

Kiss Gabriella: *A tette kész néző*

GARAI JUDIT

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,

Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet

PhD-hallgató

garai.judit@gmail.com

„Maradjatok autonómok, és ne engedjétek, hogy elmeséljenek benneteket!”

(Christoph Schlingensief)

A hazánkban *részvételi színház* néven emancipálódott kulturális jelenséget vizsgálni kizárólag a határátlépés jegyében lehetséges, azaz az esztétikum (a színház mint szituáció), a politikum (az apparátus láthatóvá tétele és kritikája), a pedagógikum (a projekt módszer és a próba kapcsolata) háromszögében lehet célravezető. Ehhez viszont figyelembe kell venni azokat a hatástörténeti összefüggéseket (többek között és jelen könyv szakirodalmára koncentrálni: Bertolt Brecht, Augusto Boal, Michel Foucault, Hans-Thies Lehmann), amelyek segíteni tudnak abban, hogy az elsősorban angol, francia és német modellekkel párbeszédet folytató, magyarul jobb híján *alkalmazott színháznak* nevezett ernyőfogalom alá tartozó kortárs magyar részvételi színházi formák változatait definiálni tudjuk. Fontos megjegyezni, hogy ez utóbbiak természetesen nemcsak az alkalmazott, hanem az ismét csak jobb elnevezés hiányában művészszínháznak nevezett intézményekben is jelen vannak. Az alkalmazott színháznak, mint elengedhetetlenül fontos, de a művészszínházi diszpozitívum felől nézve sokszor még mindig másodrangúnak tekintett színházi mezőnek az érvényességéhez, társadalomalakító és -formáló tényezőjéhez járul hozzá Kiss Gabriella *A tette kész néző* című, 2024 decemberében a Károli Gáspár Református Egyetem¹

¹ 2025. január elején értesült róla a szélesebb nyilvánosság, hogy a Károli Gáspár Református Egyetem fenntartói utasításra a következő tanévben tizennyolcféle mester- és posztgraduális szakot nem fog elindítani. Köztük a színháztudományi mesterszakot, a BA-s színházi specializációt, valamint a színházismeret és drámatanári tanárképző programot – amely e könyv kapcsán is különösen figyelemreméltó, elgondolkodtató és érthetetlen.

és a L'Harmattan Kiadó gondozásában megjelent monográfiája. Kiss tíz évvel ezelőtt színháztörténészként és gyakorló középiskolai tanárként kezdett el foglalkozni a színházat nevelési céllal alkalmazó drámapedagógiával nemcsak színházi, hanem kulturális jelenségként is. Ennek az egy évtizednek az elméleti és – ezzel együtt kiemelten fontos – gyakorlati tapasztalatait, megfigyeléseit, élményeit, azok tudományos háttérét, valamint elemzését, metodológiáját, leírhatóságát összegzi *A tette kész néző*.

A fogalomtisztázáshoz fontos felidéznünk a recenzeált kötet nyomán a Cziboly Ádám által szerkesztett *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyvet*.² 2017 tavaszán és nyarán ugyanis egy széleskörű, színházi nevelési, drámapedagógiai és elméleti szakemberekből álló közösség konzorciumi viták és egyeztetések során arra tett kísérletet, hogy a visszajelzésalapú minősítési rendszer és valamiféle stratégia megalkotása mellett glosszáriumot készítsenek, amely a legfontosabb fogalmakat igyekszik definiálni, köztük az alkalmazott színház és a részvételi színház fogalmát is. A kézikönyvben olvasható az alkalmazott színháznak a magyar színházi területen mára többé-kevésbé elfogadott definíciója is: „az esztétikai autonómia modernista eszményének jegyében működő, professzionális és intézményesült művészszínház ellenfogalma”, amely nem cél-, hanem folyamatorientált működésmódú, és „nyílt politikai, pedagógiai vagy terápiás céllal rendelkező, a színház mint művészeti intézmény hagyományos keretein kívül létrejövő színházi projektek gyűjtőfogalma”.³ Ezen szempontok nyomán az alkalmazott színházi előadásoknál megváltozik a terminushasználat is: nézőből néző-résztvevő (Augusto Boalnál *spectactor*) válik, az előadás sokkal inkább próbához vagy a próbafolyamat egy állomásához közelít, a színész mellett/helyett pedig megjelenik a színész-drámatanár, a színész-játékos is. A Cziboly-kézikönyv szövege arra is utal, hogy a művészszínházi diszpozitívumon edzett és iskolázott színháztudomány és -kritika kihívásokkal néz szembe az ilyen típusú előadások értelmezésekor. Felhívja a figyelmet arra is, hogy az alkalmazott színház ernyőfogalma alá tartozó előadások esetében túl kell lépünk a passzivitás és az aktivitás leegyszerűsítő oppozícióján, a művészet és nem művészet kérdésfeltevésén, valamint el kell fogadnunk, hogy ez az ernyőfogalom felettébb heterogén folyamatokat, jelenségeket és kísérleteket foglal magába. A kézikönyvben nem önálló műfajként szerepel a részvételi színház – bár erre az egyeztetések előtt volt törekvés –, hanem a meghatározás mentén részvételi színházi formákról, eljárásról beszélhetünk: olyan színházi technikákról, olyan módszertani eljárásokról tehát, amelyek a részvételt motiválják, facilitálják: „[A részvétel] olyan színházi előadások vagy tevékenységformák gyűjtőfogalma, amelyek a nézőknek az előadásban való részvétel lehetőségét kínálják fel, akik így nézőből résztvevőkké válnak. A részvétel számos módon megvalósulhat a színpadi cselekményben való tényleges részvételtől (játékossá válástól) kezdve az annak feldolgozásában, megértésében vagy a történet alakításában vállalt szerepig. [...] Történetileg olyan színház- és színészpedagógiai

² *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerk. CZIBOLY Ádám, InSite Drama, Budapest, 2017.

³ *Uo.*, 154.

koncepciók, műfajok hatása ismerhető fel rajta, mint a brechti tandarab-elmélet, a színházi avantgárd és neoavantgárd performativitás-fogalma, a boali elnyomottak színháza.”⁴

Ezek ismeretében érdemes megközelítenünk Kiss Gabriella monográfiáját, amely rendkívül széleskörű, ám az esetek többségében evidenciaként kezelt, és emiatt ki-fejezetten magas belépési küszöbű tudásanyagról ad számot a színházi részvétel és a bevonódás kollektív munkaformáinak heterarchiájáról, kritikusságra épülő jelenségeiről, a kontingenciát fókuszba helyező dramaturgiájáról és arról, hogy az ilyen típusú kulturális aktivitásoknak milyen „theatronban” kell megvalósulniuk ahhoz, hogy „az alkotóközösség játszva néző résztvevője (*spectator*) politikus állattá (*zoom politicon*), tette késszé váljon” (10–11.).

Könyve bevezető, *Kontextusba lépve...* című fejezetében a szerző elméleti előfeltevései sarokpontjaként nevezi meg azt a hipotézisét, hogy „[...] a művészszínház produktumorientált diszpozitívumának részét alkotó előadáselemző magatartások (módszerek) törvényszerűen nem vagy nem elégségesen képesek megszólaltatni azokat a színházcsináló szokásrendeket, melyek egyik fő vonása, hogy dez-, illetve reartikulálják a dramatikus, illetve rendezői színházat meghatározó „rendőri” [Nikolaus Müller-Schöll] tudásrendeket, továbbá a színházról való beszéd fegyvermező és ki-rekesztő erőviszonyainak dekonstitúciója felől értelmezik önmagukat” (11.), és így válik lehetővé az alkalmazott színházi projektek metodológiájának a kidolgozása. Histográfiái előfeltevéseit pedig két „korszakküszöbképző mozzanathoz” viszonyítja: részben a 2018-ban alapított Halász Péter-díjhoz kapcsolódnak, amely olyan megosztó, nem megszokott színházi jelenségekre hívja föl a figyelmet, amelyek megpróbálják szélesíteni a magyar kortárs színház tematikáját és formanyelvét, részben pedig a Színházi Kritikusok Céhének 2022-ben létrehozott „Jövő” díjához, amelyet elsősorban *devising* munkaformákkal dolgozó társulatok és személyek kaptak, így a Kerekasztal Színházi Nevelési Társaság és a Káva Kulturális Műhely, a celldömölki Soltis Lajos Színház, valamint a Stereo Akt.

A könyv következő három fejezete olyan projektproduktumokat vizsgál, amelyeknek alkotó-létrehozó-játékosai elköteleződtek amellett, hogy a színházcsinálást egyfajta „cselekvő” nézésnek/írásnak/tanításnak tekintik. Kiss szerint önmagára mindenkinek a „cselekvő kultúra” tagjaként kell tekintenie, mert csak így jöhet létre a befogadói és az alkotói mechanizmusok heterarchiája, melynek középpontjában a kölcsönösség, a tapasztalatszerzés, valamint az ítélet helyett a kritika áll. A három fejezet mindegyike előadásokból (tehát látható, megvalósult, „célt ért” projektproduktumokból) indul ki, és ezekkel is zárul, összefűzve így a monográfia történeti, elméleti és adaptálható elemeit. Ugyanakkor minden egyes, jelen kötetben vizsgált előadás komoly intézményi, persze korántsem ideális finanszírozással rendelkező, tehát felülről jövő kezdeményezés. Jelen recenzió szempontjából érdemes arra is felhívni a figyelmet, hogy szerzője szerint az akadémiai közegben zajló diskurzusok

⁴ Uo., 155.

mindig hegemon jellegűek. Maga Kiss is, jelen szöveg írójával és általában a részvétel-alapú színházi előadások kezdeményezőivel együtt a többségi társadalomhoz tartozik, mindannyian ebből a pozícióból beszélünk és cselekszünk. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy hatalmunk van, viszont annak közösségi gyakorlását a társadalmi változás helyének tekintjük. Ennek a kettősségnek a feszültsége feloldhatatlan ambivalenciát eredményez: folyamatos reflexióra és (ön)kritikus magatartásra van tehát szükség.

Az *eleje...* című első fejezet a monográfiában makro-előadáselemzéseket tartalmaz az úgynevezett Philter módszer segítségével, olyan előadás-rekonstrukciók létrehozására törekedve, amelyek „[...] az elméleti, a történeti és az analitikus reflexió igényével helyezik el a magyar és európai színházi kultúra palettáján a komplex színházi nevelési előadásokat” (19.). Kiss a Szegedi Egyetemi Színpad 1972–1973-as *Petőfi rock* néven ismertté vált *Petőfi napja* című produkciót vizsgálja, valamint a TIE (Theater in Education) klasszikus elemeivel kísérletező, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ által létrehozott 1992-es *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* című előadást és a fórumszínházi dramaturgiára épülő *A papnő* (Krízis-trilógia III.) című munkát, amit a Krétakör mutatott be 2011-ben. Mindhárom előadást az azokban rejlő dráma- és színház(pedagógia-)történeti problémafelvetések mentén tematizálja. Elemzéseinek célja, hogy sokrétűbbé tegye azt a kapcsolatot, amely a magyar alternatív/független színház és a hetvenes-nyolcvanas-kilencvenes évek diákszínháza között fennáll. A három előadást azonos alfejezetek mentén elemzi: színházkulturális kontextus; dramatikus szöveg és előadásdramaturgia; rendezés; színházi látvány és hangzás; színészi munka/játék; hatástörténet. A szerző már ebben a fejezetben kifejezi azon reményét, hogy a színház-történeti vizsgálatok tárgyának és kérdésfelvetéseinek bővítése a diszpozitívum irányába hozzásegít majd „[...] egy olyan elméletileg, történetileg és módszertanilag reflektált nyelv kidolgozásához, amely képes a színházi nevelési előadások leírására és az általuk kiváltott esztétikai/pedagógiai tapasztalat elemzésére” (20.). Ez a célkitűzés maradéktalanul teljesül a kötet egészében.

A kortárs nemzetközi szakirodalmat (is) impozánsan fölvonultató, azon belül az angol és német nyelvűnek kiemelkedő szerepet adó második, *A veleje...* című elméleti fejezet célja a színház nevelési céllal alkalmazó hazai drámapedagógia elméleti (és történeti) reflektátlanságának felszámolása. Kortárs valóságunkban, az információs társadalomban a részvétel és a részvétel illúziója között nagyon vékony a mezsgye, Kiss szerint viszont a játéktevékenység (Keith Johnston) a részvételiség fogalmi modelljének tekinthető, a bevonódás pedig „a játék útjának” (Harriet Finlay-Johnson és Henry Caldwell-Cook), amelyet olyan játékok gyakorolnak, akiknek színészi tevékenységében konceptuálisan nincs különbség egy tanterembe lépő diák és a színpadra lépő színész között. Ráadásul a résztvevők a tanítási dráma esetében nemcsak szereplői, hanem írói és rendezői, tehát egyszersmind alkotói is a folyamatnak (Gavin Bolton). A részvételiség ezen formái a heterachikusságot erősítik, és nem rendelődnek alá kiszámítható, vezérelhető és kontrollálható folyamatoknak. A Cziboly-féle kézikönyv nyomán a fent említett részvételi színházi formák hatástörténeti összefüggéseit (vö. Brecht és Boal munkáival, a színházi avantgárd és

neoavantgárd performativitás-fogalmával) Kiss elméleti keretbe helyezi, a foucault-i öngondozás-koncepció mentén újraolvasva Bertolt Brecht *Sárgarézvásár* és Einar Schleef *Formakánon kontra koncepció* című írásait. A szerző célja ezzel annak igazolása és demonstrálása, hogy a játékalapú bevonódás olyan művészeti gyakorlat, amely – Chantal Mouffe szerint – „[...] abban a korban és kultúrában [is kritikussá válhat], amelyben az ellenállás avantgárd gyökerű stratégiái a fogyasztói társadalom működésének mindennapi részévé váltak, mi több: a termelés fontos elemei lettek” (93.). Mouffe antagonizmusokra épülő demokrácia-fogalmával minden részvételi műfajokkal foglalkozó kutatónak – így e recenzió írójának is – szembe kell néznie, hiszen, ha a különböző részvételi módokat az antagonizmus és a konszenzus szempontjából vesszük górcső alá, akkor óhatatlanul fölvetődik a kérdés, hogy a konszenzusra való törekvés természeténél fogva nem foglalja-e magába a kirekesztést, vagyis, hogy konszenzus csak kirekesztéssel érhető-e el. Mouffe a részvételt a konfliktusok, a nézeteltérések, az antagonizmusok, a kommunikációs zavarok és a referenciális zűrzavarok megjelenésével vagy felerősödésével azonosítja, de ezek – ahogy Kiss is megjegyzi – „hasznos katalizátorok [lehetnek], hiszen felvállalásuk következményeinek (a vitának, az »agón« értelmében vett szellemi versengésnek) a célja nem a véleménykülönbségeket látszólag elsimító konszenzus, de nem is a politizáló közösség szétrombolása, hanem a permanens (ön)kritika” (96.). Az ilyen típusú konfliktusok, nézeteltérések, kommunikációs zavarok stb. viszont feltételezik a felek ember(ies)ségét is, azaz „olyan speciális etikai tartalmat, amelyet a [2013-ban, 64 értelmiségi által megfogalmazott] *Konvivalista Manifestum* a gondoskodás és az emberek egymásra utaltsága felől tematizál. Ebből a szempontból is izgalmas, ahogy a 21. század kultúra- és színháztudományi diskurzusa ismét rádöbben Foucault jelenlétére” (Uo.). Kiss Foucault öngondozás-fogalmát emeli be elemzésébe valódi társadalmi gyakorlatként, amely nem szigetel el a közösségtől, sőt, attól tesz függővé, hiszen csak rajta keresztül fedezhetjük föl önmagunkat.

A könyv középső fejezetében a szerző – többek között – az öngondozás, az antagonisztikus részvétel fent említett szempontjai mentén elemez előadásokat. A „mozgó-résztevő” szemszögén keresztül vizsgálja a Jurányinak a Covid alatt készült *Színház a város* című kísérleti hang-játék-projektjét; a „játészó-résztevő” oldaláról a Trafó *Animal City* című „első hazai immerzív színházi előadását”, valamint az Örkény és a Stereo Akt kooperációjában, az Örkény nagyszínpadán bemutatott *Kiváló dolgozók* című első kőszínházbéli civilszínházi (Bürgerbühne) előadást. A „TIE néző-résztevője” szerepéből pedig két kávé előadást, a *3050 grammot* és a *Lady Leart*. Az elemzett projektek közül a legizgalmasabb mégis a saját tapasztalatokat (is) leíró *A mi iskolánk* című projektfolyamat és az abból készült *Aziskoláját!* című előadás bemutatása, valamint autobiografikus és civilszínházi projektekként, majd projektproduktumokként történő elemzése. Kiss ezekben a projekteken alkotó-résztevőként volt jelen. Tézise, hogy „a részvételi színházi formákkal dolgozó, autobiografikus és civilszínházi előadás elemzőinek ezeket a »rend-ellenes alkalmatlanságnak« a színrevitelére épülő, saját »rend-ellenes rendje« szerint »professzionális«, a művész-

színházi diszpozitívum rendje szerint viszont dilettáns gyakorlatokat kell észlelniük, értelmezniük és megszövegezniük” (132.). Ő maga is ezt teszi *A mi iskolánk* és az *Aziskoláját!* leírásánál és értelmezésénél úgy, hogy egyúttal „autobiografikus pak-tumot” köt, tehát egyrészt történetének E/1. személyű személyessége T/1., majd T/3. személyűvé transzformálódik; másrészt a projekt során más és más módon, de birtokba veszi az alkotófolyamat egyes részeit; harmadrészt, vállalja az egzisztenciális kockázatot, láthatóvá teszi magát mint játszót a „színpadon”. Tehát saját gyakorlati tevékenységének elméleti reflexiójára vállalkozik. Ezzel együtt pedig olyan kérdésekre keres választ, mint hogy színházcsinálás közben hogyan lehet megteremteni a biztonságos teret, vagy hogy „hol a határa a határátlépésnek”. Ez a fejezet részben túllép azon az alapvetésen, hogy (csak) a szakmát szólítja meg (szakma=hatalom), hiszen egyszerre szól róla (leplezi le), és beszél a (szóra bírt) alkotó-résztvevő szem-szögéből, így ez a legkomplexebb, legtöbb izgalmas kérdést felvető, többnyire viszont csak a városi, közvetítő osztálybeli (Éber Márk) értelmiség számára az olvasása által fölszabadító (empowerment) szövegrész. Szeretném külön felhívni a figyelmet a naplószerű bejegyzések értékére és plasztikusságára, melyeket a szerző legtöbbször csak lábjegyzetben közöl.

A záró, *Az értelme...* című fejezetben Kiss három, megvalósult, adaptálható és – állítása szerint – előképzettséget nem igénylő dráma- és színházpedagógiai projektleírást ad közre. A cél közös: „adott időkereten (téma- és projektnapok) belül 14–18 évesek egy csoportjának azért kínálnak „drámás” élményeket, hogy megérezzék a téttel bíró részvétel tettere kész nézőt előállító örömét” (157.). A projektek működésmódját dinamikusan változó szerepek és feladatok határozzák meg, mindhárom kockázatos és valós, egyértelmű szabályok és struktúrateremtő ritmus mentén zajlanak. Ahogy maguk a projektek, úgy a dokumentációjuk is folyamatorientált. Előadásdramaturgiájuk etűdszerkezetű, melynek ritmusa a dramatikus játékok fajtájától függ. „A részvételi színházi formák politikussága pedig – hangsúlyozza Kiss – azon a kritikus attitűdön érhető tetten, amely a projektben részt vevők alapvető szellemi erőforrásainak mozgósításán keresztül mutat rá az intézményről intézményre (színházról színházra, iskoláról iskolára, osztályról osztályra, színjátszó csoportról színjátszó csoportra stb.) változó strukturális erőszak – sokszor önmegvalósítás vagy az önmenedzsment szabadságaként megélt – természetére.” (158.).

A három egymástól nagy mértékben különböző, de a színházat egyaránt nevelési céllal alkalmazó drámapedagógiai projekt mindegyikénél az volt a célkitűzés, hogy a produktum létrehozása, tehát maga a folyamat okozzon örömet, és ez legyen hangsúlyos, a közös tevékenység pedig ne tolódjon el a produktumban megtestesülni vélt „művészinak”, „minőséginek”, „színházinak” az irányába úgy, hogy az „előadás” méréceje a művészsínházon edzett nézői elvárások vagy a rendező/tanár tehetségének a megcsillogtatása legyen. A pedagógusnak ezekben a munkafolyamatokban sokkal inkább olyan facilitátornak kell lennie, akinek az a célja, hogy „a diákszínjátszók tudatosan reflektáljanak az alábbi kérdésre: milyen nézői tapasztalatok alapján mit értenek azon, hogy színház?” (159.).

A monográfia harmadik fejezetében elsőként dokumentált és bemutatott A *Koldusopera*-ügyet a budapesti Szent István Gimnázium 11–12. évfolyamának diákjai hozták létre („Csinálni jobb, mint érezni.” Brecht). A nagy színjátszó múltra visszatekintő intézmény közösségének, amely a *Padlás*, az *Amadeus*, A *dzsungel könyve* stb. nagy sikerén szocializálódott, föl kellett tennie magának a kérdést, hogy „mi mindent értünk azon, hogy színház? Milyen lehet a diákszínjátszás és a művészszínház viszonya? Mennyi energiát, (vagyis önmagunkon elkövetett) erőszakot szavatol egy minőséginek vélt produktum akarása? Kiknek és milyen alapon van joga belépni a diákszínjátszás játékterébe? Mit jelent egy diákszínjátszó közösség számára a kudarc és a siker? A tizenhét-tizennyolc évesekből álló csapat ugyanis úgy döntött, hogy 2020 áprilisában megismétli az 1928. augusztus 31-én Berlinben lezajlott előadás sikerét, és színre viszi Bertolt Brecht *Koldusopera* című művét.” (161.) A munka spontán vitává alakuló beszélgetéssel indult a műről, és a projekt szociológiai fókuszkérdése az lett, hogy „milyen csoportos játéktevékenységek révén lehet olyan képzeletbeli (fiktív) világokat felépíteni, amelyben a résztvevők valós problémaként találkoznak a »nyomorultak nyomorultjainak« [Vas István fordítása] világával, és ezekből a találkozásokból valós tudásra és tapasztalatra tesznek szert?” (163.). A projektben szereplő munkaformákat (asszociációs körök, improvizációs játékok, szoros szöveg-olvasás, befejezetlen hangok vitaszínházi formában, fórumszínházi gyakorlatok, belemegítő játékok, tanári közlés stb.) pontos időtartamukkal, helyszínmegjelöléssel és saját megjegyzésekkel táblázatokba rendezve dokumentálja Kiss mindhárom munka esetében, így könnyítve meg felhasználásukat és adaptációjukat, valamint külön figyelmet szentel az adott projekt bemutatási módjának, majd a közösségi értékelésnek is. Ugyanígy jár el a 7–8. évfolyammal közös, a „Petőfi”-ügy nevű iskolai ünnepségekkel kapcsolatos komplex dráma- és színházismereti projekt, valamint a „*Shakespeare-factory*” esetében is, amikor a drámatanár olyan versenyre készíti föl diákjait, amelynek keretében öt hónapon keresztül drámákon, filmekben és alkotó feladatokon keresztül ismerik meg a 9–10. évfolyamosok a dráma és a színház világát. Figyelmet érdemel, hogy a „Petőfi”-ügy és a „*Shakespeare-factory*” dokumentációjában szerepelnek jelenetszövegek, tehát „színpadi szövegek”, valamint rendezőipéldány-részletek is.

Kiss Gabriella monográfiája hozzájárul ahhoz a hosszú évek óta tartó, és a szerzőn kívül sok más kolléga fáradhatatlan és kitartó munkáját is felölelő törekvéshez, amely arra irányul, hogy kikezddhetővé váljék a művészszínházi diszpozitívum hegemoniája, és a színházra mint kulturális jelenségre sokkal tágabb értelemben gondoljunk. A kötet hozzásegíti olvasóit ahhoz, hogy megismerjék az alkalmazott színház különböző részvételi színházi formáit, és ezeket leírni, értelmezni és/vagy tanítani tudják. És ennél még fontosabb azok munkájának termékeny bemutatása és kiemelése, akik a legkomplexebb, legnehezebb, ám – többnyire – fölszabadító feladatot vállalják: a színházi aktivitás részeséi, azaz a néző-résztvevőké, akik autonómok maradnak, és nem hagyják, hogy elmeséljék őket, hanem ők maguk mesélik el magukat.

(L'Harmattan, Budapest, 2024.)