

A „roncsolás” dramaturgiája, avagy nyitott történetek TIE előadásokban

RÓBERT JÚLIA

1992 óta készülnek TIE előadások Magyarországon.¹ Vagyis olyan események, amelyekben „a színház eszközeivel elkészített jelenetek, jelenetsorok, a hozzájuk kapcsolódó felkészítő és feldolgozó beszélgetések és az ebbe sajátos esztétika alapján illeszkedő in-

¹„A műfaj a '60-as években Angliában jött létre, az első társulat 1965-ben kezdte munkáját Coventryben. A színházi részek épülhetnek az önkifejezés bármilyen verbális és nonverbális műfajára (pl. prózai színház, báb- és figurális színház, tánc- és mozgásszínház, zenés színház, cirkusz, performansz stb.). A hazai gyakorlatban kb. 2–4 óra időtartamú program mindig pontosan behatárolt korcsoportba tartozó résztvevők (többnyire, de nem kizárólag gyermekek, ill. fiatalok) számára készül, akiknek a hagyományos színháznézői szerep mellett többféle egyéb szerepet, részvételi lehetőséget kínálnak. Az előadást színész-drámatanárok valósítják meg, akik az előre elkészített színházi részekben színészi, másrészt az interaktív szakaszokban színészi és drámatanári munkát végeznek. A műfaj magyarországi meghonosítója Kaposi László, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ 1992-es megalapításával.” CZIBOLY Ádám, szerk., *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* (Budapest: InSite Drama, 2017), 159. A hazai színháztörténet-írás a Kaposi László rendezte *Sárkányok ellen – Fehérlófiát* (Gödöllői Művelődési Központ, 1992) tekinti az első TIE előadásnak: PATONAY Anita, „Kérdez, és nem állít. Mezei Éva gyerekszínháza 1978–1979-ben”, in *Színházi politika ≠ Politikai színház*, szerk. ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, 209–220 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2018).

teraktív munkaformák révén megvalósuló feldolgozás dramaturgiailag szerves egységet képez”.² Az elmúlt években mind örvedetesebb figyelem irányul erre a részvételi munkaformákon alapuló műfajra.³ Fontos és figyelemreméltó tendencia, hogy az előadások alapjául szolgáló szövegek meg is jelennek – akarva akaratlan utat engedve az irodalmi (de legalábbis teatrológiai) kanonizációnak.⁴ Épp ezért érdemes azon elgondolkodni, hogy az elmúlt huszonkilenc évben a „TIE drámaíró” mint önálló szakma (vagy munkakör) miért nem született meg.⁵ Vannak „dramaturgok”, akik íróként is jegyzik az előadásokat, és vannak „színész-drámatanárok” illetve „rendező”, akik vállalnak írói feladatot is. De hogy ez a „dramaturgiai” és „írói” munka milyen sajátosságokkal bír, arról alig találunk összefoglaló, elméletileg és történe-

² CZIBOLY, *Színházi...*, 159.

³ Pl. ANTAL et al., *Színházi...*, 208–259.

⁴ Pl. RÓBERT Júlia, „3050 gramm”, *Látó* 27, 8. sz. (2016): 5–33; KOVÁCS Dániel Ambrus, RÓBERT Júlia, *Lady Lear*, hozzáférés: 2021.07.11, <http://szinhaz.net/2017/03/27/uj-e-drama-lady-lear-kava-kulturalis-muhely/>, illetve a Selinunte Kiadó *Olvasópróba* című könyvsorozatának (szerk., SÁNDOR L. István, SZÜCS Mónika) több szövege.

⁵ Mary COOPER, „The playwright in TIE”, in *Learning through theatre – the changing face of Theatre In Education*, eds. Anthony JACKSON and Chris VINE, 103–119 (London-New York: Routledge, 2013); Jim MIRRIONE, „Playwriting for TIE”, in *Learning Through Theatre – New Perspectives on Theatre in Education*, ed. Tony JACKSON, 71–91 (London-New York: Routledge 1993).

tileg is reflektált szakirodalmat.⁶ Pedig fontos lenne, hogy egyértelmű szempontok szerint pillantsunk a gyakorlati munkánkra, hiszen ezek a szövegelemzések mind a színházi nevelési előadások kanonizációját, mind a részvételiség fogalmának árnyaltabb használatát segíthetik.

2018-ban, a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájában írt DLA-dolgozatomban úgy tettem erre kísérletet, hogy a színészek között játszódó jelenetek és az interakciók helye illetve fajtái szempontjából különböztettem meg a TIE dráma négy típusát.⁷ A *hagyományos feldolgozó szerkezet* esetében egy gyerekeknek vagy fiataloknak szóló, általában negyven-hatvan perc hosszúságú színházi előadás képezi a program alapját, amelynek fókuszában egy, az adott korosztály vagy csoport számára érdekes és releváns kérdés, probléma áll. Az előadás megszakítás nélküli, zárt egységet alkot, az esemény viszont két vagy három részből áll, hiszen közvetlenül az előadás előtt minden esetben, az előadás után pedig gyakran van drámamunka (tehát elsősorban nem beszélgetés, hanem olyan konvenciók, mint az állókép, a rögtönzött jelenet, a gondolat-kihan-

gosítás stb.) a felvetett problémáról és nem az esztétikai tapasztalatról.⁸

A *mozaikos szerkezet* esetében a program során felváltva követik egymást a színházi részek (jelenetek vagy jelenetsorok) és a drámapedagógiai alapú munkafázisok. Egy dramaturgiailag szaggatott szerkezet jön létre, ahol a nyitás (vagyis „a feldolgozó rész kezdete, ahol a programvezető szakemberek szerepben vagy szerepen kívül megszólítják, vagy más módon részvételre biztatják a résztvevőket”⁹) tulajdonképpen „megállításnak” tekinthető: a történet megáll, a színész-drámatanárok szerepen kívül szólnak a résztvevőkhöz. A felvetett probléma értelmezése, megértésének mélyítése ezúttal általában visszafele történik, és ezek a retrospektív feladatok, játékok nem a történet építik, hanem a megtörténteket dolgozzák fel.¹⁰

⁶ SEBŐK Borbála, *A színházi nevelés dramaturgiája* (Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, DLA, 2013),

hozzáférés: 2021.07.10,

<http://www.szfe.hu/uploads/dokumentumtar/sebok-boridla-dolgozat.pdf>; BODOR Panna, *A színházi nevelési gyakorlati tapasztalatok – A dramaturg munkája TIE előadások létrehozásában, avagy a produktív hullámvasút* (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, MA 2018)

⁷ RÓBERT Júlia, *A TIE előadás dramaturgiai sajátosságai*, hozzáférés: 2021.07.11,

http://www.szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/DI_Ro%CC%81bertJu%CC%81lia_DLAdolgozat.pdf

⁸ Kiss Gabriella, „(Színház)tudománytörténeti közterek egy kulcsfiguráról, avagy a fischer-lichte-i elméletalkotás gyönyöre”, *Filológiai Közöny* 62, 4. sz. (2016): 332–339.; Kiss Gabriella, „A résztvevő színháza mint kulturális modell. Gondolatok a Káva Kulturális Műhely két »kifejezetten felnőtt közönség számára« készült előadásáról”, in *Színház és társadalom*, szerk., DERES Kornélia, HERCZOG Noémi, 96–122 (Budapest: JAK, Prae.hu, 2018).

⁹ CZIBOLY, *Színházi...*, 162.

¹⁰ Kivéve, ha drámás résszel zárul a program, és a folytatásról játszanak a jelenlévők. Ez esetben az előadásban felkínált történet nyitott, a résztvevők találhatják ki a látottak alapján a további lehetséges epizódokat. Ennél a típusú drámamunkánál és alkotómunkánál fontos, hogy minél reálisabb, az addigi történetből minél inkább következő folytatáson gondolkodjanak a résztvevők, ne a szálak elvarrása, a problémák minél egyszerűbb megoldása, a happy end legyen a cél. PUSKÁS Panni, *Én is szeretnék játszani*, hozzáférés: 2021.07.13,

A színházi jelenetek tehát elsősorban azért maradnak zárt egységek, mert azokra a néző nincs befolyással.

Az *interakciót beépítő szerkezet* esetében viszont a színházi és a drámás részek nem különülnek el egymástól. A jelenet szövege csak egy jól meghatározott pontig van megírva: jellemzően a középpontba helyezett probléma transzparenssé válásának pillanatában következik az a „nyitás”, amelynek a lényege az improvizáció felől érthető meg. Az interaktív szakaszban ugyanis csak a helyzet adott – a színész-drámatanárok a szerepüket tovább működtetve, a szerep igazságát alapul véve rögtönöznek a résztvevőktől kapott impulzusok, vélemények felhasználásával. Az *egységes szerkezet* esetében viszont a színész-drámatanárok az előadás egésze alatt szerepben maradnak, minden interakció szerepből történik. Ily módon a „színház” és a drámamunka dramaturgiaiilag azért teljesen egységes, mert a drámás részeket is állásfoglalásokat demonstráló színészek facilitálják, akik nemcsak értelmeznek, hanem adott esetben saját szerepüket, viszonyaikat alakítják.

Vagyis az első és a második típusnál gyakoribb a szerepen kívüli interakció, míg a harmadik és negyedik típusnál egyértelműen szerepben végzett interakcióval találkozunk. Ami viszont közös, hogy az „író” kérdéseket vet fel, és nem ő maga, hanem a néző-résztvevő ad rá válaszokat. A dramaturgiai munkának az a tétje, hogy be tudja-e indítani a gondolkodást, képes-e provokatív helyzetek révén döntésre, állásfoglalásra, cselekvésre ösztönözni. S bár nem lehet recept alapján megírni egy TIE előadás szövegkönyvét, a továbbiakban mégis kísérletet tesz arra, hogy saját nyolc éves tapasztalataim alapján és ezt az általam kidolgozott tipológiát tovább gondolva levonjak néhány általános érvényű következtetést.

<https://revizoronline.com/hu/cikk/4371/kava-kulturalis-muhely-babok-mu-szinhaz/>

„A komplex színházi nevelési előadás nem egy önmagában is zárt egészet alkotó darab [...] hanem koordinált és körültekintően strukturált tevékenységformák összessége, amely többnyire a társulat kollektív alkotó- és kutatómunkájának eredménye egy olyan témáról, amely [...] a gyerekek életének vonatkozásában jelentőséggel bír [...], [és a] gyerekeket közvetlen módon bevonja a téma által felvetett problémák és szituációk megtapasztalásába.”¹¹

Jelen tanulmány – Tony Jackson definíciójából kiindulva – annak a kérdésnek próbál utánajárni, mi segít írói-dramaturgiai szempontból abban, hogy ez a bevonódás megtörténjen? Vagyis miként lehet olyan dramaturgiai mozzanatok mentén felépíteni egy TIE szöveget, amelyek elkerülhetlenné teszik az interakciót: azt, hogy a résztvevők gondolataikkal, aktivitásukkal az előadás alkotó alakítóivá tudjanak és akarjanak válni.

Bármilyen közhelyesnek is tűnik, érdemes abból kiindulni, hogy „a legtöbb színdarabot különálló színházi élménynek szánták, amely végig viszi közönségét egy teljes utazáson. Ezzel szemben a TIE-nál hasznosabb, ha a színdarab olyan, mint egy térkép, amelyen több helyen szerepel a *terra incognita* kifejezés – a közönséget arra biztatva, illetve azt a lehetőséget biztosítva számára, hogy az utazáson résztvevő lehessen”.¹² Chris Cooper,

¹¹ Jackson, *Learning...*, 4., idézi KRICSFALUSI Beatrix, „Civil a pályán”, in *Valóságsszimuláció gyerekekkel és fiatalokkal – Fórum 19' színházi nevelési találkozón elhangzott előadások és workshopok kibővített jegyzéke*, szerk. BALASSA Zsófia, 28–36 (Budapest: Káva Kulturális Műhely, 2019) 29.

¹² Chris COOPER, Geoff GILLHAM, Ian YEOMAN, „Mi használható alapanyagként a TIE-ban?”, ford. BETHLENFALVY Ádám, *Drámapedagógiai Magazin* 11. 2. SZ. (2001): 21–13, 21.

Geoff Gillham és Ian Yeoman *Mi használható alapanyagként a TIE-ban?* című tanulmánya arra irányítja a figyelmünket, hogy a munka legizgalmasabb része épp a feltáratlan területek lehetőségének biztosítása. Vagyis az író-dramaturgnak legalább annyira fontos feladata a nem-megírás, mint az írás. Talán épp ez az, amit leginkább meg kell éreznie, hogy mi az, amit nem szabad megírnia, hiszen lehetőséget kell biztosítani a résztvevőknek arra, hogy saját tapasztalataik, emberségük és fantáziájuk segítségével kiegészítsék, tovább fejlesszék a történetet, elemezzék az adott helyzetet.

Mi segít ebben? A következő felsorolás egyfajta sorvezetőnek is tekinthető, ami csaknem valamennyi tervezési- és alkotófolyamat során alkalmazható.¹³ (1) Mindvégig a majdani résztvevőt kell szem előtt tartani. Nem akárciknek vagy bárkinek készül az előadás, hanem egy adott korosztály és/vagy társadalmi hovatartozás szempontjából megcélzott közönségréteg számára. Fontos, hogy olyan központi témát (fókuszt) találjunk, ami számukra releváns, ami az ő ügyük, ami mellett nem tudnak elmenni, ami „piszkálja” őket. S ehhez érdemes társadalomkutató vagy pszichológus segítségét kérni. (2) Az előadás fókuszába állított témát olyan központi kérdésként kell artikulálni, amelyre maguk az alkotók sem tudják az egyértelmű választ (vagy ahányan vannak, annyi féleképpen foglalnak állást). Ennek retorikai következményei is vannak: például célszerű úgy megfogalmazni a kérdést, hogy ne eldöntendő legyen, ne lehessen rá felsorolás-

¹³ Ez a tervezési munka sok tekintetben hasonlít ahhoz, ahogy egy tanítási dráma (DIE) tervezése történik. A különbség azonban épp a színházszerűségben rejlik, abban, hogy egy iskolában, egy pedagógus kezében kevesebb színházi eszköz van. Lásd még Gavin BOLTON, „Az oktatási dráma és a TIE összehasonlítása”, ford. SZAUDER Erik, *Drámapedagógiai Magazin* 3, 1. sz. (1993): 5–8, 7.

szintű választ adni. (3) Érdekes olyan központi figurát választunk, aki egyfelől ugyanabból a perspektívából nézi a történetet, mint a jövőbeli közönség, másfelől nem feltétlenül teljesen azonos a háttéré, az életkora, az élethelyzete a résztvevőkével. Nem sztereotípiá, nem individuum, hanem komplexus tehető típus,¹⁴ akinek világosak a céljai és a dilemmái, hiszen ezekhez kell majd a résztvevőknek kapcsolódniuk az interakció során. (4) Segíti a nyitottságot, ha olyan történetet találunk ki, amely egzisztenciálisan meg tudja érinteni a résztvevőket, megnyilvánulásra sarkallja őket, jó értelemben véve provokál. Ezért fontos, hogy a történetben olyan kellően összetett, konfliktusokkal vagy dilemmákkal teli, ellentmondásos helyzeteket tudjunk felsorakoztatni, amelyek alkalmasak arra, hogy többféle résztvevői véleményt és hozzáállást hívjanak elő. Ezt gátolja, ha a jelenetekben didaxis tárgyává válik az alkotók véleménye, hiszen ez esetben tulajdonképpen kész a megoldás. Hatványozottan igaz ez a nézőkkel folytatott interakciók előtti jelenetekre, amelyeknek a probléma mélyítése révén kell részvételre biztatnia a nézőket. Ezek a mozzanatok akkor működnek egyfajta „ugródeszkaként”, ha a tervezés során olyan kérdéseket találunk ki, amelyek behívják, inspirálják, közös gondolkodásra, cselekvésre ösztönzik a résztvevőket.¹⁵

¹⁴ Manfred PFISTER, *The Theory and Analysis of Drama* (Cambridge: University Press, 1988), 160–195.

¹⁵ Önálló tanulmány tárgyát alkothatná az, hogy ezt a funkciót hogyan látja el a színész drámatanári attitűdje, kutató-kereső-gondolkodó énje, és ez hogyan textualizálódik a szövegben. GYOMBOLAI Gábor többek között erről a színész drámatanári attitűdről, az ehhez szükséges készségekről és kompetenciákról és mindezek taníthatóságáról írta doktori disszertációját 2021-ben a Színház- és Filmművészeti Egyetemen: *A színész-drámatanár munkája –*

Milyen tehát egy TIE dráma? Bár a fabula általában a zárt drámaformához (Klotz) hasonlóan „korlátozott számú, a fő konfliktus köré csoportosuló epizódok láncolatában kifejeződő együttest alkot.”,¹⁶ a részvételt biztosító, az előre megírt anyagban hiátusként jelentkező interakciók, vagyis épp a nyitottság miatt *roncsolt drámának* tekinthető. A roncsolás dramaturgiai gesztusa arra irányul, hogy a cselekmény „aspektusok kaleidoszkópjává bomoljon”, és nem a struktúra, hanem csak „a képiség, [...] a textúra szintjén záródjon be újra.”¹⁷ Ahogy Mary Cooper *The Playwright in TIE* című művében írja, sok dráma esetében „a csúcspont elvezet a megoldáshoz, és a közönség rájön, hogy a szereplő elérte a célját vagy sem. Ám az olyan dráma, amelynek vannak nevelési célkitűzései, sokkal hasznosabb, ha csak a csúcspont pillanatáig rajzolja meg a főszereplő útját, és hagyja a közönséget, hogy megvizsgálják a szereplő tetteinek lehetséges következményeit és megalkossák a saját megoldásait.”¹⁸

De hogyan lehet „nem (végig)írni” a drámát, hanem eleve „roncsolásban”, hiátusokban gondolkodni? Ez a TIE dráma írójának művészete, ami (ha a Mary Cooper-féle logikát követjük) annak a függvénye, hogyan találunk/alkotunk – ha nem is a piramidális

drámaforma értelmében vett,¹⁹ de mégiscsak – tetőponto(ka)t a történetben. Volker Klotz szavaival élve: hogyan tudjuk megakadályozottságának, elhalaszthatóságának pillanatában felvázolni azt az „integrációs pontot”, amely képes meggátolni mind a verbális, mind a nonverbális színházi jelek disszeminációját.²⁰

Eddigi tapasztalataim szerint ez a dramaturgiai mozzanat vagy az a jelenet, amelyben a konfliktus eszkalálódik, vagy a(z egyik) központi figura monológjának helye. Az első eset vizsgálata során érdemes Patrice Pavis gondolatából kiindulnunk, aki szerint

„az esetek többségében a cselekmény magába foglalja és megmutatja a konfliktust, amely megfelel a cselekmény tetőpontjának. [...] Hiszen a drámai színház klasszikus elmélete szerint a színház célja az emberi cselekvések bemutatása, valamiféle válsághelyzet kifejlődésének, a konfliktusok megjelenésének és megoldásának nyomon követése: »A drámai cselekvés (cselekmény) mindazonáltal nem korlátozódik egy meghatározott cél egyszerű, zavartalan megvalósítására. Összeütközésekre – körülmények, szenvedélyek, jellemek konfliktusára – épül, így akciókhoz és reakciókhoz vezet, ame-

a színház lehetséges új útja, hozzáférés: 2021.07.11,
http://szfe.hu/wp-content/uploads/2021/03/DI_Gyombolai-Gabor_doktoridolgozat.pdf

¹⁶ Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. MOLNÁR Zsófia (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006), 477.

¹⁷ Volker KLOTZ, *Geschlossene und offene Form im Drama* (München: Carl Hanser, 1960), 106–109.

¹⁸ COOPER, „The playwright...”, 116–117.

¹⁹ Andreas KOTTE, *Bevezetés a színháztudományba*, ford. BERTA Erzsébet, Edit KOTTE (Budapest: Balassi Kiadó, 2015), 185–190.

²⁰ Az integrációs pontnak a zárt és nyitott drámaformában játszott szerepére (KLOTZ, *Geschlossene...*, 114–116.) jó példa KISS Gabriella, „Két ezredvégi Woyzeck-mozaik. A Büchner-dráma magyarországi recepciótörténetének egy színházi fejezete”, in *„Mit jelent suttogásod?” A romantika: eszmék, világkép, poétika*, szerk. NAGY Imre, MERÉNYI Annamária, 360–368, (Pécs: Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 2003).

lyek megint csak a harc és az ellentét ki-
egyenlítődsét teszik szükségessé.”²¹

Egy TIE dráma esetében azonban épp ennek az „áttekinthetőség ideálját” szolgáló, teleologikus elvnek kell „roncsolódnia”,²² hiszen az előre megírtság csupán az utolsó előtti pillanatig juthat el, mielőtt valamerre elbillennének az erőviszonyok, amikor már elfogytak az érvek, és ahhoz, hogy a másikat meggyőzzük vagy saját igazában megingassuk, nyitnunk kell a résztvevők felé.

Az *Üres lap* című előadás „Az emlékezés drámái” című előadássorozat részeként született,²³ amely Magyarország traumatikus történelmi pillanatait dolgozta fel. A Trianont és annak hatását történelmi keretként felhasználó előadás a szociokulturális identitás képződését problematizálta, a központi kérdés pedig így hangzott: „Mi határoz meg egy embert?” A történet központi figurája, egy felvidéki magyar fiú tizenöt évesen önálló döntést hoz, és szlovák nyelvű középiskolába megy továbbtanulni, hogy elérje a célját (focista lehessen), a családja azonban úgy érzi, hogy ezáltal „el fog szlovákosodni”. Az előadás első egysége rögtön ezzel a problémával foglalkozik: épp a felvételi jelentkezési lap leadásának idején vagyunk: az anya magyar nyelvű iskolába szeretné küldeni a fiát. Vitatkoznak, de egyiküknek sem sikerül

meggyőzni a másikat. Mind a ketten a résztvevőkhöz fordulnak, részben hogy támogatókat szerezzenek, részben hogy tanácsokat kapjanak. A kapott érveket azonnal fel is használják, vagyis a jelenet nem áll meg, hanem improvizációként folytatódik. Az anya fő érve a beszélgetés során az, hogy egy tizenöt éves még gyerek, nem dönthet egyedül az életéről, a szülő felelőssége, hogy mellette legyen, és a legjobbat biztosítsa nekik. A fiú fő érve az, hogy valóra szeretné váltani az álmait, és elég idős és érett már ahhoz, hogy ebben ne korlátozzák, hanem egyedül mérje fel, milyen döntésnek mi a következménye. Vagyis mindketten a saját felelősségükről beszélnek: ezeket az álláspontokat ütköztetik a résztvevőkkel, tőlük kérnek tanácsot, hogy hogyan kommunikáljanak a másik szereplővel. Mindig az aznapi résztvevők döntenek el, kivel értenek egyet, kinek próbálnak inkább segíteni, ennek aránya hogyan oszlik meg. Az viszont az improvizáció paramétereire és a kérdéstechnikáért felelős színész-dramatanár-író döntésén múlik, mennyire válik hangsúlyossá annak a „két csoport[nek], két osztály[nek] vagy két ideológiá[ának az] ellentéte, amelyek a történelem adott pillanatában szembekerülnek egymással.”²⁴

A „roncsolás” másik kiindulópontja a szintén „integrációs pontot” alkotó monológ, amelyet gyakran eleve drámaellenesnek bélyegeznek. A „statikusságon és egyhangúságon kívül bírálják valóságatlanságáért: az emberek nem szoktak fennhangon magukban beszélni, ezért az érzelmeit önmagának taglaló alak ábrázolása könnyen válik nevetségessé, megalázóvá válik, de legalábbis valótlan, valóságatlan.”²⁵ A TIE dramaturgia épp ezt az abszurditást használja ki, vagyis teszi nagyon is valóssá. S bár a klasszikus dráma monológjaiban látszólag magának

²¹ PAVIS, *Színházi...*, 246.

²² „A dráma a *Poétikában* olyan struktúrának számít, amely logikus (vagyis dramatikus) rendet visz a lét zavaró kaotikusságába és sűrűségébe.” Hans-Thies LEHMANN, *Poszt-dramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 39.

²³ Káva Kulturális Műhely, *Üres lap*, 2013. Játsszák: GYOMBOLAI Gábor, MILÁK Melinda, Író-dramaturg: RÓBERT Júlia, Jelmez: KISS Gabriella, A színházi részek rendezője: SEREGLEI András (hozzáférés: 2021.07.11, <https://kavaszinhas.hu/az-emlekezes-dramai/>)

²⁴ PAVIS, *Színházi...*, 247.

²⁵ PAVIS, *Színházi...*, 285.

vagy magával beszél a szereplő, köztudottan ott is megtalálhatók a párbeszéd nyomai:²⁶

„Példa erre, amikor a hős a helyzetét mérlegelve, fontolgatva egy képzeletbeli személyhez intézi szavait, vagy belső vívódásait objektiválja azáltal, hogy kimondja őket. Benveniste szerint a monológ belső dialógus, személyen belüli nyelv, a beszélő és a hallgató én párbeszéde: »Előfordul, hogy csak a beszélő én beszél, a hallgató én nem szólal meg, jelenléte viszont szükséges és elégséges ahhoz, hogy a beszélő én kijelentése közlő értékű legyen. Megesik az is, hogy a hallgató én közbe-közbeszúr egy-egy ellenvetést, kérdést, kételyt vagy szitkot.«²⁷

Patrice Pavis mindezek alapján arra a következtetésre jut, hogy „a monológ végső soron a nézőhöz szól, aki cinkostárs és voyeur-hallgató egyben”.²⁸ Éppen ez a logika érvényesül a TIE előadás esetében, amikor a „nyitás” monológhelyzetben, szerepből történik, és ezt a gondolatot viszi tovább a TIE dramaturgia. A szereplő jellemzően szorult helyzetében a dilemmáit osztja meg a résztvevőkkel, akik a legtöbb esetben a történet szempontjából szerepen kívül, tulajdonképpen mint a szereplő belső hangja (mint a benveniste-i „hallgató én”) mondanak véleményt, tesznek fel további kérdéseket, adnak tanácsot.

A Pavis által leírt monológhelyzettől ez annyiban tér el, hogy korántsem statikus: vertikálisan, de akár horizontálisan is előre viszi a cselekményt, vagyis a történet úgy „nem-íródik”, hogy a monológ révén a jelen lévő nézők (és sokszor a színész-dramatanár

is) egyre jobban belelát annak mélységeibe és a probléma összetettségébe. A *Lady Lear* című felnőtteknek szóló résztvevő színházi előadásban például,²⁹ amely a felelősségvállalás kérdését járja körül, egy gondozásra szoruló anya, Gabi néni és az emiatt új élethelyzetbe kerülő fiai történetét ismerhetjük meg. Az egyik interaktív egységben Csaba, a középső fiú osztja meg dilemmáit a résztvevőkkel. Öccse, aki együtt él az anyjakkal, egy váratlanul kapott vidéki munkára hivatkozva tíz napra az ő gondjaira bízta az idős aszszonyt. Ez abban a pillanatban és ilyen hirtelen megoldhatatlan problémának tűnik a fiú és várandós felesége, Ildi számára. Csaba fél, rutintalan, nem tudja, hogyan kezelje a helyzetet és legfőképp ezt az újfajta kapcsolatot segítségre (például mosdatásra is) szoruló édesanyjával. Az anya bent alszik a fiatal pár hálószobájában, Csaba a nappaliban rekedve, afféle kiterjesztett monológként egyeztet a résztvevőkkel erről a szorult helyzetről.

A történet nyitottá válása tehát – akár a drámai tetőpontra, akár monológhelyzetben történik – mindenképpen azon a ponton következik be, amikor a dilemma meg- és feloldhatatlanságából fakadó feszültség tapinthatóvá válik. K. Jakab Antal ezt a mozzanatot nevezi „abszolút drámai helyzetnek”, amelynek drámaisága nem az akcióval függ össze, hanem épp ellenkezőleg: a drá-

²⁶ Peter SZONDI, *A modern dráma elmélete 1880–1950*, ford. ALMÁSI Miklós (Budapest: Gondolat Kiadó, 1979), 33.

²⁷ PAVIS, *Színházi...*, 285.

²⁸ PAVIS, *Színházi...*, 286.

²⁹ Káva Kulturális Műhely, *Lady Lear*, 2016. Játsszák: BORI Viktor, GYOMBOLAI Gábor, KARDOS János, MILÁK Melinda, SEREGLEI András, TAKÁCS Gábor, A színészek improvizációi alapján írta: KOVÁCS Dániel Ambrus és RÓBERT Júlia Látványtervező: KOVÁCS Dániel Ambrus, Zene: KOLOZSVÁRY Bálint. Dramaturg: RÓBERT Júlia, Produkciós vezető: TAKÁCS Gábor, Interaktív színházi alkotótárs: GYOMBOLAI Gábor, Rendezőasszisztens: SOMORJAI Márton, Rendező: KOVÁCS Dániel Ambrus, hozzáférés: 2021.07.11, <http://mu.hu/component/k2/item/503-kava-kulturalis-muhely-lady-lear>

maiság „az összes lehetőségek együttes jelenléte, tehát nem aktus, hanem helyzet. Következésképpen: a cselekvés a drámai helyzet halála. Következésképpen: a tiszta, százszázalékos, abszolút drámaiság nem egyéb, mint az erők egyensúlya, egyensúlyállapot, melyet egyik tényező sem bonthat meg a másik rovására.”³⁰ Ahogy ő nevezi, olyan ez, mint egy kötél, amelyet két egyformán erős csapat, egyforma erővel húz. Vagyis állítását tovább gondolva, a drámai helyzeten belül a drámaiság tetőpontja az a mozzanat, amikor még éppen nem dőlt el, mi lesz a kötél sorsa. Elszakad-e, vagy valamelyik erő mégis elhúzza. K. Jakab szerint ezért a dilemma az abszolút drámai szituáció: „a dilemma [ugyanis] csakis egyéni lehet. Mi az egyén magatartása a Szituációban? Nem az aktivitás jellemző rá, de nem is ennek ellentéte: a passzivitás, hanem a cselekvésre való áhítózás, a cselekvésképtelenség állapotában. A cselekvésképtelenség épp az erők belső egyensúlyából fakad, és ez az elképzelhető legnagyobb feszültség.”³¹ Erre a feszültségre épül az interakció, a résztvevők felé fordulás.

Most vizsgáljuk meg az eddig mondottakat a tanulmány elején rögzített típusok szempontjából! Hiszen a drámai tetőpont roncsolásából következő nyitás hatványozottan jól szolgálja a szerepben végzett interakciót, de nem elképzelhetetlen a szerepen kívül végzett interakció esetében sem. Szerepből végzett interakció esetén nem áll meg a drámai idő, hanem kitágul. Mivel a közös tapasztalat és tudás az adott helyzetről vagy az adott szereplő viselkedéséről épp magát a történetet építi, a nézőkkel folytatott párbeszéd dramaturgiai értelemben egy szándékosan roncsolt jelenet felépüléseként értelmezhető. Ez az oka annak, hogy ha

olyan TIE drámát írunk, amely szerepben végzett interakciót használ, akkor a történet abban az esetben kellően nyitott, ha elfér benne egy (vagy több) új jelenet, ami a nézőkkel közösen születik meg.

De honnan tudjuk, hogy van-e helye ennek az újfajta interaktív jelenetnek? Segíthet egy olyan állítás, ami érzékenyen hat az interakciót kezdeményező szereplőre (mert nagyon nem ért egyet vele, mert bántja, mert nem tudja értelmezni), és jó esetben a résztvevők igazságérzetét is piszkálja annyira, hogy véleményt akarnak mondani. De jól jöhet, ha a jelenetben a szereplő(k) olyan szorult helyzetbe kerül(nek), amelyből nem lehet egyértelmű kiutat találni, vagyis aminek kapcsán érdemes a résztvevői véleményeket ütköztetni, többfajta stratégiát, lehetőséget végiggondolni. Ahogy Dorothy Heathcote közismert tézise állítja: „a dráma nem más, mint az »igaz ember bajban« helyzete”.³² Érdemes azonban figyelni arra, hogy lehessen kapcsolódni a szereplőhöz: az interakció jelen idejében a szereplő olyan állapotban legyen, ami nem lezár, hanem engedje a hozzáférést. Ha túlságosan megviseli lelkileg a helyzet, ha kifordul önmagából, ha sokkos állapotban van, akkor nem lehet közel kerülni hozzá, nem lehet segíteni neki, és valószínűleg a helyzet igazságából az következne, hogy egyedül akar lenni, és nem kér abban a pillanatban tanácsot senkitől. Meg kell találni tehát a helyzet, a szöveg, a színészi játék szempontjából is azt a középutat, ahol a szereplő állapotából következhet nyitás, a résztvevők pedig be tudnak és akarnak kapcsolódni a jelenetbe.

Ezért is érdekes az az időről időre megfogalmazódó nézői igény, hogy az interaktív szakaszban történetek minél látványosabban épüljenek be a folytatásba. Pedig a TIE elő-

³⁰ K. JAKAB Antal, „A dráma és a drámai”, in *Drámapedagógiai olvasókönyv*, szerk., KAPOSÍ László, 96–98 (Budapest: II. Kerületi Kulturális Közhasznú Nonprofit Kft, 2013), 96.

³¹ K. JAKAB, A dráma..., 97.

³² BETHLENFALVY Ádám, „Drámapedagógia”, in *Diverse projekt – tanári kézikönyv*, szerk. CZIBOLY Ádám, 15–42 (Budapest: InSite Drama Nonprofit Kft, 2021), 20.

adás műfaja esetében nem feltétlenül elvárás, hogy a nézők-résztevők a történet kimenetelét befolyásolják, sokkal inkább egy-egy helyzet mélyebb megértését segíthetik a maguk és az adott szereplő számára. S mindettől függetlenül igenis hatással van az előadás egészének alakulására. Gyakran előfordul, hogy az, ami az interakcióban történt, látszólag nem befolyásolja a következő jelenetet, és nem jelenik meg a későbbiekben szöveg formájában sem. Ugyanakkor ez esetben is hatással van a folytatásra, mégpedig úgy, hogy beépül a résztvevők gondolkozásába, vagyis a továbbiakban másképp nézik a történetet a hallott vélemények, véleménykülönbségek hatására. Elképzelhető, hogy a szereplő(k) felhasznál(nak) egy következő előre megírt színházi jelenetben viselkedésformákat vagy mondatokat, amelyeket a résztvevők tanácsoltak, ajánlottak neki(k) az interakció során. Ez esetben a jelenetet úgy kell megírni, hogy legyen benne hely az improvizáció számára. Például egy szereplő érvként használja fel a résztvevőktől kapott mondatokat, mintha azok a dilemmájára adott saját válaszai lennének. Vagy egy szereplő összefoglalja egy addig kívülálló vagy újonnan belépő szereplő számára az addig történeteket, de már a résztvevői vélemények interpretálásával. Dramaturgiailag általában ez nem olyan jelenet szokott lenni, amely valamire eldönti a történetet, mert akkor végtelen számú forgatókönyvvel, történetvázsal kellene készülni, ez a műfaj pedig nem e célból használja az interakciót. (Ám ha mégis hatással lehetnek a résztvevők a történet kimenetelére, akkor az jellemzően az előadást záró utolsó jelenetek egyikeként valósítható meg.) Vagyis az interakcióban elhangzottakat semmiképp sem lehet meg nem történetíteni.

Ha az interakció szerepen kívül történik, akkor az másfajta színházélményt jelent a résztvevők számára, hiszen az, hogy a történet megáll, a szereplők kilépnek a szerepük-

ből mindenképpen valamiféle váltást jelent. Ez esetben a történet nem feltétlenül egyenes vonalúan megy tovább előre, az interakció nem a történetbe azonnal szervesülő jelenetként értelmezhető, vagyis nem a résztvevőkkel közösen épül a fikció. Ennek ellenére a történetnek természetesen nyitottnak kell lenni, s ennek az a kulcsa, hogy a drámai helyzet, ahol a történet megáll, kellően komplex legyen, különben nem érdemes beszélgetni vagy játszani róla. S valljuk be! A szerepen kívül végzett interakció nagyobb teret biztosít különböző színház- és drámapedagógiai munkaformák használatára (bár funkciói tapasztalataim szerint ugyanazok: a vélemények ütköztetése és a megértés mélyítése). Ám ez esetben nem kell a helyzet és a szerep igazságára figyelni, nem kell a szerepet improvizatív módon építeni, hiszen a drámatanár megfelelő kérdésekkel moderálja a beszélgetést, DIE-konvenciókkal különböző aktivitásokra sarkallja a résztvevőket a jelenetkészítésen át az írásos vagy akár egyéb alkotó formákig.

Jó példa erre *A talált gyerek* című előadás,³³ amelyben egy tizenkét és fél éves lány véletlenül szembesül azzal, hogy az apja nem is a vér szerinti apja, hanem egy éves korában vette a nevére. A lány addig stabilnak hitt családképe összetörik, hazugságnak érzi az egész addigi életét. Ebben az állapotban kapja meg azt a feladatot az iskolában, hogy készítsen egy én-kollázst. Az előadás végén a résztvevők négy csoportban különböző anyagok (kartonlap, fonalak, színespapírok) segítségével konstruálják meg a lány identitását. Vagyis a saját alkotómunkájuk-

³³ *A talált gyerek*, Vojtina Bábszínház, 2020. Játsszák: ÁGOSTON Krisztina, HARAGONICS Zsolt, MAGI Krisztina, ZÉTÉNYI Lina, Író-dramaturg: RÓBERT Júlia, Interaktív színházi alkotótárs és rendező: GYOMBOLAI Gábor, hozzáférés: 2021.07.11, <http://www.vojtinababszinhaz.hu/archivum.php?id=589>

kal egyfelől reflektálnak a történetre, másfelől a házi feladat elkészítésének gesztusával tovább is írják a történetet. A szerepen kívül végzett interakció tehát több mindenre használható. Előadáson belüli helyétől függően lehet reflexió a történetben addig láttokra vagy az interakciót megelőző helyzetre, lehet a történet hiányzó, meg nem mutatott részeinek kiegészítése, lehet a történet elvi folytatása (jellemzően inkább az előadás zárásaként).

Azonban ennél a típusú interakciónál is fontos dramaturgiai egységként kezelni az előre megírt történetet és jeleneteket, illetve az interaktív szakaszokat. Segít ebben egyrészt az átfogó alkotói szándék, vagyis az igény, hogy a középpontba helyezett téma az előadás egészét „áthassa”. Vagyis mind az előre megírt jeleneteknek, mind a drámamunkának azt a célt kell szolgálnia, hogy a színész-drámatanárok és a résztvevők együttesen közelebb kerüljenek az adott probléma megértéséhez (de nem megoldásához). Ezért az alkotóknak pontosan tudniuk kell, hogy mire használják a történetmesélés és mire az interakció egyes elemeit, illetve hogy ezek miképp épülnek egymásra, és miképp egészítik ki egymást. Ha a tervezési folyamat során a program minden eleme összefügg egymással, vagyis a történet kitalálása, a jelenetek szövegének megírása, a drámamunka megtervezése, ezen belül a munkaformák és a pontos kérdéssor megtalálása mind ugyanazt a cél szolgálják, akkor érhető el a dramaturgiai egység és akkor mondhatjuk azt, hogy a résztvevőknek volt lehetőségük bekapcsolódni a történetbe.

Másrészt – az első kitétel kiegészítéseként – elképzelhető a szerepen kívül végzett interaktív szakasz során olyan munkaforma, amely alkotás is egyben, és amelynek végeredménye beépül a színházi részbe, akár a történetbe is. A *3050 gramm* című, felnőtteknek készült résztvevő színházi előadás például egy szerepen kívüli interakcióval zá-

rul:³⁴ a színészek drámatanárként moderálva a beszélgetést kisebb csoportokban dolgoznak a résztvevőkkel. Vizsgálandó kérdésük az, hogy a drámamunka elvégzésének pillanatában, vagyis a történet végén, nyolc hónappal a gyerek születése után, mi áll a krízishelyzetbe került két főszereplő, Zsófi és Andris közé. Hogyan jutottak odáig, hogy a nő el akar költözni a gyerekekkel együtt? Az előadás zárómomentuma „egy olyan közös jelenet, amelybe a csoportok egy-egy résztvevőt »delegálnak«. A csoport gondolkodását összegezve, mindenki Zsófiként vagy Andrisként mond el egy-egy mondatot (egymásnak vagy önmaguknak szóló kérdést) a színházi térben.”³⁵ Dramaturgiai egység ez esetben tehát azért áll fenn, mert az interakció során a történet *fejtése* (a színházi jelek és drámai mozzanatok közös értelmezése) és a fókuszba helyezett téma és kérdés elemzése mellett tulajdonképpen színházi alkotómunka zajlik. A résztvevőkkel kiegészült alkotók aznap este ekképp és eddig a pontig mesélték közösen a történetet. Ez a változat még inkább bizonyítja a történet nyitottságát, hiszen lehetőséget biztosított arra, hogy a résztvevők saját gondolataikkal, sőt saját alkotásukkal egészítsék ki az előre megírt részeket.

³⁴ Káva Kulturális Műhely, *3050 gramm*, 2014. Játsszák: BORI Viktor, GYOMBOLAI Gábor, KARDOS János, KÁLÓCZ László, MILÁK Melinda, PATONAY Anita, SÁROSDI Lilla (később ROMANKOVICS Edit), Író – dramaturg: RÓBERT Júlia, Interaktív színházi alkotótárs: ROMANKOVICS Edit, Látvány, jelmez: KISS Gabriella, Zene: KOVÁCS Áron, Produkciós asszisztens: NÉMETH Edina, Produkciós vezetők: ERŐS Balázs, TAKÁCS Gábor, Rendező: SEREGLEI András, hozzáférés: 2021.07.11, <http://mu.hu/component/k2/item/412-kava-kulturalis-muhely-mu-3050-gramm>

³⁵ BOROS Kinga, „Ez egy demokratikus műfaj. Beszélgetés Róbert Júlia dramaturggal”, *Látó* 27, 8. sz. (2016): 34–39, 36.

A klasszikus dráma TIE roncsolása tehát abban áll, hogy a dramaturgia lehetőséget biztosítson olyan interakcióra, melynek során a színész-drámatanárok és a résztvevők közösen egészítik ki, mélyítik el, adott esetben írják tovább az előre strukturált történetet. Vagyis akkor sikerült roncsolt drámát „nem-írni”, és akkor kellően nyitott a szerkezet, ha a papíron olvasva is érezzük: a történet és az előadás a néző-résztvevő munkájától válik egésszé. S ezért is lehet a TIE előadásoknak sokszor vállalt célkitűzése, hogy a középpontba helyezett emberi probléma mellett a téma szociológiai vetülete is megjelenjen,³⁶ s így legyen elválaszthatatlan a kortól, amelyben a történet játszódik, és amelynek az előadás is a része.

Bibliográfia

BETHLENFALVY Ádám. „Drámapedagógia”. In *Diverse projekt – tanári kézikönyv*, szerkesztette CZIBOLY Ádám, 15–42. Budapest: InSite Drama Nonprofit Kft, 2021.

BODOR Panna. *A színházi nevelési gyakorlati tapasztalatok – A dramaturg munkája TIE előadások létrehozásában, avagy a pro-*

³⁶Az Üres lap, A hiányzó padtárs, Szobor, Horda politikusságának elemzéséhez lásd KRICSFALUSI Beatrix, *Mi közöm hozzá? Káva Kulturális Műhely: Az emlékezés drámái*, hozzáférés: 2015.02.11, <http://revizoronline.com/hu/cikk/4866/kava-kulturalis-muhely-az-emlekezes-dramai-mu-szinhaz/>; *A hiányzó padtárs. Pedagógia és performativitás. A Káva Kulturális Műhely színházi nevelési programjáról*, hozzáférés: 2015.06.11, <http://www.goethe.de/ins/hu/bud/kul/mag/blg/hu12427849.htm>; *Gyere közelebb: Horda 2*, hozzáférés: 2016.02.11, <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5068/hordaz-kava-kulturalis-muhely-kozep-europa-tancszinhaz-nemzeti-tancszinhaz/>

duktív hullámvasút. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem (MA), 2018.

BOLTON, Gavin. „Az oktatási dráma és a TIE összehasonlítása”. Fordította Szauder Erik, *Drámapedagógiai Magazin* 3, 1. sz. (1993): 5–8.

BOROS Kinga. „Ez egy demokratikus műfaj. Beszélgetés Róbert Júlia dramaturggal”, *Látó* 27, 8. sz. (2016): 34–39.

COOPER, Chris, GILLHAM, Geoff és YEOMAN, Ian. „Mi használható alapanyagként a TIE-ban?”. Fordította BETHLENFALVY Ádám, *Drámapedagógiai Magazin* 11. 2. sz. (2001): 21–13.

COOPER, Mary. „The playwright in TIE”. In *Learning through theatre – the changing face of Theatre In Education*, edited by Anthony JACKSON and Chris VINE, 103–119. London-New York: Routledge, 2013.

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

GYOMBOLAI Gábor. *A színész-drámatanár munkája – a színészet lehetséges új útja*. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem (DLA), 2021, hozzáférés: 2021.07.11, http://szfe.hu/wp-content/uploads/2021/03/DI_Gyombolai-Gabor_doktoridolgozat.pdf

JACKSON, Tony. „Introduction”. In *Learning through theatre – the changing face of Theatre In Education*, edited by Anthony JACKSON and Chris VINE, 3–10. London-New York: Routledge, 2013.

K. JAKAB Antal. „A dráma és a drámai”. In *Drámapedagógiai olvasókönyv*, szerkesztette Kaposi László, 96-98. Budapest: II. Kerületi Kulturális Közhasznú Nonprofit Kft, 2013.

KISS Gabriella. „(Színház)tudománytörténeti közterek egy kulcsfiguráról, avagy a fischer-lichte-i elméletalkotás gyönyöre”. *Filológiai Közöny* 62, 4. sz. (2016): 332–339.

KISS Gabriella. „A résztvevő színháza mint kulturális modell. Gondolatok a Káva Kul-

- turális Műhely két »kifejezetten felnőtt közönség számára« készült előadásáról”. In *Színház és társadalom*, szerkesztette DERES Kornélia, HERCZOG Noémi, 96–122. Budapest: JAK, Prae.hu, 2018.
- KISS Gabriella. „Két ezredvégi Woyzeck-mozaik. A Büchner-dráma magyarországi recepciótörténetének egy színházi fejezete”. In „Mit jelent suttogásod?” *A romantika: eszmék, világkép, poétika*, szerkesztette NAGY Imre, MERÉNYI Annamária, 360–368. Pécs: Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 2003.
- KLOTZ, Volker. *Geschlossene und offene Form im Drama*. München: Carl Hanser, 1960.
- KOTTE, Andreas. *Bevezetés a színháztudományba*. Fordította BERTA Erzsébet és Edit KOTTE. Budapest: Balassi Kiadó, 2015.
- KRICSFALUSI, Beatrix. *Mi közöm hozzá? Káva Kulturális Műhely: Az emlékezés drámái*, hozzáférés: 2015.02.11, <http://revizoronline.com/hu/cikk/4866/kava-kulturalis-muhely-az-emlekezes-dramai-mu-szinhaz/>
- KRICSFALUSI Beatrix. *A hiányzó padtárs. Pedagógia és performativitás. A Káva Kulturális Műhely színházi nevelési programjáról*, hozzáférés: 2015.06.11, <http://www.goethe.de/ins/hu/bud/kul/mag/blg/hu12427849.htm>
- KRICSFALUSI Beatrix. *Gyere közelebb: Horda 2*, hozzáférés: 2016.02.11, <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5068/hordaz-kava-kulturalis-muhely-kozep-europa-tancszinhaz-nemzeti-tancszinhaz/>
- KRICSFALUSI Beatrix. „Civil a pályán”. In *Valóságsszimuláció gyerekekkel és fiatalokkal – Fórum 19’ színházi nevelési találkozón elhangzott előadások és workshopok kibővített jegyzéke*, szerkesztette BALASSA Zsófia, 28–36. Budapest: Káva Kulturális Műhely, 2019.
- KOVÁCS Dániel Ambrus és RÓBERT Júlia. *Lady Lear*, hozzáférés: 2021.07.11, <http://szinhaz.net/2017/03/27/uj-e-drama-lady-lear-kava-kulturalis-muhely/>
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította BEREZ Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix, SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- MIRRIONE. Jim. „Playwriting for TIE”. In *Learning Through Theatre – New Perspectives on Theatre in Education*, edited by Tony JACKSON, 71–91. London-New York: Routledge, 1993.
- PATONAY Anita. „Kérdez, és nem állít. Mezei Éva gyerekszínháza 1978–1979-ben”. In *Színházi politika ≠ Politikai színház*, szerkesztette ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, 209–220. Pécs: Kronosz Kiadó, 2018.
- PAVIS, Patrice. *Színházi szótár*. Fordította GULYÁS Adrienn, MOLNÁR Zsófia, RIDEG Zsófia, SEPSI Enikő. Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2006.
- PFISTER, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: University Press, 1988.
- PUSKÁS Panni. *Én is szeretnék játszani*, hozzáférés: 2021.07.13, <https://revizoronline.com/hu/cikk/4371/kava-kulturalis-muhely-babok-mu-szinhaz/>
- RÓBERT Júlia. *A TIE előadás dramaturgiai sajátosságai*. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem (DLA), 2018. Hozzáférés: 2021.07.01, http://www.szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/DI_Ro%CC%81bertJu%CC%81lia_DLAdolgozat.pdf
- RÓBERT Júlia. „3050 gramm”. *Látó* 27. 8. sz. (2016): 5–33.
- SEBŐK Borbála. *A színházi nevelés dramaturgiája*. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem (DLA), 2013. Hozzáférés: 2021.07.04, <http://www.szfe.hu/uploads/dokumentumtar/sebok-boridla-dolgozat.pdf>
- Peter SZONDI. *A modern dráma elmélete 1880–1950*. Fordította ALMÁSI Miklós. Budapest: Gondolat Kiadó, 1979.