

Jean Schensul és Campbell Dalglish

Nehéz kiút: improvizációs film és fiatalokkal végzett részvételi akciókutatás

Absztrakt: Az oktatási témákban publikáló antropológusok többségétől azt várják a tanárképzésben, hogy megtanítsák a hallgatóknak, hogyan lehet az etnográfia segítségével eredményesebben tanítani. A tantervek kidolgozásában és az oktatáspolitikában is számitanak rájuk. Az antropológusok és pedagógiai etnográfusok által végzett alkalmazott oktatási munkának azonban van egy hatalmas területe, amely kívül esik ezeken a törekvéseken. Ide tartozik az iskolán kívüli tanulás tanterveinek kidolgozása, a múzeumi kiállítások és egyéb interaktív bemutatók kitalálása és megvalósítása, a kutatási eredmények innovatív nyilvános bemutatása, valamint a nyilvánosság bevonásának új módjai, melyek lehetővé teszik az érintetteknek a saját kutatásaik alapján a beavatkozást és érdekérvényesítést (Schensul 2011). Ebben a könyvfejezetben a fiatalokkal végzett részvételi akciókutatás (YPAR) és az improvizációs filmkészítés közötti kapcsolatra összpontosítunk, mint olyan pedagógiai megközelítésre, amely a társadalmi, gazdasági és oktatási egyenlőtlenségeket megtapasztaló fiatalok hangját azzal erősíti a nyilvánosságban, hogy különleges módon teszi lehetővé számukra, hogy kutatásaikba és megélt tapasztalataikba érdemben bevonjanak különféle közönségeket.

Kulcsszavak: pedagógiai etnográfia, fiatalokkal végzett részvételi akciókutatás (YPAR), improvizációs filmkészítés, egyenlőtlenségek

A fiatalokkal végzett részvételi akciókutatás és a transzformatív tantervek

Az antropológusok és a kritikai pedagógia képviselői szerint a fiatalok oktatásának transzformatív megközelítése az egyéni, csoportos és társadalmi szintű igazságosság és a méltányosság kérdéseire irányul. A fiatalokkal végzett részvételi akciókutatás (a továbbiakban YPAR) az egyik gyakran említett módszer, a kritikai pedagógia pedig a legkoherensebb keret, amelyben a transzformatív tanterveket értelmezni lehet (Berg, Coman és Schensul 2009; Schensul 2011, 2012; Schensul és Berg 2004; Schensul, Berg, Schensul és Sydlo 2004). Darder és munkatársai szerint a kritikai pedagógia a következő felismerésre vezeti rá a fiatalokat: az, hogy miről gondolják, hogy normatív és megváltoztathatatlan és hogy erre milyen válaszaik vannak, nem más, mint kulturális és társadalmi konstrukció, és joguk van tájékozottan cselekedni azért, hogy megváltozzanak a nem demokratikus struktúrák és gyakorlatok (Darder, Baltodano és Torres 2003: 9). A párbeszéd, a reflexió és a cselekvés körforgásán keresztül a fiatalok a domináns narratívák és magyarázatok kollektív megkérdőjelezésével képessé válhatnak a szerepük megerősítésére és a kritikai tudatosság kialakítására (Freire 1970). Ennek a folyamatnak kulcsszerepe van abban, hogy a fiatalok állampolgári szerepvállalással a transzformatív változásokon keresztül választ adjanak az igazságtalan körülményekre (Freire 2008). A kritikai pedagógiai gyakorlat kiegyensúlyozott megközelítése magában foglalja az egyenlőtlenség valamennyi forrásának gondos elemzését, beleértve a fajt, az etnikumot, a nemi szerepeket, az életkort, a politikai hegemoniát és a hatalom és a dominancia egyéb formáit (Giroux 1989).

Sokat írnak a kritikai pedagógiai gyakorlatban rejlő potenciálról, de homály fedí, hogy milyen módszertannal lehet ezeket a folyamatokat az YPAR keretében megvalósítani. Ez alól fontos kivétel a Cammarota és Fine szerkesztésében megjelent kötet (2010), amelynek viszont egyetlen szerzője sem mutatja be a részvételi filmkészítést vagy a színházi improvizációt mint a kritikai YPAR módszerét. Abban a formában, ahogy a Közösségkutató Intézet (Institute for Community Research, ICR) használja, az YPAR a transzformatív iskolai és iskolán kívüli oktatás eszköze (Berg, Coman és Schensul 2009; Schensul 2012; Schensul, Berg, Schensul és Sydlo 2004). A Közösségkutató Intézet konstruktivista facilitációs megközelítéseket, csoportos problémamegoldást és fiatalokra hangolt etnográfiai módszereket alkalmaz, melyekkel kritikai tudatosságot és folyamatos, fokozatos társadalmi változást generál, erősíti a fiatalok hangját és a kollektív hatékonyságot, és fejleszti a fiatalok alapvető készségeit az olvasás, az írás, a kommunikáció, a matematika és a szociális fejlődés terén.

A kritikai performatív etnográfia (Denzin 2003) kulturális folyamatokat illusztrál vagy szélesebb közönséghez juttatja el a kutatási eredményeket azzal, hogy a szereplőket bevonja az etnográfiai értelmezés performanszába. A performatív etnográfia következetlen a közönség bevonásában, hol párbeszédbe hívja, hol további adatok generálására használja őket. A kritikai performansz területén belül a legismertebb megközelítés az Elnyomottak Színháza (Theatre of the Oppressed): ennek keretei között egy ellentmondásokkal vagy strukturális/társadalmi kérdésekkel foglalkozó színdarab jön létre, amelyben a közönség

Forrás: A Hard Way Out: Improvisational Film and Youth Participatory Action Research. In *Participatory Visual and Digital Research in Action* [2015]. Aline Gubrium, Krista Harper és Marty Otañez (szerk.). London: Routledge, 115–128. Hungarian translation © *Replika*.

részt is vehet alternatív befejezések improvizálásával (Boal 1992). Ezt a megközelítést filmek is alkalmazták (Rothschild 2014), és osztálytermi környezetben is előfordul (Howard 2004). Az Elnyomottak Színháza megközelítés a kritikai pedagógiához hasonló elveken alapul: a strukturális egyenlőtlenségek által érintett csoport színházi részvétele a megélt tapasztalatai révén hiteles szereplőként és reflektálóként; dialógus, melynek során közösen határozzák meg az elbeszélést; reflexió, melynek fő eszköze a közönséggel folytatott folyamatos párbeszéd; majd továbblépés a cselekvés irányába. Az Elnyomottak Színházának legtöbb példája azonban elsősorban a színészek megélt tapasztalataiból táplálkozik, nem része az aktivisták részvételével végzett YPAR.

Esetünkben a részvételi improvizációs technikákat alkalmazó filmezés egyesíti a kritikai pedagógiát, a performatív etnográfát és a kritikai színházat. A fiatalok által vezérelt, interjúra és megfigyelésre épülő etnográfiai kutatás révén megjelennek az eltérő perspektívák, és a résztvevő szereplők tanult és megélt tapasztalatainak beépítése gazdagítja az elbeszélést. A kutatási folyamatban a fiatalok kapcsolatba kerülnek másokkal, ami fejleszti a szociális készségeiket és kritikai elemzőképességüket. A filmezés segít abban, hogy az üzenet többféle közönséghez jusson el, de közben megőrzi a párbeszédben, reflexióban és cselekvésben rejlő lehetőségeket. Ráadásul a kritikai kutatáson, elemzésen és improvizáción alapuló részvételi filmezést be lehet építeni olyan módszerekbe, ahol a közösségi média felhasználásával próbálják felhívni a nyilvánosság figyelmét valamilyen problémára és mozgósítani őket az analóg térben, illetve az interneten szükséges cselekvésre (vö. Cohen et al. 2013). A közösségi média, az ismeretterjesztés, az audiovizuális termékek, a részvételi akciókutatás és a társadalmi mozgalmak közötti kapcsolatok a pedagógiai antropológiában épp csak születőben vannak, és ápolni kell őket ahhoz, hogy transzformatív változásokat hozhassanak iskolákban és közösségekben. Az alábbiakban bemutatott eset ebbe az irányba tett lépés.

Aha-élmények: YPAR és improvizációs filmezés

Egyikünk (Jean Schensul) módszertani és oktatási háttérrel rendelkező alkalmazott orvosi antropológus. 1987-ben alapította a Közösségkutató Intézetet, ahol jelenleg is dolgozik. A szervezetet azért hozták létre munkatársaival, hogy a kutatás „eszközeit” (elmélet, módszerek, eredmények, terjesztés) egy sokszínű világban, a közösségekkel és más szervezetekkel együttműködve az igazságosság és a méltányosság előmozdítására lehessen használni. A Közösségkutató Intézet abban egyedülálló, hogy találkozási pont a közösségi változásokért dolgozó, egyetemen képzett kutatók és a céljaikat osztó közösségi érintettek és lakosok között. Hartford (Connecticut), ahol az intézet található, egy körülbelül 120 000 lakosú város, ahol az ipar az Egyesült Államok egész északi régiójában történt visszaesése súlyos gazdasági problémákhoz vezetett. A Közösségkutató Intézet munkájának már az első pillanattól fontos része volt az YPAR. A „többféle intelligencia” keretrendszerében (Gardner 1999) különféle művészeti formákat integrálunk a kutatási folyamatba és ezeket az eredmények terjesztésére is felhasználjuk. Az alább ismertetett filmes projekt volt a Közösségkutató Intézet első kísérlete arra, hogy a részvételi improvizációs filmet használja az intézet YPAR céljainak előmozdítására.

Hartford bizonyos városnegyedeiben a kilencvenes évek elején elharapóztak a kábítószerrel kapcsolatos erőszakos cselekmények, ezekre adott válaszként jött létre a Kábítószerprevenciós Központ által finanszírozott ötéves Kamasz akciókutatási program (Teen Action Research Project, TARP). A Közösségkutató Intézet és három, fiatalokat segítő közösségi szervezet együttműködése három városrész afroamerikai, latinó és egyéb fiataljait érte el. Egy egyéves prevenciós program során a fiatalok tanultak a kábítószerkereskedelemtől és a szerhasználatról, és megtanulták, hogy magukat a közösségi változás ágenseinek tekintsék. Minden csoportnak egy YPAR-projektet kellett végrehajtania. A beavatkozás egésze a szociális tanulás és az önhatékonyság elméletén (Bandura 1994), valamint a felelősségvállalás (Watts, Diemer és Voight 2011) és közösségszervezés (Christens és Dolan 2011) elméletén alapult. Az alapgondolat az volt, hogy ha a fiatalokat kollektíven bevonják a szerhasználattal kapcsolatos kutatásba és cselekvésbe, akkor jobb eséllyel alakítanak ki kábítószer-ellenes normákat és tartózkodnak kábítószerrel kapcsolatos kockázatos magatartásoktól (Berg et al. 2009).

A TARP-fiatalok térképezési és megfigyelési feladatokat végeztek, és mélyinterjúkban kérdezték társaikat és felnőtt támogatóikat az erőszak történetéről és a közösségi erőszak eseteiről, arról, hogy mennyire vannak kitéve a városrészükben dülő droggereskedelemmel járó erőszaknak, és hogy ez a tapasztalat milyen félelmet kelt bennük. Az így nyert adatok révén saját személyes tapasztalataikat ki tudták egészíteni azzal a tudással, hogy a kábítószer/erőszak interfész hogyan hat más fiatalokra és felnőttekre. Feltett szándékuk volt, hogy ezt a tudást a bandák és a kábítószerrel kapcsolatos erőszak visszaszorítására használják.

Abban az időszakban, amikor már cselekvési lehetőségeken gondolkoztak, Schensul megismerkedett Campbell Dalglish filmrendezővel, aki a Yale Színművészeti Intézetében végzett és akkoriban a New York-i Egyetemen (NYU) tanított filmkészítést. Dalglish osztotta Schensul nézeteit a kutatás és a saját hang kapcsolatáról, és ő is úgy vélte, hogy a fiatalok mélyebb színészi alakításra lesznek képesek, ha az adatok és a személyes és közösségi tapasztalataik alapján maguk alakíthatják ki a cselekményt és a forgatókönyvet. Chowdhury és munkatársai (2010) is arra mutatnak rá, hogy noha eredményét tekintve lehet kevésbé kifinomult, az improvizáció erősíti a színészek saját hangját a folyamatban és a produktumban. Schensul és Dalglish kidolgozta egy olyan kutatásra, közös forgatókönyvírásra és improvizációra épülő film tervét, amelyet a fiatal kutatókkal együttműködve valósítának meg.

Az aktivista pedagógus és filmrendező Campbell színházi ismeretekkel rendelkezett: improvizáció, pantomim, ének, modern tánc, színház és dalszerzés. Konfliktuskezelési készségeit Connecticutban fejlesztette, amikor börtönökben, fiatalkorúak javítóintézeiteiben, gettóbeli iskolákban és számos különböző általános és középiskolai programban dolgozott New Haven-i fiatalokkal. Ennek során azt tapasztalta, hogy a fiatalok egyszerre valóságos, szórakoztató és informatív karakterek eljátszásával mondják el a történetüket. Az volt az egyik korai „aha” élménye, amikor rájött, milyen fontos, hogy a fiatalok színészként közönség előtt lépjenek fel. Mivel volt gyakorlata a különböző erőforrások koordinálásában, kapcsolatba lépett a közszolgálati televízióval, amelynek kimondottan feladata, hogy közszolgálati műsorok céljára workshopokat biztosítson. Campbell diákjai elmondták, hogy mennyire megindító volt, amikor a közszolgálati televízióban látták viszont az életük, közösségeik, vagy éppen rokonaik történeteit, ő maga pedig képes volt

úgy összekötni a diákok történeteit filmes eszközökkel, hogy átjöjjön a személyiségük és a hangjuk. A munkát egyrészt a Boal-féle Elnyomottak színháza inspirálta, másrészt a Teyocoyani nevű nicaraguai aktivista színészcsoporthoz (Weiss 1989), ahol a közösségbe való belemerülés a közösségi történetek alapja, s ezáltal képes kiváltani a nézők szenvedélyes reakcióját és cselekvését. A Teyocoyanival való találkozása győzte meg arról, hogy a filmforgatókönyvírás és rendezés szempontjából milyen hatalmas jelentősége van a résztvevő megfigyelés immerzív tapasztalatának.

Nehéz kiút: egy improvizációs film

A *Nehéz kiút* (A Hard Way Out) 1992-ben készült. A történet a Charter Oak Terrace (COT) nevű nagy lakótelepen folyó élet valóságán alapult. A COT egy konfliktusoktól gyötört, ugyanakkor gazdag történelmi és kulturális örökséggel rendelkező közösség. Eredetileg azért építették, hogy kielégítsék a II. világháború utáni fehér veteránok, majd később a bevándorló afroamerikaiak és Puerto Ricó-iak lakhatási igényeit (Radcliffe 1998). A lakótelepet érintette az a diszkriminatív politika, amely az 1980-as évektől a század végéig az amerikai állami lakáspiac hanyatlásához és tönkremenéséhez vezetett. A gondoskodás hiánya, a forráselvonás, az egészségügyi és közlekedési infrastruktúra hiánya, a társadalmi elszigeteltség és az internalizált megbélyegzés azt eredményezte, hogy a lakók ellentmondásos érzéseket tápláltak közösségük irányában, miközben nagyon erősen kötődtek is hozzá.

A projekt idején a közösségben számos olyan idősebb afroamerikai és latinó bandatag élt, akiket az 1970-es évek végén kábítószer-kereskedés miatt bebörtönöztek. Börtönöveik alatt nagyobb bandahálózatok tagjaivá váltak. Amikor egy évtizeddel később szabadultak, elkezdték toborozni a fiatalokat, hogy vegyenek részt a lendületesen fejlődő országos illegális drogkereskedelmi hálózatban. A fiatalok úgy érezték, csak a bandatagság nyújthat nekik védelmet. A bandák közötti konfliktusok gyakran erőszakhoz, lövöldözésekhez és gyilkosságokhoz vezettek. Nem voltak ritkák az autós lövöldözések, folyamatosan egymásnak feszült a bandák uralma és a közösségi ellenállás. Ebben a környezetben született meg a projektünk, hogy alternatívát nyújtson azoknak a fiataloknak, akik el akarták kerülni a kábítószer-fogyasztást és meg akarták akadályozni, hogy társaik valamelyik bandához csatlakozva bekapcsolódjanak a kábítószer-kereskedelembé.

Schensul és a csapat támogatásával Dalglish elkezdett rendszeres iskola utáni megbeszéléseket tartani a TARP-fiatallokkal. Az volt a cél, hogy tudásukat és tapasztalataikat felhasználva a fiatalok vizsgálják meg a bandákhoz kötődő erőszakkal és a kábítószerrel kapcsolatos problémákat, és dolgozzanak ki egy drámai történetet, amelyet videóra vesznek. A filmezésben egyrészt Ron Gould, a Connecticuti Közszolgálati Televízió (CPTV) munkatársa segített, másrészt az NYU adott videós technikai eszközöket és stábot. A helyzet a lehető legkiszámíthatatlanabb volt: a TARP csoport egyik tagjára hálaadás napján egy elhaladó autóból tüzet nyitottak és kivégezték, egy másik alkalommal pedig egy hasonló autós lövöldözés csak másodpercekkel azelőtt történt, hogy a diákokat autóval átvitték volna otthonról a biztonságos workshopokba.

A forgatásunk 20 alkalomból állt, amit öt részre bontottunk. Az 1–3. alkalom során improvizációs technikákat próbáltunk ki. A tevékenységek a karakterek kidolgozására

összpontosítottak, azzal a (performatív etnográfiai) előfeltevéssel, hogy mindenki színész és a saját életét játssza. Amennyiben megértjük, hogyan cselekszünk, dönthetünk úgy, hogy megváltoztatjuk a cselekedeteinket. Amikor az improvizáció révén a fiatalok jobban megismerték önmagukat és egymást, felállították történetünk „előfeltevéseinek” listáját. Minden történetnek van előfeltevése, és minden előfeltevés valamilyen „változó igazságot” képvisel. Ezeket „palackba zárt üzenetnek” neveztük. Ha egyetlen változó igazságot mondhatnánk el a külvilágnak magunkról, arról, hogy kik vagyunk és mi történik, mi lenne az? A fiatal résztvevőknek több olyan kérdésre kellett válaszolniuk, amelyek arra ösztönözték őket, hogy elemezzék az okok és következmények kölcsönhatásait általában, illetve a saját életükben és közösségükben. Ez a folyamat összhangban van az YPAR során alkalmazott, „modellezésnek” nevezett kutatásalapú technikával, amelynek során a fiatalok diagramokat készítenek az őket és közösségeiket érintő problémák vélelmezett okairól. A válaszadás során a csoport jónéhány előfeltevést azonosított, amelyek közül hármat kombináltunk a *Nehéz kiút*ban: 1) a bandák uralma halálhoz vezet; 2) az egyetlen kiút az, ha keményen dolgozol és a munkán keresztül jutsz ki; 3) ehhez pedig változtatni kell a viszonyunkon ahhoz, hogy ki irányítja az életünket. Ezek az előfeltevések alkották a film elméleti modelljét.

A 4–8. alkalmat az előfeltevések különböző részeit megtestesítő szereplők kidolgozására szántuk. Egyikük egy anya, akit már a történet legelején megölnek egy autós lövöldözés során, s emiatt kamasz gyerekeinek a saját kezükbe kell venniük a sorsukat; az anya egyik fia, aki a bandák, a kábítószer, a bandaszabályok, az erőszak és a kábítószer-kereskedelem hatása alá kerül, de a bandának járó pénz egy részét félreteszi, hogy anyjuk halála után abból fizesse a számlákat; a fiú lánytestvére, aki iskolába jár, hogy jövőt teremtsen magának és a családjának; egy szociális munkás, aki az állami gondozásba vétellel akarja átvenni a kontrollt a testvérek élete felett; továbbá bandatagok, akik az új helyzetet azzal akarják kihasználni, hogy állítólag védelmet nyújtanak a kamaszgyerekeknek, de valójában a lány bátyját akarják befolyásuk alatt tartani, hogy kockázatos legyen számára a bandából és a drogüzletből való kilépés.

A 9–12. foglalkozáson az előfeltevések és a szereplők felhasználásával kidolgoztunk egy három helyszínen forgatott történet szerkezetet. A történet kezdetén az anyát megölik a lakása előtt. A gyászoló testvérpár megpróbálja összeszedni magát és megtartani a lakást. Megérkezik a bandatagok, és meglátva a kínálkozó lehetőséget a hatalomátvétellel, megpróbálják a fivért bevonni a bandába. Megérkezik egy állami szociális munkás, hogy érvényt szerezzen annak a szabálynak, miszerint kiskorú lány nem élhet egy lakásban kiskorú gyámmal. Megpróbálja szétválasztani a testvéreket, akik erre nem hajlandók. Rájönnek, hogy jövedelemre van szükségük, ha maradni akarnak (lakbért kell fizetni). A lány úgy dönt, hogy visszatér az iskolába, és munkát talál, amiből bevételük lesz. A fiú a lány háta mögött beleegyezik, hogy továbbra is drogot áruljon és a bevételt a bandának adja át. A nővér akkor jön rá, hogy a bátyja továbbra is kapcsolatban áll a bandával, amikor bulizó bandatagokat talál a lakásukban. Könyörög a bátyjának, hogy szerezzen legális munkát. A bátyja nem hajlandó a McDonald'sban dolgozni, és marad a bandában. Megbízák egy drogfutári munkával.

A hűga megpróbálja lebeszélni, mondván, hogy keményen kell dolgoznia, hogy kikerüljön abból a nehéz helyzetből, amelyben vannak. A fiú tartozik a bandának azzal

a pénzzel, amit a lány tudta nélkül a banda pénzéből a háztartási kiadásaira fordított. Mivel nem adta le a kábítószer-eladásból származó bevételt, bandatestvérei vadásznak rá, hogy megkapják a pénzüket és hogy ne tudjon elmenekülni. A testvérek egy üres lakásban bujkálnak. A bandatagok odaérnek a lakáshoz és dörömbölnek az ajtón; a film nagy lövöldözéssel ér véget.

A későbbi foglalkozásokon az elejétől a végéig elpróbáltuk a történetet, forgatási helyszíneket kerestünk, köztük egy verandát, egy elhagyott lakást a COT lakótelepen, autós helyszíneket és egy temetőt; és a CPTV helyszínén tervezett forgatási napra díszletet építettünk. Az első három foglalkozáson a próbákat videóra rögzítettük a különböző helyszíneken és a CPTV díszletben.

DalGLISH megvágta a jeleneteket és elkészítette a CPTV-nél a filmet, amiben a kollégái, a TARP munkatársai és a fiatalok közül is többen közreműködtek. A projektcsapat megszervezte Hartfordban a húszperces *Nehéz kiút* (20 perc) nagyszabású premierjét, amelyet egy helyi biztosítótársaság szponzorált. A több mint 400 fős közönségben voltak szülők, kamaszok, közösségi vezetők, gyülekezetek, a YMCA és a Boys and Girls Club szervezetek és mellettük a nagyközönség. A színészek, a producerek, a rendező és a kollégák bemutatását és elismerését egyórás nyitott beszélgetés követte. Mindenki elmondhatta a véleményét arról, hogy mennyire volt pontos és ismerős a színészek által megjelenített történet.

A filmet ezután városszerte bemutatták különféle fiatalokkal foglalkozó programok keretében. A film elkészítésében részt vevő fiatalok szinte mindegyike továbbtanult egyetemen. DalGLISH ma is vetíti a filmet a New York-i City College Média és Kommunikációs Művészetek tanszékén, mint modellértékű projektet, szemléltetve, hogy egy fiatalok életéről szóló kulturális fókuszú film készítésénél hogyan lehet bevonni a fiatalokat a kutatásba és a színészi improvizációba. A Közösségkutató Intézet pedig továbbra is vetíti a filmet connecticuti városokban élő fiataloknak, akiket még mindig fenyeget, hogy beszerzik őket a drogkereskedelembé és más illegális tevékenységekbe. A filmkészítés módszertanát az intézet YPAR programjaiban azóta is alkalmazzák.

A TARP volt a Közösségkutató Intézet első nagyszabású vállalkozása városi tizenévesekkel. Az intézet elvei közé tartozott a több helyszínnel és közösségi résztvevővel való együttműködés (Schensul 1998), és ez a program is ennek szellemében működött. A Közösségkutató Intézet biztosította a prevenciós és akciókutatási munkatársakat, a tantervet, a képzési foglalkozásokat és a gyártási programot. A három, fiatalokat segítő szervezeti partner biztosított bázist a programhoz, ők adták a felügyeletet, a személyre szabott szolgáltatásokat, az anyagokat, felszereléseket, és a szállítást. A tizenéves fiatalok, akik részt vettek a TARP program COT lakótelepi leágazásában, a filmforgatókönyv elkészítésének és előadásának teljes jogú résztvevői voltak, és a film elkészülte után beszéltek is róla a bemutatókon. A Hartfordi Lakásügyi Hatóság biztosította a COT TARP program bázisát és az utolsó jelenet forgatásához szükséges üres lakást. A CPTV a Közösségkutató Intézet partnereként teljes hozzáférést biztosított stúdióihoz. A TARP-program szövetségének jó kapcsolatai voltak más városi erőforrásokkal, köztük a biztosítóval, amely a nyilvános vetítés helyszínét fizette.

Hiába érdeklődtek intenzíven, a fiatalok részvételének biztosítása még így is nagy kihívás volt. A résztvevők élete és kötelezettségei időnként felülírták a filmmel kapcsolatos munkát. A felnőtt szövetségesek azonban elkötelezetten támogatták a munkát és a fiatal

résztevőket a kutatási és filmes folyamat során. Az ehhez hasonló együttműködésekben pénzre, emberi erőforrásokra és hálózatépítésre van szükség a közös célok kialakításához.

Amikor a módszereket mérlegeltük, szóba került a színházi előadás értéke a filmmel szemben. A színház rugalmasabb médium, de nem könnyen továbbítható, és nehéz megszervezni a későbbi előadásokat, különösen ha a fiatal résztvevők/színészek elfoglaltak. A filmezés lehetővé tette, hogy a szerepeket próbákon tanulják be, a film pedig később korlátlanul vetíthető. A forgatás nagy része a Közösségkutató Intézet létesítményeiben és a CPTV-nél zajlott. Kevés utcai jelenet volt, hogy csökkentsék a bandák területén történő forgatás kockázatát.

Nem a fiatalok forgattak. Ugyanakkor központi szerepet játszottak a produkcióban: részt vettek a jelenetek kitalálásában és beállításában, a kellékek kiválasztásában, és a többi csoporttag visszajelzéseit is felhasználva a szereplők megalkotásában és életre keltésében. Mosher szerint fontos, hogy a csoporttagok – egyesek vagy mindenki – láthassák a film több változatát is a vágás folyamán (Mosher 2012). Campbell Hartfordban a CPTV-nél fejezte be az utómunkálatokat, eredeti filmzenével, hangkeveréssel és színezéssel, és a diákoknak volt alkalma közben megnézni a filmet és beleszólhattak a vágásba is. A vágásnak volt hatása. Az egyik színész teljesen összeomlott, miután megnézte az anyagot: „Fogalmam sem volt róla, hogy ilyen életet élek! Egyszerűen elfogadtam, hogy ez a dolgok rendje!” Azzal, hogy részt vett a film elkészítésében, képes volt láthatóvá tenni egy „változó igazságot” a saját életében.

A kész film volt az első alkalom, hogy hartfordi fiatalok egy csoportja be tudta bizonyítani, hogy képes kutatni és reflektálni, előre megírt és improvizált elbeszélést létrehozni, majd azt filmmé alakítani, s mindezzel megfogalmazni a véleményét a hartfordi állami lakótelepen folyó életéről egy olyan időszakban, amikor a bandák különösen aktív tevékenységet folytattak.

Etikai kérdések

A filmkészítés és a film mögött álló kutatás elvégzése számos etikai kérdést vetett fel a titoktartás, a kockázat és a sztereotípiák terén. A tizenéves színészeket jól ismerték a közösségben, és néhányukat korábban megpróbálták beszervezni bandákba. A filmkészítésben való részvétel erős kiállítás volt a bandák ellen. Ezért rendkívül fontos volt, hogy a fiatalok NE a saját életükből vagy az interjúalanyok életéből vett pillanatokat játsszák el, hanem valós élményeken és narratív interjúösszefoglalókon alapuló fiktív szereplőket dolgozzanak ki. Ezért a *Nehéz kiút* narratívájához összefércelt történetek valós helyzeteken alapultak, amelyek a vizsgált közösségben élő valódi emberekre hatottak, de az átdolgozott és fiktív tények, események, szereplőnevek és helyszínek védték az érintettek magánszféráját és életét.

Hartfordban, egy olyan városban, amelyet a hatvanas évek városi tiltakozó mozgalmi után az üzleti és „belvárosi” érdekek informális koalíciója szándékosan szegregált, a hazatérő veteránok elhelyezésére épített állami lakótelep végül nagyrészt afroamerikaiak és latinók lakhelye lett. Projektünk idején az országos szakpolitika már jó ideje az állami bérlakásoktól való forráselvonást támogatta, ami a hátrányos helyzet koncentrációjának növekedésével járt. Ebben a környezetben a közvélemény rasszista és sztereotip nézeteket

vallott arról a közösségről, ahol a forgatás zajlott; a szemükben ez erőszakkal, bűnözéssel, drogokkal és abúzzsal teli negatív tér volt. A lakosok ambivalensek voltak a közösségükkel kapcsolatban, osztották az általános véleményt a negatív tulajdonságairól, ugyanakkor felismerték kohézióját és közös identitását. A TARP-nak ezért az volt igazán nehéz feladat, hogy a közösséggel kapcsolatos ellentmondásos pozitív és negatív véleményeket a negatív sztereotípiák erősítése nélkül mutassa be. Így a fiatalok ellenállóképessége még akár a negatív végkimenetek dacára is a negatív strukturális tényezők ellenpontjaként jelenik meg. Ezt a kérdést a filmvetítések alkalmával rendszeresen megbeszéljük.

A Közösségkutató Intézet munkatársai folyamatosan figyelték a potenciális konfliktusokat és feszültségforrásokat, hogy reagálni tudjanak a bandák esetleges beavatkozásaira. A kutatási stratégia kockázatos volt, mivel a fiatalok, akik közvetlenül nem vettek részt kábítószerhasználatban és -kereskedelemben, olyan barátaikkal interjúztak, akik viszont igen. A fiatal kutatókat/szereplőket és a Közösségkutató Intézet személyzetét is védeni akartuk minden lehetséges kockázattól, ezért a fiatalok mindig párban interjúztak más fiatalokkal a program által kijelölt helyen, és mindig ott volt a közelben egy, a programhoz tartozó felnőtt is. Azért, hogy ne azonosítsák őket tévesen, a fiatalok a programot azonosító jelvényt hordtak maguknál, és volt egy előre megírt szövegük a céljaikról. Ugyanakkor a COT lakótelepen futótűzként terjedő információ hatására sokan tartották a program és a filmezés hatásait pozitívnak. A projekt helyszíneit jól ismerték a Közösségkutató Intézet programjának munkatársai, akik maguk is reprezentálták a közösség tagjait, és igyekeztek előre megíjósolni a lehetséges problémákat. Az intézményi felülvizsgálati bizottság (IRB) bizalmas kezelésre vonatkozó protokollját követve az interjúkat anonimizálták, és az interjúkból felhasznált anyagok összevonásával megakadályozták egyének esetleges azonosítását.

A forgatásnál is sok óvintézkedést tettünk. Bár a forgatás nagy része beltéren zajlott a Közösségkutató Intézetben, a CPTV-ben vagy egy távolabbi helyszínen található lakásban, hogy a fiatalokat és a munkatársakat megvédjük az esetleges erőszaktól, az utolsó jelenetet a COT lakótelepen kellett forgatni, és egy Dalglish által felidézett eset jól szemlélteti, hogy az összes résztvevő védelme érdekében hogyan vállaltunk és hárítottunk el kockázatokat:

Ez az utolsó jelenet, és a két szereplőnk, a fivér és nővér, egy üres COT lakótelepi lakásban bújtak el egy ablak alatt, kétségbeesetten reménykedve, hátha valahogy mégse bukkan rájuk a banda. Mindketten tudják, hogy aki egyszer csatlakozott, annak az egyetlen kiút a kivégzés. Dr. Schensul az utolsó pillanatban tudta meg, hogy az egyik országos banda helyi csoportja tudomást szerzett a projektünkről, és jönnek, hogy véget vessenek neki. Bent vagyok a teremben a két bátor TARP-színésszel, a hangmérnökkel és a NYU-s munkatársakkal. Dr. Schensul kopogtatni kezd az ajtón. „Campbell. Ez nem biztonságos. Azonnal ki kell vinnem innen a srácokat. Azonnal le kell állítani a felvételt!” Könyörögtem, hogy hadd kapjak öt percet, amíg elkészül a felvétel. A kamerát az ajtóra irányítottuk, és megkértem, hogy dörömböljön kicsit erősebben, és ezt rögzítettük, ahogy Dr. Schensul az ajtón dörömbölve eljátszotta a bandatagok szerepét, akik közben épp felénk tartottak az utcánkban, hogy leállítsák a forgatást. A pillanat nem is lehetett volna valóságosabb. Befejeztük a felvételt, és biztonságba helyeztük a színészeket. Az operatőrömmel és a hangmérnökkel kísérteltünk az épületből, annyira nyugodtan, amennyire tőlünk tellett, miközben néztük, ahogy egy csapattal fiatal férfi jön az utcán és minket keres.

Arra is nagy gondot fordítottunk, hogy csak nyilvánosan megközelíthető helyeken filmezzünk utcai és hátsó udvari jeleneteket, így senkinek a konkrét lakóhelyét nem lehetett beazonosítani. Minden próbát, improvizációt és videófelvételt a helyszínek tulajdonosainak engedélyével és jóváhagyásával végeztünk. A helyszín bemutatásához gyűjtött nyilvános felvételek mind köztulajdonban álltak.

Záró gondolatok

Ez a projekt volt a Közösségkutató Intézet első kísérlete, hogy az YPAR bevezetésével erősítse a fiatalok hangját és a kábítószerekhez köthető erőszak elleni szerveződését. Ez volt az első kísérlet arra is, hogy az adatokból és megélt tapasztalatokból egy improvizációalapú, részvételi filmes projekt segítségével fogalmazzuk meg a fiatalok nézeteit egy rettenetes helyzetről és ezt cselekvésre ösztönző módon juttassuk el a szélesebb közönséghez. Az etnográfia lényegét tekintve improvizatív. Alapvető eszközeit az aktuális környezethez, felhasználóhoz, közönséghez és a célhoz igazodva lehet folyamatosan kombinálni. Az improvizatív filmezésre ugyanez a rugalmasság jellemző. Az etnográfiai alapú improvizatív film reprezentációs szabályai megkövetelik, hogy az összetett narratíva elemei (nyelv, történet, helyszín, szereplők és megjelenésük, kellékek) a helyszínt és a történelmi időszakot hitelesen jelenítsék meg, és az ottani fiatalok aktív részvételével valósuljanak meg. A filmre vett kritikai dráma abban kell gyökerezzen, ahogyan maguk a színészek értik – testbe ágyazott és intellektuális módon – a narratívát létrehozó strukturális tényezőket és hogy mit lehetne tenni ellenük. A hitelesség helyi színészek bevonásával érhető el, akik meg is élték és kutatták is a filmben ábrázolandó helyzetet, és akik tapasztalataik összességét képesek összefüggő történetté és improvizatív forgatókönyvvé alakítani. A *Nehéz kiút* jó példája ennek a folyamatnak.

Bizonyított, hogy a PAR egyéni és társadalmi szinten is transzformatív, de a társadalmi változások a politikai döntéshozók oktatásán, a közösségi szerveződésen és az érdekvégyesítésen keresztül megvalósuló intézkedésektől várhatóak. A társadalmi változásra irányuló erőfeszítések továbbra is személyes párbeszédet és mozgósítást igényelnek. Manapság a fiatalok, ahogy sokan mások, a közösségi médiát használják véleményük kifejezésére, ott folytatnak érdekvégyesítő munkát és mozgósítanak az offline kampányokhoz. A fiatalok által készített kísérőanyagokkal ellátott rövidfilmek publikus megosztása a Facebookon, YouTube-on vagy weboldalakon olyan fenntartható térbeli és időbeli elérés és hatást biztosít, ami messze felülmúlja a helyspecifikus érdekvégyesítést. A Közösségkutató Intézet ifjúsági filmjei felkerülnek ezekre az oldalakra, ahol nagyobb kampánytörekvések részeként tekinthetők meg. Az újabb technológiák – okostelefonok, táblagépek, fényképezőgépek és videokamerák – világszerte elérhetőek. A fiatalokkal végzett részvételi akciókutatás társadalmi változásért és igazságosságért folytatott kampányainak kortárs infrastruktúrája a kutatás, a filmes reprezentáció, a helyszíni és internetes szervezés összjátékából fog kialakulni, helyben és globálisan egyaránt.

Fordította: Orbán Katalin

Hivatkozott irodalom

- Bandura, Albert (1994): Self Efficacy. In *Encyclopedia of Human Behavior. Volume 4*. Vilayanur S. Ramachandran (szerk.). New York: Academic Press, 71–81.
- Berg, Marlene, Emil Coman és Jean J. Schensul (2009): Youth Action Research for Prevention. A Multi-Level Intervention Designed to Increase Efficacy and Empowerment among Urban Youth. *American Journal of Community Psychology* 43(3–4): 345–359. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10464-009-9231-2>
- Boal, Augusto (1992): *Games for Actors and Non-Actors*. London: Routledge.
- Cammarota, Julio és Michelle Fine (2010): *Revolutionizing Education: Youth Participatory Action Research in Motion*. London: Routledge.
- Cohen, Cathy J., Joseph Kahne, Benjamin Bowyer, Ellen Middaugh és Jon Rogowski (2013): *Participatory Politics. New Media and Youth Political Action*. Oakland, CA: MacArthur Research Network on Youth & Participatory Politics. Interneten: http://ypp.dmlcentral.net/sites/default/files/publications/Participatory_Politics_Report.pdf (letöltve: 2021. október 23.).
- Chowdhury, Ataharul Huq, Helen Hambly Odame és Michael Hauser (2010): With or without a Script? Comparing Two Styles of Participatory Video on Enhancing Local Seed Innovation System in Bangladesh. *Journal of Agricultural Education and Extension* 16(4): 355–371. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/1389224X.2010.515056>
- Christens, Brian D. és Tom Dolan (2011): Interweaving Youth Development, Community Development, and Social Change through Youth Organizing. *Youth & Society* 43(2): 528–548. DOI: <http://dx.doi.org/10.1177/0044118X10383647>
- Darder, Antonia, Marta Baltodano és Rodolfo D. Torres (szerk.) (2003): *The Critical Pedagogy Reader*. London: Psychology Press.
- Denzin, Norman K. (2003): *Performance Ethnography. Critical Pedagogy and the Politics of Culture*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Escobar, Arturo (2008): *Territories of Difference. Place, Movements, Life, Redes*. Baltimore, MD: John Hopkins Franklin Center.
- Freire, Paulo (1970): *Cultural Action for Freedom*. Cambridge, MA: Harvard Educational Review and Center for the Study of Development and Social Change.
- Freire, Paulo (2008): Teachers as Cultural Workers. In *Handbook of Research on Teacher Education: Enduring Questions in Changing Contexts*. Marilyn Cochran-Smith, Sharon Feiman-Nemser, D. John McIntyre és Kelly E. Demers (szerk.). London: Routledge, 208–213.
- Gardner, Howard (1999): *Intelligence Reframed. Multiple Intelligences for the 21st Century*. New York: Basic Books.
- Giroux, Henry A. (1989): *Schooling for Democracy. Critical Pedagogy in the Modern Age*. London: Routledge.
- Howard, Leigh Anne (2004): Speaking Theatre/Doing Pedagogy. Revisiting Theatre of the Oppressed. *Communication Education* 53(3): 217–233. DOI: <https://doi.org/10.1080/0363452042000265161>
- Mosher, Heather (2012): Creating Participatory Ethnographic Videos. In *Specialized Ethnographic Methods. A Mixed Methods Approach*. Jean J. Schensul és Margaret D. LeCompte (szerk.). Lanham, MD: AltaMira Press, 363–410.
- Radcliffe, David (1998): *Charter Oak Terrace. Life, Death and Rebirth of a Public Housing Project*. Hartford, CT: Southside Media.
- Rothschild, Jacob Edward (2014): *Race, Gender, and Deliberative Democracy. Overcoming Oppression through the Theatre of the Oppressed*. University of Southern Mississippi, Hattiesburg. Master's Theses. Paper 24. Interneten: http://aquila.usm.edu/masters_theses/24. (letöltve: 2021. október 27.).
- Schensul, Jean J. (1998): Community-Based Risk Prevention with Urban Youth. *School Psychology Review* 27(2): 233–245. DOI: <https://doi.org/10.1080/02796015.1998.12085911>
- Schensul, Jean J. (2011): Building an Applied Educational Anthropology beyond the Academy. In *A Companion to the Anthropology of Education*. Bradley A. U. Levinson és M. Pollock (szerk.). Oxford, UK: Wiley-Blackwell, 112–134.
- Schensul, Jean J. (2012): Youth Participatory Action Research. In *Encyclopedia of Action Research. Volume 2*. David Coghlan és Mary Brydon-Miller (szerk.). Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 831–834.
- Schensul, Jean J., és Marlene Berg (2004): Youth Participatory Action Research. A Transformative Approach to Service-Learning. *Michigan Journal of Community Service Learning* 10(3): 767–780.
- Schensul, Jean J., Marlene Berg, Daniel Schensul és Sandra Sydlo (2004): Core Elements of Participatory Action Research for Educational Empowerment and Risk Prevention with Urban Youth. *Practicing Anthropology* 26(2): 5–9. DOI: <https://doi.org/10.17730/praa.26.2.k287g8jh47855437>

Watts, Roderick J., Matthew A. Diemer és Adam M. Voight (2011): Critical Consciousness. Current Status and Future Directions. *New Directions for Child and Adolescent Development* (134): 43–57. DOI: <https://doi.org/10.1002/cd.310>

Weiss, Judith A. (1989): Teyocoyani and the Nicaraguan Theatre. *Latin American Theatre Review* 23(1): 71–78.

Campbell Dalglish

író, filmrendező, producer, alapító igazgató, D'Arc Productions, oktató, City College of New York (USA)

Jean Schensul

kulturális antropológus, az alkalmazott (orvosi) antropológia kutatója, alapító és szenior kutató, Közösségkutatási Intézet (Institute for Community Research), oktató, Yale Egyetem Interdiszciplináris AIDS-kutatások Központja (CIRA – Center for Interdisciplinary Research on AIDS) (USA)