kiss.gabriella.1_386_25

Kiss Gabriella

A tettre kész néző

(Budapest, KRE-L'Harmattan, 2024.)

Akadémiai doktori értekezés tézisei

2026

I.

A kitűzött kutatási feladat rövid összefoglalása

Az akadémiai doktori cím elnyeréséért benyújtott disszertáció a KRE-L'Harmattan kiadó gondozásában 2024 novemberében megjelent monográfiám. A tíz éves munka jellegét, célját és módszerét egy paradoxon határozza meg.

Kutatási probléma:	Bár nehezen vitatható, hogy a 21. század első évtizedében hazánkban is diszciplináris teret nyert a színházi nevelés,[1] a magukat a művészetközvetítés, a neveléstudomány és a szociológia metszéspontjában pozicionáló, drámapedagógiai gyökereikhez és a művészszínházi diszpozitívumhoz eltérően viszonyuló csoportok, szervezetek, szakemberek nem tudják önmagukat olyan elméletileg és történetileg reflektált, egységes terminológia segítségével definiálni önmagukat, amely a tudományok akadémiai rendjében helyezné el tevékenységüket, legitimálná az önállóságukat.
A kutatási probléma jellege:	Tudományelméleti és -történeti

A tettre kész néző ezt a tudományelméleti és -történeti helyzetet kívánja feloldani a kortárs színháztudomány teoretikus és historiográfiai előfeltevései mentén. Ily módon a köznevelési és felsőoktatási tapasztalatokra, rendező-tanári és civilszínészi élményekre is reflektáló, alkalmazott színháztudományi kutatás eredményeit összefoglaló monográfia egyaránt kapcsolódik (***i***) a hazai színházi nevelés múltjához és jelenéhez; (***ii***) a kortárs színházcsinálás kollektív alkotómódszereihez; (***iii***) a dramatikus tevékenységi formákat projektpedagógiai megfontolásból alkalmazó drámatanári-diákszínjátszó-rendezői és csoportvezetői gyakorlathoz.

Kérdésfeltevéseit egyfelől Bécsy Tamás, másfelől Hans-Thies Lehmann intelmei inspirálták. Az 1973-ban alapított Országos Színjátszó Tanács első elnöke, a pécsi Doktor Sándor Művelődési Ház Irodalmi Színpadjának diákszínjátszó-rendezője azzal, ahogy egész életében ostorozta az olyan öndefiníciónak szánt mondatok elméleti reflektálatlanságát, mint pl. „a drámának hatalmában áll változásokat előidézni az emberi élet átlagos időtartama alatt".[2] A posztdramatikus színház teoretikusa és Európa leghíresebb alkalmazott színháztudományi tanszékének alapítója pedig azzal, ahogy 2014-ben egy „halálfélelemből elkövetett öngyilkosságtól" óvta a Német Színháztudományi Társaság kongresszusának résztvevőit. Attól féltette a „kevéssé jövedelmező […], így amúgy is az intézményes ellehetetlenülés" fenyegette

[1] Cziboly, 2017: 146-167, 204-223; Cziboly, 2024.
[2] Taylor, 2003: 93.

diszciplínát, hogy a „színház” (pedagógiai és andragógiai céllal történő) alkalmazhatóságának konjunktúrája következtében a modern teatrológia „önszántából másod- és harmadrangú szociológiává, filozófiává vagy kultúratudománnyá transzformálja magát”, és közben elveszíti kapcsolatát az előadással és annak esztétikai tapasztalatával.[3]

Ezért munkahipotézisem egy interdiszciplináris párbeszéd lehetőségére épül. Abból indulok ki, hogy a kortárs színháztudományban lezajló folyamatok, amelyeket a szociológia és az empirikus kutatás rapid terjedése, a szak határainak transzdiszciplináris megnyitása és a pluralizálódásához hozzájáruló módszerkritika jellemez,[4] segítik leírni, értelmezni és elemezni a drámapedagógia, a színházi nevelés és a neoavantgárd kreativitás művészi gyűjtőhelyei közötti kölcsönhatást. Ez a heurisztikai előfeltevés az oka annak, hogy az ún. „drámapedagógiai szemléletre” az alkalmazott színház funkcionális önmeghatározásának hasonmás-fogalmaként tekintek, a dráma- és színházpedagógiai indíttatásból létrejött előadásokat pedig projektproduktumként vizsgálom.[5] Ha ugyanis ily módon nemcsak egy-egy alkotócsoportot vagy műfajt, hanem az e három területben közös: nem(csak) produktum-, hanem folyamatorientált esztétikai gyakorlatot helyezzük az elméleti reflexió és a történeti elemzések fókuszába,[6] akkor talán egymásba lehet omlasztani az alábbi dichotómiarendszer:



Mi ennek a monográfiát koncipiáló performatív gesztusnak a célja? (***i***) Egyrészt egyértelműen megnevezi azokat a mindmáig élő, kizáró ellentéteket, amelyek akadályozzák a színházi nevelés terminológiai tisztulását és árnyalását, megnehezítik a *devising* műfajok kánonalakító sajátosságainak elemzését, erősítik a konstruktív pedagógia jegyébe dolgozó (dráma)tanárokról folyó közbeszéd sematikus, (néha egyenesen sértő) sztereotípiákra szorítkozó hagyományát. (***ii***) Másrészt leleplezi a hazai színházi nevelés elmúlt évtizedében kialakult, „nem akarunk

[3] Lehmann, 2016: 30.
[4] Wihstutz–Hoesch, 2020: 7-22.
[5] Warstatt–Heinicke–Joy, 2015.
[6] Warstatt, 2020.

nevelni, csak szabadon játszani" szemlélet problematikus voltát, melynek jegyében „maguk a színházi nevelésben érintett szakemberek is gyakran igyekeznek hangsúlyozni az oktatástól vagy neveléstől való távolságtartásukat".[7] (***iii***) Harmadrészt látványosan igazolják azt a csak színházelméleti szakemberek számára közismert tényt, mely szerint alkotás és a befogadás „a" színháznak tekintett szokásrendje nem esszenciális és örök, hanem diszpozitívumként szerveződik,[8] így több mint 2500 éve „átáll és rááll a megváltozott társadalmi viszonyokra".[9] (***iv***) Végül, de nem utolsó sorban egyértelművé teszi annak az alkotói gyakorlatnak az etikai felelőtlenségét, mely nem reflektál nyíltan és tudatosan a színházcsinálók közösségében kialakuló belső hierarchiák természetére, dinamikájára. S ennek jelentőségét mi sem bizonyítja jobban annál, ahogy az Osonó Színműhely szexuális zaklatással vádolt vezetője élt vissza Keleti István – saját köz- és felsőoktatási jegyzetként használatban lévő munkám címéül is választott – gondolatával,[10] mely szerint a *sui generis* közösségi, de nem feltétlenül kollaboratív színház(csinálás) „ürügy" önmaguk és a világ felfedezésére, mélyebb megértésére és a minket meghatározó csoportok működésébe történő intervencióra.[11]

II.

Az elvégzett vizsgálatok rövid leírása, a feldolgozás módszerei

A monográfia három fejezetben, három különböző korpuszon vizsgálja azt a „nézéseseményt" (Kotte), mely hajlandó dez-, illetve reartikulálni a dramatikus, illetve rendezői színházat meghatározó „rendőri" tudásrendeket.[12] Vagyis azért „tettre kész",[13] mert a színházcsinálás és a színházról való beszéd fegyelmező és kirekesztő erőviszonyainak lebontása felől értelmezi önmagát. Kész kockáztatni azt a fajta biztonságot, amelyet a művelt polgár illúziószínházában az elefántcsonttorony és a szép látszat rendje kínál, illetve kész kitenni magát annak a szó

[7]Golden, 2024: 46.
[8]Kricsfalusi, 2020.
[9]Kotte, 2020: 397.
[10] „Sokáig biztos voltam benne, hogy ez lesz a cikkem címe: „A színház csak ürügy". Ez egy idézet, ezzel ér véget az Osonó egyik önreklámja. Ezt bele is akartam linkelni ide, mert bár klasszikus imázsvideó, mégis bemutatja, milyen sok jó dologgal foglalkozik a társulat, illetve hogy mi az önképük. De az ügyvédünk és a cikk gyermekjogi konzulense, Gyurkó Szilvia is azt kérte, hogy ne szúrjam be és ne is linkeljem a videót, mert abban biztosan szerepelnek olyan kiskorúak, akik nem örülnének annak, hogy ilyen kontextusban kerülnek egy cikkbe." Urfi Péter, *Elmúlt az ártatlanság kora a színházban is*, https://444.hu/tldr/2025/06/24/elmult-az-artatlansag-kora-a-szinhazban-is (2025.08.14.)
[11]Kovács–Tarnói–Váradi, 1996; Kiss, 2014.
[12]Müller-Schöll, 2020.
[13] A monográfia tervezett címe („Let's participate!") az utolsó percben, kiadói kérésre változott meg. A megoldást ezúton is köszönöm P. Müller Péter *Társadalmi színház, avagy a tettre kész néző előállítása* című 2021-es tanulmányának.

legszorosabb értelmében esztétikai tapasztalatnak,[14] melynek újszerűsége a kollaboratív munkaformák heterarchikus voltára és a kontingencia előadás-dramaturgiáira vezethetők vissza.[15]

A „tettértékűségnek" a játékosok és nézők együttes testi jelenlétében (Fischer-Lichte) artikulálódó lehetőségeit kutató posztdramaturgiák Magyarországon két díjnak köszönhetően váltak kánonreleváns kérdéssé. A 2018-ban alapított Halász Péter-díj azokra a színházi jelenségekre irányítja a figyelmet, amelyek „megkérdőjelezik az általunk természetesnek vélt konvenciókat és határokat; és megmutatják, akár ez is lehet, ilyen is lehet ma a színház.[16] A 2022-ben alapított „Jövő" díj „a társadalmi folyamatok alakításán innovatív színházi gondolkodással, elkötelezetten dolgozó" társulatok vagy személyek, illetve ilyen előadások számára adható,[17] mely feltételnek elsőként a harmincéves Kerekasztal Színházi Nevelési Társaság és a huszonötéves Káva Kulturális Műhely, 2023-ban a celldömölki Soltis Lajos Színház, 2024-ben a Stereo Akt, 2025-ben pedig az Apertúra felelt meg. Mit igazol ez a két elismerés? Egyfelől azt, hogy a szakma immár a konstruktív pedagógia jegyében létrejövő, dráma- és színházpedagógiai munkaformákkal dolgozó projektproduktumokra is „színházként" tekint. Másfelől azt, hogy attól is lehet valami érték, hogy „elbizonytalanít, hiszen relativizálja, ignorálja vagy épp vidáman megsérti az értékelés konvencionális (a tökéletességre törekvésre irányuló) kritériumait".[18] S a „tökéletlenség" kanonizálására irányuló akarat az, mely közös értelmezői keretbe rendezi a magyar színháztörténet kísérletező, műfaji határokat átlépő hagyományát megteremtő előadásokat (I. fejezet); az olyan 21. századi színházi műfajokat, mint az immerzív színház, az audio-, videó- és dokusbéták, a civilszínház, továbbá a TIE kortárs formái (II. fejezet) és a közoktatás azon dráma- és színházpedagógiai projektproduktumait (III. fejezet), amelyek „a színházi élményt egy tudatosan szervezett tanulási folyamat részeként gondolják el."[19] A tudatos tökéletlenség mindhárom esetben egyfajta *ars pedagogicá*vá válik: a „játék [olyan] útjává" *[play-way]*,[20] mely cselekvőképességet és a változást teremtő potenciálként (ágenciaként) definiálja magát,[21] és így politikussága rendszeren („a" színházon) kívülre vezet.[22]

---

[14]Welsch, 1998; Kiss, 2006: 13-96.
[15]Radosavljević, 2022; Umathum–Deck, 2020.
[16] https://szinhaz.net/2019/05/13/halasz-peter-dij-eloszor/https://szinhaz.net/2019/05/13/halasz-peter-dij-eloszor/ (2024.10.11.)Vö. Kricsfalusi, 2020.
[17] https://kritikusceh.hu/a-30-eves-kerekasztal-es-a-25-eves-kava-kapja-a-szinhazi-kritikusok-cehenek-elso-jovo-dijat/ (2023. 08.04.)
[18]Roselt, 2005: 377.
[19] Golden, 2017: 78.
[20] Bolton, 2021.
[21]Bal, 2010.
[22]Lehmann, 1999; Kiss, 2007; Kricsfalusi, 2011.

A monográfia korpuszának ez az „önmagán kívüli” létmódja jelölte ki a kutatás módszertani előfeltevéseit.[23] Mindhárom fejezet előadásokból indul ki, és előadások felé tart.

- *„Az eleje”* három olyan makroelemzést tartalmaz, amely a Theatron Műhelyhez köthető *Philther*-módszer segítségével rekonstruálja a közösségi színház (I.1.), a komplex színházi nevelési előadás (I.2.) és az alkalmazott színház (I.3.) hazai történetének irányadó munkáit, Célja, hogy hatástörténeti magyarázatot kapjon a színházi nevelés hungarikumnak számító, műfaji sokszínűsége.[24]
- *„A veleje”* középpontjában olyan diszpozitívum-kritikai fókusszal íródott mikroelemzések állnak, amelyek a közösség posztbrechti (II.1.), a *spectactor* Augusto Boal-i (II.2.) fogalmára és a civilszínész alkotó-megfigyelői (II.3.) státuszára fókuszáló perspektívából teszik az elemzés tárgyává a tettre kész nézés folyamatát. Célja kettős. Egyfelől a modern teatrológia horizontjából árnyalja a Cziboly Ádám szerkesztette és 2017 óta a terminológiai kutatások számára is megkerülhetetlen *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* „részvételi színházi formák” és „bevonódás” szócikkét.[25] Másfelől a felhasznált szakirodalmak révén egyértelművé teszi, hogy a színházi nevelés területének teoretizálása nemcsak az angolszász, hanem az Erika Fischer-Lichte, Matthias Warstatt, Nikolaus Müller-Schöll és Benjamin Wiehstutz nevével fémjelzett színháztudományi iskola kontextusában megszülető *Theaterpädagogik* érdeme is.
- *„Az értelme”* három olyan saját drámaprojekt adaptálható dokumentációját adja közre, mely három különböző oktatási helyzetben (dráma- és színháztörténet tanítása, ünnepi megemlékezés, tehetséggondozás), de mindig irodalmi alapanyagból kiindulva és az iskolai színjátszáshoz kapcsolódva született. Ily módon a monográfia a színháztudomány szempontjából kutatás-fejlesztésnek, a színházi nevelés és dráma-, illetve színházpedagógia szempontjából innovációs tevékenységnek minősül.

III.

Az új tudományos eredmények tételes összefoglalása

III.1. Historiográfiai eredmény: a hatástörténeti horizont visszanyerése

Az 1972-es *Petőfi napja (Petőfi-rock)*, az 1992-es *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* és a 2011-es *A papnő* paradigmatikus előadások. A magyar színház-történetírás egyfelől mindig is

[23]Müller-Schöll, 2011; P. Müller, 2021.
[24]Bethlenfalvy, 2017: 141.
[25] Cziboly, 2017: 155, 162-163.

korszakalkotó „héroszokként” definiálta a „rendezőket” (Paál Istvánt, Kaposi Lászlót és Schilling Árpádot), másfelől a közösségi színházcsinálás, a TIE és az alkalmazott színház ideáltipikus példáiként kanonizálta ezeket az eseményeket. Mivel azonban köztudott, hogy az „ikonikus”, „emblematikus”, „első és egyetlen” művek „a szokásosnál jobban rá vannak utalva a jelentéskeletkezés ártatlanságának védelmére”,[26] éltem az újra-kontextualizálás Philtherben adott lehetőségével, hogy új / ismeretlen szemszögből tekinthessünk a legendaképződés és a mértékteremtés mechanizmusaira.[27] Ezzel természetesen nem a kiemelt pozíció megkérdőjelezése, hanem az előadások színházkulturális kontextusának és recepciótörténetének olyan re-konstrukciója volt a célom, mely garantálni tudja a színházi nevelés hatástörténeti horizontjának visszanyerését: láthatóvá teszi a „drámapedagógiai szemlélet” nyomait.[28] Ennek okán az elemzés a *Petőfi-rock*ot a Szegedi Egyetemi Színpad március 15-ei ünnepi műsorának, a *Fehérlófiá*t a Kerekasztal Színházi Nevelési Társaság és a Magyar Drámapedagógiai Társaság névjegyeként működő színházpedagógiai foglalkozásnak, *A papnő*t pedig a kortárs előadóművészeti központtá váló Krétakör művészetpedagógiai projektproduktumának tekinti, mely a drámapedagógusi munka funkcionális meghatározottságából fakadó emberi és intézményes problémákat viszi színre.

Ha a *Petőfi-rock*ot nemcsak a magyar neoavantgárd színház legendájának, hanem a SZESZ utolsó diákszínjátszó előadásának és Paál István első professzionális tréningjének tekintjük, akkor az előadás az alkotói önmegértésnek azt a mozzanatát fogalmazza meg, amikor civil színházcsinálók egy csoportja egy karizmatikus vezető hatására megpróbál bármely intézményi struktúrán kívül, de professzionális igénnyel kitalálni egy „másik” (ez esetben közösségi) működésmódot. Vagyis nem csak azért képvisel egy, az aczéli kultúrpolitika által legfeljebb megtűrt „ellenkultúrát”, mert marginalizált, némaságra és láthatatlanságra ítélt identitásformákat emel a nyilvánosság terébe (a bebörtönzésekről és betiltásokról hírhedt Petőfi-évben felemelt dagerrotípia a saját Petőfi-kép keresését jelezte). Hanem azért is, mert működési rendjüket a kollaboráció demokratizmusával, játéknyelvüket a *részvételiség*gel folyó kísérletezés jellemezte.[29] Két olyan alkotói attitűd, amelyet a rendezői színház diszpozitívuma az 1970-es években nem tűrt, a 21. században viszont az önszerveződés olyan kísérleteinek tekint, amelyeket „nemcsak a szerzőség kérdéséhez, hanem a vezetői szerephez és

[26] Kulcsár Szabó, 2022: 251.
[27] Szegedy-Maszák, 1998: 194.
[28] „Míg a színészhallgató az önismeret fejlesztése, a különféle tréningek révén jut el a színészi szerepalkotás egyre magasabb szintjére, addig a gyermek- és diákszínjátszásban éppen a szerepjátszás, a megjelenítés segít mélyebb önismerethez, a személyiség kiteljesítéséhez.” Golden–Pap, 2016: 209.
[29] Paál, 2022: 204.

interperszonális kapcsolatokhoz való megváltozott viszonyulás is jellemzi”.[30] Ebből a szempontból kulcsfontosságú észrevenni, hogy az 1960-as, 1970-es évek magyar neoavantgárd kísérletei, pontosabban a bennük artikulálódó színház- és kultúrpolitikai gondolkodásmód nemcsak művészi, hanem jogi és gazdasági alternatívát kínált. A SZESZ 1975-ös ún. „saját színház” modellje például azt is bemutatja, hogyan viszonyultak ezek a csoportok az államszocializmus etatista attitűdjéhez. Ahhoz a hozzáálláshoz, mely azért „professzionalizálja” és sorolja az „elitbe” a „besúgóbarátok” által is megfigyelt színházcsinálást, hogy ellenőrizhetővé tegye a rendszerkritikát, és csírájában fojtsa el a politikusság (a kritikus kollaborációra nevelés) lehetőségét.[31] S jó okkal nem is keresi „az amatőr színházi mozgalomban kiemelkedő, hatásuk révén figyelmet érdemlő csoportok fejlődéséhez szükséges intézményes formát”.[32]

Ha a mintegy kétszáz alkalommal megvalósuló *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* mértékteremtő státuszát nem abban látom, hogy a TIE „magyarországi premierjét jelentő program”,[33] akkor három tény válik egyértelművé: (***i***) a Kerekasztal 1992-ben bravúrosan alkalmazza a részvételi színházi formák legtöbbjét: a DIE és a TIE angolszász, illetve a (Magyarországon még teljesen ismeretlen) *Theaterpädagogik* két- illetve háromlépcsős modelljének német hagyományát, továbbá azt az életjátékot (melynek hazai megjelenése az 1977-es, nemzetközi TIP nevű szociodráma kurzushoz köthető Zalaszentgróton). (***ii***) A színész-drámatanári játék transzparenssé teszi, hogy az előadás egyfajta mesterségvizsga: hét egymással összehangolt portfólió, mely igazolja, hogy az akkor akkreditáló Kaposi-féle 120 órás képzés megtanít gyakorlatsor és saját ötletből kiinduló tanítási dráma tervezésére, közös adaptálására és levezetésére.[34] (***iii***) Mivel az első színházi nevelési központ nyitóelőadása, jelentőségét a színházi nevelés intézményes képviselete, a DIE és a TIE hazai színházi diszpozitívumban elfoglalt szerepe jelöli ki. A bemutató után öt évvel a Kerekasztalból válik ki az ország második hivatásos társulata (a Káva Kulturális Műhely), amelynek egyik alapító tagja (Romankovics Edit) a középső királylány szerepét játszotta, vezetője (Takács Gábor) pedig a *Már megint…* című előadásban átvette Kaposi László játékvezetői pozícióját.

Ha *A papnő*t egy húsz szekvenciából álló, három alkotótáborban zajló művészetpedagógiai projekt produktumának tekintjük, akkor a multimediális performansz egy olyan munkafolyamat

[30] Radosavljević, 2022: 30.
[31] Bishop, 2012.
[32] Paál, 2022: 208.
[33] Kaposi, 1995: 75.
[34] Vö. *Drámapedagógiai tanfolyam (tájékoztató a képzésről),* https://drama.hu/wp-content/uploads/2025/01/Dramapedagogiai-tanfolyam_tajekoztato_2025-2029a.pdf (2026.01.29.)

dokumentációja, melynek résztvevői korukat, társadalmi helyzetüket, szocializációjukat, világnézetüket tekintve nagyon különbözőek: felnőttek, kamaszok és gyerekek; vallásosak és egyházhoz nem kötődők; családból érkezők és nevelőotthonban élők; erdélyi és magyarországi magyarok és romák. Következésképp a projektnek az a tétje, hogy a Sepsiszentgyörgyön, Angyaloson, Tusnádfürdőn és a Trafóban folyó munka során szokatlanná válnak-e az önkormányzás azon (habitualizált és automatizált) praktikái, melyek (mivel a hatalom interiorizálódott gyakorlatai) eleddig megakadályozták ezeknek az embereknek az együttműködését, együttélését.[35] E szokatlanná tétel (Foucault) a célja annak a színházcsinálásnak, amikor mindenki tisztában van személyre szabott funkciójával, a felelősségi körök határaival. Ily módon a rendezés olyan etűdöket komponál, melyeket egy önkormányzó közösség különböző médiumok törvényei alapján azzal a céllal hoz létre, hogy megváltoztathatónak mutassa egy alkotóközösség megtapasztalt valóságát. S mivel mindennek a keretét egy elhúzódó drámafoglalkozás, előadás-dramaturgiáját pedig a fórumszínház jelöli ki, kijelenthetjük: a *Krízis*-trilógia harmadik előadásának köszönhető, hogy az ún. részvételi színházi formák politikusságával dolgozó dráma- és színházpedagógiai eszközöknek, illetve a színházi nevelésnek a hatékonysága láthatóvá vált abban a hazai színházi diskurzusban, mely épp végérvényesen elbúcsúzni készült „a »gyere, csinálj valamit, majd meglátjuk, mi lesz belőle« típusú alternatív színházcsinálás korától".[36]

III.2. Színházpedagógiai eredmény: kortárs előadás-dramaturgiák kánonalakító jegyei

A tetten ért néző II. fejezetében olvasható mikroelemzések rá kívánnak mutatni bizonyos előadás-dramaturgiák és műfajok kánonformáló jegyeire. Mivel a kutatásnak ez a része elsősorban a különböző módon, de egyaránt „kényelmetlen, kellemetlen, kihívó, megosztó" vizsgálati korpusszal igazolja a színházi nevelés, az alkalmazott színház és a művészszínház közötti semmiképp sem dichotomikus viszonyt, lábjegyzetben közlöm az elemzett előadások listáját.[37] Mert a fejezet legjelentősebb kérdése az, hogy mi a közös a MáSzínház inkluziv

[35]Sonderegger, 2021: 55-92.
[36]Jászay, 2022: 26.
[37] 2013-2015: Káva Kulturális Műhely, Sereglei András: *3050 gramm*, 2014; Káva Kulturális Műhely, Kovács Dániel Ambrus: *Lady Lear*, 2015 (komplex színházi nevelési előadás). 2017: MáSzínház: *KépMás – Próbálom túlkiabálni magam*, 2017 (inkluzív színházi előadás). 2018: Bagossy László, Kovács D. Dániel, SZFE harmadéves színházrendező osztályának hallgatói: *Secondhand (szovjetüdök),* 2018 (Örkény István Színház); Gondolat Generátor: *#mindenkitörténet*, 2018 (személyes történeteken alapuló, közösségi színházi előadás); Daoud Dániel, Kliment János, Somló Dávid, Szabó Veronika: *Animal City*, 2018 (immerzív színházi előadás); MáSzínház: *Apák fiai*, 2018 (inkluzív színházi előadás). 2019: Reaktor: *99,6%,* 2019 (színházi demokrácia-gyakorlat); MáSzínház: *Zuhanás sokkja*, 2019 (inkluzív színházi előadás); Sajátszínház, SzívHang: *Éljen soká Regina!*, 2017-2019 (személyes történeteken alapuló, közösségi színházi előadás). 2020: Somló Dávid és Vass Imre: *IITTHHOONN*, 2020 (lakásboncoló hálószoba-előadás); Cserne Klára: *KŐ-KŐ-KŐ,* 2020 (színházi társasjáték). 2021: Molnár

trilógiájának „rendellenes" voltában (217-2019), a TRAFÓ félhomályba és szénaillatba burkolózó, dzsungellé változtatott nagytermében poszthumán előfeltevések mentén megvalósuló immerzióban (*Animal City,* 2018), a Jurányi Ház kísérleti hangjáték-projektjét az irodalom írott világába transzformáló *Színház a város* kötetben (2023) és az első magyar kőszínházi civilszínházban: a *Kiváló dolgozók*ban (2022)?

(***i***) Egyfelől az agonisztikus konfrontációként értett demokráciát (Mouffe) modelláló kollektív alkotásmód. Az elmúlt évtized magyar alternatív színházának olyan előadásairól van szó, amelyek a színházcsináló közösség „kórussá írhatóságával" („choreo-gráfiájával") kísérleteznek. A kórus ugyanis egyike annak a három metaforának, amellyel a német színháztudománynak a színházpedagógiával élénk párbeszédet folytató iskolája teoretizálja a közös bevonódáson, a részvétel formáinak heterarchikus kialakításán és az ezzel összefüggő kritikussághoz szükséges kollektív kreativitáson alapuló alkotófolyamatokat. Ebben az esetben az intuíció az önkontroll felelősségével társul: akkor és azért leszünk képesek a pillanat és a környezet változásaira azonnal reagálni, ha és mert a másikkal kapcsolatot teremtve, folyamatosan alkalmat teremtünk a közös és alkotó cselekvésre. Miközben tisztábban látjuk saját képességeinket és lehetőségeinket, egy önszerveződő közösség tagjaként válunk arra alkalmassá, hogy ne feltétlenül konszenzusokra és kompromisszumokra (a végeredményre), hanem a vélemények és döntések kifejezésére (a folyamatra) fókuszálva dolgozzunk.[38]

(***ii***) Másfelől a „kormányozhatatlanság", és az ebből fakadó politikusság. Mivel ezek az előadások olyan civileknek, sérülteknek, állatokként facilitáló drámatanároknak is megadják a jogot a színpadra íráshoz és lépéshez, akik ha akarnak sem tudnak megfelelni a „profi" vagy „művészi" teljesítményt garantáló, kiszámítható, vezérelhető és kontrollálható folyamatoknak, transzparenssé teszik, hogy a játékos, a néző és a színház öröknek hitt definíciói változók és megváltoztathatók.[39] S a posztdramaturgiáknak ez a diszpozitívum-kritikája nemcsak intézménypolitikai kérdéseket vet fel. A tökéletlenség megváltoztathatatlanságának és a

---

Csaba, Vadas Zsófia Tamara, Vass Imre: *Game Changer*, 2021 (konceptuális tánc). 2022: Boross Martin, Neudold Júlia, Szabó-Székely Ármin: *Kiváló dolgozók. Igaz történetek a gondoskodásról*, 2022 (személyes történeteken alapuló, civilszínház); SzívHangok Társulat: *Megeshetne másképp!*, 2022 (személyes történeteken alapuló, közösségi színházi előadás); Baby Blues Workshop, MU Színház: *Baby Boom – kitettségi hatások*, 2022 (személyes történeteken alapuló, közösségi színházi előadás); KÁVA Kulturális Műhely, Sereglei András: *Aziskoláját!*, 2022 (személyes történeteken alapuló, állampolgári színház); 2023: Göndör László, Katona Éva: *Nagymamával álmodtam*, 2023 (színházi stand up); *Színház a város*, Budapest, POKET, 2023 (séta-performanszokat dokumentáló drámakötet); Stereo Akt: *Remény Panzió*, 2023 (személyes történeteken alapuló, közösségi színház); Parallel Alkotócsoport, MU Színház: *Otthon*, 2023 (személyes történeteken alapuló, közösségi színházi előadás); Káva Kulturális Műhely, Kerekasztal Színházi Társaság: *Nem lehetetlen lenni,* 2023 (komplex színházi nevelési előadás).

[38]Joas, 1996: 358–379; Kurzenberger, 2009.

[39]Müller-Schöll, 2021: 150–157.

tökéletlenséghez való viszony megváltoztathatóságának színre vitele ugyanis egymástól elválaszthatatlanul modellál két kulturális aktivitást. Egyfelől annak a „forradalmi szubjektumnak" (Boal) a létrejöttét, aki a kirekesztett csoport vagy marginalizált közösség színházcsinálásban „résztvevő nézőjeként" már nem észleli magát „elnyomottnak" (míg egyénként adott esetben még igen). Másfelől az „alulteljesítés" mobilizáló erejét, ami pozitívan járulhat hozzá a társadalmi diverzitás fokozódásához.[40] Vagyis színházi terekben gyakoroltatják az önkormányzás habitualizált, automatizált és ezáltal mintegy megerőltetés nélküli, biztonságot, jelentőséget, bensőségességet közvetítő praktikáinak szokatlanná tételét. Cselekvő nézőként „az újdonságok sűrű szövetébe" tévedünk,[41] ahol lehetőségünk lesz megtapasztalni a félrenézés állapotát. Hosszan éljük azt a pillanatot, amikor a „szemlélődő függetlenedik a részvétel előre kiszámítható, mi több: elvárt cselekvési lehetőségeitől, és kritikát gyakorol azon az intézményes gyakorlaton, amelyet a műalkotás észlelésének szokásrendjét követve maga hoz lére".[42]

(***iii***) Továbbá a társadalmi hasznosság pedagógiai hozadéka. Ezek az előadások ugyanis radikálisan újraértelmezik a színház schilleri (morális intézménykénti) definícióját. Nemcsak azért a képzés *[Bildung]* terei, mert kérlelhetetlenül szembesítenek minket azzal a dilemmával, „hogy a világ nyomorúságáról szóló színházi előadások előfeltétele szükségképp az a jólét, ami többé-kevésbé áttételesen ezen a nyomorúságon alapul. A hely, ahol megfogalmazódik a kritika, mindig privilegizált, és ez a legkisebb független színpadra is igaz."[43] Hanem azért is, mert leleplezik a részvételiség *[participatio]* fogalmával való visszaélés lehetőségeit. A terminus konjunktúrájának és erodálódásának legegyértelműbb bizonyítéka a színház antropocentrikus felfogásának az a zsákutcája, mely a „jelenlét radikális koncepciójában" (Fischer-Lichte), az interakciós lehetőségek mennyiségi növelésében látja a participáció kizárólagos garanciáját. Holott ha komolyan vesszük, hogy a korlátlan kommentkultúra Facebook-forradalmárrá vált „ipszilonjai", az aktivizálás technikáit folyamatosan tökéletesítő *game design*on nevelkedett „zék" és a visszhangkamráikban otthonra találó „alfák" számára csinálunk színházat, akkor tisztában kell lennünk a részvétel és a részvétel illúziója közötti különbséggel.[44] Az ún. pszichopolitika (Han) ugyanis épp az önkormányzónak és énhatékonynak hitt stratégiákkal termeli újra az „élménytapasztalás" online és offline, egyéni

[40]Wihstutz, 2021.
[41]Sonderegger, 2021: 91.
[42]Rogoff, 2008; Czirak, 2014.
[43] Stemann, 2016: 36, ford. Kricsfalusi Beatrix.
[44]Turkle, 2012; Kupp, 2017; Trunk, 2024.

és csoportos, de mindig *prosumer* mintázatait.[45] A „játék útja” (Bolton) viszont megtanít kritikusan viszonyulni az olyan tapasztalatokhoz, mint hogy „mémnek lenni biztonságosabb, mint embernek”, vagy hogy gondolkodási és cselekvési spektrumunkat észrevétlenül határozza meg az „online algoritmussal tuningolt groupthink-fenomén”.[46] A klasszikus dramatikus tevékenységi formák (készség- és képességfejlesztő játékok, dramatikus konvenciók vagy épp az improvizáció) vagy az azokból kortárs színházi műfajokat teremtő posztdramaturgiák ugyanis pontosan azt kínálják, ami a *látványosság társadalmá*nak (Guy Debord) „nárcisztikus járványban” (Jean Twenge) szenvedő polgárai számára a legmeglepőbb! Egy közösen alkotott, garantáltan tökéletlen valóság „betörését”, amikor a dolgoknak nem kell feltétlenül „kisimulniuk”, alárendelődniük a kiszámítható, vezérelhető és kontrollálható folyamatoknak.[47] Exkluzivitásuk abban rejlik, hogy garantáltan elhangzanak / megtörténnek a saját véleménybuborékokon belül ide-oda pattogó véleményektől eltérő igazságok.[48] Ami persze „kockázatos *(Risk)*, mert megrendezettségének szerves részét alkotják a nem-tervezhető elemek; extrém mód valós *(Reality)*, mert megcsináltságuk kimozdítanak komfortzónánkból, habitusunk számára szokatlan feladatok elé állítanak minket. Ugyanakkor az egyértelműen közölt szabályok *(Rules)* és az eseményeket struktúrává rendező ritmus *(Rhythm)* mindezt biztonságossá teszi.[49]

III.4. Színházelméleti eredmény: a színházi nevelés terminológiájának két fogalma

A monográfia makro- és mikroelemzései rámutattak az ún. kritikalitáselmélet *részvételiség*-koncepciójának azon lehetőségeire, amelyek segítségével árnyalni lehet a Cziboly Ádám szerkesztette *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* „részvételi színházi formák” és „bevonódás” szócikkét.

III.3.1. A részvételi színházi formák olyan dramatikus tevékenységek és posztdramaturgiák gyűjtőfogalma, amelyek lehetővé teszik, hogy az előadás szemantikája, szintaktikája és pragmatikája is a résztvevők bevonódásán múljon. Ily módon a megtapasztalt valóság- és igazságkonstrukciók létrejötte és tartalma kiszámíthatatlan és vitatható. Következésképp leplezetlenül vagy játékosan rá tudnak mutatni az előadás megcsináltságának azokra a professzionális (vagyis mértékadó) technikáira, amelyek a közérthetőségre és a szükségszerűségre hivatkozva megpróbálják szabályozni és normalizálni a művészet által épp

[45]Benson–Giannachi, 2011.
[46]Trunk, 2024: 85.
[47]Han, 2020: 9.
[48]Trunk, 2024: 30-33, 68-73.
[49]Hilliger, 2017.

mobilizált tapasztalatokat, félbe szakítani a kockázatos folyamatokat, kész műalkotásként színre vinni az előre meg nem jósolható eseményeket. A részvétel során a nézők játékossá, dramaturggá, rendezővé, koreográfussá, vagyis olyan színházcsinálókká válnak, akik örömét lelik a kontingencia és a tökéletlenség társas kreativitást serkentő kölcsönösségében, továbbá hisznek a nem konszenzuális, hanem kollaboratív munkafolyamatok demokratizmusában. Abban a heterarchikus alkotói beállítódásban, amit Dorothy Heathcote „olvasztóüst-paradigmának" nevez: „Te és Én közösen kavarjuk az üstöt, hogy megtaláljuk, mi az, amit együtt tanulhatunk".[50] Történetileg az ellenállás olyan színházesztétikáinak hatása ismerhető fel rajtuk, mint a brechti tandarab-elmélet, a színházi avantgárd és neoavantgárd határátlépéssel való kísérletezése és a boali elnyomottak színházának politikussága.

III.3.2. A bevonódás olyan performatív folyamat, melynek során a néző-/mozgó-/játszó-résztvevő *[specactor]* saját kinesztetikus/affektív/kognitív munkája során kimozdul a könnyen kukkolássá kényelmesedő odafigyelés kiszámítható pozíciójából. A nézésnek ezt a szerkezetét azért tekintjük „cselekvőnek", mert függetlenedni tud az alkotás és a befogadás előre kiszámítható (öröknek tartott) lehetőségeitől. Ami szokatlanná válik, az nem csupán a konvenció vagy az elvárás, hanem az „az intézményes gyakorlat, amelyet a műalkotás észlelésének szokásrendjét követve maga hoz lére."[51] Ami felismerhetővé válik, az nem csupán a színházi jelek dramatikus és a színházi szakmák hierarchikus elgondolása, hanem a rendelkezésen és képzésen alapuló rendezőnek az a fogalma, amely „a művészi alkotáson belüli befolyásolási szférák rendszerének kizárólagos" ágenseként tekint önmagára.[52] Olyan aktus, melynek során strukturális kényszerként és társadalmi elvárásként (vagyis eltörölhető diszpozitívumként) válik láthatóvá a mérték és a norma.

III.4. Módszertani eredmény: a néző-résztvevő *[spectactor]* előadás-elemző munkája

A *Philther*-projekt a 20. század második felének színháztörténeti kánonját formáló előadások rekonstrukciójára jött létre. Aki *philther*ez, az olyan történeteket alkot, amelyek komplexitásában ragadják meg a színházcsinálás „intézményes rögzítettségét és munkamódszereit, alkotás- és befogadásmódjait, társadalmi diskurzusait és materiális-technikai gyakorlatait".[53] Ily módon a *Philther* 2012 óta törekszik arra, hogy elhelyezze a

[50]Bethlenfalvy, 2020: 87.
[51] Rogoff, 2008: 123
[52]Radosavljević, 2022: 43.
[53]A diszpozitívum Lorenz Aggermann-i fogalmát idézi és elemzi Kricsfalusi, 2018: 236.

magyar és európai színházi kultúra palettáján a komplex színházi nevelési előadásokat.[54] E munka során elsősorban arra a kihívásra kellett az elméleti, a történeti és az analitikus reflexió igényével reflektálni, amit az ún. „nyitások" jelentenek. Azokról az előadás-dramaturgiai mozzanatokról van szó, amikor a színész „drámatanárrá", a néző „játszó-részvevővé" válik, vagyis törlés alá kerül a színházszemiotikai módszerek külső nézőpontból dolgozó, távolságot tartva megfigyelő és (a színházi kritika európai hagyománya okán) ítélkező előadáselemző magatartása. A monográfia II.3 fejezetének egyik előtanulmányában ezt a problémát egy olyan szempontsor orvosolta, mely a DIE ismeretében egészítette ki a Philther-módszer művészszínházi kérdéshorizontját.[55] Amikor azonban 2022-ben a magyar közoktatás hétköznapjainak teatrológusi képzettséggel is rendelkező szakértőjeként vehettem részt a KÁVA Állampolgári Színház és a MU Színház által jegyzett „Mi iskolánk" projekt civilszínházi folyamatában, módom lett szakíróként reflektálni saját nézésemnek íróvá, dramaturggá, rendezővé és játékossá válással azonos szerkezetére. S mivel ez a vállaltan részleges, alkotó-megfigyelői horizont nagy eséllyel meg tudja akadályozza, hogy behódoljak a „semleges [fehér, heteroszexuális, ép] zsarnokságának",[56] leírhatóvá, értelmezhetővé és elemezhetővé (mi több: tanulhatóvá, taníthatóvá) tehető az autobiografikus eszközökkel dolgozó színház „civil" atmoszférájának lényegi eleme: a személyesség.

Ennek során a *mise en scène* történetmesélése az alábbi kérdésre adott választ: hogyan vált egy színházcsináló civilközösség kollektív tulajdonává a történetem, s ennek során hogyan transzformálódott az E/1. személyű személyesség T/1. majd T/3. személyűvé? A színészi játék elemzése annak az öngondoskodásnak a technikáit írta le, mely (akárcsak Sztanyiszlavszkij operastúdiójában a „színésztoalett") eljuttatta a blokkolt állapotban lévő színészt a megfelelő színpadi állapotig.[57] Vagyis azt kellett rekonstruálnom, hogy miért sikerült az előadáson is úgy érzékelni önmagam (értelmi, akarati és érzelmi) kondícióját, mint a habitualizálódott „próbákon" történt. Az előadás látványvilága (a hat iskolai padból összetolt asztal centrális helyzete) és dramaturgiája (az egyéni, a két-három szereplős és egész csoportos etűdök ritmusa) egy, a rendezés egészét meghatározó, kollektív „meisnerezéssé", „aktív hallgatássá" vált.[58] Úgy segítette „figyelmen kívül hagyni a színpadnyílást, a fekete űrt",[59] és elhitetni, hogy megbocsátható a nem-profi csalás, hogy a *mise en scène*-t az előadás közben is „egymástól

[54] A színházi nevelési előadások leírását érintő „fordulat" a *Philther* nevet viselő kutatási projekt 2012. május 4-ei konferenciájához köthető. Vági, 2013; Sára, 2013; Vajdai, 2013.
[55] Kiss, 2018:122.
[56] Wihstutz, 2020: 109-132.
[57] Sztanyiszlavszkij, 1988: 601-603.
[58] Merlin, 2010: 96–183.
[59] Sztanyiszlavszkij, 1988: 95.

kölcsönösen függő" *[Biotop]* és „próbáló emberek közösségeként" [*Probengemeinschaft]* definiálta. A személyességet pedig egy olyan adott közösséghez kötött és csak közösen reprodukálható atmoszféra garantálta, melynek legfőbb ismérve nem a jól vagy művészi megcsináltság, hanem a biztonság és a bizalom.

Miért olyan fontos ez az önreflexió? Elsősorban a közösségi (és a diák- és ifjúsági) színház kortárs palettáját is meghatározó autobiografikus színházcsinálás etikai vonatkozásai miatt. Hiszen a 2016 óta a színházi szakmát érintő közéleti-társadalmi botrányok, megmozdulások (pl. a *#metoo* mozgalom vagy a nyilvánosságra került verbális és fizikai abúzusok esetei, az erőszakos vezetői, rendezői magatartásminták, melyet a szakma hierarchikus berendezkedése megenged, a perfekcionizmus önkizsákmányoló ideája pedig legitimál) végső soron egyetlen kérdésre vezethetők vissza: „Hol a határa a határátlépésnek?"[60] S erre egy olyan kollektív autobiografikus paktum (Leujene) lehet a válasz, amelyet a színjátszás révén is egy csoportba tartozó személyek egyedi, ám egymással megosztva közössé váló élettörténetei, testtechnikái és szakmai identitásukat narráló testreprezentációk által létrehozott szociális identitás ír minden egyes találkozáskor alá – ahogy a III. fejezet példái jelzik, nemcsak a színházban, hanem az iskolában is.

Hivatkozások

BAL, Mieke: *Of What One Cannot Speak. Doris Salcedo's Political Art*, University of Chicago, Chicago London, 2010.

BENSON, Steve – GIANNACHI, Gabriella: *Performing Mixed Reality,* Cambridge, Mass., MIT Press, 2011.

BETHLENFALVY Ádám: Színházi nevelési programok – nemzetközi kitekintés, in CZIBOLY Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv,* Budapest, InSite Drama, 2017, 112–144.

BETHLENFALVY Ádám: *Dráma a tanteremben. Történetek cselekvő feldolgozása,* Budapest, KRE-L'Harmattan Kiadó (Károli-könyvek), 2020.

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

[60]Kricsfalusi Beatrix: *Hol a határa a határátlépésnek?*, https://www.facebook.com/trafohouse/videos/459058215456811 (2021.12.16.)

BOLTON, Gavin: *Színház mind!,* ford. BETHLENFALVY Ádám, in TAKÁCS Gábor (szerk.): *Színház minden? Három tanulmány színházról és nevelésről*, Budapest, Káva Kulturális Műhely, 2021, 8–20.

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

CZIBOLY Ádám: Hogyan változott a magyarországi színházi nevelési és színházpedagógiai nagykép egy évtized alatt? in KISS Gabriella, BETHLENFALVY Ádám (szerk.), *Színházpedagógiai körkép*, Budapest, KRE-L'Harmattan, 2024, 15–42.

CZIRÁK Ádám: Partizipation, in Erika FISCHER-LICHTE – Doris KOLESCH – Matthias WARSTAT (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart – Weimar, Springer-Verlag, 2014, 242–248.

DECK, Jan – UMATHUM, Sandra (Hg.): *Postdramaturgien*, Berlin, Neofelis Verlag, 2020.

GOLDEN Dániel – PAP Gábor: A színjáték helye a drámapedagógia és a köznevelés rendszerében, in ECK Júlia – KAPOSI József – TRENCSÉNYI László (szerk.): *Dráma, pedagógia, színház, nevelés,* Budapest, OFI, 2016, 199–214.

GOLDEN Dániel: Színház és nevelés Magyarországon, in CZIBOLY Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv,* Budapest, InSite Drama, 2017, 76–111.

GOLDEN Dániel: Módszertani kérdések a színházi nevelésben, in. Kiss Gabriella – Bethlenfalvy Ádám (szerk.), Színházpedagógiai körkép, Budapest, KRE-L'Harmattan, 2024, 43-70.

HAN, Byung-Chul: *A transzparencia társadalma*, ford. Szabó Csaba, Budapest, Ráció Kiadó, 2020.

HILLIGER, Dorothea: *Kleine Didaktik der performativen Künste. Theaterpädagogisch handeln im Framing von Risk, Rules, Reality, und Rhythm,* Milow, Strasburg, Berlin, Schibri, 2017.

JÁSZAY Tamás (szerk.): *Színház a másodikon. Ötvenen a Szkéné 50 évéről*, Budapest, Szkéné, 2022.

JOAS, Hans: *Die Kreativität des Handelns.* Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1996.

KAPOSI László: *Fehérlófia* – a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ komplex foglalkozása általános iskolák 3-4. osztályosai számára, in KAPOSI László (szerk.): *Színház és dráma a tanításban. TIE – Theatre in Education,* Budapest, Kerekasztal Színházi Nevelési Központ, Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1995, 75–99.

KISS Gabriella: *A kockázat színháza. Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből,* Veszprém, PEK, 2006.

KISS Gabriella: „A kisiklás tapasztalata" Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról, *Alföld*, 58. évfolyam, 2007/2, 60-78.

KISS Gabriella: *„A színház csak ürügy" Színháztudomány közép(iskolás)fokon.* Budapest, Theatron Műhely Alapítvány, 2014/4.

KISS Gabriella: A résztvevő színháza mint kulturális modell. Gondolatok a Káva Kulturális Műhely két „kifejezetten felnőtt közönség számára" készült előadásáról, in DERES Kornélia – HERCZOGH Noémi (szerk.): *Színház és társadalom*, Budapest, JAK, 2018, 96–122.

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

KOTTE, Andreas: *Színháztörténet. Jelenségek és diskurzusok*, ford. BERTA Erzsébet, Edit KOTTE, Budapest, Balassi Kiadó, 2020.

KRICSFALUSI Beatrix: Reprezentáció – esztétika – politika, avagy miért nem politikus a magyar színház?, *Alföld*, 62. évf., 2011/8, 81–93.

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

KRICSFALUSI Beatrix: *Teatralitás és medialitás, avagy miért nem definiálható „A" színház?, Játéktér,* 9. évf., 2020/4, 3–18.

KUPP, Johannes: Theaterpädagogik im „Zeitalter der Partizipation"?, in Christopher SCHEURLE – Melanie HINZ – Norma KÖHLER (Hg.): *Partizipation: teilhaben/teilnehmen,* München, koaped, 2017, 25–36.

KURZENBERGER, Hajo: *Der kollektive Prozess des Theaters: Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kreativität,* Bielefeld, transcript, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*, ford. Kricsfalusi Beatrix – Berecz Zsuzsa – Schein Gábor, Budapest, Balassi, 2009.

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

LEJEUNE, Philippe: Az önéletírói paktum, ford. Varga Róbert, in *Önéletírás, élettörténetek, napló. Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*, Budapest, L'Harmattan, 2003, 17–47.

MERLIN, Bella: *Acting. The Basics,* London, Routledge, 2010.

MOUFFE, Chantal: Artistic Activism and Agonistic Spaces, *Art & Research,* Vol. 1., 2007/2, 1–5.

MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus: Színház magán kívül, ford. TELLER Katalin, in CZIRÁK Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek,* Budapest, Kijárat, 2013, 221–238.

MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus: Polizeiliche und politische Dramaturgie, in Sandra UMATHUM – Jan DECK (Hg.): *Postdramaturgien,* Berlin, Neofelis Verlag, 2020, 209–230.

MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus: A diszpozitívum és a kormányozhatatlan. Gondolatok bárminemű politika kezdetéről és végéről a végtelenben, ford. KISS Gabriella, *Theatron,* 15. évf., 2021/1, 142–159.

PAÁL István: A Szegedi Egyetemi Színpad tapasztalatai és reflexiói a közösség és a kollektív alkotás problémájáról, Néhány tartalmi és formai szempont a „saját színház" modell kialakításához, in HIDI Boglárka – IMRE Zoltán – KALMÁR Balázs: Dokumentumok a Szegedi Egyetemi Színpad történetéből, *Betekintő*, 16. évf., 2022/3, 191–214.

P. MÜLLER Péter: *Színház önmagán kívül*, Pécs, Kronosz, 2021.

RADOSAVLJEVIĆ, Duška: A heterarchikus rendező: egy huszonegyedik századi szerzői modell, ford. TAMÁS Ágnes, UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, *Játéktér*, 11. évf., 2022/3, 29–43.

ROGOFF, Irit: Looking Away: Participations in Visual Culture, in Gavin BUTT (Hg.): *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Malden, John Wiley & Sons, 2008, 117–134.

ROSELT, Jens: *Seelen mit Methode: Schaulspieltheorien,* Berlin, Alexander, 2005.

SONDEREGGER, Ruth: Foucault cinkosai. Úton egy kreatív és affirmatív kritika felé, ford. BOROS Bianka, CZÉTÁNY György, in WEISS János (szerk.): *Foucault jelenléte*, Budapest, Typotex, 2021, 55–92.

STEMANN, Nicolas: Wir sind Oidipus. Überlegungen zum politischen Theater der Gegenwart, *Theater Heute*, Jg., 57. 2016/3. 36–38.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Irodalmi kánonok,* Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998.

SZTANYISZLAVSZKIJ, Konsztantyin: *A színész munkája. Egy színinövendék naplója*, ford. MORCSÁNYI Géza, Budapest, Gondolat, 1988.

TAYLOR, Philip: *Applied Theatre: Creating Transformative Encounters in the Community,* Portsmouth, Heinemann, 2003.

TRUNK Tamás @ Dablty: *Alfa Guide. Arisztotelésztől Ishowspeedig*, Budapest, Tető-Plusz, 2024.

TURKLE, Sherry: *Alone Together. Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*, New York, Basic Books, 2012.

WARSTAT, Matthias – HEINICKE, Julius – JOY, Kristin Klau (Hg.): *Theater als Intervention. Politiken ästhetischer Praxis,* Berlin, Theater der Zeit, 2015.

WARSTAT, Matthias: Prozesse, Konflikte, Wirkungen. Zu Methoden der Untersuhung von *applied theatre*, in Benjamin WIHSTUTZ – Benjamin HOESCH (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft,* Bielefeld, transcript, 2020, 67–86.

WELSCH, Wolfgang: Ä*sthetisches Denken,* Stuttgart, Reclam, 1998.

WIHSTUTZ, Benjamin – HOESCH, Benjamin (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft,* Bielefeld, transcript, 2020.

WIHSTUTZ, Benjamin: Disability Performance History. Methoden historisch vergleichender Performance Studies am Beispiel eines Projekts über Leistung und Behinderung, in Benjamin WIHSTUTZ – Benjamin HOESCH (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft,* Bielefeld, transcript, 2020, 109–132.

WIHSTUTZ, Benjamin: Leistung und Devianz um 1900. Über Performances als Praktiken der Humandifferenzierung, in Hirschauer Dizdar - Schabache, Paulmann (Hg.): *Humandifferenzierung. Disziplinäre Perspektiven und empirische Sondierungen,* Weilerswist, Vellbrück, 2021, 230–259.

IV.

A doktori mű témaköréből készült saját publikációk jegyzéke

1. Kiss Gabriella (szerk.): Halk moraj… Színházi nevelés. *Theatron,* 2021/1, ISSN14189941, 172p, https://theatron.hu/theatron/theatron-15-1-sz-2021/ (tematikus folyóiratszám)
2. Bethlenfalvy Ádám, Kiss Gabriella (szerk.): *Színházpedagógiai körkép*. Budapest, KRE-L'Harmattan, 2024, ISBN9789636461157, 168p.
3. The Theatre of "Generation Z", or the Transfiguration of Drama and Theatre Pedagogy. In. Géza Novák (ed): *Participation and Cooperation in Arts Education in focus: Drama and Theatre*. Budapest, Barczi Gusztav Faculty of Special Needs Education, 2019, 978-9637155895, 50-63.
4. The Perils of Creating Reality. University Stage of Szeged: *Petőfi Rock*, 1972, *Theatron*, 2022/4. 70-80, DOI: 10.55502/the.2022.4.70
5. Get Involved! Krétakör: Crisis, Part III – *The Priestess*, 2011*, Theatron*, 2023/4. 94-109, DOI: 10.55502/the.2023.4.94
6. „A színház csak ürügy" A színházi nevelés szemünk előtt be-, át- szét- és talán megrendeződő diszciplináris tere. In. Balassa Zsófia, Görcsi Péter, P. Müller Péter, Roselt Krisztina (szerk.): *Rendezett tér.* Pécs, Kronosz, 2015. 209-219.

7. A résztvevő színháza mint kulturális modell. Gondolatok a Káva Kulturális Műhely két „kifejezetten felnőtt közönség számára” készült előadásáról. In. Deres Kornélia, Herczogh Noémi (szerk.): *Színház és társadalom*, Budapest, JAK, 2018. 96-122.
8. A megfeleléskényszer apolitikussága, avagy mibe tudnak és mibe nem tudnak beavatkozni a színházpedagógiai programok? In. Balassa Zsófia, Görcsi Péter, P. Müller Péter, Neichl Nóra (szerk.): *Színházi politika # Politikai színház*, Pécs, Kronosz, 2018. 221-232.
9. A szuverenitás provokációja, avagy mit keresnek civilek a színpadon. In. Furkó Péter, Szathmári Éva (szerk.): *Tudomány, küldetés, társadalmi szerepvállalás (Studia Caroliensa)* Budapest, KRE-L’Harmattan, 2021. 245-258.
10. A játékosítás színrevitele, avagy mi történik, ha a dráma- és színházpedagógus rendezni kezd? In. Kolosai Nedda (szerk.): *Élni a kultúrát! – játék, művészetpedagógia és tudomány: fókuszban: játék és gyermekkultúra*. Budapest, ELTE Tanító- és Óvóképző Kar, 2021. 469-484.
11. Színésztoalett – civilek számára. Résztvevő-megfigyelői gondolatok a civilszínész „rendellenességéről” a KÁVA Kulturális Műhely „A mi iskolánk” című állampolgári színházi projektje kapcsán, In. Doma Petra, Jászay Tamás (szerk): *Eötvözet SZITU 2023*, ELTE, Eötvös Kollégium, 2024. 305-326.
12. Con-vivere! Gondolatok a részvétel korának színházi kultúrájáról. In. Kiss Gabriella, Bethlenfalvy Ádám (szerk.): *Színházpedagógiai körkép,* Budapest, KRE-L’Harmattan, 2024. 141-167.
13. A kánonalakítás felelőssége. Schilling Árpád: *Krízis 3 - A papnő*, 2011. In. Deres Kornélia, Imre Zoltán, Schuller Gabriella (szerk.): *Színház és archívum – történetek, emlékezetek, (kulturális) örökségek*, Pécs, Kronosz, 2024. 153-177.
14. Mozgó-, játszó és néző-résztvevő, avagy kockázatvállaló gondolatok két kulcsfogalomról. In. Fekete Anikó (szerk.): *Kreativitás és improvizáció*. Budapest, Eötvös Lóránd Tudományegyetem, 2025. (megjelenés előtt)
15. „A kisiklás tapasztalata” Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról. *Alföld*, 2007/2. 60-78.
16. A Z generáció színháza, avagy a dráma- és színházpedagógia színváltozása. *Játéktér*, 2019/4. 23-31.
17. A *Koldusopera*-ügy. Projektpedagógiai tapasztalatok a diákszínjátszás paradoxonáról. *Drámapedagógiai Magazin*, 2019/4. 23-31.
18. Valóságcsinálás. Gondolatok a Szegedi Egyetemi Színpad *Petőfi-rock* című előadásáról és a diákszínjátszás paradoxonáról. *Játéktér*, 2020/4. 19-35.

19. Kórusművek. Gondolatok a kollaborációról, a kollektív kreativitásról és a diákszínjátszásról. *Színház*, 2021/4. 21-24.
20. Színház-e mind? Széttartó gondolatfutamok Gavin Bolton utolsó írásáról (Bethlenfalvy Ádámmal és Kaposi Lászlóval együtt), *Theatron*, 2022/1. 22-30, DOI: 10.55502/THE.2022.1.22
21. Mégis minek a philtere? Gondolatok a *Sárkányok ellen (Fehérlófia társai)* című TIE előadás kánonalakító szerepéről. *Theatron*, 2023/1. 3-22, DOI: 10.55502/THE.2023.1.3
22. Mi történt a történetemmel? Résztvevő-megfigyelői gondolatok a Káva Állampolgári Színház „Mi iskolánk” projektjéről, *Theatron*, 2023/2. 57-75, DOI: 10.55502/the.2023.2.57

VI.

Mellékletek

Nánay István lektori véleménye

Bethlenfalvy Ádám lektori véleménye

Kaposi László lektori véleménye

kiss.gabriella.1_386_25

Lektori vélemény

Kiss Gabriella: *Kontextusba lépve…* című könyv *Eleje*-fejezetéről

A kötet – miként az alcíme *(Széljegyzetek a dráma- és a színházpedagógia színeváltozásához)* is jelzi – pedagógiai aspektusból közelít színházi jelenségekhez. E közelítés jegyében Kiss Gabriella az első fejezetben a Philter-elemzés metódusát követve három különböző időpontban (1972-73, 1992, 2011) született, „a magyar alternatív színház, a hazai színházi nevelés és az alkalmazott színház történetében nemcsak kánonalakító, hanem »irányt jelző« műveknek" számító előadást rekontextualizál.

Az előadásrekonstrukciók során a szerző mindenekelőtt arra a maga által feltett kérdésre keresi a választ, hogy „milyen dráma- és színház(pedagógia-)történeti problémákat reprezentál az ifjúsági színjátszó előadásnak tekintett *Petőfi-napja*, a TIE klasszikus szerkezetével folyamatosan kísérletező *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* és a fórumszínház dramaturgiájára épülő *A papnő",* tehát az olyan produkciók, amelyek „alternatíváját jelentik a hagyományosan elfogadott, irodalmi-színházi tradíciónak és az azt uraló, »patriarchális, hierarchikus szerző-rendező viszonynak«".

Kiss Gabriella az eddigi értelmezésekhez képest új perspektívába helyezi a legendává lett hajdani előadásokat. Nem csak a rendező, hanem mindenekelőtt az együttes felől értelmezi a művek születését, életét és jelentőségét, s mindenekelőtt hatását. Az analízisek legjelentősebb részének *Az előadás színházkulturális kontextusa* című alfejezetet tartom, ugyanis ezekben a szerző a szokásos elemzésekhez képest sokkal behatóbban foglalkozik azzal a közeggel, amelybe beágyazódnak a vizsgált előadások, illetve mindhárom esetben részletesen kifejti az adott művek máig ható tanulságát. Szintén erőssége a szerző műmegközelítési koncepciójának a produkciók szövegének kibontása, elemzése, hiszen mindhárom szövegkönyv a próbák (esetenként az előadások) során jött létre és alakult, ezáltal ez a színházi alkotásmód tényleges alternatíváját jelenti az irodalomközpontú és- alapú színházi praxisnak.

A fejezet tagolása és szerkezete áttekinthető, ám a szöveg olvashatósági szempontból nem könnyen adja meg magát.

Kiss Gabriella *Eleje* című fejezet-szövegét változtatás nélküli kiadásra alkalmasnak ítélem.

Budapest, 2023. december 28.

Nánay István

kiss.gabriella.1_386_25

Lektori vélemény

Dr. habil. Kiss Gabriella: Gabriella Kiss - Let's participate! Széljegyzetek a dráma- és a színházpedagógia színeváltozásához c. kéziratának II. fejezetéről

Dr. Bethlenfalvy Ádám

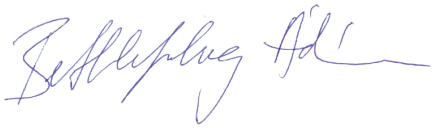
A részvételiség elméleti keretrendszerét tárgyaló fejezet bevezetője az immerzív színház fogalmából indul ki és az „elmerülést" helyezi el az egyre nagyobb teret hódító – és a VR technológiák segítségével komoly lépésekben fejlődő – számítógépes technológiák fiktív valóságai és a dramatikus gyakorlatok fiktív tereinek spektrumán. A felvetés igazából a fejezet következő részében bontakozik ki, amelyben lényegében a színház és a néző viszonyát vizsgálja Kiss, rendkívül széles szakirodalomra támaszkodva. A fiktív világban való elmerülés (immerzió) és a részvétel közötti különbség lesz egyértelmű „Közhelyek egy kulcsjelenségről - A részvételi színházi formák heterarchikussága" című részből, amely véleményem szerint jócskán túllép a közhelyeken. Viszont alaposan körüljárja, Brechttől kiindulva, elméleti szempontból a színházi néző és a részvételiség viszonyát, és a nézőt a heterarchikus színház egyik kulcsszereplőjeként vizsgálja.

A fejezet következő része Augusto Boal *Spectactor* fogalmából indul ki, és részvételiség többféle megvalósulását elemzi részletesen. A fejezetrész négy, eltérő kontextusban, különböző esztétikai megközelítéssel megvalósuló színházi projektet vizsgál meg, de rengeteg további alkotás-referenciát kínál eközben, jelezve azt is, hogy a magyar színházi életben egyre több, izgalmas kísérlet folyik a részvételiség megvalósításában. A négy elemzett színházi alkotás lehetőséget ad arra, hogy rendkívül sokféle elméleti referenciát adjon meg a szerző, miközben teret nyit az produktumok megelevenedésére is.

A fejezet harmadik része a részvételiség „módszerkritikai" következményeivel foglalkozik, azzal, hogy a nézői bevonódás módjainak leírása, elemzése és megszövegezése milyen problémákat teremt. Ebben a fejezetben a szerző a „civilszínész rendelleneségeinek" elméleti felvezetése után a Káva „Mi iskolánk" című projektjét elemezi, amiben ő maga is részt vett. Illetve elemzi még a projekt eredményeként létrehozott *Aziskoláját!* című projektproduktumot/előadást. Az analízisben fontos szerepet kap a szerző személyes részvétele a folyamatban, ami egyben válasz is a felvetett módszerkritikai kérdésekre is. Rendkívül hasznosnak tartom, hogy kitér ez a rész az autobiografikus színházcsinálás etikai vonatkozásairais, hiszen egyre szélesebb körben terjedő színházalkotói formáról van szó. Az elemzés során Kiss megfogalmazza, hogy tulajdonképpen egy „dráma- és színházpedagógiai

eszközökkel zajló, kollektív szupervízióban” vesz részt, és a projekt egyik eredményeként is leírja, hogy „tizenkét segítő szakmában dolgozó ember mentális védelmét és szakmai kompetenciájuk fejlesztését” éri el. De a további elemzésben kilép a résztvevői nézőpontból, és színháztudományi keretrendszerben is vizsgálja a produktumot és a folyamat egyes elemeit. Kiss Gabriella könyvének második fejezete rendkívül tartalmas, rendkívül széles hivatkozási keretrendszerben elhelyezett szöveg, amely fontos hivatkozási ponttá válhat az elmélet és a színházi gyakorlat termékeny összekapcsolása miatt. Publikálásra feltétlen ajánlom.

Budapest, 2023. 12. 16.



Dr. Bethlenfalvy Ádám Bence
egyetemi docens
Károli Gáspár Református Egyetem

kiss.gabriella.1_386_25

Lektori vélemény

Kiss Gabriella
Let's participate! – Széljegyzetek a dráma- és a színházpedagógia színeváltozásához
című könyvének III. fejezetéről

Meglehetősen eltérő méretű projektek ismertetését tartalmazza a könyv általam olvasott, lektorált III. fejezete. Van itt három nap időtartamú munka, amelyet egy hónappal megelőzött egy előkészítő foglalkozás, van projekthéttel is megtámogatott kilenc hónapos szakköri munka, amelynek a vége egy iskolai ünnep, és van egy sokak munkáját, részvételét lehetővé tevő, az iskolát megmozgató projekt, színházi produktummal...
Mindhárom projekthez a „komplex dráma- és színházpedagógiai projekt" jelleget határozta meg a szerző. Nem foglalkozva azzal, hogy ezek a szavak mit jelentenek, ebben a sorrendben mit jelentenek, azzal sem, hogy szükség van-e mindegyik szóra, és azzal sem, hogy mindegyik szó használata minden esetben jogos-e, egy biztos állításom van: színes, roppant érdekes ez a projekt-felhozatal.

A III/1. fejezetben a szerző beszámol a Szent István gimnázium diákszínjátszó csoportjának Brecht Koldusoperájával való találkozásáról. Egy háromnapos egyes elemeiben több tanár közreműködését igénylő projekt megvalósításának alaposan kifejtett részleteit kapjuk meg. Egy ilyen munkabeszámolónál mindig kérdés, hogy az egyszeri megvalósításból eredő egyedi, egyéni tapasztalás eredményeiből – ennél a projektbeszámolónál mindenképpen erről van szó – mi az, ami mások számára is hasznos, illetve mi az, ami általánosítható, akár átvehető lesz. A történeti érték mellett lesz-e módszertani értéke, haszna az írásnak…
Természetesen profitálhat abból is az olvasó, ha figyelmesen végigköveti, miként jutottak el egy részletezett nyitó állapotból egy nyilvános (a leírásban szerkezetileg részletesen közölt, de tartalmi elemeiben kifejtetlen) projektzáró beszámolóig a Szent István-os diákok. De talán még többet profitálhatna az érdeklődő abból, ha azt érezné, hogy a beszámolóban ismertetett tevékenységsor valamilyen – most nem részletezett – adaptáció után akár általa is megvalósítható, vagy ha abban legalább talál olyant, amit a saját gyakorlatába átültethet: például a gondolatiságot, a tartalmi/formai megoldásokat, a projekt szerkezetét, annak fő elemeit, vagy az egyes gyakorlatokat.
Nos, a *Koldusopera*-ügy az utóbbit is hozza! Akár konkrét gyakorlatokban, akár nagyszerkezetben is követhető. Egyetlen olyan pont van, aminek az átvételét semmiképpen nem ajánlanám: ez a *Befejezetlen mondatok* c. gyakorlat. Vannak olyan tartományok, melyek a diákszínjátszók munkája által érinthetők, de még csoporton belül sem közzétehetők. Fontos hangsúlyozni azt is, hogy a *Beszélj róla!* gyakorlatnál a szövegben szereplő, a nemekre vonatkozó (fél-fél csoport és a vezetők) tanári-szerzői ajánlás mindenképpen megtartandó. Úgy vélem, hogy a *Kibeszélő show* c. improvizációs játék további pontosításra szorul, mert ha az egyes figurákat gondozó csoportok az eltelt 10 évben (a játék szabálya ezt hozza) a másik csoport figurájára vonatkozó információt is beemelhetnek, akkor abból zavaros helyzetek jöhetnek létre. (Egy mondatnyi szöveg betoldásával megoldható.)
Mindezekkel együtt ez remek fejezet!

A III/2. fejezetben az *Ezernyolcszáznegyvennyolc, Te csillag!", avagy miért pont nekünk kell megváltoztatni a világot?* című és alcímű, a szerző által komplex dráma- és színházpedagógiai projektnek nevezett írást örömmel üdvözölhettük. A „mit kezdjünk az ünnepeinkkel, hogyan lehet ünnepként megélni közösségi létezésünk egyes pillanatait, és mi köze van ennek vagy ehhez a drámapedagógiának, a színjátszásnak" – ez az összetett kérdéskör sokakat foglalkoztat

(minden évben szembejönnek az ünnepeink), de soha nem kapta és ma sem kapja meg azt a teret, figyelmet, támogató hozzáállást, ami szükséges lenne ahhoz, hogy e téren változások induljanak el. A projektleírás előtt közölt táblázat rendkívül fontos összevetés: a művészszínház és a „schola ludus" (helyette érdemes lenne tovább keresni a megfelelő magyar kifejezést, annak lenne esélye a meghonosodásra) összehasonlítása. Szerencsére nem olyan hosszú a szó- és okfejtés a *festus* kapcsán, említésre kerül néhány okos ember, akinek a gondolatai nélkül, és minden további nélkül is jöhetne ez az említett kiváló táblázat, valamint a projekt részletes leírása. A rendkívül hosszú folyamat (kilenc hónap!) áttekintése három fázisra bontva, nagy léptekkel, táblázatos formában sokkal inkább történeti dokumentum, kevésbé a drámatanárok, gyermek- és diákszínjátszó rendezők munkáját szolgáló szakanyag. Rögzít egy folyamatot, emléket állít mindannak, ami történt, de annyira speciális adottságokra épül, hogy félő, nem lesz belőle átvehető, követhető tartalom. A folytatásban két esetben is párosos foglalkozásvázlatokat kapunk, előbb *Konkrét szöveghelyek születése*, majd *Rendezőpéldány születik* címmel. Ezek nem is annyira vázlat, inkább „széljegyzet" szintjén jelölik meg azokat a munkaformákat, amelyek alkalmazásának eredményéből már valamivel nagyobb adag jut nekünk: érdekes szövegeket kapunk, olyanokat, amelyek olvasva is működnek, helyenként egészen szórakoztatóak, a létrehozó, alkotó közösség megjelenítésében pedig biztosan hatásosak is voltak: színházi és közösségi eseményként egyaránt. Ezt a fejezetet *A projekt eredményeinek értékelése* címmel zárja egy rövid válogatás a résztvevők visszajelzéseiből – ezek is azt jelzik, hogy a résztvevők számára fontos munkafolyamat lehetett az, amiről ezt az áttekintést kaptuk. A két említett foglalkozás alaposabb kifejtése/kidolgozása a fejezet módszertani értékét jelentősen emelné.

A III/3. fejezet *Amikor a drámatanár versenyre készít fel – „Shakespeare-factory"* címmel a 2016-os dráma ODTV felkészítő projektjének leírását kapjuk egy élvezetes, három oldalas bevezető után (a Hamletgép jelentette a projekt során a kiindulási pontot – a bevezetőhöz is). Erre kapunk ígéretet, de igazából ennél jóval többet teljesít ez a fejezet: az iskola Shakespeare halálának 400. évfordulóját drámaprojekttel ünnepelte. A *Párok és párkapcsolatok – státuszok és státuszharcok* című projekt is a versenyfelkészítés részévé vált. Az alapvetően projektorientált tevékenység (ami nem a tanári szándék szerint lett ilyen) végtermékéből kapunk sok mindent –, ami szövegben, leírásban visszaadható. A Szent István Gimnázium akkori sikercsapata (versenyeredményeikről részletesen értesülünk) a szöveges dokumentáció alapján elképesztő mélységeket és magasságokat hozhatott színházi munkájában: hatásuk az iskola diákságára önmagában is érték lehetett.

Ezzel a jó érzéssel leírt dicsérő mondattal együtt úgy vélem, hogy a III.1. fejezetben szereplő munka szellemisége messze fontosabb – tovább visz és távolabbra mutat, mint a III.3. fejezetben ismertetett projekt. A magyar művészetpedagógia (ezen belül a drámapedagógia, a színházpedagógia) jelenlegi helyzetében, társadalmi elfogadottságában, megbecsültségében (amit természetesen csak részlegesen ismerek) nem kétlem, hogy ez utóbbinak lesz melegebb fogadtatása. **Következésképp Kiss Gabriella kötetének harmadik fejezetét kiadásra alkalmasnak ítélem, megjelentetését ajánlom.**

Szada, 2023. 12. 15.

Kaposi László