



SZEMLÉ

KISS GABRIELLA ÉS BETHLENFALVY ÁDÁM (SZERK.): SZÍNHÁZPEDAGÓGIAI KÖRKÉP.
KÁROLI GÁSPÁR REFORMÁTUS EGYETEM – L'HARMATTAN, BUDAPEST, 2024.

Magony Viktória: A részvétel közös öröme

<https://doi.org/10.71157/upsz.2026.03-04.09>

2022-ben a Károli Gáspár Református Egyetem Művészettudományi és Szabaddbölcsészeti Intézetében Színházpedagógiai és Színházzociológiai Munkacsoport jött létre Bethlenfalvy Ádám vezetésével. Céljával a színház és társadalom komplex viszonyának kutatását tűzte ki. A színházpedagógiai alprojekt a nemzetközi viszonylatban is rendkívül színesnek tekinthető hazai színházpedagógiai kínálat feltérképezésével foglalkozott, továbbá a 2013-ban megkezdődött terminológiai kutatást kívánta folytatni. A *Színházpedagógiai körkép* című tanulmánykötet, amely 2024-ben jelent meg a Károli Gáspár Református Egyetem és a L'Harmattan Kiadó közös kiadványaként, a fenti kutatás eredményeit összegzi.

A kötet előzménye az a nagyívű kutatás, amely 2013-ban Cziboly Ádám és Bethlenfalvy Ádám vezetésével valósult meg, s amelynek eredményeként megjelent a 119 szervezet 172 programját leíró és rendszerező *Színházi nevelési programok kézikönyve* című kiadvány.¹ Ennek a deskriptív jellegű munkának a nyomán 2017-ben 80 szakember bevonásával széleskörű egyeztetéssorozat kezdődött, amelynek célja egységes terminológiai és minőségbiztosítási rendszer,

valamint hosszútávú stratégia kialakítása volt. Az egyeztetési folyamat eredményeként megjelent *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*² a színházi nevelési, illetve színházpedagógiai programokat az alkalmazott színház körében helyezi el, kitér a jelenleg hazai történetére, nemzetközi kontextusba ágyazza, definiálja és rendszerezi a műfajokat.

A magyarországi színházi nevelés, illetve színházpedagógia területén a diszciplinárizálódás folyamata a praxis felől kezdődött, és a mai napig tart, hiszen a terminológiai kérdések és a műfajok rendszerezése tekintetében azóta is zajlik a polémia. Az egyeztetés során kikristályosodó, mára a szakma számára alapvető orientációs pontnak számító, s a tárgyalt kötetben is szereplő definíció szerint egy színházi nevelési / színházpedagógiai programról a következők állíthatók:

1. elsődlegesen a köznevelésben érintettek számára készül,
2. előadás vagy jelenetsor van benne, mely épülhet az önkifejezés bármilyen verbális vagy nonverbális műfajára (pl.: prózai színház, báb- és figurális színház, tánc-

¹ Cziboly Ádám - Bethlenfalvy Ádám 2013. *Színházi nevelési programok kézikönyve*. L'Harmattan, Budapest.

² Cziboly Ádám - Bethlenfalvy Ádám (szerk.) 2017: *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. InSite Drama, Budapest.

és mozgásszínház, zenés színház, cirkusz, performansz stb.)

3. pedagógiai célja van az alkotóknak,
4. a résztvevők a program során annak menetét érdemben befolyásoló, vagy az abban történetekre érdemben reflektáló, nyílt interakciókban vehetnek részt,
5. megismételhető, minden alkalommal különböző csoportoknak játszott programok.

A Theatron folyóirat 2021-ben megjelent, *Halk moraj – Színházi nevelés* alcímű különszáma szintén az itt recenzált kötet előzményének tekinthető, amennyiben e kötet és a most említett folyóiratszám is konkrét esettanulmányokat tartalmaz, amelyeknek szerzőgárdája a gyakorlati tevékenységet

pedagógiai, színháztudományi vagy épp humán-ökológiai elméletekkel ütközteti – továbbá a szerzők körében és a tárgyalt témákban is van átfedés. A folyóiratszám szerkesztője ugyancsak Kiss Gabriella volt, aki a most tárgyalt kötet szerkesztői előszavában felteszi a már korábban is körvonalazott kérdést: „a »részvételi-ség« és a közösségi alkotás mellett elköteleződött tevékenységek megvalósulását hogyan befolyásolja az intézményi háttér, jelesül, hogy a közoktatásban, a független szférában vagy a kőszínházi struktúrára belül zajlik-e?»

A kötet három részre tagolódik, és összesen hat tanulmányt tartalmaz. Az első, *Tények és következtetések* című fejezetben Cziboly Ádám tanulmánya inkább kvantitatív, Golden Dániel írása pedig inkább kvalitatív szempontból mutatja be a 2013-as kutatás óta eltelt bő egy évtizedben

megfigyelhető tendenciákat. A második rész a *Pillanatok és képek* címet viseli, amelyben Gemza Melinda és Bethlenfalvy Ádám írása egy-egy pillanatképet rögzít a színházi nevelés jelenlegi helyzetéről. Végül az utolsó, *Nézők és résztvevők* című részben Szemessy Kinga és Végvári Viktória közös tanulmánya a tánc és a báb világa, Kiss Gabriella írása pedig a részvételi színház elmélete felé nyitja meg a témát. A kötet valóban körkép, a három részben számot vet a múlttal, felmutatja a jelent, és utat mutat a jövőbe.

Cziboly Ádám tanulmánya a magyarországi színházpedagógiában a 2013 és 2023 között lezajlott változásokat, a jellemző tendenciákat mutatja be. A kutatás Hajós Zsuzsa irányításával, károlis egyetemi hallgatók

bevonásával valósult meg, és a színházi neveléssel foglalkozó szervezetek önkéntes adatszolgáltatásán alapult. Cziboly meg-

állapítása szerint a vizsgált tíz év alatt a színházpedagógia Magyarországon önálló szakmává és diszciplínává vált, noha a szereplők fele ezen időszak alatt lecserelődött. Ennek a paradox helyzetnek az elsődleges okaként a szerző az elmúlt tíz év finanszírozási és kultúrpolitikai változásait jelöli meg, amelynek következtében elsősorban a több évtizede létező szervezetek és a nagymúltú kőszínházak műhelyei tudtak életben maradni.

Golden Dániel tágabb pedagógia kontextusba helyezi a témát, amikor a színházi nevelést a *nem formális* nevelés kategóriájába sorolja, a drámapedagógiai szemléletet pedig a konstruktív pedagógia elveivel ütközteti. A színházpedagógia módszertani kérdéseit a didaktika felől szkennelni végig, és a múzeumpedagógia némiképp

az elmúlt tíz év finanszírozási és kultúrpolitikai változásai

kidolgozottabbnak tekinthető elméletét és gyakorlatát említi követendő példaként.

A szerző a tanulmány második felében a Cziboly Ádám által kvantitatív alapon feldolgozott kutatási anyagot pedagógiai-didaktikai szempontból vizsgálva három konkrét módszertani kérdést tárgyal. Az első a korosztályi kérdés, jelesül, hogy mi az oka és mennyiben tekinthető problematikusnak, hogy a színházi nevelési programok célközönsége az esetek több mint felében a középiskolás korosztály. A második probléma, amely szintén csak akkor válik láthatóvá, ha közelebb hajolunk az anyaghoz, hogy a programok témaválasztása és céltételezése nagyon kevésbé konkrét, és nem kötődik kerettantervi tananyagtartalmakhoz. Végül a harmadik problematikus pont, hogy noha a színházi nevelés per definitionem a nyílt végű interakcióra épül, a gyakorlatban a foglalkozásokon választott módszerek több mint fele frontális munkaformában valósul meg.

Az irodalomjegyzék az elmúlt tíz év színházpedagógiai módszertannal foglalkozó szakirodalmát a teljesség igényével felsorolja, igazi kincsebánya a témában való alapvető jártasság megszerzéséhez. A tanulmány egyik leginspirálóbb pontja annak belátása, hogy „a színházi nevelési ajánlatok az alkotók minden jószándéka és ellenkező irányú törekvése ellenére a gyakorlatban az iskola világában leginkább a »színházlátogatás mint közösségépítő szabadidős tevékenység« címszó alatt jelennek meg a diákok, a szülők és a pedagógusok értelmezésében egyaránt”. Ez pedig Golden szerint (és saját

középiskolai tanári megélésem szerint is) azért probléma, mert hiába a színházi nevelési programok széles és színes választéka, ha a diák oldaláról nézve ugyanott tartunk, ahonnan harminc évvel ezelőtt elindultunk.³

A kötet harmadik tanulmánya rendkívül fontos. Szerzője *Gemza Melinda*, a Debreceni Csokonai Színház színházpedagógusa, az írás pedig a szakirodalomban sajnos ritkán tárgyalt témáról szól, mégpedig a társadalmi felelősségvállalás (PSR: Public Social Responsibility) lehetőségeiről a színházi és a színházpedagógiai munkában. A szerző abból az alapfeltevéseiből indul ki, hogy a közszínházak pazarlóan működnek, és arra a

kérdésre keresi a választ, hogy milyen megoldási lehetőségek kínálkoznak a fenntarthatóbb, etikusabb működésre. A tanulmány központjában álló

alapvetően nem jellemző az egyenjogúság

tézis szerint a részvételi színházi formák képesek megteremteni a fenntartható színházcsinálás lehetőségét. Ezt alátámasztandó a debreceni Csokonai Színház ifjúsági programjának (CSIP) működését írja le mint jógyakorlatot.

Gemza tanulmánya a mai magyarországi színházi gyakorlat visszasságaira is felhívja a figyelmet. Noha a színházi előadások az esetek túlnyomó részében etikai problémákat tematizálnak, az előadások létrehozása során a fenntarthatóság követelménye általában nem merül fel elsődleges szempontként. S ezzel párhuzamosan, jóllehet a színház az emancipáció terepeként gondol önmagára, a színházi világban alapvetően nem jellemző az egyenjogúság.

³ Azaz a diákbérletes előadások hagyományánál, amelyről bővebben ld. Szűcs Mónika (2017): *Színház az ifjúságnak. Színház. 1. sz.*, 23–26.

Bethlenfalvy Ádám tanulmánya bevezető szakaszában kijelöli a TIE (Theatre in Education) műfaj magyarországi alakulástörténetének sorsfordító pillanatait. A 2013/17-es kutatás által kikristályosított definíciót összeveti Róbert Júlia és Chris Cooper meghatározásával, továbbá kitér a műfaj magyar nyelvű megnevezésének problémájára is. Tanulmányában hat interjú dolgoz fel, alanyai pedig a szakma alábbi jeles képviselői: Balla Richárd, Hajós Zsuzsa, Madák Zsuzsanna, Kaposi László, Romankovics Edit, Takács Gábor.

Az interjúkat a következő szempontok szerint tárgyalja: 1. a TIE műfajának színházhoz való viszonya, 2. alapanyag és téma választása és feldolgozása, 3. interakció és részvételiség, 4. célok és hatások, 5. szakma és fejlődés. Összességében többek közt az látható az anyagból, hogy a TIE az emancipáció terepe mind a nézők, mind az alkotók szempontjából, amennyiben a TIE volt az első olyan műfaj, amely a gyerekeket színháznézőként először igazán komolyan vette, miközben a foglalkozásokat alkotó színész-drámatanárok, s rajtuk keresztül maga a műfaj fokozatosan vált

egyre elismertebbé a hazai színházi közegben. Ilyenformán a kötet középpontjában olvasható két tanulmány egymásra rímél, Bethlenfalvy Ádám írása alátámasztja Gemza Melinda állítását.

Szemessy Kinga, a SVUNG Kutatócsoport alapító tagja és *Végyvári Viktória*, a Budapest Bábszínház vezető színházpedagógusa közös tanulmányukban formálódó munkamódszerük elméleti alapvetéseit összegzik. A tanulmány középpontjában egy kilenc pontból álló kiáltvány olvasható,

amely tulajdonképpen a színházi nevelés elméletének a performanszművészet felől való termékeny újragondolása. Performansz alapú bábos/táncos részvételi játékaikat szándékosan nem helyezik el a hazai színházi nevelés műfaji rendszerében, mert foglalkozásaik szinte minden szempontból felülírják a színházi nevelési programok bevezetőmben is idézett, mára már bevettnek számító definícióját.

A kilenc pontból álló tézisgyűjtemény és az azt magyarázó, kifejítő, kontextusba helyező 15 megjegyzés legfőbb kulcsszavai (*cselekvő anyag, hatékonyság, szomatikus aktivizmus, hétköznappal való szervesülés, eseményyszerűség, stratégiai tapasztalat, kényelmetlenség, alkotói hatalom átruházása, meglepetés*) a színházi nevelési programok új dimenziójába vezetnek, és termékenyítőleg hathatnak a színházi nevelés és a drámapedagógia gyakorlatára egyaránt.

Kiss Gabriella Con vivere! – Gondolatok a részvétel korának színházáról című kötetzáró tanulmányának célja, hogy mikroelemzéseken keresztül a részvételiség lehetőségeit feltárva a korábbi, *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyvben*

a gyerekeket színháznézőként először komolyan vette

olvasható „Részvételi színházi formák” és „Bevonódás” című szócikkeit árnyalja. A szerző állítása szerint a részvételi színházi formáknak

esztétikai hatásuk van, és posztdramatikus technikáknak bizonyulnak. Vizsgálatának középpontjában „az a folyamatorientált esztétikai gyakorlat áll”, amelynek központi fogalma a részvételiség, s amely az elmúlt harminc évben a színházi nevelési társulatok munkájának (is) köszönhetően nyert teret a hazai színházcsinálás gyakorlatában.

Kiss Gabriella a 2013-as évet korszakküszöbnek tartja a színházi nevelés és a művészsínház közeledésének történetében. Tanulmánya bevezető részében összefüggésbe hozza a tudósok, művészek által 2013-ban meghirdetett Konvivalista Manifesztumot, amely a békés együttélés elveit foglalja össze, és Schilling Árpád *A papnő* című produkcióját (2012), amely a *Krizis* címet viselő, civil résztvevőket is bevonó négyhónapos művészeti kutatásnak a részét képezte. Ez az évszám szinte egybeesik a szakirodalom által „színházi nevelési robbanásnak” nevezett időszakokkal, amikor országszerte megszaporodtak a színházi nevelési programok. Míg eleinte csak a gyermek- és ifjúsági színházak, valamint a független színházi szcéna nyitottak a színházi nevelés felé, mára már a művészsínházakban is működnek színházpedagógiai műhelyek. Ebben a folyamatban Kiss Gabriella szerint Schilling Árpád és a Kréta-kör Társulat (amely ettől kezdve „kortárs művészeti központ”-ként és „társadalmi műhely”-ként aposztrofálta magát) szerepe megkerülhetetlen.

Kiss Gabriella egyfelől a részvételi színház köréből, másfelől a kortárs magyar rendezői színház köréből származó jelenségeket elemez, tételesen a Jurányi Ház szervezésében a COVID idején megvalósult *Színház a város* elnevezésű projektet, valamint a Trafó Kortárs Művészetek Házában 2018-ban látható *Animal City* című előadást, továbbá említi a disabled theater gyűjtőműfaját/műfajcsoportját. Majd három Woyzeck-előadást hasonlít össze, amelyek mindegyike a 2017/18-as színházi évadban valósult meg, s amelyeket be is sorol egy-egy rendezői hagyományba, illetve műfajba: ifj. Vidnyánszky Artilla „posztmeiningeni”, Szabó

Péter Attila „újteatrális” és Hegymegi Máté fizikai színházi rendezését.

A *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyvből* származó „részvételi színházi formák” szócikk szerint (amelyet Kiss Gabriella lábjegyzetben idéz) a kifejezés „olyan színházi előadások vagy tevékenységformák gyűjtőfogalma, amelyek a nézőnek az előadásban való részvétel lehetőségét kínálják fel, akik így nézőből résztvevővé válnak”. Kiss Gabriella kitágítja, ugyanakkor tovább árnyalja, s ezáltal felülírja a fenti definíciót, amikor így határozza meg: „Olyan dramaturgikus tevékenységek és posztdramaturgiák gyűjtőfogalma, amelyek lehetővé teszik, hogy az előadás szemantikája, szintaktikája és pragmatikája is a résztvevők bevonódásán múljon.” Míg az előbbi meghatározásból az következik, hogy a részvételi előadás „sem dramaturgiai, sem performatív értelemben nem működik a nézői részvétel nélkül”, az utóbbi továbbmegy, amikor kijelenti: „Ily módon a megtapasztalt valóság- és igazságkonstrukciók létrejötte és tartalma kiszámíthatatlan és vitatható.”

Ahhoz, hogy a részvétel során a nézők olyan színházcsinálókká válhassanak, akik „örömeiket lelik a kontingencia és a tökéletlenség társas kreativitást serkentő kölcsönöségében, továbbá hisznek a nem konszenzuális, hanem kollaboratív munkafolyamatok demokratizmusában”, az iskola oldaláról olyan pedagógus szükségeltetik, aki örömet leli a résztvevő diákok örömeiben, s ezért lehetővé teszi számukra a részvételt. A *Színházpedagógiai körkép* című tanulmánykötet alkalmas arra, hogy a színházi nevelési kérdésekben kevésbé jártas, de a területen nagyobb fokú tudatosságra törekvő pedagógusok haszonnal forgassák.