

Kontextusba lépve. Gondolatok a színházi nevelés hazai diskurzusról

KISS GABRIELLA

„Színházelmélet márpedig szükséges. Melyik művészeti ágak hiányzik az elmélete?” – huszonhárom évvel ezelőtt Bécsy Tamás ezzel a kérdéssel indította útjára a *Theatron* első számát. A színháztudományi periodika „Prológusának” öt szereplője 1998 őszén azért „ült le és merült olvasásba”, hogy a befogadás történetiségében változó szokásrendjeit vizsgálva a „látást” és a „nézőpontok” közötti különbségeket teoretizálja.¹ Azok a szerzők, akik 2021-ben a „Let’s participate!” hívószavára kezdtek bele egy tematikus szám összeállításába, talán mindig is úgy gondolták, hogy „a színház csak ürügy”.² Olyan színházi nevelési szakemberek, színházpedagógusok, diákszínjátszó-rendezők, drámatanárok írásai járják körül a „dráma” és a „színház” alkalmazhatóságának kérdését,³ akik számára az elméleti és történeti reflexió (általában könyvtári csontvázakat felidéző) folyamata a szó arisztotelészi értelmében cselekvés („dran”). Egy olyan „theatronban” megvalósuló aktivitás, amelynek az a célja, hogy az ember „politikus állattá” (*zoon politicon*) váljon, hiszen

„[...] az ember természeténél fogva állami életre hivatott élőlény, s [...] aki nem képes a társas egyesülésre, vagy akinek *autarkeiája* folytán semmire sincs szüksége, az nem része az államnak,

mint az állat vagy az isten. Természetünkénél fogva törekszünk az ilyen közösségre; aki pedig ezt elsőnek megalakította, az a legnagyobb áldás forrása.”⁴

A legkülönbözőbb intézmények (városi kőszínházak, független társulatok játékterei, tánc- és tantermek) falain belül, illetve kívül törekszenek egy olyan *vita activa* megvalósítására, amely a Hannah Arendt-i paradigmát újragondolva szembesít minket azokkal a folyamatokkal, amelyek *animal laborans*szerűen degradálják a modern kor emberét. Ennek az újragondolásnak a centrumában az a felismerés áll, mely szerint a negyedik ipari forradalom gyártva fogyasztó, fogyasztva gyártó *prosumerei* olyan „hiperaktív és hiperneurotikus [...] élőhalottak”, akiket a „látáspedagógiájának” kell figyelmeztetnie a *vita contemplativa* elvesztett negativitására.⁵ Vagyis azért hiszik, hogy „a színháznak hatalmában áll változásokat előidézni az emberi élet átlagos időtartama alatt”,⁶ mert a színházcsinálást egyfajta „cselekvő” nézés-ként/írásként/tanításként definiálják. Olyan cselekvés-fogalommal dolgoznak, amely kizárólag a Másikkal folytatott interakció felől értelmezhető, és amely „nyugalomhoz, türe-

⁴ ARISZTOTELÉSZ, *Politika*, ford. SZABÓ Miklós (Budapest: Gondolat Kiadó, 1994) Első könyv, első fejezet.

⁵ Byung-Chul HAN, *A kiegészítés társadalma*, ford. MIKLÓDY Dóra (Budapest: Typotex Kiadó, 2019), 34–49.

⁶ TAYLOR, *Applied...*, 93.

¹ BÉCSY Tamás, KISS Gabriella, GAJDÓ Tamás, KÉKESI KUN Árpád és JÁKFALVI Magdolna, „Prológus”, *Theatron* 1, 1. sz. (1998): 1.

² KOVÁCS Zoltán, TARNÓI Gizella, VÁRADI Zsuzsa, szerk., *A színház csak ürügy. KELETI István utolsó ajándéka* (Budapest: Journal Art, 1996)

³ Monica PRENDERGAST and Juliana SAXTON, *Applied Drama. A Facilitator's Handbook for Working in Community* (Chicago: Intellect,

lemhez, befogadáshoz szoktat[ja] a szemet”.⁷

„A látás pedagógusainak” is nevezhető „drámások” ugyanis ugyanúgy „lelassítják az időt”,⁸ mint az elmélyült olvasás. Ha jól csinálják a csinálást, a játékosok és nézők együttes jelenlétéből adódó alkotói és befogadói mechanizmusoknak olyan „kollektívan kreatív” állapota jön létre, melynek origójában nem az ítélet, hanem a kritika áll.⁹ Az esztétikai tapasztalat egy örömtelin komoly és felszabadultan szabálykövető együttjátszás [*Mitspielen*], melynek résztvevői egyfelől „tudatos jel-olvasókká válnak, és maguk is tudatosabban formálnak jeleket mások számára”, másfelől rájönnek, hogy kultúrájuk, amelyben élnek, megérthető és ugyanakkor megkérdőjelezhető”.¹⁰ Az esztétikai nevelés nem egyirányú tudásátadás, hanem olyan performatív folyamat, amely a tapasztalatszerzés experimentálisan szerveződő tereiben zajlik.¹¹ A színházcsinálók pedig olyan „utcanindzákra” emlékeztető facilitátorok,¹² akik (drá-

⁷ Friedrich NIETZSCHE *Bálványok alkonya* című írását (Budapest: Helikon Kiadó, 2015, ford. HORVÁTH Géza, 62.) idézi HAN, *A kiégés...*, 43.

⁸ „[...] a lelassult időben a résztvevők értelmezni tudják a történeteket, reflektálhatnak a szereplők viselkedésére, megbeszélhetik, hogy az események hogyan hatnak rájuk.” BETHLENFALVY Ádám, „Drámapedagógia”, in *Diverse projekt. Tanári kézikönyv*, szerk. CZIBOLY Ádám, 15–42 (Budapest: InSite Drama, 2021), 22.

⁹ Hajo KURZENBERGER, *Der kollektive Prozess des Theaters* (Bielefeld: transcript, 2009).

¹⁰ BETHLENFALVY, „Drámapedagógia...”, 22/16.

¹¹ TAKÁCS Gábor, „Konstruktív” dráma avagy a tanítási dráma kapcsolódása a konstruktív pedagógia néhány alapfogalmához”, in *Színház és Pedagógia – „Konstruktív” dráma*, szerk. DEME János, 26–44 (Budapest: Káva Kulturális Műhely, AnBlok Egyesület, 2009).

¹² Az utcaszínházi előadás négy lépéséhez („1. Hívd fel magadra a figyelmet! 2. Vezesd be a játékot! 3. Játssz együtt a közönséggel!

matanárként, színészként, rendezőként, dramaturgként, darabíróként, csoportvezetőként... és kutatóként) pontosan tudják, hogy a játék (Spiel) szó azért jelent eredetileg „tánc”-ot, vagyis olyan „ide-oda mozgás[t], amelyben közömbös, hogy ki végzi”, mert a „játéknak elsőbbsége van a játékos tudatával szemben”.¹³

A „játszottság” (Gadamer) állapotában létezni és felelősséget vállalni az akkomodáció (Piaget), a konceptuális váltás (Nahalka), a megértésbeli változás (Neelands) folyamatért kockázatos vállalkozás, és legalább három következménnyel jár. (i) Egyfelől tudatosan gyakorolni és gyakoroltatni kell azt az „elidőző szemlélést”, ami Nietzsche szerint azért „a szellemiség »első előkészítő iskolája“,¹⁴ mert (mivel nem összeadáson alapul) felgyorsíthatatlan, és (mivel nem előre kiszámított pályákat követ) belebocsátkozik a nyitottba.¹⁵ (ii) Másfelől számolni kell azzal, hogy a dolgok nem fognak „kisimulni”, nem rendelődnek alá a kiszámítható, vezérelhető és kontrollálható folyamatoknak.¹⁶ S mivel ez a tudatos tökéletlenség megakadályozza, hogy a *curiositas* (Jauss) esztétikai tapasztalata operacionálizálhatóvá váljon, ezek az *ars pedagogicá*vá váló *ars poeticák* automatikusan rendszeren („színházon”) kívülre helyezik a „színházeseményt”.¹⁷ (iii) Továbbá ez az „ön-

4. Engedd, hogy a közönség átvegye a játékot!”) Vida Cerkvenik BREN, *Miért nem az utcán csináljuk? Interaktív utcaszínházi kézikönyv*, ford. NÉMETH Nikolett Anna (Pécs: free copy, 2019), 77–84.

¹³ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor (Budapest: Gondolat Kiadó, 1984), 90.

¹⁴ HAN, *A kiégés...*, 43.

¹⁵ Byung-Chul HAN, *A transzparencia társadalma*, ford. SZABÓ Csaba (Budapest: Ráció Kiadó, 2020), 59.

¹⁶ HAN, *A transzparencia...*, 9.

¹⁷ A „színház-, illetve drámaesemény” [*theatre event/drama event*] Edward BOND-i fogalmának (*The Hidden Plot*. London: Methuen,

magán kívüli” létmód kifejezetten zavaró és provokatív lehet a művészsínház diszpozitívumát alkotó-alakító szakemberek számára.¹⁸ Felhívja ugyanis a figyelmüket egy, a színházat morális intézményként definiáló Schiller „nevelés” [*Bildung*] fogalmának egy kevésbé hangsúlyozott dimenziójára.¹⁹ Arra, hogy a „megjobbíthatatlanság” antropológiai programja felől olvasott „tökéletesíthetőség” szemantikai terét csak úgy formálhatja az emberi természet totalitásának célképzete,²⁰ ha hiszi és tudja: a színház „mesterkél-

2000, 45) és a „tanulásra módot adó rendezvényként” [*Lehrveranstaltung*] értendő brechti tandarab („Zur Theorie des Lehrstücks” in Bertolt BRECHT, *Gesammelte Werke*, XVII, Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1967, 1024–1055) kapcsolatát árnyalja Kate KATAFIASZ magyarul először e számban olvasható tanulmánya: *Brechttel vitázva – Bond posztstrukturalista esztétikájának politikussága*.

¹⁸ A színházi nevelés definíciója szemszögéből kulcsfontosságú diszpozíció-elemzés mi- benlétét árnyalja Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL magyarul először e számban olvasható tanulmánya: *A diszpozitívum és a kormányozhatatlan. Gondolatok bármínemű politika kezdetéről és végéről a végtelenben*.

¹⁹ Dietmar KAMPER és Christoph WULF, „A tökéletesség és a megjobbíthatatlanság közötti feszültség”, in *Antropológia az ember halála után*, ford. BALOGH István, 7–15 (Budapest: Józsvöveg Kiadó, 1998).

²⁰ „De lehet-e az ember rendeltetése, hogy valamilyen célból elmulassza önmagát? Lehetséges volna, hogy a természet a maga céljaival megfoszt bennünket olyan tökéletességtől, amelyet az ész ír nekünk elő a maga céljaival? Hamisnak kell tehát lennie, hogy az egyes erő kiképzése szükségessé teszi totalitásuk feláldozását; vagy ha a természet törvénye mégannyira törekednék is erre, akkor rajtunk kell, hogy álljon, hogy természetünk e totalitását, amelyet tönkre tett a mesterkéltség, ismét helyreállítsuk egy magasabb mesterkéltsége által.” Friedrich SCHIL-

sége” azért (is) „magasabb(rendű)”, mert „bíraskodása ott kezdődik, ahol a világi törvények hatálya véget ér.”²¹ A *Theatron* 2021/1. száma ezzel a színházi nevelésnek nevezett „gondolkodás-, beszéd- és írásmóddal” foglalkozik.²²

A modern színháztudomány immár száz éve a kortárs művészetelméletek és a mindenkor kulturális aktivitást modelláló színházi gyakorlat párbeszéde felől határozza meg önmagát.²³ Tudománytörténetileg nézve, önértelmezésének azért kulcsa az előadás [*performance, Aufführung*], mert az életteliség [*liveness*] konstrukcióinak vizsgálata lehetővé tett egy háromirányú emancipációs folyamatot: az 1970-es években tudománypolitikailag egyértelműen függetlenedni kívánó teatrológia az elmúlt ötven évben el tudott különbözödni az irodalomtudománytól, a színházi kritikától és a művészképzés gyakorlatától.²⁴ Ennek a bölcsészet-, társadalom- és művészettudományi karok organogramján megfigyelhető folyamatnak a fordulópontját jelzi Hans-Thies Lehmann hét évvel ezelőtti intelme. A modern színháztudomány *doyenje* ugyanis egy „halálfélelemből elkövetett öngyilkosságtól” óvta a Német Színháztudományi Társaság 2014. évi kongresszusának résztvevőit. Előadásában attól féltette az „intézményes ellehetetlenülés” fenyegette diszciplínát, hogy „önszántából

LER, „Levelek az ember esztétikai neveléséről” in *Válogatott esztétikai írásai*, ford. SZEMERE Samu, 155–261 (Budapest: Helikon Kiadó, 1960), 189–190.

²¹ Idézi Andreas KOTTE, *Színháztörténet. Jelenségek és diskurzusok*, ford. Edit KOTTE és BERTA Erzsébet (Budapest: Balassi Kiadó, 2020), 290.

²² HAN, *A kiegészés...*, 43.

²³ JÁKFALVI Magdolna, „A színházi előadás fogalma a digitális média korában”, *Theatron* 13, 1. SZ. (2014): 23–27.

²⁴ Erika FISCHER-LICHTE, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches* (Tübingen: A. Francke, 2010).

másod- és harmadrangú szociológiává, filozófiává vagy kultúratudománnyá transzformálja magát”, és e közben elveszíti kapcsolatát az előadással és annak esztétikai tapasztalatával.²⁵

Ez a problémafelvetés egyértelmű reakció arra a folyamatra, amelyet a szociológia és az empirikus kutatás rapid terjedése, illetve a szak határainak transzdiszciplináris megnyitása jellemez, és amelynek koordinátáit a szociológiai fordulat [*social turn*] művészetelméleti vonatkozásai jelölik ki.²⁶ A 2020-ban *Neue Methoden der Theaterwissenschaft* (A színháztudomány új módszerei) címmel megjelent kötetben Erika Fischer-Lichte egykori tanítványai deklarálják is, hogy az önmagát „az átalakulás fázisában” érző színháztudományt az „új kutatási területek, interdiszciplináris nyitások, a szak és a szak történetének társadalmi-politikai önértelmezésével kapcsolatos viták [arra ösztönözték], hogy felülvizsgálja a teatrológia központi diskurzusait és fogalmait.”²⁷ Ez „a színháztudományi kutatások hálózatát megerősítő és a szak differenciálódásához illetve pluralizálódásához hozzájáruló” módszerkritika a mi szempontunkból azért érdekes, mert elsősorban olyan, a magyar színházi szcénában is jelen lévő formák, műfajok megjelenésére reagál, mint az immerzív színház; az *applied theatre*; az audio-, videó- és dokuséták, a *lecture performance*, a poszthumán installációk illetve digitális net-performanszok, a *Bürgerbühne*

²⁵ Hans-Thies LEHMANN, „Wissenschaft vom Theater als Denkzeitraum”, in *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, hrsg. Milena CAIRO, Moritz HANNEMANN, Ulrike HAB und Judith SCHÄFER, 29–40 (Bielefeld: transcript, 2016), 30.

²⁶ Claire BISHOP, „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”, in *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, 11–40 (London: Verso Books, 2012).

²⁷ Benjamin WIHSTUTZ, Benjamin HOESCH, hrsg., *Neue Methoden der Theaterwissenschaft* (Bielefeld: transcript, 2020.), 7.

jelensége, továbbá az egyszemélyes színház és az újrajátszás [*reenactment*] kortárs formái.²⁸ Vagyis olyan egymástól sokszor radikálisan különböző színházi gyakorlatok kapcsán vizsgálja a nézés részvételiségének új technikáit és annak elméleti következményeit,²⁹ amelyek fókuszában a művészet funkcionális meghatározása, a színházi apparátus közösségi (non- vagy heteroarchikus) volta és a kritika politikus terében artikulálódó intervenció művészete áll.³⁰ Vagyis a hatástörténetileg megkerülhetetlen performatív fordulatnak arra a dimenziójára reflektálnak, amely a társadalmi folyamatok „folyamatstruktúrájából” (Turner) – vagyis kormányozhatóságából és megváltoztathatóságából – kiindulva a szociális gyakorlatok mobilizáló erejét és az ellenállás kulturális megnyilatkozásait vizsgálja.³¹ S ennek okán a színház olyan médiumként definiálódik, mely hiszi, hogy a létező konszenzus megváltoztatható, s így „végső soron mindig bele [tud avatkozni] a fennálló hegemonia egy bizonyos aspektusába, [...] képes az azt alkotóelemek dez- vagy reartikulációjára”.³²

²⁸ WIHSTUTZ et.al., *Neue Methoden ...*, 10.

²⁹ Ádám CZIRÁK, „Partizipation”, in *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. Erika FISCHER-LICHTE et al., 242–248 (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2014²).

³⁰ Matthias WARSTATT, Julius HEINICKE, Joy Kristin KLAU et. al., hrsg., *Theater als Intervention. Politiken ästhetischer Praxis* (Berlin: Theater der Zeit, 2015).

³¹ Doris BACHMANN-MEDICK, „Performatív fordulat”, ford. SZABÓ Csaba, in *Performatív fordulatok*, szerk. ANTAL Éva, KICSÁK Lóránt, SZÉPLAKY Gerda, 11–42 (Eger: Líceum Kiadó, 2015).

³² Chantal MOUFFE, „Kritik als gegenhegemoniale Intervention”, hozzáférés: 2021.07.01, <https://transversal.at/transversal/o8o8/mouffe/de>; idézi Gabriele KLEIN, „A táncelmélet mint a kritika gyakorlata”, ford. Kiss Gabriella, in *Kortárs táncelméletek*, szerk. CZIRÁK Ádám, 201–220 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2013), 202.

Elsősorban Hans-Thies Lehmann kutatásainak köszönhető, hogy közismert tény: ez a hatalmi fölényre irányuló akaratot a kollaboráció politikusságával leleplező és így kritikus színházcsinálás „Brecht köpönyegéből” bújt ki.³³ A dialektikus színház Heiner Müller-i olvasatán keresztül azt lehet megérteni, hogy „Fatzer” ereje „addig erő, amíg vak. Ha programmá szerveződik és perspektívát keres, integrálhatóvá válik és egykettőre azon veszi észre magát, hogy bekebelezték”.³⁴ A „Koldusopera-per esküdtszékének tagjaként pedig azzal szembesülhetünk, hogy a tandarabnak [*Lehrstück*] csak „tudatmérnöként” búcsút intő „másik Brecht” egy életen át kutatta a koncepcióban megfogalmazódó „szociológiai kísérletet” lényegét.³⁵ Ismert tézise, mely szerint „a színház [...] mindent magába-színháziasít”,³⁶ nem csupán azt jelenti, hogy a polgári (illúzió)színház gyakorlatilag minden írott szöveget képes úgy színre vinni, hogy létrejöjjön a nézői identifikáció narkotizált „Jé, mint a Jenő”-módja.³⁷ Hanem azt is, hogy a színház diszpozitívum: „intézményes rögzítettsége, munkamódszerei, befogadói

³³ Hans-Thies LEHMANN, *Das Politische Schreiben* (Berlin: Theater der Zeit, 2002); Hans-Thies LEHMANN, *Brecht lesen* (Berlin: Theater der Zeit, 2016).

³⁴ Heiner MÜLLER, „»Az Althusser-eset érdekel.« Egy beszélgetés jegyzőkönyve”, ford. KURDI Imre, in *Képleírás*, 74–78 (Budapest: JAK-Jelenkor Kiadó, 1997), 78.

³⁵ Bertolt BRECHT, „A „Koldusopera-per”, ford. SÓS Endre, in *Irodalomról és művészetről*, 93–148 (Budapest: Kossuth, 1970).

³⁶ „Theater theatert alles ein.”, Bertolt BRECHT, „Anmerkungen zur „Dreigroschenoper”, in *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente*, hrsg. Siegfried UNSELD, 991–1000 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973), 991.

³⁷ „[...] amikor is „a lent ülő néző felfelé néz, és azt mondja: »Jé, pont, mint a Jenő!«” Heiner MÜLLER, „Bonner Krankheit”, *Theater der Zeit* 58, 11. sz. (2004): 4–5, 4.

szokásrendjei, továbbá az ezt meghatározó társadalmi diskurzusok és materiális-technikai gyakorlatok” mindaddig öröknek tűnnek,³⁸ amíg meg nem jelenik az az önmagában soha nem objektíválódó lehetőség, amit a *Sárgarézvásár* dramaturgja „szánhíznak” nevez.³⁹ Egy, a fennálló viszonyok számára „láthatatlan színház” (Derrida), amelyet az olyan helyzetek, projektek, gyakorlatok tesznek transzparenssé, amikor „a szabály önnön eltörlésének pillanatában mutatkozik meg”.⁴⁰

Nagyon nagyvonalakban ezek azok a koordináták, amelyek a színháztudomány napjainkban épp új utakat kereső kontextusába helyezik azt a színházi nevelést,⁴¹ amely Magyarországon több mint két évtizedes múltra tekint vissza,⁴² diszciplináris teret azonban

³⁸ KRICSFALUSI Beatrix, „Apparátus/diszpozitívum”, in *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR GÁBOR Tamás és TAMÁS Ábel, 231–237 (Budapest: Ráció Kiadó, 2018), 236.

³⁹ Bertolt BRECHT, „A sárgarézvásárból”, ford. VAJDA György Mihály, in *Színházi tanulmányok*. szerk. MAJOR Tamás, 261–402 (Budapest: Magvető Kiadó, 1969), 269.

⁴⁰ Giorgio AGAMBENT idézi Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, „Színház magán kívül”, ford. TELLER Katalin, in CZIRÁK, *Kortárs...*, 221–238, 221.

⁴¹ Ezért sem véletlen, hogy a CZIBOLY Ádám szerkesztette *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyvben* (Budapest: InSite Drama, 2017) az „alkalmazott színház(tudomány)” a terminológia egyik Kiss Gabriella és KRICSFALUSI Beatrix által szócikké fogalmazott ernyőfogalmaként szerepel (154-155).

⁴² KAPOSÍ László, „A drámapedagógia magyarországi történetéről”, in *Tanítási dráma – Drámapedagógia a hátrányos helyzetű tanulók integrált nevelésének elősegítésére*, szerk., LIPTÁK Ildikó, 9–12 (Budapest: Educatio Társadalmi Szolgáltató Közhasznú Társaság, 2008); TRENCSENYI László, „Drámapedagógia-történet”, in *Művészeti neveléstől a gyer-*

csak a 21. század első évtizedében nyert. Ezt a térnyerést a „színház” felől a Halász Péter-díj alapításával (és az erre nominált előadások diszkurzusalkotó erejével), a „nevelés” felől a művészetközvetítés intézményes gyakorlatát meghatározó tényekkel lehet igazolni.

A hazai színházi szcéna legújabb díjának kiírása nem csupán azért jelentős, mert a szakma figyelmét a „legjobb” helyett explicit a „figyelemreméltó” vonásokra irányítja. Hanem azért is, mert az aktivitás-passzivitás / kőszínházi-független oppozíciójára reflektálva, a színházról való tudás és beszéd fegyverező és kirekesztő erőviszonyainak dekonstitúciója felől értelmezi azokat a kísérleteket, amelyek azáltal

„kényelmetlenek, kellemetlenek, kihívóak, megosztóak [...] hogy megpróbálják tágítani a kortárs színház lehetséges tematikáit és játéknelveit; hogy kimozdulnak a színjátszás szokványos színtereiről; hogy időről-időre önkritikusan újragondolják alkotói módszereiket; hogy vizsgálat tárgyává teszik az alkotókat és az intézményeket egyaránt befolyásoló strukturális kényszereket és társadalmi elvárásokat; hogy kizökkentik gondolkodásunkat; hogy megkérdőjelezzik az általunk természetesnek vélt konvenciókat és határokat; és hogy megmutatják, akár ez is lehet, ilyen is lehet ma a színház!”⁴³

Az eddigi díjazottak listája azt igazolja,⁴⁴ hogy ez a kuratórium a heterogén perspektí-

mekkultúráig 1965–2013, 79–82 (Szekszárd-Budapest: PTE, 2013).

⁴³ Hozzáférés: 2021.07.03, https://trafo.hu/halasz_peter_dij

⁴⁴ 2019: Reactor, 99,6 %; 2020: Mesebalt Bábszínház – Kőszegi Várszínház, *A boldog herceg*; Somló Dávid és Vass Imre, *litthoonn*; K2 Színház, *Karnevál*; Örkény Színház, *A Kertész utcai Shaxpeare-mosó*; Cserne Klára, *Kőkő-kő*; Igor és Ivan Buharov, *Örök szándék-*

vák projektproduktumaiként létrejövő eseményekre is „színházként” tekint, ami elemző-értékelő kérdéssé teszi, hogy milyen stratégiákkal kerülhet a „színház magán kívül”:⁴⁵ hogyan lehet dez- illetve reartikulálni a dramatikust, illetve rendezői színház diszpozitívumát meghatározó (patriarchális) tudásrendeket.

Hasonló szemléletváltást jeleznek a különböző színházi szakmák-munkakörök (rendező, dramaturg, színész) öndefiníciója körül egyértelműen megélénkülő és a színházi *devising* fogalmával kapcsolatba hozható viták. A 2016 óta létező *Olvasópróba* könyvsorozat fűlszövege szerint az a tény, hogy megjeleneti, vagyis az irodalmi kano-nizáció útjára engedi „a kortárs színházban született szövegeket”, egyet jelent azzal, hogy kiállják az „olvasás próbáját”.⁴⁶ Természetesen nem ez a több szempontból vitatható kijelentés, hanem a „próbatétellel” összekapcsolt „go print” gesztusa figyelemre méltó, hiszen egyértelművé teszi, hogy nemcsak a színház, hanem a dráma maga is diszpozitívum.⁴⁷ Amikor a mozinézés hatására megváltozó olvasási szokásokat is vizsgáló Brecht üdvösnek találja, „ha a néző a színházzal szembeni bizalmatlanságból maga is olvas olyan drámákat, amelyek nem pusztán a színházban történő előadás, hanem a színház megváltoztatható-

mező hangolás; 2021 (különdíj): A Színház-és Filmművészeti Egyetem hallgatói közösségének az akciósorozatért, amelyet 2020. szeptember 1-én indított az intézmény autonómiájának megőrzése érdekében.

⁴⁵ MÜLLER-SCHÖLL, „Színház...”, 221.

⁴⁶ Hozzáférés: 2021.07.10, <http://selinunte.hu/olvasoproba/>

⁴⁷ „[...] olyan mediális »berendezés«, amely saját ábrázolási és észlelési hagyományokkal bír saját intézménnyel, részben kirögzített szubjektumpozíciókkal, részben sajátosság szubjektumalkotó eljárásokkal rendelkezik. KRICSFALUSI Beatrix, *Ellenálló szövegek. A színház nem-dramatikusság megszakításai* (Budapest: Ráció Kiadó, 2015), 23.

ságának céljából születnek”,⁴⁸ akkor azt állítja, hogy a dráma színházolvasatának inherens ábrázolási és észlelési hagyományai, intézményei, szubjektumpozíciói, szubjektumalkotó eljárásai nem örökérvényűek. A Heiner Müller által „ellenállónak” nevezett szövegek ugyanis annyiban „tan-dramatikus” berendezkedésűek, hogy „azáltal tanít[anak], hogy játsszák, és nem azáltal, hogy nézik”.⁴⁹ Pontosabban: olvasás során lehetőséget adnak egy olyan posztdramatikus „belső rendezésre” (képzletbeli színészek képzletbeli térben és időben zajló képzletbeli játékára),⁵⁰ amely – mivel karosszékben és nem a produkciós költség ismeretében zajló olvasópróbán születik – megértettetheti velünk, hogy német nyelvterületen, miért a „frei” („szabad”) melléknév jelöli a „független” színházak (Freies Theater) függetlenségét.

Ugyanezt a problémakört világítja meg a drámaíró, a dramaturg és a rendező státuszának változásáról is szóló diszkurzus, mely 2021 februárjában és márciusában a *Színház* hasábjain volt olvasható. A lapra nyomtatott dráma színpadra szülését interszemiotikai és intermediális transzformációként értő színházelmélet számára az 1980-as évek óta *sin qua non* kikötés, hogy erről/ezekről a pozíciókról csak a „szöveg- és előadásdramaturgia” relacionális értelmében lehet és kell beszélni.⁵¹ Az azonban tünetértékű, hogy a *Dra-*

⁴⁸ BRECHT, „Anmerkungen...”, ford. KRICSFALUSI, Beatrix, 991.

⁴⁹ KRICSFALUSI, *Ellenálló...*, 174.

⁵⁰ „A posztdramatikus színház *posztbrechti* színház. Olyan térben helyezi el magát, melyet az ábrázolás folyamatának az ábrázoltban való jelenlétére és tudatosságára, valamint egy új nézőművészetre irányuló brechti kérdések nyitottak meg.” HANS-THIES LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix (Budapest: Balassi Kiadó, 2009). (Kiemelés az eredetiben.)

⁵¹ A Philther-módszer egyik szempontja kapcsán ezt hangsúlyozza KÉKESI KUN Árpád, „A

maturgia II című tematikus blokk kilencven év távlatából is pozitív elrugaszkodási pontnak tudja tekinteni Schöpflin Aladár 1931-es *Magyar Színművészeti Lexikonát*. A több dramaturggal folytatott beszélgetésből ugyanis az derül ki, hogy ami megváltozni látszik, az a „látás”, a „hallás” és a „felelősségvállalás” tulajdonjoga. Az a rend, amelyben az öt érzékszervétől megfosztott „drámaköltő” akkor válik dramaturggá, ha „látni és hallani [is tudja,] amit olvas”,⁵² ugyanakkor tisztában van azzal, hogy kiskorúként kezelik: döntéseiért nem vállalhat felelősséget, hiszen az „fiúknak való”.⁵³ az igazgató és a rendező feladata.⁵⁴ Ezért is paradigmaticus jelentőségű a Bodó Viktor, Gigor Attila, Rácz Attila, Szamosi Zsófia „el nem induló” osztályának képzési terve,⁵⁵ amely a klasszikus színházi diszpozitívum legerőteljesebben fegyelmezett tartott elemét: a színészt nevelte volna az önkormányzó közösségben folyó munka felnőttiségére és a feltalálás, a felfedezés [*devising*] szabadságára.⁵⁶ A hallgatónak egészséges étkezést, érdemi és folyamatos pszichológiai támogatást, a képzés transzparenciáját és

Philther mint historiográfiai modell”, *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 28–32.

⁵² BÍRÓ Bence és GÁBOR Sára hozzászólása, *Színház* 54, 3. sz. (2021) hozzáférés: 2021.07.01, <http://szinhaz.net/2021/03/25/2021-marcius/>

⁵³ ADORJÁNI Panna, „A dramaturgia mint készség”, *Színház* 54, 3. sz. (2021) hozzáférés: 2021.07.01,

<http://szinhaz.net/2021/03/25/2021-marcius/>

⁵⁴ SÁNDOR Júlia hozzászólása, *Színház* 54, 3. sz. (2021) hozzáférés: 2021.07.01,

<http://szinhaz.net/2021/03/25/2021-marcius/>

⁵⁵ BODÓ Viktor, GIGOR Attila, RÁ CZ Attila, SZAMOSI Zsófia, *Színészképzés az SZFE-n 2021–2026 – Tervezet*, hozzáférés: 2021.03.10, <http://szinhaz.net/2020/10/29/szineszkepzes-az-szfe-n-2021-2026-tervezet/>

⁵⁶ GYARMATI Kata hozzászólása in „Ahogyan jó lenne dolgozni”, *Színház* 54, 3. sz. (2021) hozzáférés: 2021.07.01,

<http://szinhaz.net/2021/03/25/2021-marcius/>

egy, a színpadi, filmes és alkalmazott színházi (vagyis színész-drámatanári) pályára egyaránt felkészítő mesterségbeli tudást ígérő terv azért „ellenálló”, mert a diszpozitívumkritika készségét is fejleszti. A végzett színész „érdeklődik, figyel, kérdez, kommunikál [...] elviseli a kritikát”,⁵⁷ és nem feltétlenül

„[...] az egyéni koncepció, nem az ego művészi képzetének felszabadítása, nem a versengő virtuozitás fűt, hanem a színház szerepéről, céljairól, értelméről, működéséről, politikájáról, etikájáról, pszichológiájáról való szüntelen – és a színházcsinálásban is kifejezett – gondolkodási vágya.”⁵⁸

Ez a narratíva végső soron megmagyarázza, hogy a Gabnai Katalin nevével fémjelzett drámapedagógiát, illetve gyermek-, diák- és ifjúsági színjátszást, továbbá a Kaposi László vezette Kerekasztal által képviselt komplex színházi nevelési előadásokat (TIE) az 1990-es években gyanakodva sem szemlélő színházstudomány miért a 2010-es években vált kíváncsivá ezekre az „alkalmazott” eseményekre. S talán az is érthető, hogy a színházi nevelés teatrológiai reflexiója szempontjából áttörést jelentő két alkalommal – a *Philther* kutatási projekt 2012. május 4-ei és a Pécs Tudományegyetem Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékének 2015. április 17-18-ai konferenciájáról van szó – elsősorban miért két kérdésről folyt élénk vita.⁵⁹ Hogy definiálja át a *devising* ellenálló

⁵⁷ SCHILLING Árpád, *Egy szabadulóművész feljegyzései* (Budapest: Krétakör, 2008), 9.

⁵⁸ ADORJÁNI, „A dramaturgia...”.

⁵⁹ VÁGI Eszter, SÁRA Eszter, „Bevezetés a színházi nevelés témájú Philther-elemzésekhez”, *Theatron* 12, 4. sz. (2013): 44–48.; BALLASSA Zsófia, GÖRCSI Péter, PANDUR Petra, P. MÜLLER Péter és ROSNER Krisztina szerk. *Rendezett tér. Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és a drámában* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2015), 207–241.

ereje a nézőt néző-résztvevővé, a színészt színész-drámatanárrá, a rendezőt pedig olyan színházcsinálóvá, aki a vele együtt színházat csinálókat vagy „egymástól kölcsönösen függő emberek életterének” [*Biotop*] vagy „próbáló emberek közösségének” [*Proben-gemeinschaft*] vagy egy „kórus testének” [*Chor-Körper*] tekinti?⁶⁰ Mi tekinthető egy színházi nevelési vagy színházpedagógiai program azon legkisebb elemének, amely az előadáséhoz hasonló elemzési módszerekkel „hozzáférhetővé” teszi a diszciplínát?⁶¹ Azt viszont ki kell emelni, hogy ezzel a két konferenciával párhuzamosan kulcsfontosságú vállalkozásokba kezdtek azok a dráma- és színházpedagógusok, illetve színházi nevelési szakemberek, akiknek önmagukról való gondolkozását ez a szám hivatott reprezentálni.

2009-ben a Káva Kulturális Műhely gondozásában elindult az a „színház és pedagógia” fókuszú füzet sorozat, amelynek minden egyes kötete egyértelművé tett két dolgot: a színházi nevelésről csak interdiszciplinárisan és nagyon erőteljes szociológiai kutatások mentén érdemes beszélni; a szakma igényli saját gyakorlati tevékenységének elméleti reflexióját.⁶² 2010-ben a DICE Consortium publikálta annak a nemzetközi kvantitatív projektkutatásnak az eredményét, amely bebizonyította, hogy a drámapedagógia hogyan fejleszti a lisszaboni kulcskompetenciákat és

⁶⁰ Kiss Gabriella, „Kórusművek. Gondolatok a kollaborációról, a kollektív kreativitásról és a diákszínjátszásról”, *Színház* 54, 4. sz. (2021): 21–24.

⁶¹ 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, HERCZOGH Noémi, 96–122 (Budapest: JAK, Prae.hu, 2018).

⁶² Hozzáférés: 2021.07.25,
<https://kavaszhaz.hu/tudastar/>

a demokratikus viselkedés kompetenciáit.⁶³ 2011-ben a Magyar Akkreditációs Bizottság elfogadta a második tanári diplomát nyújtó drámapedagógia, két év múlva pedig a dráma- és színházismeret-tanári szak létesítését. 2013-ban megjelent a színházi nevelési programok induktív összegyűjtését és leírását először megkísérlő kézikönyv, mely kutatás először próbálta meg érdemi párbeszédet kezdeményezni a dráma- és színházpedagógusok illetve színházi nevelési szakemberek között,⁶⁴ s ugyanebben az évben a Színház- és Filmművészeti Egyetem doktori iskolájában végzett az első olyan hallgató, aki színházi nevelésből írta DLA dolgozatát.⁶⁵ 2014-ben ugyanez az intézmény elindította a drámainstruktor alapképzési szakot, amelynek célja olyan szakemberek képzése, akik „közművelődési és művészeti intézményekben vagy a médiában képesek a kulturális tervezésben és szervezésben, illetve a drámajátékok tervezésében és vezetésében való jártasságot igénylő feladatkörök ellátására”.⁶⁶ Ettől az évtől kezdve tehát egy érettségivel rendelkező, a dráma, színház és nevelés iránt érdeklődő fiatal számára a hazai felsőoktatás két utat kínál: az egyik a köznevelésben, másik a közművelődésben hasz-

⁶³ CZIBOLY Ádám, DANIS Ildikó, NÉMETH Szilvia, SZABÓ Vera, TITKOS Rita, VARGA Attila, *Making a World of Difference* (Belgrád: DICE Consortium, 2010).

⁶⁴ CZIBOLY Ádám és BETHLENFALVY Ádám, szerk., *Színházi nevelési programok kézikönyve* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2013).

⁶⁵ SEBŐK Borbála, *A színházi nevelés dramaturgiája. Dramaturgiai kérdések a Káva Színházi Nevelési Műhely négy előadása kapcsán* (Budapest: SZFE, DLA, 2013), hozzáférés: 2021.07.01,

http://szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/sebok_borbala_dolgozat.pdf

⁶⁶ Hozzáférés: 2021.07.10, http://www.mab.hu/web/doc/linkek/alapkezesi_szakok_130919.pdf (2015. 03.02.)

nosítható – drámapedagógus illetve színházi nevelési és színházpedagógiai szakember néven.

2015 februárjában az ELTE BTK Szakmódszertani Központja *Színház – Dráma – Iskola* címmel konferenciát rendezett tanítók, drámatanárok, mentorok illetve tanárjelölt hallgatók számára, s az első két plenáris nyitóelőadást Schilling Árpád és Balázs Zoltán tartotta.⁶⁷ 2017-ben az InSite Drama koordinálta és a színházi nevelés terminológiája, minőségbiztosítása és stratégiája kapcsán széleskörű konszenzusra törekvő munkafolyamat egy olyan kötetben artikulálódott,⁶⁸ amely egyértelműen bizonyította: járható út a színházi nevelés, a színházpedagógia és a drámapedagógia metszéspontjába helyezni az alkalmazott színháztudomány előadásfoglalmát. Ugyanakkor „a Terminológia munkacsoport azt a döntést hozta, hogy nem tesz javaslatot a színházi nevelés és a színházpedagógia fogalmainak definiálására, ugyanis annyira széttartó, gyakran egymásnak ellentmondó modellek vannak párhuzamosan jelen a szakmában, amelyeket jelenleg nem lehet közös nevezőre hozni.”⁶⁹ Vagyis először artikulálódott teoretikus kérdésként az az egyre akutabbá váló probléma, hogy a „tandramatikus játék” mellett elköteleződött tevékenység megvalósulását hogyan befolyásolja az intézményi háttér, jelesül hogy *(i)* a közoktatásban, *(ii)* a független szférában, *(iii)* a kőszínházi struktúrán belül zajlik. S ezt is modellálja az a tény, hogy a Magyar Tudományos Akadémia Neveléstudományi Bizottságának 2016-ban megalakult és a diszciplína diszkurzív önállóságát repre-

⁶⁷ BALÁZS Zoltán és KISS Gabriella, „A cselekvő gondolat tere”, *Theatron* 13, 4. sz. (2014): 94–102; SCHILLING Árpád, „Színházi nevelés, drámapedagógia a Krétakör gyakorlatában”, in *Dráma, pedagógia, színház, nevelés*, szerk. ECK Júlia, KAPOSÍ József, TRENCSENYI László, 306–312 (Budapest: OFI, 2016).

⁶⁸ CZIBOLY, *Színházi...*

⁶⁹ CZIBOLY, *Színházi...*, 205–206.

zentáló Drámapedagógiai Albizottságában az elnök a neveléstudomány professzora, az alelnök egy komoly közoktatási gyakorlattal rendelkező kutatótanár, a tiszteletbeli elnök az iskoladrámák kutatója, a tagok között pedig egyaránt megtalálható teatrológus, színháztörténész, színházi nevelési szakember, drámatanár és oktatáskutató.⁷⁰

Talán nem véletlen, hogy ezzel párhuzamosan megkezdődött a gyermek-, diák- és ifjúsági színháztudomány – a fent említett mindhárom diszpozitívumban jelen lévő – diszkurzusának redefiníciója is. Egyfelől a Fekete Anikó és Jászay Tamás interjúinak köszönhető múltkutató,⁷¹ másfelől annak a „drámapedagógiai szemléletnek” a hangsúlyozása nyitott (elsősorban a történetmesélés autobiografikus formái és a sajátélményű *storytelling* előtt) új utakat,⁷² amely deklaráta, hogy

„[...] nem a produktum a végcél, hanem a folyamat nevelő ereje. [...] Míg a színháztörténész az önismeret fejlesztése, a különböző tréningek révén jut el a színészi szerepalkotás egyre magasabb szintjére, addig a gyermek- és diákszínháztudományban éppen a szerepjátszás, a megjelenítés segít mélyebb önismerethez, a személyiség kiteljesítéséhez.”⁷³

⁷⁰ Hozzáférés: 2021.07.10, <http://nevelstudomany.hu/albizottsagok/dramapedagogiai-albizottsag/>

⁷¹ FEKETE Anikó, *Generációk diákszínháza* (Budapest: Aktivitás Alapítvány, 2018), *Generációk diákszínháza II.* (Budapest: Aktivitás Alapítvány, 2020); JÁSZAY Tamás, *ODE 30 – a hazai diákszínháztudomány harminc éve* (Budapest: SZFE, 2019).

⁷² Christopher SCHEURLE, Melanie HINZ und Norma KÖHLER, hrsg., *BIOGRAFIEN auf der Bühne* (München: koaped, 2020); Nina TECKLENBURG, *Performing Stories. Erzählen im Theater und Performance*, Bielefeld, transcript, 2016²).

⁷³ GOLDEN Dániel és PAP Gábor, „A színháztudomány helye a drámapedagógia és a köznevelés rend-

S ez az az előfeltevés-rendszer, melynek birtokában ifjúsági színháztudomány előadásokként vizsgálhatjuk az Orfeo, az Universitas vagy a Szegedi Egyetemi Színház a magyar színháztörténet-írás által a nyílt ellenkezés kultúrájának „tűrt” emblémáiként kanonizált produkcióit.⁷⁴ Ezek a rekonstrukciók a közösségi színház non- illetve heteroarchikus munkaformáinak elemzése révén három eredményt ígérnek. Egyfelől a diszpozitívum-elemzés szempontjai árnyalni tudják a magyar alternatív/független színház és a hetvenes-nyolcvanas évek diákszínháztudomány közötti kapcsolatot. Másfelől a részvételi színházi munkaformák „politikusságának” fókuszra ellenpontozni tudja a hatástörténeti horizont visszanyerését megakadályozó legendaképződést. Továbbá talán hozzásegítenek egy olyan elméletileg, történetileg és módszertanilag reflektált nyelv kidolgozásához, amely képes a színházi nevelési előadások leírására és az általuk kiváltott esztétikai/pedagógiai tapasztalat elemzésére. S ezzel talán meg lehet akadályozni a Hans-Thies Lehmann által vizionált öngyilkosságot.

A *Theatron* színházi neveléssel foglalkozó száma egy féléves műhelymunka eredménye, ötlete pedig a Színház és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájában 2020 tavaszán lezajlott „A színházi nevelés mint kulturális modell” című kurzuson vetődött fel. A legtöbb írás problémafelvetését, korpuszának kialakulását hosszú beszélgetések előzték meg, és az olvasó a munkák közösen megvi-

szerében”, in ECK et.al., *Dráma...*, 199–214, 209.

⁷⁴ NÁRAY István, „Színház és diákszínháztudomány – vázlatos történeti visszatekintés”, in ECK et.al., *Dráma...*, 217–222.; KISS Gabriella, „Valóságcsinálás. Gondolatok a Szegedi Egyetemi Színház *Petőfi-rock* című előadásáról és a diákszínháztudomány paradoxonáról”, *Játéktér* 9, 4. sz. (2020): 19–35.

tatott (adott esetben közösen írt-átírt-tovább írt) változatát látja a monitorán. Közös nevező, hogy valamennyi szerző számára pozitív elrugaskodási ponttá vált a Cziboly Ádám szerkesztette *Színházi nevelési és színházpedagógiai programok kézikönyvében* olvasható terminológia: végső soron minden írás az ott írottakból kiindulva, de saját gyakorlati tevékenységére reflektálva gondolta tovább a saját szakterületét érintő és őt most foglalkoztató kérdéseket. S bár arra törekedtünk, hogy „egy nyelven” beszéljünk, és ez a nyelv a színháztudományé legyen, az elméletileg iskolázott olvasók számára fel fog tűnni egyes fogalmak széttartó használata.

A tanulmányok egyik feltétlenül tovább gondolandó problémafelvetése a *devising* jelenségével függ össze. Míg Kricsfalusi Beatrix tanulmánya a politikusság teoretizálása révén árnyalja az alkalmazott színház ernyőfogalomkénti használatának termékenységét, addig Korsós Noémi és Jászay Tamás tanulmányértékű recenziói azt a kérdést vetik fel, hogy vajon az alkalmazott színház, részvételi színházi formák, közösségi színház hálóját nem lenne-e érdemes újra szőni a *devised theatre* 1998 óta folyamatosan változó és mindig a határátlépések kortárs gyakorlataira reflektáló terminusának ismeretében. Bethlenfalvy Ádám és Róbert Júlia írásai ezeket a meglátásokat hasznosítják, amikor *devising* stratégiák soraként írják le a „facilitátor-rendező” munkáját és a „roncsolás” dramaturgiáját. A folyamatdráma [*process drama*] színpadi és tantermi megvalósulását összehasonlító írás egyik fontos hozadéka, hogy termékeny elemző perspektívának bizonyul, ha (Gavin Bolton javaslatát tovább gondolva) a drámapedagógiai szemlélet eredményeként született scenikus formákra mind az iskola, mind a kőszínház tereiben színházként tekintünk. A TIE drámaíró feladat- és szerepkörére reflektáló munka pedig a szó legszorosabb értelmében feltérképezi a zárt dramaturgiai struktúra (Klotz) azon szerkezeti egységeit, amelyek „tudatos roncsolásával” a színházi nevelési előadás textuális dimenziója

is segíteni tudja a néző résztvevővé válását. A „cselekvő anyag” és „a kényelmetlenség elkerülhetetlensége” révén viszi színre a „felfedezés” és „újra-feltalálás” folyamatát Szemessy Kinga és Végvári Viktória kollektív esszéje. A szakmában egyértelműen alulreprezentált báb- és táncpedagógia képviselőiben megfogalmazott, a kortárs tánc- és bábelméletek mély megértettségéről tanúskodó és konkrét gyakorlatok leírásaival illusztrált „kilencparancsolat” azokat az ágenciákat próbálja megragadni, amelyek igazolják, hogy a „tánc” helyett miért a „test”, a „báb” vagy „figura” helyett miért a „tárgy” szavak dinamizálják a két „per-former-konstruktőr” gondolkodását.

Egy tematikus lapszám egyetlen blokkja természetesen nem vállalkozhat arra, hogy megválaszolja a *Színházi nevelési és színházpedagógiai programok kézikönyvében* explicit nyitva hagyott kérdést, mely szerint „Hogyan nézhet ki az elefánt?”⁷⁵ Azt viszont megteheti, hogy (a terminológia munkacsoport számára szemmel láthatólag fontos induktív úton maradván) definícióalkotás helyett vállatóra fogja egy fővárosi és egy vidéki kőszínház programját, vagyis saját magának teszi fel a német *Theaterpädagogik* nagyasszonyának, Ute Pinkertnek a kérdéseit. Színházpedagógusi munkájuk hogyan „legitimálja a színházak közpénzből való finanszírozását”, hogyan „kompenzálja azt a tényt, hogy társadalmunk önértelmezésében a művészszínház folyamatosan veszít jelentőségéből”, hogyan válik a „színház szervezeti profiljának [azon] elemévé, amely »nézni tanít«, és [...] a művészetközvetítés performatív koncepciójának köszönhetően folyamatosan módosul és változik.”⁷⁶ Gemza Melinda és Vági Esz-

⁷⁵ CZIBOLY, *Színházi...*, 205–206.

⁷⁶ Ute PINKERT, „Vermittlungsgefüge I. Vermittlung im institutionalisierten Theater als immanente Dimension und als pädagogischer Auftrag”, in *Theaterpädagogik am Theater. Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*, hrsg. Ute PINKERT, 12–69 (Milow: Schibri-Verlag, 2014), 12.

ter esettanulmányai egy-egy olyan programot elemeznek, amelyek úgy közvetíti egy-egy városi színház önképét, hogy közben rákérdeznek a művészszínház eszményét megteremtő társadalmi realizmus klasszikus célkitűzésének (a társadalom valós problémáira reflektáló, kísérletező intézmény) kortárs megvalósíthatóságára.⁷⁷ A debreceni Csokonai Színház Ifjúsági Programja és az azt reprezentáló *Kimondhatatlan* arra példa, hogy egy kőszínház hogyan tudja saját struktúrájának megújítására használni a TIE előadásokat, hogyan adja meg a színházban dolgozóknak és a nézőknek is azt a lehetőséget, hogy „eljátsszanak” a gondolattal: milyen, ha „magunkon kívülre” kerülünk. S tulajdonképpen ugyanezt igazolja az Autonómia Alapítvánnyal együtt megvalósított „Eltáv” programot elemző írás. Leginkább olyan reflexió, amely nem csak egyértelműen jelzi a projekt kapcsolatát a színház két előadása (*Cigányok*, *Az Olaszliszka*) által kiváltott vitához – és így a romareprezentáció színházi lehetőségeihez. Hanem önkritikusan vet számot azokkal a nehézségekkel és lehetőségekkel, amelyek abból fakadtak, hogy egy színház („a” Katona) négy éven át egy szegregált zsákfalú (Szúcs) mobilizálására alkalmazta színházpedagógiai programjának valamennyi elemét.

A *Budapest-Szúcs retúr* „főpróbaidőszakát” illetően megfogalmazott tanulságok is igazolják, hogy önálló konferencia és lap-szám témája lehetne az a Bethlenfalvy Ádám írásában is jelzett kérdés: vajon nem gyermek-, diák- és ifjúsági színjátszás zajlik-e minden produktummal végződő drámaprojekten, drámaszakkörön, a színházpedagógiai programok zárásaként, a különböző színházak színházpedagógia táboraiiban, mi több: a szegedi THEALTER alatt a Kárász utcai fagyizó és a Klauzál tér környékén, amikor a szentesi Horváth Mihály Gimnázium irodalom-dráma tagozata utcaszínházi elő-

⁷⁷ KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 32–50.

adással képviselteti magát. Egyértelmű társadalmi igényt jelez, hogy a gyakorló drámapedagógusok egyre nagyobb számban vesznek részt a Magyar Drámapedagógiai Társaság által 2018-ban akkreditáltatott 120 órás „gyermek- és diákszínjátszó rendezői képzésén”.⁷⁸ Ennek alternatívájaként 2021-ben az ODE Egyetem is meghirdette azokat az akkreditált pedagógus-továbbképzési programokat, amelyek két külön (!) modulban oktatják a „diákszínjátszó rendezői ismereteket” és a „diákszínjátszó csoportvezetői ismereteket”.⁷⁹ Nos, Fekete Anikó tanulmánya épp e kettősség módszertani kihívásai: a „művészi alkotás és művészi produktum létrehozása” illetve a „közösségformálás” szimbiózisának, e cél megvalósíthatóságának szemszögéből olvassa újra saját, a hazai diákszínjátszás nagyjaival készült *oral history* interjút. A „verseny vagy fesztivál” kérdésre futtatott narratíva nívója, hogy az egykori és jelenlegi zsűritagok válaszaival révén egyértelműen a „felnőttek” (szakmai, vezetői, intézményi, pedagógiai) felelőségére és annak tudatosítására irányítja a figyelmet. További alapkutatásra és színház- illetve neveléstörténeti munkára ösztönözve úgy reflektál a „me too” mozgalom tanulságaira és a történetmesélés autobiografikus módjainak elterjedésére, hogy pontosan jelzi, mekkora szakmai (!) kihívás non- és heteroarchikus munkaformák révén, de védett keretek között nevelni a részvétel agonális módjára. Ezzel a kihívással foglalkozik Patonay Anita (szintén OH-interjúkon alapuló) elemzése is. A legendás Pinceszínház 1969 és 1986 közötti (Keleti István és Mezei Éva által meghatározott) működésének bemutatása során ugyanis nem adomázik, hanem kérdez. Azt a problémát járja körül, hogy ez

⁷⁸ Hozzáférés: 2021.07.25,

https://drama.hu/wp-content/uploads/2020/05/tajekoztato_rende_zoi_2020.pdf

⁷⁹ Hozzáférés: 2021.07.25,

<https://odeegyetem.hu/>

Bibliográfia

a tizenhét éven átívelő történet (és az 1973-as *A helység kalapácsa*) kortárs horizontból is modellálja-e a diákszínhátság egy ma is lehetséges útját. S ez az alap kutatás részét képező munka így a diákszínhátság drámapedagógiai szemléletének szempontjából képes felmutatni a köztünk élő múltat és a halottakkal együtt eltemetett jövőt.

Végül, de nem utolsó sorban néhány szó az alkotói önmegértés horizontjáról. A *devised theatre*-rel foglalkozó legújabb kötet recenziója, Jászay Tamás így fogalmaz: „[a szerzők] mindig *a praxisból kiindulva és a praktikum felé tendálva írnak*, ami különösen lényeges és dicséretes az ajánlott gyakorlatok szövegezésénél.” [Kiemelés tőlem – K.G.] E lapszám szerzőinek legnagyobb része ugyanarra tett kísérletet, mint Jess Thorpe és Tassi Ghore: saját tapasztalataikból kiindulva és saját alkotásaikra reflektálva, saját színházelméleti vagy -történeti kutatásaik kérdéshorizontjából saját munkamódszerükhöz/munkakörükhöz/alkotási módjukhoz jutnak vissza úgy, hogy közben tudatosan vizsgálják a színházi nevelés terminológiájának használhatóságát. Vállaltan résztvevő-kutatóként írnak, ami egyfajta interdiszciplináris nyelvben-létet jelent: mintha a saját (legtöbbször kollektív) alkotás (szubjektív) emléklenyomatai facilitálnák azoknak a problémáknak a kijelölését, amelyek megnevezése az új projekt előfeltétele, árnyalt megfogalmazását pedig (ami igényes megoldást ígér) a színházelmélet segíti. Persze, hogy újra a *Theatron* első számának „Prológusát” idézzük: „De csöndesen!”

- ADORJÁNI Panna. „A dramaturgia mint készség”. *Színház* 54, 3. sz. (2021) hozzáférés: 2021.07.01, <http://szinhaz.net/2021/03/25/2021-marcius/>
- ARISZTOTELÉSZ. *Politika*. Fordította SZABÓ Miklós. Budapest: Gondolat Kiadó, 1994.
- BACHMANN-MEDICK, Doris. „Performatív fordulat”. Fordította Szabó Csaba. In *Performatív fordulatok*, szerkesztette ANTAL Éva, KICSÁK Lóránt és SZÉPLAKY Gerda, 11–42. Eger: Líceum Kiadó, 2015.
- BALASSA Zsófia, GÖRCSI Péter, PANDUR Petra, P. MÜLLER Péter és ROSNER Krisztina, szerk. *Rendezett tér. Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és a drámában*. Pécs: Kronosz Kiadó, 2015.
- BALÁZS Zoltán és KISS Gabriella. „A cselekvő gondolat tere”. *Theatron* 13, 4. sz. (2014): 94–102.
- BÉCSY Tamás, KISS Gabriella, GAJDÓ Tamás, KÉKESI KUN Árpád és JÁKFALVI Magdolna. „Prológus”. *Theatron* 1, 1. sz. (1998): 1.
- BETHLENFALVY Ádám. „Drámapedagógia”. In *Diverse projekt. Tanári kézikönyv*, szerkesztette CZIBOLY Ádám, 15–42. Budapest: InSite Drama, 2021.
- BISHOP, Claire. „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”. In *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. 11–40. London: Verso Books, 2012.
- BODÓ Viktor, GIGOR Attila, RÁCZ Attila, SZAMOSI Zsófia. *Színészképzés az SZFE-n 2021–2026 – Tervezet*, hozzáférés: 2021.03.10, <http://szinhaz.net/2020/10/29/szineszkepzes-az-szfe-n-2021-2026-tervezet/>
- BOND, Edward. *The Hidden Plot*. London: Methuen, 2000.
- BRECHT, Bertolt. „Zur Theorie des Lehrstücks”. In *Gesammelte Werke*, XVII. 1024–1055. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1967.

- BRECHT, Bertolt. „A sárgarézvásárból”. Fordította VAJDA György Mihály. In *Színházi tanulmányok*, szerkesztette MAJOR Tamás, 261–402. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.
- BRECHT, Bertolt. „A „Koldusopera-per”. Fordította SÓS Endre. In *Irodalomról és művészetéről*, 93–148. Budapest: Kossuth Kiadó, 1970.
- BRECHT, Bertolt. „Anmerkungen zur „Dreigroschenoper”. In *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente*, herausgegeben von Siegfried UNSELD, 991–1000. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973.
- BREN, Vida Cerkenik. *Miért nem az utcán csináljuk? Interaktív utcaszínházi kézikönyv*. Fordította NÉMETH Nikolett Anna. Pécs: free copy, 2019.
- CZIBOLY Ádám, DANIS Ildikó, NÉMETH Szilvia, SZABÓ Vera, TITKOS Rita és VARGA Attila. *Making a World of Difference*. Belgrád: DICE Consortium, 2010.
- CZIBOLY Ádám és BETHLENFALVY Ádám, szerk. *Színházi nevelési programok kézikönyve*. Budapest: L'Harmattan, 2013.
- CZIBOLY Ádám. *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. Budapest: InSite Drama, 2017.
- CZIRÁK, Ádám. „Partizipation”. In *Metzler Lexikon Theatertheorie*, herausgegeben von Erika FISCHER-LICHTE et al., 242–248. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2014².
- FEKETE Anikó. *Generációk diákszínháza*. Budapest: Aktivitás Alapítvány, 2018.
- FEKETE Anikó. *Generációk diákszínháza II*. Budapest: Aktivitás Alapítvány, 2020.
- GADAMER, Hans-Georg. *Igazság és módszer*. Fordította BONYHAI Gábor. Budapest: Gondolat Kiadó, 1984.
- GÁSPÁR Ildikó, ARI-NAGY Barbara, GYARMATI Kata és KHALED-ABDO Szaida. „Ahogyan jó lenne dolgozni”. *Színház* 54, 3. sz. (2021), hozzáférés: 2021.07.01, <http://szinhaz.net/2021/03/25/2021-marcius/>
- GOLDEN Dániel és PAP Gábor. „A színháték helye a drámapedagógia és a köznevelés rendszerében”. In *Dráma, pedagógia, színház, nevelés*, szerkesztette ECK Júlia, KAPOSÍ József, TRENCSENYI László, 199–214. Budapest: OFI, 2016.
- HAN, Byung-Chul. *A kiegészítés társadalma*. Fordította MIKLÓDY Dóra. Budapest: Typotex Kiadó, 2019.
- HAN, Byung-Chul. *A transzparencia társadalma*. Fordította SZABÓ Csaba. Budapest: Ráció Kiadó, 2020.
- JÁKFAI Magdolna. „A színházi előadás fogalma a digitális média korában”. *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 23–27.
- JÁSZAY Tamás. *ODE 30 - a hazai diákszínháztársaság harminc éve*. Budapest: SZFE, 2019.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen: A. Francke, 2010.
- KAMPER, Dietmar és WULF, Christoph. „A tökéletesség és a megjobbíthatatlanság közötti feszültség”. In *Antropológia az ember halála után*. Fordította BALOGH István, 7–15. Budapest: Jászöveg Kiadó, 1998.
- KAPOSÍ László. „A drámapedagógia magyarországi történetéről”. In *Tanítási dráma – Drámapedagógia a hátrányos helyzetű tanulók integrált nevelésének elősegítésére*, szerkesztette LIPTÁK Ildikó, 9–12. Budapest: Educatio Társadalmi Szolgáltató Közhasznú Társaság, 2008.
- KÉKESI KUN Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.
- KÉKESI KUN Árpád. „A Philther mint historiográfiai modell”. *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 28–32.
- KISS Gabriella. „A résztvevő színháza mint kulturális modell. Gondolatok a Káva Kulturális Műhely két „kifejezetten felnőtt közönség számára” készült előadásáról”. In *Színház és társadalom*, szerkesztette DERES Kornélia és HERCZOZH Noémi, 96–122. Budapest: JAK, Prae.hu, 2018.

- KISS Gabriella. „Valóságcsinálás. Gondolatok a Szegedi Egyetemi Színpad *Petőfi-rock* című előadásáról és a diákszínjátszás paradoxonáról”. *Játéktér* 9, 4. sz. (2020): 19–35.
- KISS Gabriella. „Kórusművek. Gondolatok a kollaborációról, a kollektív kreativitásról és a diákszínjátszásról”. *Színház* 54, 4. sz. (2021): 21–24.
- KOTTE, Andreas. *Színháztörténet. Jelenségek és diskurzusok*. Fordította Edit KOTTE és BERTA Erzsébet. Budapest: Balassi, 2020.
- KLEIN, Gabriele. „A táncelmélet mint a kritika gyakorlata”. Fordította KISS Gabriella, In *Kortárs táncelméletek*, szerkesztette CZIRÁK Ádám, 201–220. Budapest: Kijarat Kiadó, 2013.
- KRICSFALUSI Beatrix. *Ellenálló szövegek. A színház nem-dramatikus megszakításai*. Budapest: Ráció Kiadó, 2015.
- KRICSFALUSI Beatrix. „Apparátus/diszpozitívum”. In *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerkesztette KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR GÁBOR Tamás és TAMÁS Ábel, 231–237. Budapest: Ráció Kiadó, 2018.
- KURZENBERGER, Hajo. *Der kollektive Prozess des Theaters*. Bielefeld: transcript, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Das Politische Schreiben*. Berlin: Theater der Zeit, 2002.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította BEREZC Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Brecht lesen*. Berlin: Theater der Zeit, 2016.
- LEHMANN, Hans-Thies. „Wissenschaft vom Theater als Denkzeitraum”. In *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, herausgegeben von Milena CAIRO, Moritz HANNEMANN, Ulrike HAß und Judith SCHÄFER, 29–40. Bielefeld: transcript, 2016.
- MOUFFE, Chantal. „Kritik als gegenhegemoniale Intervention”, hozzáférés: 2021.07.01, <https://transversal.at/transversal/o8o8/mouffe/de>
- MÜLLER, Heiner. „»Az Althusser-eset érdekkel.« Egy beszélgetés jegyzőkönyve”. Fordította KURDI Imre, In *Képleírás*. 74–78. Budapest: JAK-Jelenkor Kiadó, 1997.
- MÜLLER, Heiner. „Bonner Krankheit”. *Theater der Zeit* 58, 11. sz. (2004): 4–5.
- MÜLLER-SCHÖLL Nikolaus. „Színház magán kívül”. Fordította TELLER Katalin, In *Kortárs táncelméletek*, szerkesztette CZIRÁK Ádám, 221–238. Budapest: Kijarat Kiadó, 2013.
- NÁNAY István. „Színház és diákszínjátszás – vázlatos történeti visszatekintés”, In *Dráma, pedagógia, színház, nevelés*, szerkesztette ECK Júlia, KAPOSÍ József, TRENCSENYI László, 217–222. Budapest: OFI, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Bálványok alkonya*. Fordította HORVÁTH Géza. Budapest: Helikon, Kiadó, 2015.
- PINKERT, Ute. „Vermittlungsgefüge I. Vermittlung im institutionalisierten Theater als immanente Dimension und als pädagogischer Auftrag”. In *Theaterpädagogik am Theater. Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*, herausgegeben von Ute PINKERT, 12–69. Milow: Schibri-Verlag, 2014.
- PRENDERGAST, Monica and SAXTON, Juliana. *Applied Drama. A Facilitator's Handbook for Working in Community*. Chicago: Intellect, 2013.
- SCHOURLE, Christopher, HINZ, Melanie und Norma KÖHLER, hrsg. *BIOGRAFIEn auf der Bühne*. München: koaped, 2020.
- SCHILLER, Friedrich. „Levelek az ember esztétikai neveléséről”. In *Válogatott esztétikai írásai*. Fordította SZEMERE Samu. 155–261. Budapest: Helikon Kiadó, 1960.
- SCHILLING Árpád. *Egy szabadulóművész feljegyzései*. Budapest: Krétakör, 2008.
- SCHILLING Árpád. „Színházi nevelés, drámapedagógia a Krétakör gyakorlatában”. In *Dráma, pedagógia, színház, nevelés*, szerkesztette ECK Júlia, KAPOSÍ József, TRENCSENYI László, 306–312. Budapest: OFI, 2016.

- SEBŐK Borbála. *A színházi nevelés dramaturgiája. Dramaturgiai kérdések a Káva Színházi Nevelési Műhely négy előadása kapcsán*. Budapest: SZFE, DLA, 2013, hozzáférés: 2021.07.01, http://szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/sebok_borbala_dolgozat.pdf
- TAYLOR, Philip. *Applied Theatre. Creating Transformative Encounters in the Community*. Portsmouth: Heinemann, 2003.
- TAKÁCS Gábor. „»Konstruktív« dráma avagy a tanítási dráma kapcsolódása a konstruktív pedagógia néhány alapfogalmához”. In *Színház és Pedagógia – „Konstruktív” dráma*, szerkesztette DEME János, 26–44. Budapest: Káva Kulturális Műhely, AnBlok Egyesület, 2009.
- TECKLEBURG, Nina. *Performing Stories. Erzählen im Theater und Performance*. Bielefeld, transcript, 2016².
- TRENCSENYI László. „Drámapedagógia-történet”. In *Művészeti neveléstől a gyermekkultúráig 1965–2013*, 79–82, Szekszárd-Budapest: PTE, 2013.
- VÁGI Eszter és SÁRA Eszter. „Bevezetés a színházi nevelés témájú Philther-elemzésekhez”. *Theatron* 12, 4. sz. (2013): 44–48.
- WARSTATT, Matthias, HEINICKE, Julius, KLAU, Joy KRISTIN, hrsg. *Theater als Intervention. Politiken ästhetischer Praxis*. Berlin: Theater der Zeit, 2015.
- WIHSTUTZ, Benjamin und HOESCH Benjamin, hrsg. *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*. Bielefeld: transcript, 2020.