



SZÍNHÁZTUDOMÁNYI KISKÖNYVTÁR

Szabó Attila

Az emlékezet színpadai

Performatív műtfeldolgozás
Közép-Európában és a világszínházban



KRONOSZ KIADÓ

Szabó Attila

Az emlékezet színpadai

SZABÓ ATTILA

Az emlékezet színpadai

Performatív műtfeldolgozás
Közép-Európában és a világszínházban



Kronosz Kiadó
Pécs, 2019



SziTU – SZÍNHÁZTUDOMÁNYI KISKÖNYVTÁR

A Kronosz Kiadó
és a PTE BTK Színházi Programjának
közös sorozata

Sorozatszerkesztő:

P. MÜLLER PÉTER

A borítófotó:
theater.hu fotó – Illovszky Béla



Jelen elektronikus kiadvány a Kronosz Kiadó gondozásában
2019-ben megjelent nyomtatott kötet változatlan kiadása

pdf ISBN 978-615-6048-21-9

© Szabó Attila
© Kronosz Könyvkiadó Kft.

TARTALOM

Bevezetés	7
I. MÚLTFELDOLGOZÁS ÉS TÁRSADALMI EMLÉKEZET –	
ELMÉLETI ALAPVETÉSEK	17
Adorno és a műtfeldolgozás origója	17
Társadalmi emlékezet	22
Vamik Volkan és a választott traumák	33
A műtfeldolgozás szakaszai	37
Színház és performatív emlékezet	39
A valós színháza és a traumatikus valóság	52
Nyilvános apológiák mint a műtfeldolgozás eszközei	55
Színház és dialógus	63
A túlazonosulás mint műtfeldolgozási stratégia	69
II. SZÍNHÁZI MÚLTFELDOLGOZÁS NEMZETKÖZI	
KONTEXTUSBAN	85
Dél-Afrika és a feloldozás színrevitele	87
Dél-Amerika és a hemiszférikus műtfeldolgozás	99
9/11 és a traumatikus kép színházi ellenpontja	117
Összegzés	137
III. SZÍNHÁZI MÚLTFELDOLGOZÁS KÖZÉP-EURÓPÁBAN –	
A KOMMUNIZMUS ROMÁNIAI SZÍNHÁZI	
FELDOLGOZÁSA	141
Régiós párhuzamok, a műtfeldolgozás útjai és akadályai	
Közép-Európában	141
Az elcsalt forradalom: a romániai kommunizmus	
társadalmi feldolgozásai	152

TARTALOM

<i>A kommunizmus ítélete és a nyilvános apológiák szerepe a múltfeldolgozás folyamatában</i>	162
A gyermekké tett ország: a romániai kommunista diktatúra színházi feldolgozásai: <i>Egy nap Nicolae Ceaușescu életéből</i>	170
Infantilizáció és a kommunizmus tapasztalata: Alina Nelega és Székely Csaba monodrámái	187
Dokumentarista megközelítések: Gianina Cărbunariu identitásszínháza	195
A kihallgatások teatralitása: Gianina Cărbunariu „ügynökszínháza”	209
Az abszurd kihívás	215
<i>A kommunizmus története... a magyar színpadon</i>	230
Összegzés	241
IV. 1956 SZELLEME A MAGYAR SZÍNHÁZBAN	245
Párhuzamos történetek	245
1956 hagyatéka: emlékezés és társadalmi performansz	254
Történelmi revük: a forradalom groteszk-ironikus emlékezete	269
Egy lírai hangvételű dialogikus emlékezés ígérete	278
Nagy Imre és Kádár János – egy megíratlan dráma főszereplői	283
Összegzés	292
V. ÖSSZEFOGLALÁS: A SZÍNHÁZI MÚLTFELDOLGOZÁS TÁRSADALMI JELENTŐSÉGE	297
IRODALOM	317
MELLÉKLETEK	335
1. A múltfeldolgozás szakaszai	335
2. Előadás-elemzési szempontok	336
3. Jobb- és baloldali mitológémák kifejeződése a színházreceptióban	340
4. Előadások összesítő táblázata	341

BEVEZETÉS

A múltfeldolgozás, a múlttal való művészi számvetés igénye egyre gyakrabban jelenik meg a kortárs színházban, külföldön és itthon egyaránt. Jelen kötet tág és szerteágazó példaanyag bemutatásával azt a problémakört igyekszik körüljárni, hogy az 1989 utáni színház hogyan próbál részt vállalni a huszadik század nagy társadalmi traumáinak feldolgozásában. Milyen sajátos lehetőségei és kihívásai vannak a színháznak és a nyilvánosság egyéb színházszerű formáinak a társadalmi emlékezet mobilizációjára, a traumatikus múlttal való szembenézés lehetőségeinek megteremtésére? Feladata-e a színháznak egyáltalán, hogy a feldolgozatlan múlttal való dialógus kiemelt terepe legyen, és ha igen, milyen tapasztalatok megteremtésével járul hozzá a jelen számára kihívást jelentő múlttal való produktív viszony kialakítására: életben tartva, de ártalmatlanná téve a fájó emlékeket? A továbbiakban részletesen vagy érintőlegesen felidézett nemzetközi esettanulmányokban fontosnak tartom, hogy ahol erre lehetőségem nyílik, összevessem a hivatalos emlékezet sokszor aktuálpolitikai indíttatású performatív aktusait a színház művészeti keretében megvalósuló feldolgozással. Ez ugyancsak nem tekinthető teljesen autonóm területnek, hanem mindig ideológiai és esztétikai meghatározottságok hálójában működik. Az eltérő történelmi és kulturális közegekből származó példákon keresztül azt szeretném megvizsgálni, hogy az emlékezés és feldolgozás milyen valós lehetőségeit biztosítják a színházi előadások, és ezek hogyan viszonyulnak az adott probléma ösztársadalmi feldolgozottságának eredményeihez vagy (gyakrabban) hiányosságaihoz.

Máig makacsul tartja magát az a nézet, hogy a színház a jelenbeliség művészete. Ugyanakkor a színház világtörténetének

nagyon sok fejezete azt igazolja, hogy ez a művészeti ág mindig szorosan kötődött a múlthoz is. Bár a színház területén is fontos fordulatot hozó posztmodern paradigmaváltás alapjaiban kérdőjelezte meg a jelen (és egyben a színházi jelenlét) közvetlen megélésének lehetőségét, a múlttal mint társadalmi konstrukcióval való színházi számvetés igazán produktívá csak az utóbbi egy-két évtized során vált. Ez a színház történeti folyamat napjainkban is tart, sőt egyre jobban kiteljesedni látszik, így korai lenne megmondani, hogy hozott-e újabb, a posztmodernről is elszakadó radikális paradigmaváltást, és ha igen, hol találjuk ennek a határvonalait. A közelmúlt és a jelen világszínházi törekvéseinek ezt az új keletű múlt felé fordulását igyekszem körülírni, mely a színház társadalmi szerepének újragondolására is kísérletet tesz, egyúttal radikálisan új esztétikai minőségeket teremtve. A színre vitt valósághoz való újfajta viszony tételezésével, a színház kulturális szerepének kitágításával, illetve a társadalmi létezés egyéb területeire irányításával ezek a színházi előadások rendszerint megtörik a színházi jelentésképződés bevett formáit. Emiatt a hagyományos kritika és történetírás sokszor eszköztelennek bizonyul, amikor kényszerűségből a klasszikus strukturalista vagy dekonstruktív alapvetésű elemzési keretrendszerek alapján kívánja megragadni azok hatásmechanizmusait vagy történeti jelentőségét. A „dokumentarista színház”, a „valós színháza”, „poszttraumatikus színház”, „társadalmi színház”, „kortárs politikai színház” vagy a „színházi múltfeldolgozás” megnevezések véleményem szerint egy igen hasonló művészi kihívás némileg eltérő szempontú megfogalmazásait takarják. Ezeknek a színházi formáknak a megértéséhez elkerülhetetlen egy erősen interdiszciplináris értelmezői keret felépítése és működtetése az elemzés során, mely igyekszik produktívá tenni különféle társadalomtudományok eszközzrendszerét, miközben a különféle drámaelméletek és színházestétikai szempontrendszerek egyidejű működtetésétől sem feledkezik meg.

A könyv első, elméleti része a téma feldolgozásához elengedhetetlenül szükséges elméleti keretrendszert vázolja fel érin-

tőlegesen, majd a színház és emlékezet összefüggéseit vizsgálja. Néhány alfejezetben igyekszem felvázolni egy-két pragmatikusabb elemzési lehetőséget is, amelyek részint a műltfeldolgozás színházának, részint a társadalmi performanszok összetettebb megértésének eszközeként szolgálhatnak. A kötet második része hosszabb-rövidebb esettanulmányok soraként olvasható, melyek a színházi műltfeldolgozás világszínházi gyakorlatát kívánják felvázolni, kimutatva a sokszor igen távoli színházi kultúrák közti hasonlóságokat és különbségeket. Az első alfejezet tágabb kitekintést adva kissé eltávolodik az európai színházi és történelmi kontextus ismert keretrendszerétől, és más kontinensek emblematisz társadalmi traumáinak színrevitelét mutatja be, arra keresve a választ, hogy a mienkétől eltérő színházi kultúrák és történelmi tapasztalatok a színházi műltfeldolgozás milyen sajátos lehetőségeit valósították meg. Az is fontos kérdés, hogy az adott emlékezetközösségek milyen társadalmi célok megvalósítására használják a megtestesített történelem különböző formáit. A dél-afrikai apartheid, a dél-amerikai diktatúrák vagy a New York-i 2001-es terrortámadások olyan történelmi traumák, amelyek a helyi színházművészeket erőteljesen foglalkoztatták, olyan előadásokat és performanszokat hozva létre, amelyek, bár a magyar színházi köztudatba kevésbé kerültek be, a nemzetközi színházelméleti szakirodalom megke-
rülhetetlen referenciapontjait képezik. A harmadik és negyedik fejezet Közép-Európára összpontosít, a kommunista diktatúra színházi feldolgozásait vizsgálja Romániában és Magyarországon. A számos történelmi párhuzam ellenére a két szomszédos ország sok ponton eltérő tapasztalattal rendelkezik a negyven-
évnvi szocialista diktatúráról, mely azt is döntően befolyásolja, hogy a hosszú korszak mely eseményei válnak a színházi és társadalmi emlékezet kiemelt tárgyává. Míg Romániában főként Ceaușescu uralmának könyörtelen nyolcvanas éve és a máig ellentmondásosan megítélt 1989-es forradalom, addig Magyarországon, egy-két ellenpéldát leszámítva, egyértelműen az 1956-os forradalom és szabadságharc alkotja az emlékezés meg-

kerülhetetlen gócpontjait. Az is fontos kérdés, hogy az utóbbi évtized során egyre jobban kibomló közép-európai színházi műltfeldolgozás hogyan viszonyul a távolabbi országok bemutatott hasonló gyakorlataihoz, és ezt mennyiben befolyásolja egyfelől a régióra jellemző sajátos színházi struktúra és ennek változása, valamint az a sajátos emlékezetpolitikai környezet, mely a számos visszahúzó tényező ellenére mégis igyekszik sürgetni közös dolgaink rendezését.

Mivel néhány alapszöveget leszámítva a (művészi) műltfeldolgozás gyakorlatainak nem létezik egységes elméleti keretrendszere, ezért kihívást jelent egy egyszerre jól használható és ugyanakkor viszonylag koherens elméleti háttér felépítése. Az elméleti háttér súlypontjait sem könnyű kijelölni, hiszen a műltfeldolgozás számos kutatási terület metszéspontjában helyezkedik el, melynek sarokköveit képezik a művészetelmélet, művészet-szociológia, társadalomlélektan, emlékezetelméletek, traumaelméletek, a holokauszt kutatás, a performansz és performativitás elméletei, a beszédaktus elméletek és természetesen a színházelméletek és az előadáselemzés különféle iskolái. A kötetben emiatt bizonyos problémakörök vagy megközelítések ismertetése óhatatlanul is vázlatos lesz, és nem dolgozhatja fel az adott kutatási terület minden aspektusát. Ennek ellenére reményeim szerint az elméleti megközelítés módozatai olyan fogódzópontokat adhatnak, amelyek sikerrel használhatók a kortárs nemzetközi és a magyar színház számos új törekvésének értelmezéséhez, melyek nem nyílnak meg a színházolvasat szokásos nézőpontjaiból.

Mivel minden trauma egyedi és mélyen egy adott közösség történelmi és esztétikai hagyományaiba ágyazódik, joggal vitatható egy „világszínházi” merítés produktivitása. Wulf Kansteiner az *Egy fogalmi tévedés származástörténete*¹ című írásában vehemensen érvel a mindenféle traumadiskurzusoknak az elméletben való elburjánzása ellen. Írásomban ezért igyekeztem „féken” tartani a trauma-fogalmat, és nem Cathy Caruth sokat

¹ KANSTEINER 2005, 1.

idézett szövegei alapján, hanem döntően Vamik Volkan *választott trauma* fogalmát felhasználva alkalmazom a színházi elemzésre. A választott trauma elgondolása véleményem szerint elkerülheti a mindenféle történelmi vagy személyes vereség feldolgozandó traumává való előléptetését és minden nagycsoport (nemzetközösség) számára azokat a gócpontokat jelöli ki, amelyek marandó sebet ejtettek a csoportidentitáson, és több nemzedéknek a kitartó munkájára van szükség ahhoz, hogy a közösség felül tudjon rajtuk kerekedni. Volkan traumadefiníciója, bár alapvetően pszichoanalitikus oldalról közelít a társadalmi traumához, véleményem szerint nem összeegyeztethetetlen Jeffrey C. Alexander alapvetésével, miszerint: „Maguk az események nem eredendően traumatikusak. A trauma egy társadalmilag közvetített kijelölés.”² Bár a traumák és a rájuk adott művészi válaszok egyediek és lokálisak, a velük kapcsolatos társadalmi feladatok és kihívások hasonlóak. Számos példát lehetne felhozni arra is, hogy konkrét hatással vannak egymásra a térben és időben eltérő traumafeldolgozások. A dél-afrikai Igazság és Megbékélés Bizottság nyilvános meghallgatásai más országok hasonló megoldásait inspirálták, például Chilében. Ebben az értelemben Andreas Huyssen egyenesen „globális emlékezetdiskurzusokról” beszél, amelyek az „élménytársadalom” talaján láncolatba fűzik a világméretű nagy traumákat.³ Az elemzett kontextus merész kitérésének újabb jelentős példája Michael Rothberg⁴ teoretikus kísérlete, aki arra törekszik, hogy a holokauszt-olvasatot a kolonialista tapasztalatok irányába tágítsa, ami egy térben lokalizált történelmi eseménysorozat árnyaltabb emlékezeti feldolgozását támogatja. Az általa javasolt „többirányú emlékezet” (*multidirectional memory*) fogalma erősen összecseng a dialogikus emlékezet elméletével, mely régióink múltfeldolgozásának elkerülhetetlen és megoldatlan feladata.

² ALEXANDER 2012, 13.

³ HUYSSSEN 2000, 36.

⁴ ROTHBERG 2009, 1–25.

A kutatás egyik célkitűzése, hogy ne csak a színházként, a művészeti mezőhöz tartozó performatív események műt-feldolgozásban vállalt szerepére korlátozódjon a vizsgálato-m, hanem a társadalom más, nem művészi területein meg-valósuló performatív aktusokat is elemezzem. A különféle performanszelméletek elterjedésével számos olyan keretrend-szer jött létre, amely elemzési eszközöket ad a mindennapi események színházszerűségének vizsgálatára. Mindezek kö-zül a jelen kötetben leginkább Jeffrey C. Alexander társadalmi performansz fogalmára és elemzési módszerére támaszkodom,⁵ mely jól beilleszthető abba a művészetszociológiai keretbe, amely a művészeti alkotások társadalmi funkcióira kérdez rá. Alexander szerint a posztrituális kor performanszainak sikere azon múlik, hogy létrejön-e a játszó és a nézők között egy ide-iglenes *fúzió* és tételeződik-e egy közösen elfogadott értelmezé-se annak, hogy a performansz különböző elemei mit jelentenek. Az Alexander által használt alkotóelemek: a színészek, a közön-ség, a szimbolikus produkció eszközei, a *mise en scène*, a társa-dalmi erő, számos társadalmi színtér performanszának össze-vetésére szolgálhat. Sok performansz bizonyul vakvágánynak, ha a résztvevők különböző csoportjai máshogy értelmeznek valamely összetevőket, mint a kezdeményezők.⁶ Bár semmi-képpen nem kívánok egyenlőségjelet tenni az emlékbeszédek, apológiák, megemlékezések és a hivatásos színházi előadások performativitása között, hiszen ezek célja és eszközei is jelentő-sen eltérőek lehetnek, de egy közös diskurzus kereteiben való vizsgálatuk mégiscsak gyümölcsöző lehet, hiszen alapvetően ezek képezik a jelen idejű, nyilvánosság előtti műt-feldolgozás

⁵ Jeffrey C. ALEXANDER: Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy, *Sociological Theory*, Vol. 22, No. 4, Dec., 2004, 527–573.

⁶ ALEXANDER–GIESEN–MAST 2006. Ez a kötet az elmélet számos gyakorlati al-kalmazását is felmutatja, maga Alexander alkalmazza a 2001-es terrortáma-dások olvasatára, de a Clinton/Lewinski botrány, a dél-afrikai Igazság és Megbékélés Bizottság tevékenységének, vagy Willy Brandt híres térdre bo-rulásának elemzésére is felhasználják a kötet társszerzői.

formáit. És, ahogy több példán is látni fogjuk, nem mindig lehet könnyen meghúzni a határt a „csak utánzó” színház és a „komolyan veendő” társadalmi performanszok között.

A színházi esemény közösségi recepcióját Erika Fischer-Lichte is központi kategóriának tekinti, hiszen a nézők és játékosok között egy valóságos, a testi érzékelés útján észlelhető energia cirkulál.

Ezek a játékosokból és nézőkből álló, rövid életű, átmeneti színházi közösségek két okból is fontosak a performativitás esztétikájának szempontjából. Egyfelől egyértelműen láthatóvá teszik az esztétikai és társadalmi aspektusnak az előadás számára létfontosságú összekapcsolódását. A játékosok és nézők által meghatározott esztétikai elvek alapján létrehozott közösségeket a tagok még akkor is társadalmi valóságként tapasztalják meg, ha a be nem tagozódó nézők fiktív és tisztán esztétikai közösségnek tekintik azt. [...] A játékos és néző [...] saját testén, saját testével és olyanokkal együtt tapasztalja meg egy közösség létezését, akik „tulajdonképpen” és „eredetileg” nem tartoznak oda.⁷

Ugyan Alexander és Fischer-Lichte is hangsúlyozza, hogy az ilyen színházi és társadalmi eseményekben létrehozott közösség valódi és nem reprezentált, a mi szempontunkból mégis a legtöbb esetben szükséges lesz feltenni a társadalmi mimézis mikéntjének a kérdését is. Ugyanis nem csak az fontos, hogy az előadás rövid saját terében milyen közösséget teremt meg és hoz időlegesen létre, hanem főként az, hogy esztétikai eszközével milyen belátással szolgál a színházon kívüli, a társadalmi valóság részét képező kisebb vagy nagyobb közösségekről és identitáspozíciókról. A színház laboratóriumi körülményei között az összetartozás, illetve kirekesztettség tapasztalatai valóban nemcsak jelzett módon megélhetővé válhatnak, de hogyha ezek annyira speciáli-

⁷ FISCHER-LICHTE 2009, 74.

sak, hogy csak az esztétikai mezőben bírnak relevanciával (mint például Nitsch „bárányszéttépő” happeningjei), kevésbé járulnak hozzá társas struktúránk felülvizsgálásához. A hatvanas-hetvenes évek magán vagy félnyilvános tereibe elzárkózó és ott esztétikai alapon a fennálló ideológiáknak ellentmondó esztétikai alapú közösségek helyett (mint a régiókban is népszerű underground- és lakásszínházak) a rendszerváltást követően talán valóban politikusabb alpra helyeződik a színházi közösségépítés gyakorlata. Ennek lényege a társadalom különféle csoportidentitásainak színházi kijátszása, kritikája vagy dramatikus megerősítése.

Bár a színháznak mint saját szabályszerűségekkel bíró és ezért önálló elméleti alapokat követelő műalkotásnak az elfogadtatása az utóbbi évek során sikeresen megtörtént, a kortárs színházi kínálatban egyre sokasodni látszanak az olyan színházi események, melyek nem fejthetők fel az előadáselemzés bevett, kizárólag az esztétikai tapasztalat leírására törekvő módszereivel. A színház sok formája nemcsak a klasszikus színházépület keretein igyekszik egyre inkább túllépni, hanem más művészeti ágak és tudományos területek vizsgálati módszereit is igyekszik magáévá tenni. Úgy tűnik, hogy – a vérrel-verejtékkel kiharcolt, de továbbra is folyamatos veszélynek kitett önálló intézményi és diszciplináris pozíciók megőrzése mellett – újabb, komolyan vett interdiszciplináris nyitásra van szükség, hisz maga a színházi gyakorlat látszik megkövetelni, hogy elemzői a szociológia, szociálpszichológia, pedagógia, művészetpedagógia, andragógia, politikaelmélet és egyéb beavatkozó-tudományok eszközkészletével vértessék fel magukat. Magyarországon is egyre inkább körvonalazódni látszik az a komplex paradigmaváltás, amely a színházi előadás mint műalkotás és a színház mint intézmény önállósága ellenében kíván fellépni: a bábművészből bábpedagógus, a belvárosi független színházból tantermi színházi társulat, a külvárosi kortárs drámaszínházból komplex foglalkoztatóház, a dramaturgokból társadalmi színházi alkotó vagy dokumentumdráma-szerző lesz. Ha nem vagyunk teljesen cinikusak, akkor ebben a kivonulási gesztusban nemcsak a kísérleti művészet egyre szűkülő

(hazai és nemzetközi) forrásainak jobban dotált alapokból való pótlási kísérleteit látjuk, hanem a konkrét társadalmi folyamatok iránti valós érdeklődést, mely a művészi nyelv és az elkopott kreatív alkotói gyakorlatok megújításának eszköze lehet. Ennek feltétele egy egyre erősödő közönségigény is a dokumentum-alapú műalkotások iránt, mely a történelem és a jelen affektív „megértésének” növekvő popularitásával párosul.

Kékesi Kun Árpád már 2006-os szövegében is jelzi a színházelemzés körébe vont jelenségek kitágításának szükségességét, bár ekkor a maihoz mérhető „társadalmi nyitás” még nem képezte a színházi közgondolkodás részét. Hogy ez a fordulat nemcsak felületi jelenség, hanem a színházesztétika alapját átható változás, azt mi sem jelzi jobban, mint hogy klasszikusan a scenográfia seregszemléjeként működő Prágai Quadriennálé fődíját 2015-ben nem egy színházi díszletterv, de még nem is egy önálló színházi térinstalláció vitte el, hanem a NO99 színház *Egyesült Észtország* korábbi, 2010-es politikai performansz-színházi előadásának multimédiás eszközökkel „újraperformált” dokumentációja. Kékesi Kun szerint

egyre kevésbé hagyhatók figyelmen kívül, s komplex elemzést igényelnek a színháttal (gyakran fenomenológiaiilag is) összefüggésbe hozható performatív aktusok. Még ha vitatható is, hogy a színház és a performansz olyan viszonyban állna egymással, mint a kisebb és nagyobb paradigma, a mindennapi élet „teatrális” jelenségeinek vizsgálata a különböző színházi formák és játéknnyelvek megértéséhez járulhat hozzá. Hasonlóképp nagy horderejű lehet (a tradicionális szociológiai analízisen túl) a feminista és posztkoloniális, valamint (az egységes nemzetre-kultúrára és stílusra irányuló kutatáson túl) az interkulturális és posztmodern elméletek beemelése a történeti vizsgálatokba és érvényre jutásuk a színháztörténeti munkák látásmódjában.⁸

⁸ KÉKESI-KUN 2006, 41.

A magyar színházelméleti diskurzusban többek között Imre Zoltán vállalkozott arra, hogy a teatralitás kontextusában mód-szeresen együtt olvassa a társadalmi nyilvánosság performatív eseményeit és a folyamatként, intézményként, a megjelenítés alkalmaként vagy az ellenállás terepeként értelmezett színházművészeti alkotásokat. A számos performanszelméletet, szociológiai és színházesztétikai nézőpontot felhasználó 2003-as munka, bár néhány ponton a magyar (alternatív) színház eredményeire is kitér, elsősorban brit példákra hivatkozik.⁹ Míg a posztmodern paradigmák formabontó előadásai a mindennapitól radikálisan eltérő percepciókat ajánlottak a nézők számára, az itt elemzett előadások már szinte alig ragaszkodnak a Valós nem színházi reprezentációitól való elkülönüléséhez. Majdhogynem egy kontinuum részeként látják magukat az írott és internetes sajtó, a tévériport, a dokumentumfilm, a tüntetések, nyilvános beszédek és társadalmi intervenciók gondolkodtató-érzékenyítő műformáival. Folyamatosan és kreatívan vonják kérdőre a Valóshoz, a múlthoz és jelenbeli identitásunkhoz való viszonyunkat.

⁹ IMRE 2003.