

Közöm van hozzá! Hogyan definiálja a színház esztétikai és társadalmi funkcióját egy vidéki kőszínház színházi nevelési programja?

GEMZA MELINDA

A mediáció fogalma az 1990-es évektől kezdve van jelen a társadalmi diskurzusban úgy, mint amelynek – a társas kapcsolatok megerősítésével, a közösséghez tartozás érzésének újradefiniálásával és a legitimitásukat veszített normák helyett új normák létrehozásával – hatalmában áll korrigálni a társadalmi egyenlőtlenségeket. Teoretikusa, Jean Caune, kultúratudós azt állítja, hogy egy önmagát megkérdőjelező társadalomban ez a terminus egyrészt szereplők részvételével zajló, konstruált társas viszonyt jelent, másrészt olyan tevékenységre utal, mely többek közt a joggyakorlat, a családpolitika és a szociális rendszer bevett technikája is.¹ Ugyanakkor

„[...] a kultúra területén a mediáció megnevezés arra lett hivatott, hogy egyrészt felváltsa az alkotófolyamat kiüresedett fogalmát, másrészt a művészet és az alkotó szentségének a helyébe lépjen. [...] a kulturális mediáció nem a kulturális demokratizálás utolsó állomása, [...] és nem is egyszerűen aktív kulturális kommunikációs forma. Ha csak a közönség megszólítására alkalmazott technikaként tekintenénk a folyamatra, megfosztanánk a megértés különböző szintjeitől. A kultúraközvetítés a kulturális folyamat középpontjában áll, ahol a hangsúly a műalkotás helyett a viszonyra helyeződik; ami a kijelentésre kérdez rá a tárgy tartalma helyett; és a befogadást helyezi elő-

térbe a mű terjesztésének ellenében. Valójában a mediáció az alkotófolyamat középpontja, pontosabban a műalkotás természetének a része.”²

A hazai gyakorlatban viszont – mondjuk ki! – épp az tapasztalható, hogy a kulturális mediáció (kultúraközvetítés) fogalma az elit-kultúrához való hozzáférés biztosítására redukálódott. Ahogy a hazai egyetemek kulturális mediátor képzései is igazolják, e tevékenységet a kultúra- vagy művelődésszervezőével azonosítják, akinek az a feladata, hogy hozzáférhetővé tegye a kulturális, művészeti javakat, vagyis a nézőszámot emelő közönségszervező legyen.

Pedig Caune szerint a kultúraközvetítés során számolni kell az esztétikai és a művészeti mező közötti különbséggel, mely abban az érzékeny folyamatban érhető tetten, ahol a befogadó(k) kapcsolatba kerülnek a műalkotással, belehelyezkednek vagy magukra ismernek benne. Arról a művészeti mezőről van szó, amely

„[...] Marcel Duchamp óta már nem hátrólható le a percepció és az érzéki gyönyörködtetés világára, hanem magába foglalja az ötletet, a koncepciót és az eseményt is. A másik oldalon pedig [...] az esztétikai mező a létezés mezején és a műalkotás legitimitásán túlra mutat.”³

¹ Jean CAUNE, *La démocratisation culturelle* (Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 2006), 132.

² CAUNE, *La démocratisation...*, 132–133.

³ CAUNE, *La démocratisation...*, 133.

E kettősség érhető tetten a kulturális mediáció folyamatában is, és ennek köszönhető, hogy a szerző különbséget tesz az érzékek hatalmán alapuló cselekedetek két módozata között. Caune *művészeti mediáció*nak nevezi azt a folyamatot, amelynek célja, hogy közvetítse a művet a néző felé, *esztétikai mediáció*-nak pedig azt, amikor a hangsúly az esztétikai tapasztalat létrehozására irányul, ami nem azonosítható a műalkotásban való gyönyörködéssel.⁴

Caune megközelítését azért is tartom fontosnak, mert a fentebb vázolt szempontok szerint a színházi nevelési és színházpedagógiai tevékenységek helye is meghatározható a kultúrákövetítés folyamatában, mi több: talán segíteni tudja azt a munkát, amely a színházi nevelési szakemberek körében 2016-ban lezajlott folyamattal kezdődött el. Köztudott ugyanis, hogy az egyeztetés során nem született konszenzus a színházpedagógia terminusának definíciójával kapcsolatban.⁵ Következésképp az, amit a szerkesztő a kézikönyv utolsó fejezetében megfogalmaz,⁶ miszerint fontos, hogy a témában megjelenő szakmai írások jelezzék, a szerző milyen értelemben használja ezeket a fogalmakat, különösen igaz azokra, akik

„olyan terület[en dolgoznak], amely a kultúra és az oktatás támogatása okán kötött társadalmi szerződésnek megfelelően legitimálja a színházak közpénzből való finanszírozását. Olyan történelmileg szükségessé vált *szolgáltatás*[t hajtanak végre], amely színház és közönség kapcsolatát pedagógia stratégiák mentén alakítja, és így kompenzálja azt a tényt, hogy társadalmunk önértelmezésében a művészszínház folyamatosan veszít jelentőségéből. A színház *szervezeti profiljának* az az *elemé*, amely „nézni tanít”, és (mivel az oktatási rendszerben nincs erre mód) átveszi az iskolától a művészi utánpótlás kinevelésének feladatát. Olyan *tevékenységi form*[át gyakorolnak], amely – miközben létrejött közvetlenül kötődik a színház intézményéhez – a művészetkövetítés performatív koncepciójának köszönhetően folyamatosan módosul és változik.”⁷

Ute Pinkert definíciójától eltérően a terminológia munkacsoport javaslata szerint a színházpedagógia

„[...] a konstruktív pedagógia jegyében folyó művészeti nevelés interaktív színházi munkaformáinak módszertanilag átgondolt alkalmazása, [mely] arra irányul, hogy közvetíthetővé váljon a művészszínház hagyományos – intézményesült – keretében megszülető esztétikai tapasztalat, a résztvevők megismerjék a színház nyelvét (jel- és jelentésképző módjait), megértsék működési elveit.”⁸

⁴ CAUNE, *La démocratisation...*, 134.

⁵ „A 2017 június-júliusában lezajlott online egyeztetést követően, 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.” CZIBOLY Ádám, „Hogyan nézhet ki az elefánt?”, in *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerk. CZIBOLY Ádám, 204–219 (Budapest: InSite Drama, 2017), 205–206.

⁶ CZIBOLY, *Színházi nevelési...*, 213.

⁷ Ute PINKERTET idézi KISS Gabriella, „A megfeleléskényszer apolitikussága”, in *Színházi politika # politikai színház*, szerk. ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, 221–233 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2018), 223.

⁸ KISS, „A megfeleléskényszer...”, 222.

S ha a művészetközvetítés Jean Caune által meghatározott, a művészeti és esztétikai közvetítés elválasztására építő definícióját vesszük alapul, akkor mindkét értelemben vett színházpedagógiai tevékenység a művészeti mediáció körébe tartozik. Ugyanakkor a színházi nevelés, „melynek számára a színház nyelve (jel-és jelentésképző módja) nemcsak az esztétikai tapasztalat médiuma, hanem módszertanilag reflektált módon, oktatási/nevelési célra használható eszköztár”,⁹ Caune rendszere szerint esztétikai mediációként definiálható. Hasonlóképpen gondolja Kricsfalusi Beatrix is, amikor arról ír, hogy a komplex színházi nevelési előadások létrehozói elsősorban a társadalmi változások előidézését tartják a feladatuknak, nem pedig a nézőnevelést.¹⁰ S ez még relevánsabbá teszi Kiss Gabriella problémafelvetését, aki szerint épp az az érdekes,¹¹ hogy a hazai színházpedagógusok többsége *miért* nem fogadja el egyik meghatározást sem.¹²

Mint egy kőszínház alkalmazásában dolgozó, TIE előadásokat létrehozó színházi nevelési szakember különösen pontosan látom az univerzális igényvel fellépő definíciók kidolgozásának egyik nehézségét.¹³ Azt, hogy az egyes színházpedagógiai/színházi nevelési műhelyek céljai különbözőek, és nem választhatók le arról a szervezeti, társadalmi,

⁹ CZIBOLY, *Színházi nevelési...*, 209.

¹⁰ KRICSFALUSI Beatrix, „Civil a pályán. Részvétel, színház és nevelés strukturális beágyazottságáról”, in *Valóságsszimuláció gyerekekkel és fiatalokkal. A forum'19 színházi nevelési találkozón elhangzott előadások és workshopok kibővített jegyzéke*, szerk. BALASSA Zsófia, 28–31 (Budapest: Káva Kulturális Műhely Egyesület, 2019) hozzáférés: 2021.05.15, <https://kavaszhaz.hu/forum-19-valosagszimulacio-gyerekekkel-es-fiatalokkal/>

¹¹ KISS, „A megfeleléskényszer...”, 221.

¹² CZIBOLY, *Színházi nevelési...*, 209.

¹³ CZIBOLY, *Színházi nevelési...*, 165–166.

oktatás-, kultúr- és várospolitikai struktúráról amelyben léteznek.¹⁴ Meggyőződésem, hogy csak ezek együttes figyelembevételével lehet válaszolni a „ki, mit és kinek” közvetít kérdéseire,¹⁵ illetve rámutatni arra, hogy egy adott színházpedagógiai/színházi nevelési tevékenység hogyan válik kulturális modellé,¹⁶ miért tartja fontosnak használni azokat az alkalmazott színházi formákat, amelyek a szándékolt célelvőség és a célközönség önmegértésében végzett társadalmi beavatkozás felől definiálják önmagukat.¹⁷

Épp ezért kell leszögeznünk, hogy az intervenció, a színház társadalmi felelősségvállalásának mibenléte (legalábbis a hazai szcénában) bizonytalan, a színházi gyakorlatban pedig meglehetősen szerteágazó. Pontosabban fogalmazva, csak elvétve fedezhetőek fel az intézmények által nyíltan és ami még fontosabb: konkrétan megnevezett, po-

¹⁴ NEUDOLD Júlia, „Művészetközvetítés kőszínházakban”, *Színház* 50, 11. sz. (2017): 12–16. hozzáférés: 2021.05.24,

<http://szinhaz.net/2017/12/29/neudold-julia-muveszetkozvetites-koszinhazakban/>

¹⁵ GOLDEN Dániel, „A színház, mint eszköz a dramatikusan nevelésben”, in *A színpadon túl: Az alkalmazott színház és környéke*, szerk. GÖRCSI Péter, P. MÜLLER Péter, PANDUR Petra és ROSNER Krisztina, 57–70 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2016), 61.

¹⁶ 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 és HERCZOG Noémi, 96–123 (Budapest: JAK, Prae.hu, 2018).

¹⁷ KRICSFALUSI Beatrix, „Aktivitás-részvétel-interpasszivitás, avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak?”, in *A színpadon túl: Az alkalmazott színház és környéke*, szerk. GÖRCSI Péter, P. MÜLLER Péter, PANDUR Petra és ROSNER Krisztina, 17–30 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2016), 19.

litikus tevékenységek, akciók. Emblematikus külföldi példaként szokták felhozni a belgumi NTGent vagy a párizsi Théâtre de la Colline manifesztumait, ahol az intézményvezetők – Milo Rau és Wajdi Mouawad – figyelembe véve a társadalmi-városi kontextust, ahol élnek, megfogalmazták és a színház honlapján közzétették az intézmény és a társulat feladatait, kijelöltek egy irányt.¹⁸ A genti manifesztum írói szerint a városi színházak elváltak attól a közegtől, amelyben léteznek, a jelenlegi struktúra nem szolgálja ennek a kapcsolatnak a kialakítását, ezért szükségessé válik a városi színházi modell újragondolása. Imre Zoltán megállapítja, hogy ez nemcsak a Rau által kijelölt német nyelvterület színházaira, de a magyarországi viszonyokra is igaz.¹⁹ Szerinte a manifesztum elsősorban az előadás létrehozására és a terjesztésére helyezi a hangsúlyt, figyelmen kívül hagyva annak a közönséghez / nézőkhöz fűződő viszonyát. A városokban létező (anyagilag tőlük függő) színházak ugyanis, amennyiben tényleg felelősséget vállalnak egy adott közösségért, nem hagyhatják figyelmen kívül azt a városi-társadalmi, strukturális szövetet, amelyben léteznek. S feladatuk feltérképezni, hogy a város lakói, a helyi és regionális közösségek mit várnak el attól a jelenségtől, amit színháznak nevezünk.²⁰

Talán ezért sem véletlen, hogy a vidéki kőszínházak igazgatói pályázataiban és az évadok meghirdetésekor évek óta fel-

¹⁸ Hozzáférés: 2021.05.14,
<https://www.ntgent.be/en/about>;

hozzáférés: 2021.05.14,
<https://www.colline.fr/manifeste-2017-2018>

¹⁹ IMRE Zoltán, „Kommentár a »Jövő városi színháza« című manifesztumhoz”, *Színház* 51, 11. sz. (2018): 42–45, hozzáférés: 2021.05.24,
<http://szinhaz.net/2018/12/28/imre-zoltan-kommentar-a-jovo-varosi-szinhaza-cimu-manifestumhoz/>

²⁰ IMRE, „Kommentár...”, 43.

feltűnik a „népszínház” kifejezés – ez hivatott jelezni a vidéki kőszínház funkcióját. S mivel ez az eszmény már-már elvárásként gyökerezik hazánk vidéki kőszínházainak hagyományában, az intézményvezetők magától értetődően használják e szót, a jelentés definiálása nélkül. Ezt támasztja alá a *Színház* folyóiratban megjelent összeállítás is, amelyben a jelenlegi vezetőket kérdezték arról, mi a számunkra hiteles és előremutató színházeszmény.²¹ A legtöbben „népszínházon”, olyan színházat értenek, ami a közönség minden rétegének tud élményt kínálni, akár egy előadáson belül is. Az azonban, hogy mit is értenek „rétegen”, jobb esetben definiálatlan, rosszabb esetben a sztereotípiák szintjén marad. Pedig a jövet-i értelemben vett népszínház nem csupán konzervatív, évszázados színházi- és drámai hagyományokat őrző intézmény,²² hanem az új színházi- és drámai formák megszületésének helye is kellene, hogy legyen. S ha a színházra úgy tekintünk, mint egy kulturális mediációra képes (ön)kifejezési módra, akkor elengedhetetlen, hogy éppen ezek a stabil, közfinanszírozással működő műhelyek vállalják fel ennek a felelősségét és feladatát.

Mint tudjuk, a magyarországi színházi struktúrában a vidéki kőszínházak szerepe és jelentősége meghatározó.²³ A nézők legna-

²¹ „Az én színházam. Színházigazgatói krédók Debrecentől Veszprémig”, *Színház* 56, 5. sz. (2021): 3-10.

²² JÁKFAI Magdolna, *A valóság szenvedélye, A realista színház emlékezete Magyarországon* (Budapest: MTA doktori értekezés, 2019), 228, hozzáférés: 2021.07.10,
<http://real-d.mtak.hu/1243/>

²³ Ezek az intézmények többségükben 2019 óta 50-50%-ban állami és önkormányzati finanszírozással működnek, önálló társulatot és a működéshez szükséges háttérstruktúrát (művészeti ügykezelés, műhelyek, terek) tartanak fenn, és évi tíz-tizenöt új bemutatót valósítanak meg. Megyeszékhelyeken he-

gyobb része az évad elején több előadásra szóló bérletet vásárol, és a bérletesek legnagyobb részét – országos átlagban is legalább negyven-hatvan százalékát – az öt-tizen-négy éves korosztály teszi ki, ehhez adódnak még hozzá a középiskolás korosztályt célzó bérletkonstrukciók. Ezek a fiatalok nem ön-állóan, saját indíttatásból vásárolnak színházbérletet, hanem az általános- és középiskolai tanárok oktató-nevelő-toborzó tevékenységének köszönhetően. Ezek a látogatótsági számok arra kötelezik (köteleznék!) a színházakat, hogy olyan előadásokat kínáljanak a fiatalok számára, melyek érvényesen tudják őket megszólítani. Olyan problémákat tematizáljanak, amelyek érdeklik őket. Olyan széles műfaji választékot kínáljanak, amellyel izgalmas, élő helyé teszik a színházat. Elsődleges felméréseim alapján azonban sajnos ez nem így történik, mert a vidéki színházak többsége a fiatal korosztállyal történő kommunikációt az ifjúsági- és mesebérlet előadásaira szűkíti.²⁴

lyezkednek el, és az adott megye, szűkebb régió, vagy akár a határon túli régió magyarjók lakosságának kínálnak programokat. Mindez alapjaiban határozza meg a repertoár kialakítását, hiszen társadalmilag sokszínű, életkorban pedig széles közönségréteget kell kiszolgálniuk. A nemzeti státusszal rendelkező vidéki kőszínházak esetében a státusszal járó kötelezettségek (opera, kortárs magyar, klasszikus magyar dráma évenkénti játszása) további határokat szabnak a színház műsorpolitikájában, amihez hozzáadódik a fenn tartó által elvárt bevételek és a nézőszám biztosítása, melyek sok esetben szintén a repertoár műfaji szűkítéséhez vezetnek.

²⁴ Ez általában két-három, az öt-tizen-négy éves korosztály számára készített előadást jelent, a középiskolás bérletbe viszont gyakran olyan előadások kerülnek, amelyek egyébként is a színház évadtervében szerepelnek úgy, mint a korosztály meghatározás nélküli előadások (musical, operett, táncelő-

A debreceni Csokonai Színház 2021-ben, azzal a céllal adta ki a színház egész működését figyelembe vevő etikai kódexét,²⁵ hogy mintegy manifesztumként fogalmazza meg azokat az alapelveket, amelyek keretei közt az általa kijelölt művészeti célok megvalósíthatók. Preambulumában az alábbi küldetésnyilatkozat áll:

„A Csokonai Színház a nemzetközi művészeti áramlatokkal termékeny kapcsolatot ápoló, nyitott, innovatív alkotóközösség. Művészeti programjában központi szerepet kap a regionális és nemzeti értékek legmagasabb színvonalon történő képviselete, a kortárs dráma, és az általa felvetett társadalmi kérdések, a színházi nevelés és a fiatal alkotókkal való együttműködés.”²⁶

A társadalmi kérdések felvetése, a színházi nevelés vagy a fiatal alkotókkal való együttműködés meghatározó csomópontjai lehetnek egy 21. századi városi színháznak. De vajon meg tudja-e ma Magyarországon teremteni egy vidéki kőszínház azokat a lehetőségeket, azokat a tereket, helyzeteket, amelyekben meg tudja szólítani a városlakókat, és képes-e olyan ügyeket felvállalni, amelyek valós társadalmi felelősségvállalást eredményeznek? Hogyan tud egy vidéki kőszínház túllépni a caune-i értelemben vett művészeti

adás), vagy a felnőtt repertoár azon darabjai, amelyeket a fiatalok is megnézhetnek. Ennek a műsorpolitikának az eredményeképpen a vidéki kőszínházak többsége a gazdasági-törvényi kötelezettségi szempontokat szem előtt tartva, nagyrészt a klasszikus illúziószínházi formákra alapozva alakítja ki a gyermek- és ifjúsági repertoárját.

²⁵ CSOKONAI SZÍNHÁZ, *Etikai kódex*, 2021. hozzáférés: 2021.05.17,

http://csokonaiszinhaz.hu/wp-content/uploads/Etikai_kodex-.pdf,

²⁶ CSOKONAI SZÍNHÁZ, *Etikai kódex*...

mediáció keretein, és olyan programokat létrehozni, melyek képesek reflektálni a színház esztétikai és társadalmi funkciójára? A továbbiakban ezekre a kérdésekre keresem a választ.

A debreceni Csokonai Színház az ország egyik legnagyobb, „nemzeti” státusszal is rendelkező vidéki kőszínháza. Ifjúsági programjának az elinduláskor megfogalmazott és a mai napig vállalt célja, hogy érvényes párbeszédet kezdeményezzen a fiatalokkal. Ennek egyik eszköze a komplex színházi nevelési előadás (TIE), mely – a fiatalok által használt terekben (elsősorban osztálytermekben), az általuk fontosnak tartott témákat fókuszba állítva – az ifjúsági program domináns részét képezi.²⁷ Tényként kezeljük, hogy a jövő nézői a ma fiataljai közül kerülnek ki így a gyermek- és ifjúsági repertoár tervezésénél fontos szempont, hogy valóban figyelembe vegyük a fiatalok életkori sajátosságait. Vagyis hisszük, hogy a színház jelrendsze-

²⁷A TIE (theatre in education) kifejezés az 1960-as években Angliában jött létre majd az 1990-es években elsősorban a Kerekasztal Színházi Nevelési Központhoz és a Káva Kulturális Műhelyhez köthetően honosodott meg hazánkban. „[...] Olyan – az angol Theatre in Education (színház a nevelésben) módszertanán alapuló – színházi nevelési/színházpedagógiai program, amelyben a színház eszközeivel elkészített jelenetek, jelenetsorok és a hozzájuk kapcsolódó felkészítő és feldolgozó beszélgetések és az ebbe sajátos esztétika alapján illeszkedő interaktív munkaformák révén megvalósuló feldolgozás dramaturgiaiilag szerves egységet képez [...]”. CZIBOLY, *Színházi nevelési...*, 159. A gyakorlatban a programok kettő-négy óra időtartamúak, és egy pontosan meghatározott korosztály (elsősorban, de nem kizárólag, gyerekek és fiatalok) számára készülnek, továbbá a hagyományos nézői szerep helyett résztvevői pozíciót kínálnak a jelenlévőknek.

rének megismertetése és a fiatalok társadalmi aktivitásának, reflexiójának az ösztönzése egyaránt elsődleges célja lehet ezeknek a programoknak. A vidéki kőszínházak honlapjait szemlélve ugyanakkor azt tapasztaljuk, hogy a gyermek- és ifjúsági programok (már amennyiben ezek egyáltalán megjelennek) többnyire a bérletkötelezettség kielégítését szolgálják, így a „színházi nevelési programok” (*sic*) jelentős része, néhány üdítő kivételtől eltekintve, a művészeti mediáció körébe sorolható.

A fiatalokat partnernek tekintő ifjúsági program beindítása több ponton sem illeszkedik a vidéki kőszínházak műsorpolitikájába. A kőszínházak megfeszített munkarendben dolgoznak: ahhoz, hogy meg tudják valósítani az évadonként elvárt tíz-tizenöt bemutatót és az ezzel járó előadászámot, szoros próba- és előadásrendben kell működni. Amennyiben egy kőszínház komplex színházi nevelési előadást szeretne létrehozni, elsősorban ki kell jelölnie azokat a színészeket, akik a hagyományos munkarend mellett egyrészt vállalják, hogy iskolaidőben játszanak (miközben valószínűleg előző este előadásuk volt, és akár egy másik próbafolyamaton is dolgozhatnak), másrészt alkalmasak a színész-drámatanári feladatok ellátására, vagyis megfelelő érzékenységgel rendelkeznek a közvetlenebb, nyitottabb és kifejezetteren fiatalokkal való kommunikációhoz. Mindezek a készségek nem feltétlenül adóttak egy színésznél, hiszen a képzése során jó eséllyel sohasem találkozott ezzel a színházi formával, emiatt a színháznak kell felvállalnia e „drámatanári” képzés felelősségét is. Egy színházi nevelési program a színészek mellett a megszokottól eltérő feladatokat jelöl ki a közönségszervezés, az utaztatás és a színészegyeztetés terén is, hiszen a találkozások külső helyszínen, osztálytermekben valósulnak meg, és az ezzel járó adminisztráció csak növeli az egyébként is leterhelt társulat terheit.

A Csokonai Ifjúsági Program (CSIP) 2015 óta hoz létre TIE-előadásokat. A színház célja egyrészt a fiatalokkal való párbeszéd elindítása volt, másrészt pedig olyan tabunak számító társadalmi problémák tematizálása, melyek nem képezik a mindennapos közbeszéd tárgyát, mégis jelen vannak a fiatalok életében (pl. a felnőttekhez való viszonyuk, az elfogadás, a barátság, a zaklatás). Kricsfalusi Beatrix szerint a

„[...] TIE koncepciója a teatrális folyamatokat elsősorban magatartásformának és gyülekezési helyzetnek tekinti, ezáltal a színház fogalmának antropológiai és társadalmi dimenzióit helyezi előtérbe ahelyett, hogy azt a teatralitás egy bizonyos módon intézményesült formájára (polgári illúziószínház) szűkítené le.”²⁸

Tézise szerint ez az oka annak, hogy a TIE elsősorban nem a művészszínházi (kőszínházi) közegben honosult meg. A CSIP példája viszont épp azt mutatja, hogy ez nem lehetetlen akkor, ha a kőszínház tudatosan saját struktúrájának megújítására akarja használni a színházi nevelést: így játszik el azzal a gondolattal, hogy mi lenne, ha „önmagán kívülre” kerülne.²⁹ Az alábbiakban egy ilyen komplex színházi nevelési előadás elemző bemutatására teszek kísérletet,³⁰ mégpedig (mivel színházi nevelési szakemberként részt vettem az alkotófolyamatban) résztvevő kutatói pozícióból.

²⁸ KRICSFALUSI, „Civil a pályán...”, 29.

²⁹ Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, „Színház magán kívül”, ford. TELLER Katalin, in *Kortárs táncelméletek*, szerk. CZIRÁK Ádám, 221–239 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2013), 222.

³⁰ ROMANKOVICS Eda, *Kimondhatatlan*, részvételi színházi előadás, rendező-dramaturg: MADÁK Zsuzsanna, játsszák: GEMZA Melinda, NAGY Kíra, WESSELY Zsófia, Csokonai Színház, Debrecen, 2020.10.19.

A Csokonai Színház a program indításakor azt vállalta, hogy a TIE előadások színházi részeit a színház színművészei valósítják meg, míg az interaktív részeket színházi nevelési szakemberek vezetik. A programban részt vevő színészek a számukra szervezett workshopokon sajátíthatták el a drámás konvenciókat, s ennek következményeként a társulatban mára nyolc *színész* van, akik *drámatanári* képességekkel is rendelkeznek. Ezek az előzmények teremtették meg azt a közeget, amelyben két színésznő megkereste a CSIP vezetőit azzal, hogy hozzanak létre egy olyan színházi nevelési előadást, amelyben az autobiografikus történetmesélésen keresztül lehetne érzékenyíteni a résztvevőket a családon belüli erőszak jelensége iránt. Ezt követően kezdtünk el együtt dolgozni Nagy Kírával, Wessely Zsófiával és Roman Kovics Edával, hogy keretet, formát és fókuszot adjunk két lány történeteinek. Több hónapon keresztül zajlott az a feltáró folyamat, melynek során megismertük a két színésznő személyes történeteit, majd foglalkoztunk a hazai gyermekvédelmi rendszer sajátosságaival, és elmerültünk a traumafeldolgozás pszichológiájában Ferenczi Beáta pszichológussal. Ennek a munkának az eredményeképpen született meg az a szöveg, amelynek szerkezete megfelel a TIE elvárásainak. Az előadás egészét áthatja az az átfogó alkotói szándék,³¹ ahol a zárt színházi jelenetek és az interaktív részek egésze azt a célt szolgálja, hogy két lány történetén keresztül világitson rá a családon belüli erőszak különböző formáira, miáltal a résztvevők közelebb kerülhetnek az adott probléma megértéséhez. A szöveg alakulása során több

³¹ RÓBERT Júlia, *A TIE előadás dramaturgiai sajátosságai* (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, DLA, 2018), 32, hozzáférés: 2021.07.11, http://www.szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/DI_Ro%CC%81bertJu%CC%81lia_DLAdolgozat.pdf

kérdés is megfogalmazódott bennünk az erőszak reprezentálhatóságával és a traumák színpadi feldolgozásával kapcsolatban. Hogyan dolgozzuk fel a személyes traumákat úgy, hogy az áldozatok érdekei se sérüljenek? Mi a célunk egy ilyen előadás létrehozásával? Hogyan beszélhetünk nyíltan és érzékenyen egy olyan témáról, ami még ma is tabunak számít, úgy, hogy az esztétikailag és társadalmilag is értelmezhető legyen?

Antal Attila szerint a színház megteremtheti azt a nyilvános teret,³² ahol az áldozat akár közvetlenül, akár művészi eszközök segítségével beszélhet az átélt traumáról, s a szembesítés révén a tabu újra szocializálhatóvá válik, ami önmagában is politikus tett. Mindez összhangban áll Hans-Thies Lehmann állításával,³³ aki a színház politikusságát nem a politika nyílt tematizálásában látja, hanem az észlelés formáiban, a jelhasználat módjában: szerinte csak a színház képes arra, hogy a jelek adása és befogadása között viszonyt alakítson ki, amit egyszersmind a „felelősség esztétikájának” is nevezhetünk.³⁴ Véleménye szerint a színházra hárul az a szerep, hogy a „kockázat esztétikájára” támaszkodva leöntse a tabukat, amire akkor van lehetőség, ha nincs meg a színpad és a nézőtér közti esztétikai távolságot biztosítani hivatott fizikai távolság.³⁵ Néder Panni az előadáson belüli személyesség megszületését csoportterápiához hasonlítja: amennyiben a résztvevők felismerik, hogy mások is hasonló traumákat cipelnek, a közösség mély és va-

lódí élményének megéléséhez vezethet. Azt állítja, hogy ha a személyes történeteket közvetítő előadások során eljutunk az önfeltáráshoz, kiderülhet, hogy a személyes „traumák általánossá formálódnak, s a közös térben feloldást és megoldást nyernek”.³⁶ Ezt erősíti meg az előadás próbafolyamatának és az általam játszott négy előadásnak a tapasztalata is: egyrészt az alkotók között egyfajta kvázi-terápiás szituáció született, másrészt erősödött a játszó és a nézők közti közösség élménye. Az előadás lehetőséget teremt egy olyan tabutéma kibeszélésére, mely mindannak ellenére, hogy az elmúlt időszakban erősen mediatisált volt, a mindennapi kommunikáció szintjén mégiscsak a társadalomban jelenlévő sztereotípiák szintjén marad. Így az előadást a médiában hírértékkel bíró, tragikus végű családi drámák, az elhallgatott mindennapi traumák és az áldozatok egész életén át hordozott, ki nem mondott, fel nem dolgozott sérülései kontextualizálják.

A Madák Zsuzsanna által rendezett *Kimondhatatlan* célközönségét elsősorban a középiskolás korosztály alkotta – a próbák során fogalmazódott meg az a lehetőség, hogy felnőtt nézők számára is elérhetővé váljon a program. A felnőtt közönség megszólítása új kihívások elé állította az alkotókat az előadásban megvalósuló interakciók megtervezésekor és kivitelezésekor. A 2020. október 19-i, felnőtt résztvevőkkel megvalósult előadásban a TIE jellegzetességeinek megfelelően a megírt, megrendezett színházi jeleneteket öt helyen szakítják meg a beágyazott, interaktív részek. A zárt színházi részek és a nyílt végű interakciók dramaturgiailag egységes egészet alkotnak,³⁷ a részek közti

³² ANTAL Attila, „Személyes trauma a színpadon”, in *Színházi politika # politikai színház*, szerk. ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, 43–56 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2018), 45–46.

³³ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. BERCZ ZSUZSA, KRISFALUSI Beatrix, SCHEIN GÁBOR (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 224.

³⁴ LEHMANN, *Posztdramatikus...*, 224.

³⁵ LEHMANN, *Posztdramatikus...*, 226.

³⁶ NÉDER Panni, „Autobiografikus színházi törekvések”, in *Színház és társadalom*, szerk. DERES Kornélia és HERCZOG Noémi, 227–246 (Budapest: JAK, Prae.hu, 2018), 244.

³⁷ „A nyílt végű interakciók alatt azt értjük, amikor a résztvevő valós döntési helyzetbe

nyitások jelzik a nézők számára a részvétel lehetőségét. A színész-drámatanárok már az előadás kezdetén kötetlen viszonyra törekednek a résztvevőkkel: felkínálják számukra a tegeződést, és beavatják őket az előadás műfaji sajátosságaiba.

Az előadás célja a kibeszélés: *„beszélünk kell” (a családon belüli erőszakról)*. Az interaktív részek fókuszja a következő kérdésben fogalmazódik meg: *„Milyen hatása van a (családon) belüli erőszaknak az emberekre, és milyen módokon reagálnak rá a különböző emberek?”* Az előadás kiindulópontja egy fikatív keret, melynek során a nézők rálátanak az előadás keletkezésének körülményeire: a színház által meghirdetett drámapályázatra beérkezett a következőkben bemutatandó mű, de az író nem fedte fel magát, viszont írt egy levelet a jövődöbéli nézőknek, és egy kopott fotelt is mellékelte a dráma mellé. A levél felolvasása után a színészek, akik ebben a helyzetben még nem lépnek szerepbe, három kiscsoportos beszélgetésben kérdezik meg a nézőket arról, hogy mit gondolnak a levélről. A nézők számára a keret segítségével az előadás első pillanatától kezdve megteremtődik a részvétel és a reflexió lehetősége. Válaszaikban már akkor megjelenik a titok, az elhallgatás, az erőszak, mielőtt megismernék a történetet. A rövid, pörgős interakció segít elhagyni a hagyományos nézői pozíciót, hozzásegíti a nézőket ahhoz a résztvevői magatartáshoz, melynek felvételére lehetőséget teremt az előadás. Az interakció végén a narrátor néhány mondatban felkészíti a résztvevőket az előadás különös formanyelvére például, hogy a színészek több szerepet is játszanak az előadás során,

kerül: vagy valós hatással lehet az eseményekre, vagy érdemben reflektálhat az előadásban történetekre, érdemben gondolkodhat az előadás által felvetett problémán.”

hozzáférés: 2021.05.24,

<https://www.szhazineveles.hu/szhazineveles-fogalomtar-page/>

a szerepváltásokat a karakterre jellemző kelésekkel jelzik) és térbeli sajátosságaira. A zárt színházi jelenetekben Nagy Kíra és Wesely Zsófia játszották az összes karaktert, a színházi nevelési szakember narrátorként volt jelen, a nyitások során pedig mindhárom drámatanárként facilitálták az interakciókat.

A történet a célközönség számára ismerős közegbe, egy középiskolai osztályterembe helyezi a főhősöket: Kata és Zsuzsi, bár osztálytársak, szinte alig ismerik egymást. Zsuzsi színésznőnek készül, Kata pedig operaénekesnek, és a különböző művészi kifejezésformák által látunk rá a személyes történeteikre, melyek mindkét lány esetében feltárják a családjukban megtapasztalt erőszakot. A lányok sorstársakká, szövetségesekké válnak, és közösen tervezik, majd valósítják meg a szökést Portugáliába. Ott szembesülnek az önállóság terhével, és végül a rendőrök visszahozzák őket Magyarországra. Az előadás végén, Zsuzsi 15 évvel idősebb énjének monológja azt mutatja meg, hogyan végződött a történet a lányok számára.

Az előadás során a nézők számára nem jelentett gondot a felkínált dramatikus formákban való részvétel, aktívan és érzékenyen osztották meg a gondolataikat a színészekkel. Az interaktivitás és a részvétel közötti különbséget Takács Gábor is hangsúlyozza:

„Amennyiben egy előadás szándéka az, hogy a hagyományos nézői szerepből mintegy átléptesse vendégeit a résztvevői szerepkörbe, azzal egyúttal felelősséggel is felruházza őket. Hatalmuk lesz akár a történet, de még inkább saját érzéseik, gondolataik viszonyulásaik kifejezésében. Ez jóval többet jelent, mint adott esetben időnként megszólítani a nézőket, nem túl fontos kérdésekben döntéseket hozatni velük, többet, mintha álkérdéseket

tennék fel nekik, látszólag kínálva az együttműködést.”³⁸

Az előadás alkotói résztvevői szerepbe léptették a nézőket, olyan felelősséggel ruházva fel őket, amelyet a mindennapokban nem vagy csak különleges esetben tapasztalhatnak meg. Így például amikor a néző-résztvevők Zsuzsiék szomszédasszonyával beszélgethettek, az alkotók a forró szék konvenciót alkalmazták: arra vonatkozóan hangoztak el kérdések, miért nem tesz valamit, ha hetek, hónapok óta hallja a bántalmazás jeleit. A szomszédasszonyt játszó Wessely Zsófia mindvégig tartotta azt a markáns álláspontot, mely szerint ők (a férjével) nem vállalhatják fel annak a felelősségét, hogy esetleg az ő közbenjárásuk hatására durvul el még jobban a helyzet, vagy esetleg ők is veszélybe sodródhatnak. Erősen áldozathibáztató magatartása véleményformálásra készítette a résztvevőket, és ők olyannyira éltek ezzel a lehetőséggel, hogy még egymással is vitába bocsátkoztak. Az erőszakot kívülről szemlélő személy szerepének a felvétele nem okozott gondot a néző-résztvevőknek: a zárt színházi részt a narrátor felvezetése szakította meg, aki úgy avatta be a nézőket a következő interakcióba, hogy bemutatta a szomszédasszonyt (aki egyébként nem kap szerepet a zárt színházi részekben), és lehetőséget adott a beszélgetésre. A néző-résztvevők észrevétlenül öltötték magukra felkínált szerepet.

Az előadás ezen kívül a szerepbe lépés és a jelenetalkotás konvenciók alkalmazásával teremtett arra lehetőséget, hogy a néző-résztvevők egy-egy interakció keretei közt vizsgálhassák meg Zsuzsi és Kata helyzetét is. Zsuzsi az előadás egy adott pontján megtalálja nagymamája naplóját, amelyből elő-

tűnnek azok a mintázatok, amelyek több generáción keresztül kirajzolják a családon belüli erőszak mintázatát. A napló ezt követően központi szerepet tölt be Zsuzsi életében, így a jelenetet követő interakció is arra ad lehetőséget a néző-résztvevőknek, hogy megvizsgálják, és megalkossák a zárt színházi jelenetet követő fél percet. Ennek során a vállalkozó nézők felveszik Zsuzsi szerepét, és eljátsszák, hogy ebben a helyzetben mit és hogyan tennének a naplóval. A szerepbe lépés és a jelenetalkotás konvenciója segítségével élük tehát meg Zsuzsi dilemmáit. Több néző-résztvevőnek is lehetősége van arra, hogy megmutassa a saját verzióját, majd az interaktív rész lezárásaként a Zsuzsit játszó színész még az előtt részleteiben visszahozza a nézők által javasolt megoldásokat, hogy folytathatná a jelenetet.

Az interakció természeténél fogva megteremti annak a lehetőségét, hogy a nézők belépjenek a játéktérbe, felszámolva ezzel a színpad és a nézőtér közti minimális határvonalat. Ennek az előadásnak a térszerkezetére egyébként is jellemző, hogy a játszó és a nézők közt nem tart távolságot. A színészek az előcsarnokban fogadják a nézőket, maguk köré hívják őket, és amikor együtt lépnek be az előadás terébe, ugyanazon székeken foglalnak helyet. A színház a határlépés tereként értelmeződik, résztvevői küszöbállapotba jutnak, „mert működésképtelenné válik a művészet és a valóság oppozíciója”.³⁹

Az előadás látványvilága egyszerű, letisztult.⁴⁰ Az üres, csak néhány kelléket (szék,

³⁸ TAKÁCS Gábor, „A részvétel kora – a színházi nevelés újtjai lehetőségei Magyarországon”, *Műút* 57, 5. sz. (2012): 62–67. hozzáférés: 2021.05.25,

http://muut.hu/muut_pdf/035.pdf

³⁹ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, (Budapest: Ballasi Kiadó, 2009), 243.

⁴⁰ Az előadás terének kijelölése figyelembe veszi egy átlagos osztályterem felépítését és az ott található bútordarabokat, hiszen a társulat a komplex színházi nevelési előadásait a színházon kívül osztálytermekben is játssza. A program felnőttekre való kiterjesz-

kellékesláda) tartalmazó tér körül körben vannak elhelyezve a nézők székei, melyek között a kör három pontján egy-egy iskolai pad található: ezek egyrészt játéktérként, másrészt a játsszók helyeiként szolgálnak. De ezek a padok jelölik ki automatikusan a több interakció során is alkalmazott kiscsoportokat is. A *Kimondhatatlan* két nyitása is a térben található kellékek segítségével valósul meg: szimbolikus szoborba sűrítve kell megfogalmazniuk a Kata családjában fennálló dinamikát, majd az előadás zárásaként három kiscsoportban kell rapszámot írniuk arról, hogy számukra miről szólt ez az előadás. Az szoboralkotás során a néző-résztevők a különböző szereplők relikviáit használva érzékeltethették a szereplők közti viszonyok alakulását, így lehetőségük volt azoknak a mérgező családi viszonyoknak a szimbolikus megjelenítésére, amelyektől Kata szenvedett. A kinetikus szobor konvenciója nemcsak a drámapedagógia, hanem (a vizuális, képi, szimbolikus alkotás révén) a művészetterápia bevett módszere is, melynek során a képi megjelenítés sok új érzést hoz felszínre, melynek segítségével új nézőpontból láthatjuk, értelmezhetjük a problémát. Az alkotást követően a néző-résztevők a drámatanárokkal közösen elemezték az alkotásokat, és a megbeszélés során ismét lehetőségük volt a véleményeik ütköztetésére. Az utolsó interakció három kiscsoportban folyt: Mi az, ami számotokra a legfontosabb volt a történetből? Miről szólt neked ez a történet? Az e két kérdésre adott válaszokat sűrítették össze egy rap szám szövegévé, amelyet elő is adhattak a színészek segítségével. Az általam elemzett alkalommal a résztvevő felnőttek többsége kreatív alkotóként vett részt a

tésével azonban azzal a problémával is szembesülnie kellett a színháznak, hogy milyen idősávban és térben játszzanak, hiszen a korábban említett szervezési nehézségek miatt, az esti idősávban való játszás számos problémát felvetett.

folyamatban, könnyen megszólíthatók voltak, és szívesen – olykor kifejezetten vehemenssen – osztották meg a véleményüket. Az előadás nyílt végű interakciókon keresztül biztosította a lehetőséget a vélemények megfogalmazására és ütköztetésére, de ami talán még fontosabb: lehetőséget teremtett a párbeszédre egy alapvetően elhallgatott problémáról. Bár voltak olyan néző-résztevők, akik nem vagy csak a kiscsoportos beszélgetések során szólaltak meg, de – ahogyan azt Kricsfalusi Beatrix is megjegyzi – a színházi szituációk és az interakciók során tudatosítják magukban azokat a „[...] reflektálatlan jelentéstulajdonításoktól, hovatovább előítéletektől terhelt mechanizmusokat [...]”,⁴¹ amelyek meghatározzák az erőszakkal és az áldozathibáztatással kapcsolatos gondolkodásukat.

Mindezeket figyelembe véve a *Kimondhatatlan* példája azt igazolja, hogy egyrészt a művészetközvetítés gyakorlata és a társadalmi felelősségvállalás igénye több ponton is összefonódik az alkalmazott és részvételi színházi formákkal. Másrészt a komplex színházi nevelési előadások vidéki kőszínházi repertoárba való integrálása elősegítheti a színház társadalmi funkciójának kiszélesítését: párbeszédbe léptethetjük a magyarországi színházi nevelés több évtizedes tapasztalatát a kőszínházi alkotókkal, hozzájárulhatunk a jövő városi színházáról való diskurzushoz, közelebb kerülhetünk a kulturális hozzáférés demokratizálásához.

⁴¹ KRICSFALUSI, „Aktivitás...”, 29.

Bibliográfia

- ANTAL Attila. „Személyes trauma a színpadon”. In *Színházi politika # politikai színház*, szerkesztette ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, 43–56. Pécs: Kronosz Kiadó, 2018.
- „Az én színházam. Színházigazgatói credók Debrecentől Veszprémig”. *Színház* 64, 5.sz (2021): 3–10.
- GOLDEN Dániel. „A színház mint eszköz a dramatikus nevelésben”. In *A színpadon túl: Az alkalmazott színház és környéke*, szerkesztette GÖRCSI Péter, P. MÜLLER Péter, PANDUR Petra és ROSNER Krisztina, 57–70. Pécs: Kronosz Kiadó, 2016.
- CAUNE, Jean. *La démocratisation culturelle*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 2006.
- CZIBOLY Ádám, szerk. *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. Budapest: InSite Drama, 2017.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította KISS Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- IMRE Zoltán. „Kommentár a „Jövő városi színháza” című manifesztumhoz”. *Színház* 51, 11. sz. (2018): 42–45. hozzáférés: 2021.05.24, <http://szinhaz.net/2018/12/28/imre-zoltan-kommentar-a-jovo-varosi-szinhaza-cimu-manifesztumhoz/>
- JÁKFAKVI Magdolna. *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon*. Budapest: MTA, doktori értekezés, 2019, hozzáférés: 2021.07.10, <http://real-d.mtak.hu/1243/>
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította BEREZ Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2003.
- KISS Gabriella. „A megfeleléskényszer apolitikussága”. In *Színházi politika # politikai színház*, szerkesztette ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, 221–233. Pécs: Kronosz Kiadó, 2018.
- 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 HERCZOG Noémi, 96–123. Budapest: JAK, Prae.hu, 2018.
- KRICSFALUSI Beatrix. „Aktivitás-részvétel-interpasszivitás, avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak?” In *A színpadon túl: Az alkalmazott színház és környéke*, szerkesztette GÖRCSI Péter, P. MÜLLER Péter, PANDUR Petra és ROSNER Krisztina, 17–30. Pécs: Kronosz Kiadó, 2016.
- KRICSFALUSI Beatrix. „Civil a pályán. Résztvétel, színház és nevelés strukturális beágyazottságáról”. In *Valóságsszimuláció gyerekekkel és fiatalokkal. A forum'19 színházi nevelési találkozón elhangzott előadások és workshopok kibővített jegyzéke*, szerkesztette BALASSA Zsófia, 28–38. Budapest: Káva Kulturális Műhely Egyesület, 2019, hozzáférés: 2021.05.15, <https://kavaszhaz.hu/forum-19-valosagszimulacio-gyerekekkel-es-fiatallokkal/>
- MÜLLER-SCHÖLL Nikolaus. „Színház magán kívül”. Fordította TELLER Katalin, In *Kortárs táncelméletek*, szerkesztette Czirák Ádám, 221–239. Budapest: Kijárat Kiadó, 2013.
- NÉDER Panni. „Autobiografikus színházi törekvések”. In *Színház és társadalom*, szerkesztette DERES Kornélia és HERCZOG Noémi, 227–247. Budapest: JAK, Prae.hu, 2018.
- NEUDOLD Júlia. *A kőszínház mint közösségi tér*. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, DLA dolgozat, 2019.
- NEUDOLD Júlia. „Művészetközvetítés kőszínházakban”. *Színház* 50, 11. sz. (2017) 12–16. hozzáférés: 2021.05.24, <http://szinhaz.net/2017/12/29/neudold-julia-muveszetkozvetites-koszinhazakban/>

RÓBERT Júlia. *A TIE előadás dramaturgiai sajátosságai*. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, DLA dolgozat, 2018, hozzáférés: 2021.07.11, http://www.szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/DI_Ro%CC%81bertJu%CC%81lia_DLAdolgozat.pdf

TAKÁCS Gábor. „A részvétel kora – a színházi nevelés újtjai lehetőségei Magyarországon”. *Műút* 57, 5. sz. (2012) 62–67. hozzáférés: 2021. 05. 25, http://muut.hu/muut_pdf/035.pdf

Internetes források

CSOKONAI SZÍNHÁZ, Etikai kódex, 2021. hozzáférés: 2021.05.17,

http://csokonaiszinhaz.hu/wp-content/uploads/Etikai_kodex-.pdf,

LA COLLINE, hozzáférés 2021.05.14,

<https://www.colline.fr/manifeste-2017-2018>,

NT GENT, hozzáférés 2021.05.14,

<https://www.ntgent.be/en/about>

SAJÁTSZÍNHÁZ, hozzáférés: 2021.05.12,

<http://www.sajatszinhaz.org/>

SZÍNHÁZINEVELÉS.HU hozzáférés: 2021.05.24,

<https://www.szinhazineveles.hu/szinhazineveles-fogalomtar-page/>