

Gadó Flóra: Film, színház, közösség

A **részvétel és együttműködés** gyakorlatának vizsgálatakor izgalmas kitekinteni a muzeológia és a kortárs képzőművészet színterén túlra is. A film és a színház ugyanis az elmúlt évtizedekben következetesen alkalmaz együttműködésen és részvételen alapuló módszertant. Az alkotások pedig gyakran a múzeumi térben is megjelennek. Mit tanulhat e tekintetben egyik szcénája a másiktól? Kimutathatók-e egymásra hatások és inspirációk? Mely tendenciák találhatók meg több művészeti ág részvételi és együttműködési praxisában is?

Performatív és drámapedagógiai esetek a múzeumban, vagy dokumentumfilmes metódussal rögzített folyamatok a kiállítóterekben arra utalnak, hogy a képzőművészet és a muzeológia tudatosan használ bizonyos színházi és filmes megoldásokat. Épp ezért érdemes megvizsgálni, mit jelent általánosabb értelemben a színházi és filmes műfajokon belül a részvétel, különösen olyan esetekben, amikor nem a múzeumi együttműködés elemeként, hanem önálló szakmai projektként jelenik meg.

Színházi elzmények

A nézők aktivizálása és részvételre ösztönzése a 20. század első évtizedeitől ismert színházi jelenség. Előzményként leginkább Antonin Artaud 1920-as évekbeli kegyetlen színházára – ahol a teljes távolságról való lemondáson volt a hangsúly –, valamint Bertold Brecht 1930-as évekbeli avantgárd politikai (epikus) színházára szokás hivatkozni. Brechthez köthető a polgári színház képzeletbeli negyedik fala lebontásának gondolata is. A részvételi színház történetének másik fontos figurája Augusto Boal brazil színházi szakember, rendező, aki az 1960-as években alapozta meg azokat a módszertani elemeket, amelyek a néző aktivitására, bevonására építenek, és céljuk társadalmi problémák tematizálása és radikális változás elérése volt (*Elnyomottak színháza*). Hozzá köthető a *specactor* kifejezés, amely a néző (*spectator*) és színész (*actor*) összeolvasztásából született, és a néző tulajdonképpeni szereplővé/játékosává válására, ezen keresztül e két pólus eltüntetésére utal. Claire Bishop is kiemeli az avantgárd hagyományok fontosságát, és hangsúlyozza, hogy ne tekintsünk **történetiség** nélkül a részvételi gyakorlatok 20. század végi elterjedésére (Bishop 2006).

Gadó Flóra: A performanszművészet (és happening) 1960-as, 1970-es évekbeli térnyerése és alkalmazott részvételi metodológiái ugyancsak hatottak a későbbi részvételi színházi formákra. A

színház és a performansz egymáshoz való viszonya pedig komplex kérdéskört nyit meg – és a szakirodalom is egyre többet foglalkozik ezen műfajok kölcsönhatásaival.

Fontos megemlíteni a Jacques Rancière *A felszabadult néz* című esszéjében kifejtett nézeteket is. Rancière a néző paradoxonjának nevezi azt a helyzetet, hogy bár nem létezhet színház néző nélkül, a néző szerepét szükségszerűen mozdulatlan, passzív jelenlétként tételezzük. A francia filozófus az ellentétpárok (nézés/tudás, látszat/valóság, aktivitás/passzivitás) megszüntetését, működésének megváltoztatását sürgeti, mert szerinte éppen az olyan berögződések, amelyek például a nézést passzív folyamatnak fogják fel, teremtik meg valójában a passzív néző fogalmát. „A felszabadulás akkor kezdődik, mikor kérdésessé tesszük a nézés és tevés közti ellentétet, mikor megértjük, hogy az evidenciák, melyek a kimondás, a látás és a tevés viszonyait a fenti módon strukturálják, maguk is részei az uralom és az alávetettség struktúrájának. Akkor kezdődik, amikor megértjük, hogy a nézés is tett, amely a pozíciók ilyen felosztását megerősíti, vagy módosítja. A néző is cselekszik, ahogy a diák vagy a tudós is: megfigyel, kiemel, összevet, értelmez.” (Rancière 2011: 14.)

Részvételi színház

A részvételi színház módszertanát és formanyelvét a magyarországi színházi szcénában egyértelműen a *Sajátszínház* alkotó- és kutatócsoport, valamint a hozzájuk is kapcsolható, velük együttműködésben is dolgozó Káva Kulturális Műhely dolgozta fel legpontosabban. Meghatározásukban a részvételi színházat a dráma-, illetve színházalapú, performatív beavatkozások közé sorolják, melyek célja valamilyen társadalmi változás elérése a dráma és a színház eszközeivel. E tekintetben rokon az antropológia területéről érkező (részvételi) akciókutatásokkal, ahol szintén valamilyen társadalmi változás elérése a cél. A részvételi színházi előadásokban demokratizálódó folyamat indul el, amelynek hatására megszűnik a színpad és nézőtér között hagyományosan húzódó határvonal, és a nézőket különféle módszerek, technikák segítségével bevonják az előadásba, vagy akár már az alkotófolyamatba is. A részvétel intenzitása és mértéke széles skálán mozog: lehet testi/fizikai aktivitás (például mozgás, helyváltoztatás), játék/szerepalakítás (szerepbe lépés, szerepen belül való cselekvés), verbális véleménynyilvánítás (például hozzászólás) is. Ezek lényege a néző saját véleményének, szubjektív tapasztalatának megosztása és beemelése az előadásba, majd az ebből fakadó közös gondolkodási folyamat megélése, amely általában valamilyen társadalmi problémára világít rá.

Gadó Flóra: A jelenség az ún. immerzív színházhoz (*immersive theater*) kapcsolható, ahol az előadásokban a nézőnek gyakran mozognia kell, különféle tereket bejárni, ezáltal áll össze számára a darab. Gyakran párhuzamosan futó jelenetekbe lehet belenézni, nincs lineáris narratíva, hanem a nézők mozaikokból rakják össze az előadást. A nézők érdemben nem válnak résztvevőkké, nincs hozzászólási lehetőségük, bár fizikailag aktívabb szerepet töltenek be, és a befogadás is rendhagyóbb formát ölt (Swift 2016). Hazai viszonylatban a Krétakör társulat korai darabjaiban volt hangsúlyos a nézők „mozgatása”, amikor a darab megtekintéséhez folyamatosan

egyik helyről a másikra kellett menni – mint például A Nibelung-lakópark előadásán.

Más esetekben viszont akár egy közösséggel együttműködésben és részvételével hozzák létre az előadást, nehézségeik, problémáik feldolgozására, megoldására, láthatóságuk növelésére kerül a hangsúly. Elsősorban alternatív színházi társulatokhoz (Káva, KOMA) köthető a gyakorlat, de találunk olyan kőszínházi produkciókat is, melyekben hangsúlyos a közös gondolkodás és együttműködés folyamata – mint például a Pintér Béla és Társulata, vagy a korai Krétakör Színház munkáiban. A közös gondolkodás ilyenkor inkább az alkotófolyamat része, amely egyfajta nyitott műnek tekinti a darabot.

Fontos elválasztani egymástól az előadásokban gyakran megjelenő interaktivitást és az ezzel nem azonos részvételt. Részvételi gyakorlatnak akkor nevezhetünk valamit, ha valóban befolyásolja az előadás menetét. Ily módon megkülönböztethetők egymástól nyílt és zárt interakciók. A zárt interakció olyan kiszámítható folyamatokat jelöl, amelyek során megkérnek például egy nézőt, olvasson fel egy levelet, vagy egy triviális kérdést tesznek fel, amire egyértelmű válasz adható. Nyitott interakcióról pedig olyankor beszélünk, amikor érdemi döntés kerül a néző kezébe: például a színészek a következő jelenetet aszerint játsszák el, hogy mit mond, hogyan reagál a néző. Ilyenkor nyitott kimenetű, fluid darabot látunk, amely a nézői reakciók alapján akár minden előadásban másként zajlik (Cziboly et al. 2017). De gyakran a szabad döntések is látszólagosan: már meglévő, kiszámítható keretben zajlanak, és tulajdonképpen bárhogy reagál a néző, az előadás ugyanúgy megy tovább (Swift 2016).

A témára vonatkozó kutatások a részvételi színház három formáját választják el egymástól, melyek közül kettő szorosán fonódik össze pedagógiai módszerekkel. Az első forma a színházi nevelés (*Theater in Education*) drámapedagógiai módszere: színházi eszközök segítségével dolgoz fel bizonyos témákat a diákokkal, iskolai környezetben. Jó példa erre a Sajátszínház és a Káva projektjein túl a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház öt éve működő, középiskolásokat, felső tagozatosokat megszólító Tantermi Deszka programja. A második forma a fórumszínház, amelynek egyik iránya a boali hagyományból ered. Boal egy társadalmi igazságtalanságokat tematizáló darab után felajánlotta a nézőknek, hogy nézőből cselekvővé lépve játsszák újra az adott helyzetet, és próbálják megváltoztatni. A másik, angolszász irány tulajdonképpen egy drámapedagógiai technika, ahol a nézőnek a szereplő helyére beállva, improvizálva, „helyette” kell megoldania a konfliktushelyzetet, és ehhez variációkat is kipróbálhat (Horváth–Obláth 2015).

A legizgalmasabb, harmadik forma a közösségi színház, ahol a részvétel nemcsak az előadást, hanem az azt megelőző, előkészítő szakaszt hatja át. Általában valamilyen szempontból marginalizált, elnyomott, megszólalásaiban nem vagy kevésbé hallható/látható közösség mutatja be, játssza el saját történetét, melynek célja a lokális problémák láthatóvá tétele, saját közösségi identitásuk megerősítése, vagy egyszerűen a megszólalás jogából fakadó emancipatorikus gesztus. Ritkán találunk példát arra, hogy ebben a folyamatban nem vesz részt együttműködő partner, valamilyen moderátor, aki például az elkészült darab bemutatásának segítségével is

közreműködik. A Sajátszínház nemcsak a téma feldolgozásában és kutatásban jár élen, hanem a színházi praxist illetően is jelentős munkát végez. Jó példa erre a SzívHANG társulat *Éljen soká Regina* című előadása, amely a Szomolyai Magyar Roma Egyesület és a Parforum együttműködésében jött létre. A darabban borsodi roma közmunkás asszonyok fiktív születésnap keretében alakítják önmagukat, színre viszik saját életüket, és megosztják a nézőkkel gondolataikat az anyaságról, a házasságról és a női szerepekről. Történeteik feldolgozása részvételen alapuló módszertant, digitális történetmesélést alkalmazott, amelynek lényege, hogy a résztvevők, a történetmesélés klasszikus formáit digitális eljárásokkal ötvözve, rövid személyes videókat hoznak létre életük fontos momentumaiból, témáiból. A kíméletlenül őszinte előadás erőssége, hogy tulajdonképpen úgy színház, hogy nincs benne „játék” vagy megjátszás, a néző bekerül az előadás erőterébe, azonosul a szereplők problémáival, kérdésselvetéseivel. Az egyedüli „profí” színész Sárosdi Lilla, aki lényegében az előadás moderátora, és abban segíti az asszonyokat, hogy meg tudjanak nyilvánulni.

Noha a Sajátszínház kategóriarendszere kétségkívül hasznos, mégis fontos hangsúlyozni, hogy a különböző színházi formák összekapcsolódnak egymással. Épp ezért valódi konszenzus sincs arról, mely módokat jelöli pontosan a részvételi színház fogalma.

Gadó Flóra: Érdeemes figyelembe venni Nina Simon múzeumi kontextusban használt kategóriarendszerét, amely színházi és filmes alkotásokra is alkalmazható. Az ő megközelítésében ezek a fokozatok a hozzájárulás (*contribution*), az együttműködés (*collaboration*) és a közös alkotás (*co-creation*) (Simon 2010).

Érdeemes mégis megkülönböztetni azokat a darabokat, amelyek egy adott (forrás) közösséggel együttműködésben jönnek létre, a részvétel és együttműködés a közösséggel folytatott közös munkát, történeteik színházi nyelven való feldolgozását és bemutatását jelenti, és azokat az előadásokat, amelyek a néző, a közönség bevonására, aktivitására és részvételére építenek.

Gadó Flóra: De mit értünk közösségen? Róbert Júlia színházi dramaturg azt tekinti alapvető kérdésnek, hogy az alkotók egy közösséghez kívánnak szólni, vagy közösséget akarnak teremteni. A közösségi színház eleve konkrét közösséget mozgósít, a közösség identitásának megerősítését tűzi ki célul, míg azokban a helyzetekben, amikor a nézők a darab részesévé válhatnak, éppen ezen aktivizálás során alakulhatnak át véletlenszerű csoportból közösséggé (Róbert 2017). A múzeumi kontextusban így módon választhatjuk el egymástól a forrásközösséget és az alkotóközösséget.

Film és részvétel – elzmények

Míg a részvételi színházról szóló elemzések leginkább a részvétel és együttműködés különböző formáit vizsgálják, megkülönböztetve az interakciót a részvételtől, az irányított és a szabad hozzájárulást, valamint a közönség és a közösség szerepét, addig a filmkészítés folyamatában

ezek a szempontok inkább az újfajta digitális platformok okozta szabadság, valamint a szerzőség kérdése körül forognak.

A kulturális antropológia résztvevő megfigyelő módszertana az 1960-as évek dokumentumfilmjeire is hatással volt. A **résztvevő megfigyelés** azonban sosem vált valódi gyakorlattá a dokumentumfilmek készítésében, inkább az ún. *observationalist* (megfigyelő) dokumentumfilm vált fontos irányzattá, amely elsősorban a filmezés folyamatát és a filmkészítő személyét igyekezett láthatatlanná tenni – ahogy Bill Nichols filmtörténész említi (Nichols 2001; *cinema direct, cinema vérité*). Stella Bruzzi filmtörténész ellenben kritizálja a megközelítés idealizmusát, elérhetetlen célját, mivel a teljes objektivitás sosem érhető el, a kamera nem válhat láthatatlanná (Bruzzi 2006). Nichols dokumentumfilm-elméletének kategóriarendszerében a megfigyelő dokumentumfilmtől a részvételi forma abban különbözik, hogy ez utóbbi nem rejti el a rendező személyét, hanem éppen azt a szituációt, interakciót és találkozást hangsúlyozza, amely a rendező és a film szereplői között létrejön. A rendező **aktív szerepet** vállal, a filmen is megjelenik, és azáltal enyhíti hatalmi pozícióját, hogy a folyamatot transzparenssé teszi (Nichols 2001).

Gadó Flóra: Stella Bruzzi a performatív dokumentumfilmes kategória megalkotásával gondolja újra Nichols csoportosítását. A részvételiség szempontjából azok a dokumentumfilmek kapcsolhatók ide, amelyekben a rendező részt vesz saját filmjében (*performer-director*), jelenlétével megtöri a láthatatlan megfigyelő státuszát (Bruzzi 2006).

Kérdés, hogy feloldható-e a hierarchia addig, amíg a kamera továbbra is csak az egyik oldalon forog? Hogy lehet megosztani a kontrollt és a felelősséget? Hogy válhat az alkotófolyamat (is) a film részévé? A rendező egyszerre mentor, riporter, együttműködő partner és megfigyelő, a film pedig nem egy általános igazságot mutat, hanem a rendező és a szereplők találkozásának egyediségét.

A módszer nemcsak mozgóképes, hanem állóképes/fotográfiai formát is ölthet, amikor a fotózás folyamata ugyanolyan fontossá válik, mint az elkészült képek. Jó példa erre, amikor egy közösség maga dokumentálja mindennapjait. Erre épült Erhardt Miklós és Dominic Hislop *Saját szemmel* (1997–1998) című munkája, amelyben Budapesten élő hajléktalan embereknek adtak eldobható automata fényképezőgépeket, hogy fotózzák mindennapjaikat. Ez a tendencia (is) hatja át Csoszó Gabriella Fotózás és aktivizmus című kurzusát és FreeDoc néven futó projektjét, amelyek az *empowerment* módszereit mutatják be: amikor a közösség dönti el, hogyan reprezentálja saját magát, és eszerint alakít ki gyakorlatot. Ezek a munkák gyakran jelennek meg kiállítási formában is.

Közös alkotás vs. közös szerzség

Hosszú út vezet innen azokhoz a dokumentumfilmekhez, amelyek alapanyagát kiválasztott vagy véletlenszerűen összeálló közösség hozza létre, és akár a szerzői pozíción is osztozik a

rendezővel. A közösségi vagy részvételen alapuló kortárs filmek elemzéséhez megkerülhetetlen az olyan fogalmak tisztázása, mint a megosztás kultúrája, a *crowdsourcing*, az *open source* rendszerek, a *prosumer* (producer és consumer), illetve a közösségi média térnyerése. A fogyasztói kultúra átrendeződésével kialakuló változások a filmek készítésével és fogyasztásával járó szokásokat is átrendezték. Sandra Gaudenzi online dokumentumfilmek elemzése során – Nina Simon részvételi múzeumi elemzéseire hasonlóan – a hozzájárulások és a részvétel különböző szintjeit különbözteti meg egymástól (Gaudenzi 2014; Simon 2010). Az online kommunikációs csatornák és a digitális technológiák sajátosságait vetíti a filmes módszertanra, amikor a különböző közösségek által eltérő módon előállított és kezelt tartalmakat vizsgálja. Az átlagos nézőből a 2010-es évektől kezdve *prosumer* válik, aki egyszerre akar fogyasztani és létrehozni, ezáltal aktív pozíciót próbál kivívni a termék (legyen az film vagy bármi más) előállításában (Gaudenzi 2014). Kérdés, hogy a részvételnek milyen szintjei vannak, és hogyan hat mindez a művek tartalmi és stiláris összetevőire?

Érdekes elválasztani egymástól a közös alkotás (*co-creation*) és a közös szerzőség (*co-authorship*) fogalmát, mely utóbbi – az elemzések szerint – csak nagyon ritkán valósul meg (Gaudenzi 2014; Simon 2010). A közös (tartalom)gyártás és -létrehozás/hozzájárulás leggyakoribb esete, amikor a résztvevők egy felhívás keretében saját tartalmakat küldenek a produkciónak, amely tartalmak aztán beépülnek a produkcióba. Az olyan filmekre, amelyek a felhasználók által küldött részekből készülnek, használják a *user generated content* (UGC) kifejezést. Így készült például a *BÚÉK* című magyar közösségi dokumentumfilm, amely 2013/14 szilveszterét mutatja be, a résztvevők felvételein keresztül. Több mint 800 videó érkezett a felhívásra, amellet a stáb is forgatott, így állt össze a film, amely láthatóvá teszi a különböző társadalmi csoportok, korosztályok, szubkultúrák sajátosságait. A film interaktív webes felületen, sajátos térkép alkalmazásával bomlik ki a néző számára, aki szabadon választhatja ki az epizódok sorrendjét, és azt is, hogy mennyi időt tölt egy adott rész megnézésével.

Van, hogy egy konkrét csoportot – egy adott téma szakértőit – kérnek fel részvételre, de van, hogy a folyamat nyitott, és bárki résztvevővé válhat. Viszont akár felkért szakértő, akár önkéntesen csatlakozó járul hozzá az alkotáshoz, a film koncepciójába, szerkesztésébe, formanyelvébe tulajdonképpen nincs beleszólásuk: ez továbbra is a rendező feladata (Gaudenzi 2014). Elemzésében Gaudenzi a Wikipédiát használja analógiaként: ahol az egyes cikkeknek/tartalmaknak a szerzője lehetsz ugyan, de a teljes Wikipédia koncepciójába nincs beleszólásod. A szerző pozíciója tehát továbbra is megmarad, de a szerepkörök és tudások bővíthetnek. A film mint az egyik leghierarchikusabb művészeti ág a gyártási és előállítási folyamatot kiszervezheti ugyan külsős résztvevőknek, a szerzői pozíció megosztására nem, vagy csak nagyon ritkán vállalkozik.

Camilla Møhring Reestorff *Az ölés aktuosa* (r. Joshua Oppenheimer, 2012) című dokumentumfilm – amely az indonéz katonai diktatúra történetét dolgozza fel az elkövetők nézőpontjából – elemzése kapcsán írja, hogy a film több részvételi technikát használ, ezzel demokratizálja az alkotást, mégis

olyan hierarchikus rendszerbe van beágyazva, amely nem ad egyenlő megszólalási és beleszólási jogot a különböző feleknek a filmkészítés folyamatába (Reestorff 2015).

Pozitív példaként érdemes említeni Hajdu Szabolcs *Ernellák Farkaséknál* című filmjét, amely állami támogatás nélkül készült 2016-ban. Az alkotás eredetileg a Maladype Színház felkérésre készült színdarabvolt, amelyben Hajdu és csapata a színészekkel együtt saját hétköznapi tapasztalataik feldolgozásával készítette a forgatókönyvet. Az előadásból fejlődött tovább a film, amely még szorosabb együttműködést alakított ki a család, a barátok és egyetemi hallgatók között. Az operatőri munkát például a Budapesti Metropolitan Egyetem 13 végzős hallgatója (Hajdu osztálya) végezte, a forgatás helyszíne pedig Hajduék lakása volt. A színdarab és a film egymással párhuzamosan is futott, és ehhez társult a film alternatív forgalmazása is, amely a mozik mellett privát terekbe, például családok otthonaiba vitte a filmet és az alkotókat. Az alternatív gyártási és forgalmazási modell a klasszikus filmstruktúra hierarchiáját próbálta lebontani, amit ötvözött a közösségi filmforgalmazással és filmnézéssel – ez lehetőséget teremtett az alkotók és a nézők közvetlen találkozására, a vélemények és tapasztalatok közvetlen megosztására.

A *co-creation* módszerre ugyancsak jó példa a 2010-es *Life in a Day* című amerikai dokumentumfilm (r. Loressa Clisby, Kevin Macdonald), egy felhasználók által készített anyagokból álló mű. A potenciális résztvevők egy adott napon (2010. július 24.) örökítették meg egy számukra fontos pillanatot, ezt töltötték fel a YouTube-ra, amely az alkotás kvázi élő archívumát jelentette. Az összes feltöltött anyag megnézhető volt egy videogalériában, a rendező és a vágó azonban csak bizonyos részeket emelt be a kész filmbe. A rendező tehát nem forgatott, hanem válogatott a mások által forgatott anyagokból (Gaudenzi 2014), azaz a forgatás koncepcionális lehetőségét megosztotta a résztvevőkkel, ami elsőre szokatlan módszernek tűnik. A látszat ellenére viszont ebből a munkából szükségszerűen kimaradnak azok, akiknek nincs hozzáférésük a felhasznált platformokhoz: a nyilvánosság így mindig korlátozott marad bizonyos (marginalizált) közösségek számára. Ezen típusú UGC filmek tekinthetők ugyan részvételen alapulóknak, de együttműködésen alapulóknak semmiképp sem. Gaudenzi tanulmányából nem derül ki, milyen a számára ideális, közös szerzőséggel létrejövő film. *Az ölés aktusa* dokumentumfilmben az Oppenheimer mellett dolgozó, nevét elhallgatni kényszerülő indonéz társrendező végig partnerként működött a rendezővel. Több interjúból kiderül, hogy közösen dolgozták ki a film alappilléreit, mégis, anonimitása miatt csak Oppenheimer nevére emlékszünk (Reestorff 2015).

Léteznek-e tehát olyan módszerek a kortárs dokumentumfilmben, amelyek ennél több ágenciát adnak a résztvevőknek? Válhatnak-e a dokumentumfilm alanyai és szereplői egyben a projekt kezdeményezőivé, formálóivá, akik már az előkészítő szakaszban is részt vesznek – a közösségi színházhoz hasonlóan? A közösség vagy az egyén, akiről a film szól, miként vehet részt a róla szóló reprezentáció alakításában? Habár az önreprezentáció filmes közegben is sokat változott az egyre többek számára elérhető digitális eszközök és online platformok révén, mégsem vált hangsúlyossá az a dokumentumfilmes irányzat, amely átruházza az elbeszélés folyamatát a szereplőre. Gaudenzi az átalakulás megragadásában a *user generated content* fogalmát a *subject generated*

re cseréli, ami arra a folyamatra utal, amikor a néző nem pusztán hozzájárul, hanem valóban résztvevővé válik, aktívan vesz részt saját történetének elmondásában, az alkotás folyamatában.

Mindezen gyakorlatok hatása a részvételi muzeológiai praxisban is tetten érhető. A színházi, drámapedagógiai módszerek performativitása kiállításokhoz kapcsolódó interpretációs program részeként is megjelenhet, vagy akár az egész tárlaton végigvonulhat – mint például a szabadtéri múzeumok **újrajátszás** jeleneteiben. Színházi formák ötvözhetőek továbbá kortárs képzőművészeti projektekkel – mint például a fórum- vagy a vitaszínház –, melyeknek teret és keretet adhat a múzeum. A *user generated content* filmes szakzsargonja megjelenhet kiállítások részvételi hozzájárulásaiban is. A részvételen alapuló kiállítási vagy képzőművészeti folyamat dokumentálása is öltheti közösségi dokumentumfilm formáját. A különböző terepek (film, színház, múzeum) közötti határok átjárhatók, a különféle közegek és diszciplínák részvételi gyakorlatai hatnak egymásra. A tudás és autoritás megosztásának dilemmája azonban mindenhol fontos marad: azaz, mennyiben mond le a szerző a hatalmi pozíciójáról, mennyiben osztja meg autoritását? A demokratikus alkotói folyamatok esetében kinek a kezébe kerül a döntés, és ki vállalja a felelősséget az adott projektért?

Irodalom

Bishop, Claire (ed.) 2006 *Participation: Documents of Contemporary Art*. Whitechapel, London.

Bruzzi, Stella 2006 *New Documentary*. Routledge, London – New York.

Cziboly Ádám – Kovács Bálint – Rádai Andrea – Upor László 2017 Gyerekek, ki volt már reménytelenül szerelmes? (Kerekasztal-beszélgetés). *Színház*, február, 8–11.

Gaudenzi, Sandra 2014 Strategies of Participation: The Who, What and When of Collaborative Documentaries. In: Nash, K. – Hight, C. – Summerhayes, C. (eds.): *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices and Discourses*. Palgrave Macmillan, Basingstoke – New York, 129–149.

Horváth, Kata – Obláth, Márton 2015 *A performatív módszer. Dráma- és színházalapú kutatások a Kávában (öt részvételi színházi kísérlet)*. Káva–Anblokk–Parforum, Budapest.

Nichols, Bill 2001 *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis.

Rancière, Jacques 2011 *A felszabadult néz.* Ford. Erhardt Miklós. Műcsarnok Kiadó, Budapest.

Reestorff, Camilla Møhring 2015 Unruly activism and the participatory documentary ecology of The Act of Killing. *Studies in Documentary Film*, 9/1, 10–27

Róbert Júlia 2017 Közösségi és részvételi? Közösségi vagy részvételi? A közösségi és részvételi színházról. *Színház*, február, 2–5.

Sajátszínház <http://www.sajatszinhaz.org/tudastar/>

Simon, Nina 2010 *The Participatory Museum*. Museum, Santa Cruz, California.

Swift, Elizabeth 2016 What do Audiences Do? Negotiating the Possible Worlds of Participatory Theatre. *Journal of Contemporary Drama in English*, 4/1, 134–149.

White, Gareth 2013 *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of Invitation*. Palgrave Macmillan, Basingstoke – New York.

Néprajzi múzeum 2016 ©