásnak egy alacsonyabb szintjét jelenti. Az egyén ilyenkor csak kész forgatókönyvek közül választhat, vagyis az interakcióban megmutatkozó problémára a művész által felkínált megoldások egyikét. Ezzel szemben az olyan műalkotásokban, amelyeket Grant H. Kester dialogikusnak nevez (Kester 2004), az ágensek között valódi párbeszéd alakul ki, amely kölcsönösséget és együttműködést feltételez. Az interakció kimenetele ebben az esetben nem előre meghatározott, nincsenek olyan zárt forgatókönyvek, amelyek közül választani lehetne. Kester elméletében Habermas kommunikatív cselekvés elméletére és a beszédaktus elméletre támaszkodik. A dialógusban Habermas elmélete szerint az ágensek (Habermas cselekvéselméletében aktorok) szimmetrikus (hatalmi) viszonyban állnak. Ez az idealizált helyzet azonban beláthatjuk nehezen teljesül egy művészeti projektben, de az ágensek törekedhetnek rá. Az interakció során, a dialógusban szereplő ágenseknek két veszélyforrást kell elkerülniük. Ezek a meghíúsult kölcsönös megértés (egyet-nem-értés vagy félreértés), és a meghíúsult cselekvésterv (sikertelenség) kockázata (Habermas, 1986, 188. old). A gyakorlatban azonban ezek a veszélyforrások nem jelentenek egyenlő mértékben fenyegetést minden ágens számára. A művészeti projektek esetében feltételezhető, hogy megfelelő szintű bevonódás és elkötelezettség hiányában az alkotásba bevont ágensek számára sem a félreértés lehetősége, sem a cselekvés sikertelensége nem olyan fenyegető, mint a tervei megvalósításában érdekelt művész számára.

A második dimenzióval kapcsolatban megfogalmazható kutatói kérdések: Mik a bevonás eszközei? (Milyen környezetben és helyzetben valósul meg az interakció?), Milyen szinten valósul meg a bevonódás, milyen cselekedetekre terjed ki? Hogyan definiálja a művész a résztvevőket szerepük és identitásuk szerint? Milyen szerepben mutatkoznak meg az ágensek? Létre jön-e koalíció a résztvevők között? Milyen lehetőségük van a bevontaknak arra, hogy alakítsák én-reprezentációjukat, szerepeiket és bemutassák identitásukat? Milyen szerepben mutatkoznak meg? Milyen az ágensek viszonya a problémák identifikálása és eliminálása kapcsán? Amennyiben a művész az interakció által a műalkotásba beépíthető ismereteket kíván szerezni, mennyire nyitott ez a folyamat, milyen előfeltevésekből indul ki és mennyire épít a partnerek sajátvilágára? Milyen témákat jelenítenek meg a bevont ágensek (sajátviláguk mely szeleteit tárják fel)?

3. (z) A részvétel a társadalmi nyilvánosság szempontjából

A folyamat alapú és performatív részvételi művészeti projektek esetében a mű a szélesebb nyilvánosság számára, a művészeti mezőben általában az interakció dokumentációja révén kerül bemutatásra, fényképeken, videofelvételeken, visszaemlékezéseken keresztül. Az

interakcióknak a reprezentációit ismerheti meg a közönség (amennyiben a műbe bevont ágenseket is közönségként percipiáljuk, őket tekintetjük a mű elsődleges közönségének, a mű dokumentációját szemlélőket pedig a másodlagos közönségnek). A dokumentáció az eredeti interakciónak csak azon elemeit tartalmazza, amelyeket a szerkesztés során a művész kiválasztott. A művész sajátvilágának elemei válnak elérhetővé, a többi ágensé, csak az ő szemének és tudatának szűrőjén keresztül. Ami megismerhető: Milyen általános ismereteink lehetnek a művek közönségéről? Kikhez szólnak ezek a munkák? Ha magunkat tekintjük nézőnek, be tudunk számolni arról, hogy milyen „üzeneteket” tartalmaz felénk a mű, a valóság milyen szeleteire vonatkozik, illetve annak milyen képe születik a sajátvilágunkban, esetleg milyen cselekvéseket vált ki belőlünk (az aktor perspektívája)?

Általánosságban elmondható, hogy Magyarországon a képzőművészeti mezőben egy állandó, és nehezen leküzdhető ellentmondás mutatkozik meg a művek nyilvánosságával kapcsolatban. Míg a társadalmilag és/ vagy politikailag elkötelezett művekkel kapcsolatban az alkotók egy része és a kritikusok egy része is azt az elvárást fogalmazza meg, hogy azok hatást gyakoroljanak a bennük reprezentált társadalmi kérdésekre (viszonyokra, problémákra), a művészeti nyilvánosság, vagyis a galériákba járó közönség által alkotott nyilvánosság korlátozott, szűk. A másik probléma a közönség attitűdje: sok esetben olyan nézők ismerkednek meg ezekkel a művekkel, akik maguk is hasonló társadalmi, politikai elkötelezettséget mutatnak. A rétegnyelvénység ilyen jellegű korlátozó jellegét hivatottak leküzdni például a *public art* alkotások, amelyek a galériák falain kívül található közönségnek szólnak.

A részvétel politikai fogalma annyiban áll közel a részvételi eme dimenziójához, amennyiben lehetségesnek tartjuk, hogy az alkotás összekapcsolja a bevont ágenseket (egyéneket, csoportokat) és a társadalmi nyilvánosságot (az ágens fogalmáról a kommunikáció participációra alapozott felfogása szerint lásd: Horányi 2005, 2007). A néző számára bizonyos ismeretek a bevont ágensekkel – azok sajátvilágával – kapcsolatban elérhetővé válnak a művekben.

A harmadik dimenzióval kapcsolatos kérdések: Mik annak a közönségnek, nyilvánosságnak a sajátosságai, amelyek számára a mű láthatóvá, megismerhetővé válik? (Mi a mű bemutatásának színtere, és az alkotó kiket kíván megszólítani?) Milyen formában válik megismerhetővé a folyamat és annak eredményei a szélesebb nyilvánosság számára? (Mik a használt médiumok, és milyen cselekvésen keresztül válik elérhetővé a mű a közönség számára?) Milyen problémák mutatkoznak meg a néző számára (számomra)? A műben megismerhető problémák milyen nagyobb társadalmi problémákra irányítják a figyelmemet? Milyen ismereteket szerezhetek a műben szereplő, különböző ágensek sajátvilágáról? A valóság konstruálásának a folyamatában mely ágensek perspektívája válik hangsúlyosabbá, kinek az értelmezései válnak hozzáférhetővé számomra?

Három dimenzió a 20 Forintos operettben

1. A művész, mint résztvevő: A *20 Forintos Operettben* a projekt megálmodói,

kezdeményezői, nevezzük most ez esetben őket művészeknek, hosszú kutatói tevékenység után jutottak el a Tolnai Lajos utca ezen telkéig, és a mű tervezésekor és megvalósításakor egyaránt erősen építettek a helyi közösségről szerzett tapasztalataikra. A projekt indulása előtt is és annak három hónapos megvalósítása során napi több órán keresztül sétáltak az utcákon, beszélgettek és végül dolgoztak a telken, inspirációkat gyűjtve az itt élőkől, a megértés és együttműködés szándékával vezérelve. A társadalomtudományokban alkalmazott résztvevő megfigyelő pozíciójához hasonlóan váltak így résztvevővé, vagy Hal Foster és Mark Hutchinson gondolatmenetére építve mondhatjuk, művész-antropológussá.³

2. A bevonódás: A mű aktívan épített a bevonásra, rengeteg embernek adott lehetőséget a részvételre a mű létrehozásában, aki belépett a telekre, egyszerre válhatott nézővé és alkotóvá, egy közösség tagjává.

A szervezők sokféle eszközt bevetettek a résztvevők megszólítására. Hangszerekkel és énekszóval kísérve vidám sétákat tettek a környéken, kiültek haját vágni a Blaha Lujza térre, hirdették magukat újságban, interneten, plakátokon és nem utolsósorban a Tolnai Lajos utca 23. számú telek színesre festett kerítésén kihelyezett táblákon. Hangszerek készültek, ruhák a felvonuláshoz, szövegek és dalok, kórus alakult, nőtt a PET-palackokból készült mókus és végül szőr is nőtt a fején az ingyenes fodrász-szolgáltatásnak köszönhetően. Az operett születésével párhuzamosan pedig a folytatásos szappanopera is készült.

A munkába több tucat ember (hajléktalanok, szomszédok, gyerekek, helyi aktivisták, turisták, járókelők, fiatal értelmiségiek) kapcsolódott be. Valószínűleg mindenkinek más volt a motivációja, de a projekt befogadó jellege és a szervezők nyitottsága megteremtette azt a légkört, amiben mindenki otthon érezhette magát. Jelen voltak a szomszédos önkormányzati ház lakói, felnőttek és gyerekek, hoztak tárgyakat a csere-bere piacra, részt vettek a program eseményein, és maguk is kitaláltak új programelemeket. A gyerekek péntekenként előadást rendeztek a dalokból és a maguk által koreografált táncokból, és ilyenkor sokan mások is kedvet kaptak a szerepléshez. A Tolnai Lajos utcai óvodakert egyszerre vált műhellyé és állandó színpaddá. A résztvevők elmondása alapján sokan nem csak produkciókat osztottak meg az itt szerveződött közösséggel és közönséggel, hanem életük történeteit is. A bevonódást inspiráló tényezők között gyakran régóta hordozgatott traumák bújtak meg, amelyekre a *20 forintos operett* nyitott légköre terápiás hatással bírt. Itt volt, aki meghallgatja az embert, találhatott olyan helyzeteket, feladatokat, amikben hasznosnak érezhette magát, a gyerekek pedig figyelmet kaptak és nem utolsósorban egy izgalmas vakációt.

³ A művész, mint antropológus szerep gondolata Hall Foster (1996) nyomán terjedt el a művészetelméletben, de megtaláljuk Suzanne Lacy (1995) egy Fostert megelőző írásában is, illetve Mark Hutchinsok *Four stages of Public Art* (2002) írásában.

3. A társadalmi részvétel dimenziója: A mű didaktikus szála – Brecht színházához hasonlóan – minden résztvevőt, aktív és passzív nézőt a társadalom struktúráinak látására, a társadalmi konfliktusok értelmezésére készítetett. Ez a fajta elgondolkodás pedig – egyesek reményei szerint – elősegítheti az aktív társadalmi részvételt, ami a társadalom demokratikus működésének feltétele.

Amikor ellátogattam a Tolnai Lajos utcába, egy hajléktalan emberjogi aktivistát kértem meg, hogy vezessen körbe: *„Kocsis Máté odaadta ezt a telket a hajléktalanoknak. Végül is ő sem gazember, ugyebár. Lehet, hogy jóvá akart tenni valamit. Ez egy ilyen szociális ösztéművészeti happening. Mindenki jöhet és alkot, amit szeretne.”* - mondta bevezetőként.

No de mit akarhatott jóvátenni a kerület polgármestere? Kétségtelen tény, hogy a projekt pont egy olyan társadalmi csoporttal kereste a kapcsolatot, amelynek helye a kerületben a korábbi egy évben többször is megkérdőjeleződött, és amelynek tagjai sokszor joggal érezhették magukat a helyi politika keresztútjében. A mű hajléktalan művészek alkotásaira épül és a megvalósításba is sok hajléktalan kapcsolódhatott be, sőt a történet, amit elmesélnek, sok elemében az ő sorsukat mutatja be. Egy évvel a *20 forintos operett* megvalósulása előtt a kerület polgármestere népszavazást írt ki három kérdésben, melynek előzménye néhány önkormányzati rendelet volt (a kukázás megbírságolásáról és a közterületek „életvitelszerű használatáról”), amelyek a hajléktalanok közterületi jelenlétének rendészeti eszközökkel való korlátozását ígérték. A népszavazás érvénytelen lett, és a korábban bevezetett rendeletek is érvényüket veszítették azóta, de a hajléktalanok többségének sorsa közben sem lett jobb.

2012 szeptemberében pedig egy óriás mókus vonult végig azon az útvonalon, ahol tavasszal még transzparenszekkel és dobszóval kísérve haladt az „Üres lakások menete”, több tucat hajléktalan és emberjogi aktivista követelte, hogy a kerület segítse a hajléktalanokat és a hajléktalansággal veszélyeztetetteket az üresen álló önkormányzati ingatlanok szociális alapú bérbeadásával.

A napi politika torzító hatásait elkerülendő a projekt gazdái igyekeztek elutasítani a mű direkt összekapcsolását a kerületben zajlott, hajléktalansághoz kötődő diskurzustól. Ugyanakkor sok „néző” számára megmaradt az asszociáció lehetősége. A projektben született szövegek, amelyeket Rejtő Gábor, Leé József, Orbán Anna és HoCsi alkottak, nem mentesek a politikai utalásoktól és a hajléktalanokat érő megaláztatások bemutatásától.

Ha egy közösség mindennapi élete kerül terítékre egy művön keresztül, illetve az általa keltett diskurzusban, elkerülhetetlenül megjelenik a politikum dimenziója. Nem feltétlenül az aktuálpolitika, pártpolitika szintjén, hanem a közösség érdekeinek és értékeinek közvetítése által, még akkor is, ha az alkotók direkt módon nem kívánnak politikai célokat elérni. A művészet nem létezik közönség nélkül, a társadalmi nyilvánosság eseményeinek különböző

színterein jelenik meg, amelyek lehetnek kizárólag a művészet számára fenntartva vagy lehetnek attól akár szinte teljesen távoliak, de mindenképpen a közösségi élet és ezáltal a közélet terei. Így minden, ami ebben a térben felvetődik, közéletivé és ezáltal a szó eredeti értelmében politikaivá válhat.

Lezárás

A csoport 2012 óta folyamatosan dolgozik Józsefváros közterein és alternatív művészeti tereiben. Munkájukkal játékos és gyakran provokatív módon világitanak rá a helyi társadalmi és politikai elit kirekesztő gyakorlataira. 2014-ben az önkormányzati választások során Mókusz Maxival mint alternatív jelölttel kampányoltak a kerület polgármesteri pozíciójáért, ami lehetőséget teremtett a hivatalos pártjelöltek mellett a köztereken megjelenő szegények problémáinak, az önkormányzati bérlakásokban lakók rossz lakhatási körülményeinek tematizálására. 2016-ban az Utcacsatorna című projektben szintén hasonlóan témákat dolgoznak fel egy köztéren felállított TV stúdió adásával és az azt követő köztéri vetítésekkel⁴. Megdöbentető és egyben humoros performanszaikon keresztül sikeresek abban, hogy Józsefváros különböző háttérű, eltérő iskolai végzettségű lakói között közvetítsenek, felhívva a figyelmet a szegények és kirekesztettek helyzetére. A köztéri akcióik révén humorral veszik rá az embereket hogy megálljanak egy percre, megértsék a mellettük lévő problémáit, megismerjék saját helyüket a sokak számára elnyomást okozó gazdasági és társadalmi rendszerben és megérezzék a szolidaritás és az egymás iránti kölcsönös kiállás szükségességét. A Penuma Szöv. tevékenysége nem csak egy egy figyelemfelhívó alkotás létrehozását jelenti, hanem a szolidaritás hálózatát hozza létre és jeleníti meg, teszi élővé.

IRODALOM:

- Bishop, Claire (szerk.): *Participation*. Whitechapel, London és The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2006.
- Bertolt Brecht: Az elidegenítő effektust teremtő színművészet új technikájának rövid leírása. 1940, In: Színházi tanulmányok 163–164., [htb://www.literatura.hu/szinhas/elidegenito.htm](http://www.literatura.hu/szinhas/elidegenito.htm)
- Foster, Hal. "The Artist as Ethnographer", in *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge: MIT Press, 1996)
- Goffman, Erving: *Az én bemutatása a mindennapi életben* (ford. Berényi Gábor). Budapest, Pólya – Thalassa Alapítvány 2000. [1959]
- Habermas, Jürgen: *A kommunikatív cselekvés elmélete I–II.*, Budapest: A Filozófiai Figyelő és a Szociológiai Figyelő külön kiadványa 1986.
- Horányi Özséb: *Fejezetek az ágens fogalomtörténetéből*. In.: *Társadalmi térben*, BME Szociológiai és Kommunikációs tanszék, 2005.
- Horányi Özséb, szerk.: *A kommunikáció, mint participáció*. Budapest, Typotex – ORTT-AKTI. 2007.
- Hutchinson, M: *Four Stages of Public Art*, Third Text 4: 429-38. 2002.
- Kester G. H.: *Conversation Pieces*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles –

⁴ Az Utcacsatorna adásai itt nézhetőek meg:

<https://www.youtube.com/watch?v=IZz--UlpE8&list=PLK5BwDOiO9doguUPNwWqMLH0bGsSLgrNH>

London. 2004

Lacy, Suzanne: *Debated territory, Towards a Critical Language for Public Art*, in. Lacy, Suzanne ed. Mapping the Terrain. New Genre Public Art , Seattle: Bay Press, 1994.

Lacy, Suzanne ed. : Mapping the Terrain: New Genre Public Art, Bay Press, Seattle, Washington, 1994. 171-185-old.

Vörös Miklós, Frida Balázs: *Az antropológiai résztvevő megfigyelés története*. In: Településkutatás II. Módszertani kézikönyv és szöveggyűjtemény, Szerk.: Letenyei László, 2006, 395-416.old.