

Debreceni Egyetem
Irodalom-, Kultúra- és Nyelvtudományok Doktori Iskola
Irodalom- és Kultúratudományok Szekció
Magyar Irodalmi, Modern Filológiai és Kultúratudományi Doktori Program



Gemza Melinda

Közöm van hozzá
Társadalmi felelősségvállalás és részvétel
a debreceni Csokonai Nemzeti Színházban

Doktori (PhD) értekezés

Témavezető:

Dr. Bódi Katalin

Társtémavezető:

Dr. Bethlenfalvy Ádám Bence

Debrecen

2026

Közöm van hozzá
Társadalmi felelősségvállalás és részvétel
a debreceni Csokonai Nemzeti Színházban

Értekezés a doktori (PhD) fokozat megszerzése érdekében
az irodalom- és kultúratudomány tudományágban

Írta: **Gemza Melinda** okleveles bölcsész
(Általános iskolai tanító és művelődésszervező alapszak [BA],
Színháztudomány diszciplináris mesterszak [MA])

Készült a Debreceni Egyetem
Bölcsészettudományi Doktori Tanács
Irodalom-, Kultúra- és Nyelvtudományok Doktori Iskolájának
Magyar Irodalmi, Modern Filológiai és Kultúratudományi programja keretében

Témavezető: Dr. Bódi Katalin
Társtémavezető: Dr. Bethlenfalvy Ádám Bence

Az értekezés bírálói:

Dr.
Dr.
Dr.

A bírálóbizottság:

elnök:	Dr.
tagok:	Dr.
	Dr.
	Dr.
	Dr.

Én, Gemza Melinda, teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés önálló munka, a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült, a benne található irodalmi hivatkozások egyértelműek és teljesek. Nem állok doktori fokozat visszavonására irányuló eljárás alatt, illetve 5 éven belül nem vontak vissza tőlem odaítélt doktori fokozatot. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.

.....
Kelt: Debrecen, 2026. február 27.

Tartalomjegyzék

1. BEVEZETÉS.....	5
1.1. A témaválasztás aktualitása	5
1.2. A disszertáció szerkezete	7
2. A NÉPSZÍNHÁZ, MINT VIDÉKI KŐSZÍNHÁZI MODELL	15
2.1. A népszínház fogalmi keretei, a népszínházi eszme.....	15
2.2. Francia gyökerek	16
2.3. A Népszínház és Várkonyi Zoltán Művész Színháza.....	22
2.4. Népszínház vagy népszerű színház?	26
2.5. Egy vidéki kőszínház feladatai, jövőképe.....	33
3. MŰVÉSZETKÖZVETÍTÉS A KŐSZÍNHÁZAKBAN	43
3.1. A művészetközvetítés elméleti keretei	43
3.2. A magyarországi színházi nevelés helyzete – 2023.	50
4. TÁRSADALMI FELELŐSSÉGVÁLLALÁS A SZÍNHÁZBAN	60
4.1. A társadalmi felelősségvállalás elméleti keretei.....	61
4.2. A kultúra, mint a fenntarthatóság negyedik pillére	65
4.2.1. Elméleti keretek.....	65
4.2.2. Kulturális jogok.....	66
4.2.3. Culture 2030 Goal	68
4.3. A társadalmi felelősségvállalás lehetőségei az előadóművészetekben.....	69
4.3.1. Szervezeti struktúra	73
4.3.2. Etikai kódex, önkizsákmányolás, munkavállalói jóllét	76
4.3.3. PSR és színházi nevelés.....	80
5. A CSOKONAI IFJÚSÁGI PROGRAM	82
5.1. A kutatás módszertana	82
5.1.1. Kutatási kérdések.....	83
5.1.2. Az adatgyűjtés és a feldolgozás módszertana.....	83
5.1.3. A kutatás várható eredményei	88
5.2. A Csokonai Ifjúsági Program elemzése.....	89
5.2.1. Küldetésünk.....	90
5.2.2. Tevékenységeink 2014–2025 között	91
5.2.3. A programok és a résztvevők számának evolúciója.....	97
5.2.4. A CSIP előadásainak hatásmérése.....	98
5.3. A színházi nevelés intézményesülése a Debreceni Csokonai Nemzeti Színházban...110	

5.3.1. Miért jó ez a színháznak?	110
5.3.2. Színészek és pedagógusok.....	113
5.3.3. „Idegen test” – Teret kapunk	118
5.3.4. <i>Jeruzsálem</i> – egy TIE előadás megszületése és evolúciója.....	121
5.4. A részvételiség mint a népszínház új iránya	133
5.4.1. <i>Théba</i>	136
5.4.2. <i>Kimondhatatlan</i>	145
5.4.3. Csokonai KözTér – civilek a színpadon	151
6. ÖSSZEGZÉS.....	160
7. IRODALOMJEGYZÉK	166
8. ÁBRÁK JEGYZÉKE	182
9. MELLÉKLETEK	183

Van hozzá közöd,
mit csinálok?
És hogy mit gondolok?
Van hozzá közöm,
mit csinálsz?
És hogy mit gondolsz?
Van közünk egymáshoz?
Hozzám, hozzád, mindenkire,
aki véletlenül épp itt él
épp most,
és akin múlik,
hogyan mi lesz a világból?
Van közünk egymáshoz,
talán, igen.¹

1. BEVEZETÉS

1.1. A témaválasztás aktualitása

Számomra evidencia, hogy a művészetközvetítésnek, a színházközvetítésnek minden színház működésében jelen kellene lennie, hiszen a színházi nevelési (vagy részvételi) előadások, közösségi színházi projektek és egyéb alkalmazott színházi formák lehetőséget adnak arra, hogy egy kőszínház is megszólítsa azokat az embereket, akik szociokulturális státuszuk miatt nem lépik át a városi színház küszöbét. Ezek a programok, azon kívül, hogy közvetlen hatással vannak a városlakók életére, bővítik a színházat látogatók körét, megteremtik azokat a helyzeteket, amelyekben a résztvevők elmondhatják a véleményüket, megoszthatják a gondolataikat. Ha nézőpontot váltunk és azt vizsgáljuk, hogyan hat a nép a színházra, mennyire kerülnek be egy kőszínházba az általa célközönségnek vélt nép gondolatai, hányszor és milyen formában jelennek meg a civilek, a civil gondolatok a színpadon, azt tapasztaljuk, hogy ezeknek a lehetősége rendkívül korlátozott. De lehetséges-e valóban kinyitni, demokratizálni a színházat, biztosítani mindenki számára azt az alapvető kulturális jogot, hogy életkorra, nemre, bőrszínre vagy társadalmi helyzetre való tekintet nélkül bárki számára hozzáférhető legyen a színház? Hogyan lehetnek hatással a színházban folyó művészeti tevékenységre, és hogyan jelenhetnek meg városban lakók gondolatai, vagy személyesen ők maguk a színpadon? „Közöm van hozzá!” – ezt a mondatot választottam a

¹ Ingrid SJÖSTRAND, „Van hozzá közöd?”, ford. TÓTFALUSI István, in *Ami a szívedet nyomja: Mai svéd gyermekversek* (Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1985), 91.

disszertációm címének, és ez a debreceni Csokonai Színház ifjúsági programjának (CSIP) is a mottója, melyet 2014-ben hoztam létre azzal a céllal, hogy megteremtsem annak a lehetőségét, hogy a valós párbeszéd segítségével kinyissam, elérhetőbbé tegyem a színházat a városlakók, főként a fiatalok számára.

„Közöm van hozzá!” Egyszerű, mindennapi megállapítás, mégis nagyon sokféle kérdést hív elő. Mihez van közöm? Hol a helye ennek az intézménynek a városban, az életben? Milyen formában van közöm azokhoz a tevékenységekhez, amit ez az intézmény kínál? Mit jelent a köz, a közös, ami előhívja azokat a gondolatokat is, amelyek ahhoz kapcsolódnak, hogy állampolgárként hogyan kapcsolódom (köz)ügyekhez, milyen módon veszek részt az életben, hogyan lehetek résztvevője, alakítója és nem csak elszenvedője az engem körülvevő világnak. Többek közt ezek a kérdések azok, amelyek elindították a programot és a dolgozatomban is igyekszem megválaszolni őket.

A dráma és a pedagógia mindig is jelen volt a szakmai karrieremben, ezért egyértelmű irány volt számomra, hogy drámapedagógiával foglalkozzam. Tíz éve pedig a színházi nevelés és a színházpedagógia a hivatásom, és évről évre egyre mélyebb a meggyőződésem afelől, hogy egy olyan eszköz van a kezemben, melynek segítségével valós társadalmi beavatkozást lehet végezni és tényleges eredményeket elérni. Ez késztetett arra, hogy egy doktori kutatás keretei közt, a színház- és kultúratudomány elméleti háttérét felhasználva, megvizsgáljam a Csokonai Ifjúsági Program (CSIP) működését, a művészetközvetítésben betöltött szerepét. A debreceni Csokonai Nemzeti Színház ugyanúgy, mint a vidéki kőszínházak többsége, népszínházként definiálja önmagát. Milyen ma egy népszínházként funkcionáló vidéki kőszínház, és melyek azok a pontok, amelyekben megmutatkozhat az erre való törekvés? Milyen legyen a 21. századi népszínház, van-e helye ezekben az intézményekben – és ha igen, akkor hol – a művészetközvetítésnek, megjelennek-e a társadalmi felelősségvállalás kérdései a működésben?

A Csokonai Színház munkatársaként az első tapasztalatom az volt, hogy az intézmény belső működése nagyon zárt, hierarchikus rendszer, ahol a különböző szektorokban dolgozók csak ritkán érintkeznek egymással, a belső kommunikáció a munkahelyi jóllét, a társadalmi felelősségvállalás kérdései, vagy a színház küldetésnek, missziójának a meghatározása csak az előadások sikeres megvalósítása után kerül szóba. A színház gyakorlatilag nincs közvetlen kapcsolatban a közönségével, egyirányúan, csak az előadások hirdetésein keresztül kommunikál a felnőtt nézőkkel, de a gyerekek, fiatalok megszólítása sem közvetlenül történik, hanem az iskolák kijelölt közönség szervezőin keresztül, a legfontosabb mérőszámok pedig az évadban megvalósított előadások száma és az éves

nézőszám. Egyrészt ezeknek a felismeréseknek a hatására, másrészt a Magyarországon rendkívül gazdag színházi nevelési terület megismerése miatt fogalmazódott meg egy olyan program létrehozásának az igénye, amely valós részvételiséget biztosíthat a fiatal és idős városlakók számára egyaránt, amely elősegítheti a kétirányú kommunikációt, és lehetőséget teremt a színháznak arra, hogy valóban megismerje és kapcsolatot létesítsen a közönségével. Debrecenbe érkezésem előtt tizenöt évig éltem Franciaországban, ahol megtapasztaltam azt, hogyan működhet együtt egy városi színház a város lakóival, hogyan jöhetnek létre partnerségek a városban működő intézmények között, és mindezekon keresztül hogyan válhat a színház híddá, fórummá az emberek és a művészet között, hogyan lehet a társadalmi témák katalizátora, hogyan lehet élő, befogadó intézmény. Ezt a célt tűzte maga elé a Csokonai Ifjúsági Program, ahol ma már – a magyar drámapedagógiai hagyomány, az angol Theatre in Education és a német színházpedagógia módszertanát ötvözve – háromfős csapat dolgozik.

1.2. A disszertáció szerkezete

Doktori értekezésem első részében a népszínház identitásképző fogalmán keresztül vizsgálom a vidéki kőszínházak működésének jellemzőit. Mindezt a népszínházi eszmény történetének prizmáján keresztül, összehasonlítva a francia és magyar népszínház fogalmát és gyakorlati megvalósulását. A népszínház fogalma napjainkban is meghatározó szerepet tölt be a francia kultúrpolitikában, és a magyarországi színháztörténetre is kiemelkedő hatással bírt, a vidéki kőszínházak nagy része a mai napig népszínházként definiálja magát. Az elmúlt időszak színházigazgatói pályázatait áttekintve kitérek arra, hogy mit jelenthet ma a népszínház eszménye, hogyan értelmezik ezt a színházak igazgatói, és milyen módon mutatkozik meg ez a gondolat a vidéki kőszínházak működésében. Emmanuel Demarcy-Mota, Jean Bellorini, Stanislas Nordey, Wajdi Mouawad színházvezetési elképzeléseire reflektálva mutatom be a hazai gyakorlatot.

A harmadik fejezetben Jean Caune francia kultúratudós művészeti és kulturális mediációra vonatkozó téziseit vizsgálom hazai kontextusban, majd Cziboly Ádám és Bethlenfalvy Ádám munkásságára alapozva áttekintem a magyar kőszínházi közegben folyó színházi nevelési tevékenységeket formai és művészeti szempontok mentén, és

összevetem a 2023-as országos színházi nevelési adatfelvétel² eredményeit a Csokonai Ifjúsági Program tevékenységével.

A „Társadalmi felelősségvállalás a színházban” című, negyedik fejezetben Jon Hawkes tézisével egyetértve a kultúrát a fenntarthatóság negyedik pilléréként kezelem, és mindemellett leírom a közsféra társadalmi felelősségvállalásának fogalmát, melynek tematizálása ezidáig nem terjedt ki a színházi közegre. A hozzáférés kérdését a kulturális jogok, a kultúra demokratizálásának a prizmáján keresztül gondolom végig, amelyhez elsősorban Jean-Michel Lucas kulturális jogokról szóló tanulmányait, Pierre Bourdieu kulturális mező elméletét és a kultúrafogyasztásra vonatkozó adatokat használom.

Az etika és az egyenlőség kérdései mentén megvizsgálom azt, hogyan bánunk egymással a színházban, melynek végiggondolásához Daniel Ris³ közsínházi etikával foglalkozó, saját tapasztalataira épülő munkája jelent kiváló alapot. Az elmúlt évek során a #metoo hatására több színház közzétette az etikai kódexét, mely az ebben a fejezetben tárgyalt eseteket hivatott szabályozni. Néhány éve végigkövettem a Csokonai Színház etikai kódexének⁴ megalkotását és bevezetését, melynek tapasztalatai a fejezet részét képezik. A színházak számára még ma sem egyértelmű az etikai kódex bevezetése, illetve az abban foglaltak betartatása, mert az etikai kódex működéséhez elengedhetetlen a színházi dolgozók edukációja és a színházi működés újragondolása.

Az ötödik fejezet egy előadáselemzésekre épülő kevert módszertanú színháztudományi kutatás bemutatása, mely a Csokonai Ifjúsági Program történetének és tevékenységeinek leírását és elemzését foglalja magába. Részletezem a kutatásom során használt módszereket és az általam összegyűjtött forrásokat, felhasználva Horváth Kata és Oblath Márton művészetalapú részvételi ifjúságkutatási tapasztalatait, Maria Shevtsova és Imre Zoltán színházzociológiai tárgyú írásait és a *...Nyitott múzeum...* kézikönyv szerkesztői által feltárt módszertani irányokat. A kutatásom gyakorlati része szorosan kapcsolódik a CSIP és a Csokonai Színház tevékenységeihez. 2020–2024 között

² CZIBOLY Ádám, „Hogyan változott meg a magyarországi színházi nevelési és színházpedagógiai nagykép egy évtized alatt?”, in *Színházpedagógiai körkép*, szerk. KISS Gabriella és BETHLENFALVY Ádám, 15–43, Károli Könyvek (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó, 2024).

³ Daniel RIS, *Unternehmensetik für den Kulturbetrieb: Perspektiven am Beispiel öffentlich-rechtlicher Theater* (Berlin: Springer VS, 2012).

⁴ CSOKONAI SZÍNHÁZ ETIKAI KÓDEX, <http://csokonaiszinhaz.hu/wp-content/uploads/2023/08/etikai-kodex-1.pdf>. [Letöltve: 2025.03.30.]

befogadásfókuszú kvalitatív és kvantitatív kutatásokat végeztem a program résztvevői és alkotói között, résztvevő megfigyelőként leírtam a színház működéséről szerzett tapasztalataimat és elvégeztem a színház dokumentumainak elemzését, melyek eredményeit ebben a fejezetben ismertetem. Bemutatom a CSIP programjain részt vett diákok körében végzett kérdőíves felmérés eredményét, ahol arra keresem a választ, hogy az osztálytermi előadások⁵ hatására változott-e a fiatalok színházról alkotott képe, és valós részvételt biztosítottak-e számukra ezek a programok.

Három osztálytermi színházi nevelési előadás tapasztalatai mentén vizsgálom a kultúrához való hozzáférés demokratizációjának lehetőségeit, fókuszba helyezve azt, hogyan lehet elérhetővé, hozzáférhetővé tenni a színházi élményt olyan társadalmi csoportok számára, ahol ez nehézségekbe ütközik. Emellett az előadáselemzések során feltérképezem azt, hogy a CSIP színházi nevelési előadásai milyen részvételi formákat és milyen témákat kínálnak a néző-résztvevőknek, és mindezek hogyan segíthetik elő a demokratikus értékek megjelenését és megélését a programok során. A vizsgálódásaim másik fontos iránya az alkalmazott színházi formák, az aktív részvételiség és egy művészetközvetítő műhely működésének a hatása a kőszínházi struktúrára. Ennek bemutatására a CSIP közösségi színházi műhelyének munkáját elemzem, mely a Németországból indult *Bürgerbühne* mintája alapján működik, és lehetőséget biztosít a városban és a környéken élőknek arra, hogy egy közös ügy vagy kérdés mentén találkozzanak, és egy közösségi alkotófolyamatban vegyenek részt. A programok egy részének közvetlenül alkotója is voltam, illetve vagyok, emiatt a résztvevő/megfigyelő pozícióját is elemzem.

A disszertációm írása során minél jobban elmélyedtem a kőszínházak művészetközvetítéshez kapcsolódó tevékenységeiben, annál inkább hatalmába kerített egyfajta metodológiai bizonytalanság. Teljesen biztos voltam abban, hogy amit kutatok, amiről írni szeretnék, releváns és égetően fontos, de nehezen találtam meg azt az utat, amely

⁵ A dolgozatomban a 2017-es szakmai egyeztetések nyomán elfogadott komplex osztálytermi színházi nevelési előadás (TIE) elnevezést szinonimaként használom az osztálytermi előadás, tantermi előadás, osztálytermi színházi nevelési előadás vagy egyszerűen TIE elnevezésre. Ennek oka egyrészt a színházi nevelési szakemberek között, másrészt pedig a pedagógusok körében is máig létező bizonytalanság az elnevezéssel kapcsolatban. A CSIP minden tantermi előadása komplex osztálytermi színházi nevelési előadás (TIE), melyek iskolai tantermekben valósulnak meg és ahol a színházi részeket az abba szervesen illeszkedő interaktív részek szakítják meg, ahol a nézők számára aktív résztvevői szerepet kínálunk.

társadalmi hasznossággal bír. Olyan területtel foglalkozom, amely elsősorban a gyakorlatban valósul meg, és folyamatos változásban van. Nincs két egyforma osztálytermi előadás, nincs két egyforma fiatal, a világ körülöttünk elképesztő sebességgel alakul át, érdemes-e, hasznos-e leírni és hogyan mindazt, amit a mindennapokban az osztálytermekben tapasztalok és miként lehetne keretezni?

A munka kezdetén még nem láttam, hogyan teoretizálható az általam megélt gyakorlati tapasztalat, és hogyan helyezhető el elsősorban színháztudományi kontextusban. A kutatással töltött évek során az elméleti fókusz kitágult a társadalomtudományok felé akkor, amikor nyilvánvalóvá vált számomra, hogy ez a fajta színházi nevelési tevékenység csak elszórtan van jelen a kőszínházi struktúrában, annak ellenére, hogy valós társadalmi hatást generál, és a vidéki színházak túlélésének egyik irányát jelentheti. Így fogalmazódott meg bennem az igény arra, hogy ezt a társadalmi hatást mérhetően kimutassam a Csokonai Ifjúsági Program tízéves működésének a példáin keresztül, azt remélve, hogy ezekre a tapasztalatokra alapozva egyre több színház ismeri fel a művészetközvetítő programok jelentőségét, és építi be a működésébe a színházi nevelés különböző formáit. Óriási felelősség az évek során megismert fiatalok, tanárok, színészek és színházi dolgozók gondolatainak megosztása és kontextusba helyezése. Fontos volt számomra, hogy az írásom visszaadja azt a személyességet és bizalmat, amit ezektől az emberektől kaptam. A színházi nevelés területe jelen időben reagál a minket körülvevő világra, hiszen csak így tudja érvényesen megszólítani a fiatalokat. A kutatásom gyakorlati része a 2020-tól 2025-ig tartó időszakot öleli fel, amelyben megéltünk egy világjárványt, gazdasági összeomlást, és háborúk törtek ki Európa határain. Ezek a tények kimutathatóan negatív hatással voltak a fiatalok és a felnőttek mentális egészségére,⁶ melynek következményei számunkra is érzékelhetőek. A világunk átalakulóban van, és rajtunk múlik, hogy a magunk javára tudjuk-e fordítani ezeket a változásokat, vagy a változások elszenvedői leszünk. A kutatás érvényességét, aktualitását a fiatalok mentális egészségének kritikus állapota és a kulturális esélyegyenlőség biztosításának hiányosságai is alátámasztják. A kőszínházakban megvalósuló színházi nevelési műhelyek tevékenysége érzékenyen kapcsolódik a helyi közösségek problémáihoz, mind tematikailag, mind pedig logisztikailag valós időben tud reagálni a felmerült igényekre, ezáltal tevékenységeivel hozzájárulhat a kulturális

⁶ NÉMETH Ágnes, szerk., *Iskoláskorú gyermekek egészségmagatartása* (Budapest: ELTE PPK, 2022; L'Harmattan Kiadó, 2024), 213.

esélyegyenlőség megteremtéséhez és a fiatalok mentális jóllétéhez, ugyanakkor erősíteni tudja a színházak társadalmi szerepét a városban élők körében.

Hazánkban a több évtizedes múlta visszatekintő színházi nevelési terület a 2010-es évek színházpedagógiai fordulata⁷ óta rendkívül gazdag, világszinten is egyedülálló műfaji sokszínűséggel jellemezhető. Ezt bizonyítja a 2013-ban Cziboly Ádám és Bethlenfalvy Ádám vezetésével lezajlott adatfelvétel,⁸ melynek megismétlésére 2023-ban került sor az azóta létrehozott színházinevelés.hu⁹ platformon keresztül. Mindemellett az elmúlt években a színházi nevelési szakmán belül elindult egy egyeztetési folyamat, melynek célja, hogy terminológiai, minőségileg és stratégiaiilag határozza meg a területet.¹⁰ A folyamat sok hasznos eredménnyel zárult, de mivel egy folyamatosan fejlődő, változó területről van szó, a további kutatómunka mindenképpen indokolt a színházi nevelés és a színházpedagógia fogalmi körének tisztázásában. A kutatásom során kiemelten érdekel a művészetközvetítés magyarországi helyzete és fogalmi kerete, a kulturális mediációhoz való viszonya és a közsínházakban elfoglalt helye, mert eddigi vizsgálódásaim arra engednek következtetni, hogy hazánkban ennek a területnek a definiálása tisztázatlan. A hazai színházi nevelési és színházpedagógiai gyakorlat terminológiai behatárolására az elmúlt évek során tett egyeztetési folyamatok sem tárták fel teljes mértékben a színházi nevelés és a művészetközvetítés kapcsolatát. Erre teszek kísérletet, összevetve a művészetközvetítés hazai gyakorlatát a francia gyakorlattal, melynek hagyományai az 1960-as évekig nyúlnak vissza, és alapjaiban határozták meg az elmúlt évtizedek francia kultúrpolitikáját.

A részvételiség vizsgálata során nem hagyhattam figyelmen kívül a színház társadalmi aspektusait. A társadalmi felelősségvállalás mára szinte elcsépelet kifejezéssé vált

⁷ GOLDEN Dániel, „Színház és nevelés Magyarországon”, in *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerk. CZIBOLY Ádám, 76–112 (Budapest: InSite Drama, 2017), 90.

⁸ CZIBOLY Ádám és BETHLENFALVY Ádám, szerk., *Színházi nevelési programok kézikönyve* (Budapest: L'Harmattan, 2013).

⁹ SZÍNHÁZINEVELÉS.HU, <https://www.szinhazineveles.hu/szinhazi-neveles-fogalomtar-page/> [Letöltve: 2023.08.25.]

¹⁰ CZIBOLY Ádám, szerk., *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* (Budapest: InSite Drama, 2017).

az üzleti életben, a közintézményekben viszont a mai napig csak elszórtan fedezhetők fel az ehhez tudatosan, tervezetten kapcsolódó tevékenységek, bár az elmúlt hat-hét évben a közsféra szervezeteinél is megjelent az az igény, hogy olyan tevékenységeket lássanak el, melyek a fenntartható fejlődést segítik elő. A közintézmények társadalmi felelősségvállalása csak néhány éve került a kutatók látókörébe. Ezek az intézmények már alapműködésükkel is olyan tevékenységeket végeznek, melyek lefedik a társadalmi hasznosság fogalmát. Mindez érvényes a kulturális közintézmények, így a színházak működésére is, ahol ezek a kérdések elsősorban a környezetvédelem, esetleg az esélyegyenlőség területén vagy a #metoo hatására előtűnő etikai kérdésekben tematizálódnak.

Earl Babbie azt állítja, hogy „egész életünkben társadalomkutatást végzünk”.¹¹ Az elmúlt évek alatt ez a gondolat bennem is többször megfogalmazódott, hiszen nehezen lehetett szétválasztani a munkámat és a kutatásomat, mindkettő átszövi a mindennapjaimat. Egyrészt a munkahelyem a Debreceni Csokonai Nemzeti Színház, másrészt a debreceni és Hajdú-Bihar megyei iskolák osztálytermeiben vezetett programok voltak a terepkutatás helyszínei, a kutatás a mindennapi munkám része volt, ennek eredményeképpen az elmúlt években hatalmas mennyiségű anyagot gyűjtöttem össze, ami a doktori értekezésem alapjául szolgál.

A színház és a társadalom kapcsolatának vizsgálata a színházzsociológia területe, mely társadalmi jelenségként definiálja a színházat. Maria Shevtsova színháztudós szerint a „színházzsociológiának mindenekelőtt a »színház a társadalomban« kérdéskört kell vizsgálata tárgyául választania”.¹² Imre Zoltán meghatározása szerint pedig „a színházzsociológia tehát a színháznak az adott társadalomban betöltött szerepét és helyzetét vizsgálja, azaz a színház megjelenésének a módozatait, és ezeknek a társadalom által adott értelmezéseit”.¹³ Shevtsova úgy véli, hogy mind a színháztudomány, mind pedig a szociológia csak ismert területekkel foglalkozott, és a szimbiózisuk létrehozására irányuló kísérletek ellenére legtöbbször a színháztudomány a már ismert metódusokhoz tért vissza;

¹¹ Earl BABBIE, *A társadalomtudományi kutatás gyakorlata* (Budapest: Balassi Kiadó, 2008), 316.

¹² Maria SHEVTSOVA, „Színházzsociológia: Problémák és perspektívák”, in *Színház és szociológia határán*, szerk. DEMCSÁK Katalin és IMRE Zoltán, 13–35 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2005), 26.

¹³ IMRE Zoltán, „Színház-szociológia és a néző kutatása”, in *Színház és szociológia határán*, szerk. DEMCSÁK Katalin és IMRE Zoltán, 107–128 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2005), 107.

talán ez lehet az egyik oka annak, hogy ezidáig Magyarországon is csak kevés eredmény született ezen a területen.¹⁴ Sepsi Enikő és Szabó Attila tanulmányában kitér arra, hogy a befogadáskutatás területén viszonylag kevés nagy mintájú kérdőíves vizsgálat született, melyek eredményei nehezen elérhetők.¹⁵ Ugyanitt utalnak arra, hogy a Károli Gáspár Református Egyetemen indult Színházpedagógiai és Színházzsociológiai Kutatócsoport¹⁶ főbb kutatási irányai közt ilyen jellegű kutatások is szerepelnek. Az elméleti keretek meghatározásához a színháztudomány teoretikus mezője számomra is szűknek bizonyult, hiszen ugyan a megfigyelés alapját a CSIP programjai és felépítése, továbbá a Csokonai Színház működése adták, de mindez nem valósulhatott meg a társadalmi kontextus vizsgálata nélkül, emiatt kiemelten fontossá vált a szociológiai, pedagógiai és pszichológiai nézőpont, ugyanakkor a társadalmi felelősségvállalás vizsgálata során a gazdaságtudományi eredmények is relevánsak voltak. A színházzsociológia, amely a színházat társadalmi művészetként vizsgálja, rávilágít a színház és a társadalom között fennálló kapcsolatokra, a színházat létrehozó alkotók és a színházakban dolgozók elvárásaira és szándékaira, feltárja a befogadók (a közönség és a város lakói) elváráshorizontját az intézménnyel kapcsolatban. Demcsák Katalin szerint az ilyen folyamatokban felmerülő „egyszerre színházi és társadalmi-kulturális kérdések sora lehetővé teheti, hogy az előadásokról, kulturális eseményekről szerzett tudásunk határait kitágítsuk [...] a színházzsociológiára jellemző interdiszciplinaritás és a belőle származó rugalmasság is segíthet abban, hogy [...] úgy tekintsünk a színházi alkotásokra és jelenségekre, mint amelyek társadalmi, kulturális, politikai hatásokra, ellenhatásokra, kölcsönhatásokra épülő folyamat részei is”.¹⁷

Hasonlóan véli Kricsfalusi Beatrix is, aki szerint a színháztudomány önértését a kezdetektől az interdiszciplináris jellege határozza meg,¹⁸ amit Shevtsova is megerősít: „a társadalom- és a humán tudományok határainak átlépésével és összekapcsolásával valójában interdiszciplináris perspektívára tehetünk szert. Egyben olyan perspektívára,

¹⁴ SEPSI Enikő és SZABÓ Attila. „A színházzsociológiai befogadás kutatások”, *Uránia* 2, 1. sz. (2022): 27–44, 28.

¹⁵ *Uo.*, 29.

¹⁶ Ennek a szerző is tagja.

¹⁷ DEMCSÁK Katalin, „A színház, mint társadalmi művészet”, előszó, in *Színház és szociológia határán*, szerk. DEMCSÁK Katalin és IMRE Zoltán, 7–13 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2005), 11.

¹⁸ KRICSFALUSI Beatrix, „A hús helyzete”, in *Az esztétikai tapasztalat medialitása*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Zoltán és SZIRÁK Péter, 379–397 (Budapest: Ráció, 2004), 379.

amelyen keresztül a színháztudomány és a színházzociológia kölcsönösen megerősítik egymást”.¹⁹

¹⁹ SHEVTSOVA, „Színházzociológia”, *i. m.*, 27.

2. A NÉPSZÍNHÁZ, MINT VIDÉKI KÖSZÍNHÁZI MODELL

„Ha színházba megyünk, otthon hagyjuk magunkat [...] ott nép, közönség vagyunk, nyáj, asszony, farizeus, szavazó-barom, demokrata, felebarát, esztétikus, — ott a legszemélyesebb lelkiismeret is aláveti magát a „legnagyobb szám” többség nivelláló varázsának [...] ott a „szomszéd” kormányoz, s magad is szomszédá válsz.”²⁰

Ahhoz, hogy megismerjük a magyarországi kőszínházak működési modelljét, és megértsük a művészetközvetítő tevékenységek helyét és szerepét ezen intézményeknek a működésében, úgy vélem, hogy a népszínházi eszme történeti áttekintése adhat támpontokat.

2.1. A népszínház fogalmi keretei, a népszínházi eszme

A népszínházról mindenkinek van véleménye. Sokan sokféleképp értelmezik ezt a már önmagában is ellentmondásos fogalmat. Másban látja a népszínház feladatát és funkcióját egy vidéki színház igazgatója, és másban a fővárosi színházé, de mást jelent a nézők, és mást a kultúrpolitika számára is. A fogalom definíciója rendkívül problematikus, sőt talán kijelenthetjük, hogy soha nem is volt egyértelmű, hiszen a köztudatba kerülése óta nem eldöntött, hogy a népnek szóló színházat jelenti, vagy a nép által megvalósított színházat. Továbbá attól függően, hogy a *nép* előtag a nemzetet vagy a munkásosztályt jelöli, nem ugyanarról a jelenségről beszélünk. Már csak azért sem, mert a munkásosztály teljesen mást jelentett a 20. század elején – amikor a népszínházi eszme megjelent a köztudatban – mint napjainkban, amikor mintha a nép eltűnt volna a közbeszédből, ellentétben a nemzeti jelzővel.²¹

Kísérletet teszek arra, hogy nagy vonalakban felvázoljam a népszínházi eszme megszületésének és jelenlétének állomásait francia és magyar példákon keresztül, majd körüljáróm, hogy milyen értelmezési horizontjai léteznek a mai magyar színházi közegben, milyen jövőképpel bírhat, és milyen feladatai vannak egy vidéki népszínháznak. A vidéki

²⁰ Friedrich NIETZSCHE, *Vidám tudomány*, ford. WILDNER Ödön (Budapest: Világirodalom Könyvkiadó Vállalat, 1926), 292.

²¹ TÓTH I. János, „A nép fogalmáról”, in *Kommentár* 1 (2021): 29–42.

kőszínházak többsége népszínházként működik, még ha ez a fogalom a legtöbb esetben definiálatlan és reflektálatlan marad a jelen színházi kontextusában. Ahhoz, hogy a népszínházat definiálni tudjuk, meg kell ismernünk és értenünk a vidéki kőszínházak működési elveit, berögzült szokásait, ami által kirajzolódhatnak ezeknek az intézményeknek a társadalmi felelősségvállalás terén megjelenő hiányosságai. Úgy vélem, hogy a 21. században ezek a színházak csak akkor tudnak megküzdenni korunk kihívásaival és életben maradni, ha reflektálni tudnak önmagukra és az őket körülvevő világra, ha megismerik azt a közeget, amelyben léteznek, és kapcsolatba tudnak lépni a városban élőkkel. Ezért gondolom azt, hogy a részvételiség, az alkalmazott színházi formák, a művészetközvetítés új útjai és formái lehetnek azok a keretek, amelyek között megvalósulhat a 21. századi népszínház, és érvényessé válhat a színház társadalmi felelősségvállalása.

2.2. Francia gyökerek

Európában a népszínház gondolata a 19–20. század fordulóján jelent meg, elsősorban német és francia nyelvterületen. 1889-ben Bécsben megnyitott a Volkstheater, majd 1894-ben Berlinben Raphael Loewenfeld megalapítja a Schiller Theatert, ahol klasszikus és modern repertoár volt műsoron elérhető jegyárakon. Egy év múlva a bérletes közönség száma már hatezerre nőtt, és a megnövekedett népszerűség miatt pár év múlva a Schiller Theater számára egy új színházépületet épített a város. 1892-ben alakult meg Brüsszelben a Maison du Peuple, ahol francia és flamand nyelven is játszottak előadásokat. Mindezek annak a tendenciának a megerősödését mutatják, hogy ebben az időszakban jelent meg az európai színházi gondolkodásban a szándék, hogy a színházat elérhetővé tegyék az arisztokrácián és a nagypolgárságon kívül más társadalmi rétegek számára is.

Franciaországban a népszínház eszménye először a 19. század végén Maurice Pottecher színházában jelent meg, aki Franciaország keleti szélén, a svájci-német határ közelében fekvő faluban, Bussangban alapította meg a színtársulatát. Szabadtéri pajtaszínházként működött, ahol a darabjaikat helyi nyelvjárásban mutatták be több ezer néző előtt. A repertoárt Pottecher darabjai alkották, amelyeket aztán ő és a színészei a helyi

lakosokkal együtt adtak elő. 1903-ban jelent meg Romain Rolland a *Nép színháza*²² című esszéje, azokkal a gondolatokkal, melyek a mai napig a népszínházról szóló eszmecsere alapját képezik. Ebben ő is úgy hivatkozik Pottecher-re, mint a francia népszínház alapítójára, aki a gyakorlatban is megvalósította azt a Rolland által is megfogalmazott gondolatot, miszerint a kiváltságosak színházát fel kell, hogy váltsa a nép színháza. A népszínházi gondolat reprezentánsait két egymással ellentétes csoportra különítette el: azokra, akik szeretnék a már létező formában, nem változtatva a repertoáron, viszont a nép, azaz minél több ember számára elérhetővé tenni a már létező színházi formákat, illetve azokra, akik a *népben* egy új művészeti irányt, egy új színházat látnak. Azt vallotta, hogy a színpadon is fel kell emelni a népet abból a megalázó helyzetből, amibe évszázadok óta bele van kényszerítve, hogy az „univerzum polgáraként nézhesse a színpadi univerzumot”.²³ Az egyik csoport a színházban hisz, a másik a népben. Rolland azt állítja, hogyha ez az új művészeti irány nem születik meg, akkor nem létezik élő művészet, akik a már létező színházban gondolkodnak, egy múzeumot hoznak létre, ahol egyedül a múlt szellemei léteznek. Véleménye szerint önvizsgálat nélkül nem adhatók át az arisztokrata társadalom gondolatai a 20. század népének, a nép színházának nem az a célja, hogy új közönségréteget vonzzon be a színházba, hanem a művészet és a nép igényeit kell a szeme előtt tartania. Azt szerette volna, ha minden társadalmi réteg megjelenik a színpadon ugyanúgy, ahogyan a nézőtérén is.

Világosan látta azokat az akadályokat, melyek a nép egészét magába foglaló színházművészet létrehozása előtt állnak. Az ehhez vezető út feltételeit az esszé utószavában foglalta össze:

„A nép művészetét szeretnék? Kezdjék azzal, hogy legyen egy nép, egy olyan nép, melynek eléggé szabad a szelleme ahhoz, hogy örülni tudjon, amelynek van szabad ideje, és nem roskad össze a nyomor és a véget nem érő munka terhei alatt, egy olyan

²² Romain ROLLAND, *Le théâtre du peuple* (Paris: Albin Michel Éditeur, 1903), [https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Th%C3%A9%C3%A2tre_du_peuple_\(Romain_Rolland\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Th%C3%A9%C3%A2tre_du_peuple_(Romain_Rolland)) [Letöltve: 2025.03.30.]

²³ *Uo.*, 115, saját fordítás

nép, melyet nem butítanak el a babonák, a jobb- és baloldali fanatikus gondolatok, egy nép, amely kiáll magáért, és győztese lesz a most zajló harcoknak.”²⁴

1920-ban a francia állam létrehozta a párizsi Palais de Trocadéro épületében Franciaország ötödik nemzeti intézményét, a Théâtre National Populaire-t²⁵ Firmin Gémier igazgatásával, ahol Gémier arra törekedett, hogy a francia köztársaság alapját adó fogalmakat, a népet és a nemzetet egyesítse. Az állami elvárások és Gémier elképzelései nem fedték egymást, hiszen az állam számára ennek a színháznak a megnyitása egyértelműen oktató-nevelő célokat szolgált, ugyanúgy, mint ami az oktatás területén is jellemző volt erre a korszakra, ahol a cél a nemzeti értékek átadása, vulgarizálása volt. Gémier viszont, Romain Rolland gondolataiból kiindulva, olyan népszínházat szeretett volna, amely ahhoz a szocialista irányvonalhoz, ideológiához kapcsolódik, melynek célja az intellektuális emancipáció. Az általa 15 évig vezetett intézmény volt az első olyan államilag finanszírozott színház, mely kísérletet tett arra, hogy a színházművészet minden formáját megmutassa, megtörje a színházban a párizsi kulturális elit hegemoniáját, és egy társadalmilag jóval heterogénebb, szélesebb embercsoport felé forduljon, olyanok felé is, akiknek eddig nem volt hozzáférésük a színházhoz. Az elvárt normák helyett a művészeti sokszínűség felé fordult, azt vallotta, hogy nemcsak egyféle művészet létezik, hanem kulturális termékek sokasága, melyet különbözőképp fogad be a széles közönségréteg. A TNP 15 évig tartó működése mindenképpen a népszínház történetének egy jelentős állomása, hiszen az addig csak papíron létező eszmék gyakorlati kipróbálására és megvalósulására került sor.

Jean Vilar Charles Dullin színtársulatában²⁶ találkozott először a népszínházi eszmékkel, majd a második világháború első éveiben színészként a francia vidéket járta,

²⁴ *Uo.*, 151, saját fordítás „Vous voulez un art du peuple? Commencez par avoir un peuple, un peuple qui ait l’esprit assez libre pour en jouir, un peuple qui ait des loisirs, que n’écrase pas la misère, le travail sans répit, un peuple que n’abrutissent pas toutes les superstitions, les fanatismes de droite et de gauche, un peuple maître de soi, et vainqueur du combat qui se livre aujourd’hui.”

²⁵ A *théâtre populaire* szótári fordításban ‘népszerű színház’, kulturális fordításban ‘népszínház’.

²⁶ Charles Dullin Louis Jouvet-vel, Gaston Batyval és Georges Pitoëffel együtt alapította meg a Cartel des Quatre nevű egyesületet, mely Jacques Copeau és Firmin Gémier munkásságából inspirálódott. Nagyobb láthatóságot kívánt adni az avantgárd színháznak, és a bulvárszínház egyeduralmát hivatott megtörni azzal, hogy a szöveggel és a színészi képességekkel szerette volna megteremteni a színész és a közönség közti kommunikációt.

ahol kisvárosokban, falvakban játszott olyan embereknek, akik addig nem találkoztak színházzal. 1947-ben létrehozta az avignoni fesztivált, majd 1951-ben kinevezik a lerombolt Palais de Trocadéro épülete helyén emelt Palais de Chaillot-ba visszaköltöző Théâtre National Populaire (TNP) élére, melyet 1963-ig vezetett. Vilar a nép szolgálatába állította önmagát és a színházát, azt vallotta, hogy a színház közszolgáltatás:

„[...] hála Istennek, hogy vannak még emberek, akik számára a színház ugyanolyan nélkülözhetetlen táplálék, mint a kenyér és a bor [...] a TNP az egyik első a közszolgáltatások között, ugyanúgy, mint a víz, a gáz és az áram [...]”²⁷

A közszolgáltatás számára azt jelenti, hogy egy olyan színházat szeretne, amely nem zár ki senkit, és ennek érdekében alacsony jegyárak előadásokat szervezett hétfévente gyári munkásoknak, a színészeit pedig kiküldte a terepre, hogy megismerjék az embereket, beszélgessenek velük. Azt vallotta, hogy a népszínház nem válhat el attól a szociokulturális közegtől, amelyben létezik, és a helyi pletykák, politikai csatározások helyett meg kell ismernie azokat a gondolatokat, melyeket az itt élők megfogalmaznak. A repertoárja kialakításánál is ezt a szempontot tartotta szem előtt, és olyan műveket igyekezett bemutatni, melyek célja nem egy morális tanulság megfogalmazása, hanem a civil öntudat erősítése volt. A nagy klasszikusok mellett kevésbé ismert francia és külföldi szerzőket is műsorra tűz (Kleist, Corneille, Brecht), és darabjaikat egyszerű díszletben, letisztult esztétikával állítja színre. Szoros kapcsolatot alakít ki a nézőkkel a szakszervezeteken és különböző egyesületeken, egyetemi hallgatói csoportokon keresztül, ingyenessé téve a színházi szolgáltatásokat (ruhatár, műsorfüzet), és olyan jegyárakat, kezdési időpontokat vezet be, melyek a közönség igényeihez igazodnak. A TNP-t előadóművészeti „üzemmé” alakítja: estéről-estére 2500 nézőt fogadnak, rengeteget játszanak vidéken és külföldön is. 1951 és 1963 között 57 bemutatót tartottak, 3482 előadást játszottak 5,2 millió néző előtt.²⁸ Ezeknek az impozáns számoknak az ellenére sem kapott megfelelő támogatást a kulturális minisztertől, igazgatása alatt a TNP a nemzeti színházak között a legkevesebb állami támogatással rendelkezett, így Vilar 1963-ban lemondott a posztjáról. A Théâtre National

²⁷ Jean VILAR, *Le théâtre, service public* (Paris: Gallimard, 1975), 173, saját fordítás „Dieu merci, y a encore certaines gens pour qui le théâtre est une nourriture aussi indispensable à la vie que le pain et le vin... Le TNP est donc, au premier chef, un service public. Tout comme le gaz, l'eau, l'électricité...”

²⁸ Laurent FLEURY, *Le TNP de Vilar* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015), 203–227.

Populaire a mai napig működik, bár 1972-ben elkerült Párizsból, a védjegyül is szolgáló nevet Lyon egyik külvárosában, Villeurbanne-ban álló Nemzeti Drámaközpont (CDN) kapta meg. Jelenlegi vezetője Jean Bellorini, aki olyan színházat vezet, amely szellemében továbbviszi Vilar örökségét, kapcsolódva és beágyazódva a helyi szociokulturális közegbe, a fő hangsúlyokat a transzmisszióra és az oktatásra, a fiatalok megszólítására helyezve.

1998-ban Stanislas Nordey Párizs egyik komoly társadalmi feszültségekkel (bevándorlás, bűnözés, szegénység) teli külvárosában, Saint-Denis-ben lévő Théâtre Gérard Philippe (TGP) igazgatójaként gondolta újra a Jean Vilar által megvalósított népszínház fogalmát, figyelembe véve azt a társadalmi, földrajzi kontextust, amelyben a színház létezett. Kinevezésekor *Pour un théâtre citoyen* [Egy állampolgári színházért] címmel manifesztumot fogalmazott meg, melyben aktualizálta a népszínházi eszményt, és kijelentette, hogy igazi népszínházra van szükség:

„[...] ahol a nézőnek részt kell vennie az előadásban, de legfőképpen, a színháznak fel kell ébresztenie a néző állampolgári öntudatát, ami megmagyarázza az állampolgári színház elnevezést. [...]”²⁹

Nordey ugyan aktualizálja Vilar eszméit, de mindemellett egy kísérletező, kutató színházat képvisel, ahol a nagy elődökkel ellentétben (akik a repertoár megfelelő kiválasztására helyezték a hangsúlyt), ő a közönséggel való kapcsolatot a színpadon létrejövő színházi formán kívül kezeli. Színháza olyan diszpozitívum,³⁰ mely a jegyárak fixálásán, a szakmai és egyéb ingyenes jegyek megszüntetésén kívül a legfontosabbnak a

²⁹ Marion DENIZOT, „Stanislas Nordey entre filiation et transmission”, *Études théâtrales* 40, 3. sz. (2007): 57–66, 62, <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2007-3-page-57.htm#re13no13>, saját fordítás „[...] le spectateur doit prendre part à la représentation, mais, plus encore, le théâtre doit éveiller sa conscience de citoyen, ce qui pourrait justifier la dénomination de « théâtre citoyen »”. [Letöltve: 2025.03.30.]

³⁰ A disszertációban a diszpozitívum fogalmát Kricsfalusi Beatrix értelmezése alapján használom, vagyis figyelembe véve, „mindazokat az intézményes, hatalmi, mediális, esztétikai, politikai, gazdasági viszonyokat és szubjektívációs eljárásokat melyek segítségével megragadhatók [...] válnak a különböző színházformák.

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

helyi közösségek megszólítását és a színház civilek felé nyitását jelenti. A manifesztum másik fontos üzenete az, hogy „fordítsuk el a tekintetünket magunkról mindaz és mindazok felé, akik körülöttünk élnek [...]”.³¹ Azáltal, hogy Nordey elköteleződésenként, közösségként definálja a színházat, visszatér a népszínház eredeti eszmeiségéhez: a társulatot közösségként képzelel el, amely csak kompromisszumoktól mentesen, elhivatott színészek által működhet. Nordey kísérlete a Vilaréval ellentétben már csak három évig tarthatott, eddig finanszírozta ezt a (hagyományos repertoárszínházhoz képest költségesebb) színházmodellt az általában baloldali, a színház demokratizációját a zászlójára tűző, egyébként bőkezű francia kultúrpolitika. A sors iróniája, hogy 2014-ben a Théâtre Gérard Philippe igazgatását az a Jean Bellorini vette át, aki napjainkban a villeurbanne-i Théâtre National Populaire igazgatója. Bellorini a népszínházi hagyományt megújítva és folytatva a Nordey által elkezdett munkát, olyan színházat vezetett, amely ötvözte a művészszínház modelljét a német *Bürgerbühne*³² modelljével. A színházi fő repertoár mellett *Troupe éphémère* néven egy fiatal civilekből álló társulattal hozott létre több előadást, melyeket a színház nagytermében mutattak be.

Nordey, Jean Vilarhoz vagy Firmin Gémier-hez hasonlóan egy humanista utópia megvalósításán dolgozott, mely nem számolt a kultúrafinanszírozás korlátaival. Mégis, a fentebb bemutatott kísérletek – számos, itt meg nem említett elkötelezett szakember mellett – a kollektív emlékezet részei, és a maguk egyedi módján hozzájárultak ahhoz, hogy aktualizálva a jelen kontextusára, ma is gondolkodhassunk a népszínházi eszmében.

³¹ *Uo.*, 61.

³² 2009-ben Németországban a Staatsschauspiel Dresdenben alakult meg az a *Bürgerbühne* néven nevezett modell, melynek célja a színház fórumszerepének erősítése. Ez a modell lehetőséget teremt a színház és a város aktív kapcsolatára, teret ad a városban lakók problémáinak tematizálására. A *Bürgerbühne* a hagyományos színházi repertoárral párhuzamosan működik, és olyan közösségi projekteket hoz létre, amelybe az ott lakók minden korosztálya bevonódhat. Évadonként több színházi bemutatót is létrehozna, melyhez a színház biztosítja az infrastruktúrát, az anyagi forrásokat és egy szakemberekből (író, rendező, színházpedagógus) álló csapatot. Az előadásokat repertoárszerűen játsszák, emellett több klubot, alkotóműhelyt is fenntartanak. A tevékenységek középpontjában a közösség építése, a színház közösségi térré alakítása, a kapcsolatok társadalmi-pedagógiai aspektusa áll. A *Bürgerbühne*re vonatkozó példákat a fejezet későbbi bekezdéseiben tárgyalom.

2.3. A Népszínház és Várkonyi Zoltán Művész Színháza

A népszínházi eszme magyarországi történetét kutatva azt látjuk, hogy a 20. század folyamán egyaránt megtalálhatóak a német *Volkstheater* és a francia *théâtre populaire* hagyományai. A 19. század végén a Blaha Lujza téren felépült Népszínház az Osztrák-Magyar Monarchia történelmi kontextusában jött létre. Az intézmény a német nyelvterület népszínházi hagyományait követte, melynek legfontosabb feladata a kor szórakoztató műfajának, a népszínműveknek³³ a játszása volt. Bár a magyar népszínmű tematikájában különbözött az osztrák-német *Volksstück*től³⁴ hagyományaiban mégis arra épült. A Népszínház műsorpolitikáját meghatározó Népszínházi Bizottmány kijelentette, hogy „magyar népszínházat akarnak a város alsóbb néposztályainak, nem a népszínműnek, hanem a népnek építi a népszínházat, amelyben a népszínmű [...] különös előszeretettel istápolassék”.³⁵

Az 1875-ben megnyitott Népszínház repertoárjának gerincét a népszínmű alkotta, mely jelentős számú közönséget vonzott, bár társadalmi mondandója ekkorra kiüresedett, és lassan a népszínmű helyét az operett vette át. A századfordulóra a műfaj elvesztette meghatározó szerepét, és az 1890-es évek vége felé a Népszínház gyakorlatilag operettszínházzá vált. Ekkor új bérlő került a Népszínház élére, Porzsolt Kálmán,³⁶ aki úgy vélte, hogy ahhoz, hogy a Népszínház megőrizhesse népszínházi jellegét, komoly népdramákat és bohózatokat kell műsorra tűzni, és felismerte a magyar drámairodalom fejlesztésének szükségességét. A Népszínház ebben a szellemben 1908-ig működött Budapesten, és meghatározó szerepe volt a fővárosi tömegkultúrában, majd megszűnése után az épületét a Nemzeti Színház kapta meg, ami szimbolikus jelentéssel bír a magyar népszínház történetében. Mindezekből az látszik, hogy a népszínház kifejezés ebben az

³³ Népszínmű: közönségcsalogató, népszerű, a német *Volksstück* vagy a francia *vaudeville* mintájára a napi politikát a népszórakoztatással ötvöző színművek, melyek főszereplői a nép soraiból kerültek ki.

³⁴ A magyar népszínmű ekkor már elsősorban a vidéki társadalmat, a paraszti élet idealizált jeleneteit tematizálta, szemben a bécsi népszínművel, mely a tündérvjáték, a bohózat elemeit ötvözte a *commedia dell'arte* hagyományaival, és így mutatta be a vidéki nép életét.

³⁵ NAGY Ildikó, „A Népszínház”, in *Magyar Színháztörténet II*, szerk. GAJDÓ Tamás, FÜLE Péter és SZÉKELY György, 102–143 (Budapest: Magyar Könyvklub, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001), <https://mek.oszk.hu/02000/02065/html/2kotet/20.html>. [Letöltve: 2025.03.30.]

³⁶ *Uo.*, 138.

értelemben a szórakoztató színházat jelentette, fő feladatának a népszínmű műfajának megőrzését és a nagyszámú közönség elérését tartotta.³⁷

A francia értelemben vett népszínházi eszme, amely a népszínműveket játszó Népszínház gyakorlatával ellentétben a baloldali, decentralizált *théâtre populaire* gyakorlatát vette alapul, Várkonyi Zoltán által jelent meg a magyar színházi közegben. Jákfalvi Magdolna kutatásai nyomán válik láthatóvá mindaz a törekvés, mellyel Várkonyi a harmincas évek közepétől a Louis Jouvet által képviselt népszínházat kísérelte meg átültetni a magyar színházi életbe.³⁸ Számára a színház közérdek, a népszínház populáris színház abban az értelemben, hogy a színészek és a közönség együtt alkotják a népet. Várkonyi 1943-ban lefordította Louis Jouvet *Réflexions du comédien* című írását, mely magyarul *Egy komédiás feljegyzései* címmel jelent meg a Pütkösti Andor igazgatása alatt álló Madách Színház könyvsorozatában.³⁹ Várkonyi ekkor még nem ismerte személyesen Jouvet-t, de Jákfalvi szerint ha összevetjük az eredeti művet a fordítással, világossá válik, hogy „egy szabadgondolkodó színházcsináló ihletett mondatait olvashatjuk”.⁴⁰ Várkonyi Jouvet eszméit először saját színészi játékában valósította meg, szerepeit úgy játszotta, hogy a közönség a saját életére, politikai helyzetére tudjon reflektálni. A Madách Színházban Pütkösti a francia kortársakhoz hasonlóan szombat délutáni és vasárnap délelőtti munkáselőadásokat szervezett. Színháza ugyan baloldali színház volt, de nem kommunista, hanem a francia népszínházi gondolatot szerette volna megvalósítani, melynek gyakorlata a közös ideológia létrehozására a nézőszám növelése volt. Ez a fajta baloldali színházeszme nem tudott kiteljesedni a korra jellemző melodramatikus színjátszásban, másra volt szükség, ezért Várkonyi már a háború éveit Sztanyiszlavszkij lélektani realizmusa felé fordult. Várkonyinak a háború után adódott lehetősége arra, hogy az általa képviselt francia népszínházi eszméket a gyakorlatban is megvalósíthassa. 1945–1949 között a magántőkéből létrejött Művész Színház vezetése, ahol a megnyitó előadás a *Lement a hold* volt, Steinbeck háború alatt betiltott kisregényének adaptációja. Jouvet-i értelemben politikus, mindenkit

³⁷ Uo., 140.

³⁸ JÁKFALVI Magdolna, *A valóság szenvedélye: A realista színház emlékezete Magyarországon*, doktori értekezés, MTA (Budapest, 2019), http://real-d.mtak.hu/1243/7/dc_1692_19_doktori_mu.pdf. [Letöltve: 2025.03.30.]

³⁹ JOUVET, Louis, *Egy komédiás feljegyzései*, ford. VÁRKONYI Zoltán (Budapest: Bibliotheca, 1943).

⁴⁰ JÁKFALVI Magdolna, „Várkonyi és a népszínház eszméje”, in *Várkonyi 100: Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, szerk. JÁKFALVI Magdolna, 58–68 (Budapest: Balassi Kiadó, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013), 62.

érintő színházat csinált,⁴¹ repertoárján leginkább kortárs, gyakran ismeretlen szerzők művei szerepeltek, mert úgy vélte, hogy ezekkel a kortárs szövegekkel érheti el azt a jelenidejűséget, amellyel megmutathatja a szabad gondolat erejét. Népszínházi gyakorlatának egyik fontos eleme a maszkolás elhagyása volt, ami lehetővé tette a néző közvetlenebb megszólítását, a felszabadultabb színészi játékot. Bevezeti az *en suite* játszást, ami szintén a színészi munka átalakítását, újragondolását kívánja meg. Az itt töltött négy év a népszínházi eszme gyakorlatba való átültetésével telik, amikor a Művész Színházban a nép még a *jouvet-i* értelemben vett városi polgárságot, a *citoyent* jelenti, amely az államszocializmus évei alatt teljesen átalakul, hogy helyébe a dolgozó nép, a munkásosztály, a *peuple* léphessen.⁴²

Várkonyi ars poeticáját a következő gondolatokban fogalmazta meg:

„Vonzódom az izgalmas, az érdekes színházhoz. Nem szeretem az epikus, az irodalmiaskodó színházat! A színház cselekvő aktív valami! Boldog vagyok, ha a közönség előadás után gondolkodni kezd azon, amit látott. De boldogtalan volnék, ha előadás közben nem jutna eszébe semmi! Azonnal az értelemre, az érzelmekre, az idegekre ható színházat szeretek csinálni.”⁴³

Várkonyi kísérlete négy éven keresztül működött, az általa bevezetett népszínházi modell nem bukott meg, de a színházát mégis elveszítette az államosítás során. 1962-től a mai Vígszínház igazgatója lett, ahol *jouvet-i* értelemben közösséggé kovácsolja a közönséget, és az államszocializmus keretein belül a francia baloldali népszínház mintájára vezeti a színházát. A legtöbb visszaemlékezés úgy tekint Várkonyira, mint rendkívüli képességű színészre, színházigazgatóra, és ugyan a színházi történetírás Várkonyi apolitikusságát hangsúlyozza, de azok a dilemmák, melyek aktívan foglalkoztatták – úgy, mint az állam mecénás szerepe, a színház közszolgáltatósága, a néző partnerként kezelése, a színházban megfogalmazódó szabad gondolat ereje – elvesztek, hosszú évtizedekre eltűntek a közösségi emlékezetből, hogy aztán a 21. század elején nyerjenek újra teret.

⁴¹ Uo., 59.

⁴² JÁKFALVI, *A valóság szenvedélye*, i. m., 227.

⁴³ Uo., 239.

2.4. Népszínház vagy népszerű színház?

Érvényes lehet-e még a 21. századi magyar színházban a népszínházi eszme? Mit jelenthet ez a kifejezés ma a kultúrpolitika, mit a színházat igazgatók és mit a színházlátogatók számára? A népszínház kutatása során elengedhetetlen annak a vizsgálata, hogy milyen az adott korra jellemző színházmodell, amelynek ellenében létrejön a népszínházi modell igénye, és mikor, mit jelent a *nép* kifejezés ebben a fogalomban. A fentebb említett példák során kirajzolódik az, hogy a francia népszínházi eszme a színház elitkultúráként való definiálása ellenében határozza meg önmagát, és az általa használt népfogalom is a Bourdieu által leírt *classe dominante*-on⁴⁴ kívül állókat jelenti. A Várkonyi által vezetett Művész Színház, majd később a Vígszínház is az államszocializmus munkásosztályt magába foglaló népfogalma helyett a városi polgárság színháza volt. A Művész Színház repertoárja még a társadalmi felelősségvállalást állította a középpontba a háborút követő években, majd a Vígben a szocialista realizmus ellenében népszerű színházat működtet.

A 21. század Magyarországon a nép és a nemzet fogalmai újradefiniálódtak, és a szocializmus évtizedei alatt elsőbbséget élvező nép helyett ma a nemzeti jelző használata lett elsődleges. A vidéki közsínházak is igyekeznek elnyerni a nemzeti jelzőt,⁴⁵ amely bár több kötelezettséggel jár, mégis presztízszt is jelent, és egyben azt is, hogy ma hazánkban egy nemzeti színház a nép színházaként definiálja magát. Imre Zoltán a *Nemzeti színház elképzelés újragondolásai*⁴⁶ című írásában két ellentétes véleményt mutat be: egyrészt Dragan Klaič szerb származású holland színháztörténész állítását, aki szerint „a nemzet szolgálatának missziója kevés értelemmel bír a globalizáció és az európai integráció

⁴⁴ Pierre BOURDIEU, *La distinction: Critique sociale du jugement* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1979), 117. Bourdieu társadalmi osztály elméletében az egyes osztályokat egyrészt az általuk birtokolt tőke, másrészt e tőke struktúrája határozza meg. Ebben a kategóriában a domináns osztály birtokolja a legtöbb kulturális tőkét, amely privilégiuma a színházak látogatása ellentétben a néppel, amely nem rendelkezik ezzel a lehetőséggel.

⁴⁵ Az elmúlt években a kecskeméti Katona József Színház kapta meg a nemzeti státuszt, majd emiatt nevet is változtatott. 2024-ben a debreceni Csokonai Színház – amely egyébként már rendelkezett nemzeti státusszal, csak ez korábban nem jelent meg a nevében – felvette a Debreceni Csokonai Nemzeti Színház nevet.

⁴⁶ IMRE Zoltán, „A nemzetiszínház-elképzelés újragondolásai a 21. században”, *Irodalomtörténet* 105, 2. sz. (2024): 233–248. 235.

idején”.⁴⁷ Ezzel ellentétben Janelle Reinelt kanadai színháztudós annak a fontosságát hangsúlyozza, hogy a nemzetiszínház elképzelés újragondolása abban az esetben lehetséges, ha a színházak áthelyezik a hangsúlyt a nemzetről a nemzet viszonyainak a vizsgálatára, és az európai és a nemzetközi identitásokkal hozzák játékba.⁴⁸ Mindezek a megállapítások a magyarországi kőszínházak viszonylatában is érvényesek, ahol a népszínház fogalma stabilan tartja a pozícióját, elég csak megvizsgálunk az elmúlt évtized vidéki színházigazgatói pályázatait, melyekben szinte kivétel nélkül megjelenik valamilyen formában az a gondolat, hogy egy vidéki város kőszínházának⁴⁹ népszínházként kell működnie. Vannak olyan színházak, melyek már a hivatalos elnevezésükben is jelzik, hogy népszínházként működnek, mint például a tatabányai Jászai Mari Színház, Népház, vagy a Szabadkai Népszínház.

Ahhoz, hogy definiálhassuk, mit jelent ma a népszínházi eszme, egyrészt fontos megvizsgálunk, hogy kire vonatkozik ma a népszínház kifejezésben a nép, másrészt viszont elemeznünk kell a magukat népszínházként definiáló intézmények működését. Ennek feltérképezéséhez érdemes megvizsgálunk a jelenleg pozícióban lévő színházigazgatók pályázatait, korunk dokumentumaiként, ahol (főként a vidéki kőszínházak esetében) szinte minden alkalommal feltűnik a népszínház kifejezés a vidéki kőszínház szerepének megfogalmazására. Ez az eszmény olyan erősen gyökerezik hazánk vidéki kőszínházainak hagyományában, hogy az intézményvezetők magától értetődőnek veszik a kifejezés használatát, annak definiálása nélkül. Ezt erősíti meg a *Színház* folyóiratban megjelent összeállítás is, ahol vidéki kőszínházak jelenlegi vezetőit kérdezték arról, hogy

⁴⁷ Dragan KLAJČ, „National Theatres Undermined by the Withering of the Nation State”, in *National Theatres in a Changing Europe*, szerk. S. E. WILMER, 217-227 (New York: Palgrave Macmillan, 2008), 220, idézi IMRE Zoltán, „A nemzetiszínház-elképzelés újragondolásai a 21. században”, *Irodalomtörténet* 105, 2. sz. (2024): 233–248, 235.

⁴⁸ Janelle REINELT, „The Role of National Theatres in an Age of Globalization”, in *National Theatres in a Changing Europe*, szerk. S. E. WILMER, 228-238 (New York: Palgrave Macmillan, 2008), 234, idézi IMRE Zoltán, „A nemzetiszínház-elképzelés újragondolásai a 21. században”, *Irodalomtörténet* 105, 2. sz. (2024): 233–248, 235.

⁴⁹ Állami és városi költségvetésből finanszírozott színház, mely műsorpolitikájában figyelembe veszi a finanszírozók által felállított követelményeket.

mi a számunkra hiteles és előremutató színházeszmény.⁵⁰ Népszínház alatt a legtöbben olyan színházat értenek, ami a közönség minden rétegének tud élményt kínálni, akár egy előadáson belül is. A népszínház nem csupán konzervatív évszázados színházi és drámai hagyományokat őrző intézmény, hanem ugyanúgy az új színházi és drámai formák megszületésének helye is kellene, hogy legyen. Ha a színházra úgy tekintünk, mint olyan művészeti kifejezési módra, mely képes érdemben reagálni a világ változásaira, és folyamatosan meg tud újulni, akkor elengedhetetlen, hogy ezek a stabil, közfinanszírozással működő műhelyek felvállalják ennek a felelősségét és feladatát.

Blaskó Balázs, az egri Gárdonyi Géza Színház igazgatója szerint a színháza

„[...] klasszikus-konzervatív értékeket tükröző, közvetítőeszközeiben modern, nemzeti népszínház [...] melynek kivitelezését a műfajok sokszínűségét kiszámítható egymásutániségben, sorrendszerűen felvonultató műsorterv [...]” szolgálja.⁵¹

Béres Attila, a Miskolci Nemzeti Színház igazgatója szerint

„[...] a népszínház széles társadalmi rétegnek játszik, műfaji sokszínűséget képvisel [...] a XXI. század modern népszínháza olyan művészeti intézmény, amely változatos és minőségi előadásokat hoz létre minden műfajban [...] és a térség művészeti életének a kovásza [...] gondolkodik és gondolkodtat [...] előadásainak színvonala professzionális, ízléses, nagyszabású.”⁵²

⁵⁰ [NÉVTELEN]. „Az én színházam: Színházigazgatói credók Debrecentől Veszprémig”, *Színház* 54, 5. sz. (2021): 3–10, 3.

⁵¹ BLASKÓ Balázs, Igazgatói pályázat (Eger, 2020), <https://www.gardonyiszhaz.hu/2020/09/25/blasko-balazs-igazgatoi-palyazata/> [Letöltve: 2022.05.25.; jelenleg nem hozzáférhető]

⁵² BÉRES Attila, Igazgatói pályázat (Miskolc, 2015), https://m.blog.hu/sz/szhaz/image/2015-0620/11900855/BRES_ATTILA_PLYZAT_MNSZ.pdf [Letöltve: 2022.05.25.]

Cseke Péter, a kecskeméti Katona József Színház igazgatója szerint

„[...] a népszínház, realista polgári színház [...] közpénzen fenntartott intézmény [...] kísérletezni kell, de csak azon mértékben, amennyi a közönséget vonzani képes [...]”⁵³

Crespo Rodrigo, a tatabányai Jászai Mari Színház igazgatója így fogalmaz:

„[...] egy vidéki színház csak népszínházként működhet [...] a népszínház minden nézői igényt ki kell, hogy elégítsen, repertoárját a műfaji sokszínűség kell, hogy jellemezze, ugyanakkor közérthetőnek is kell lennie.”⁵⁴

Őze Áron, a dunaújvárosi Bartók Kamaraszínház igazgatója úgy gondolja, hogy

„[...] egy vidéki város esetében a színház nem lehet más, mint egy népszínház. A színházi előadás csakis a színpad és a nézőtér közötti relációban születik meg [...] igényes és értékes irodalmi, drámai alapanyag minden alkotói tekintetben, minőségi módon, magas színvonalúan és mindenki számára érthetően kerüljön színpadra.”⁵⁵

Barnák László, a Szegedi Nemzeti Színház igazgatója azt írja, hogy

„[...] jó lenne a népszínház kifejezés helyett olyan megfogalmazást találni, amiben a különböző generációk elérésének a szándéka, az eltérő színpadi műfajok iránti érdeklődés fenntartása, a helyi közösséget megmozgató tartalomgyártás, a magas

⁵³ Cseke Péter, Igazgatói pályázat (Kecskemét, 2013), https://m.blog.hu/sz/szinhaz/image/2013-01-22/11880725/Cseke_Peter_igazgatoi_palyazat_2013_január_1.pdf [Letöltve: 2022.05.25.]

⁵⁴ CRESPO Rodrigo, Igazgatói pályázat (Tatabánya, 2020), http://www.jaszaiszinhaz.hu/letoltheto/egyeb/Igazgatoi_palyazat_JSZM_Crespo_Rodrigo.pdf [Letöltve: 2022.05.25.; jelenleg nem hozzáférhető]

⁵⁵ ŐZE Áron, Igazgatói pályázat, kézirat (Dunaújváros, 2016).

színvonalú művészeti megközelítés és megvalósítás együtt jár a sokcsatornás, innovatív megoldásokat kereső kommunikációval.”⁵⁶

Gemza Péter, a debreceni Csokonai Színház leköszönt igazgatója az vallja, hogy a

„[...] kőszínház ne az innováció hiányát, hanem erős társulatot, széles műfaji spektrumot, stabil működést és nemzeti színházi felelősséget jelentsen [...] a közösségek erősítése és a fokozott társadalmi szerepvállalás lesz a jövő színházának a feladata.”⁵⁷

Végezetül, Rudolf Péter a budapesti Vígszínház jelenlegi igazgatója azt vallja,

„Céлом továbbra is egy jó értelemben vett népszínházi hagyomány folytatása, vagyis a magaskultúra, a klasszikus és a kortárs dráma értékeinek közvetítése széles tömegek számára, miközben vissza kell menteni azt a polgári ízlést és gondolkodásmódot is, ami fénykorában jellemző volt a Vígre. Ellentmondásnak tűnhet, hogy egy színház polgári és széles tömegeket is megszólít, populáris és művészszínházi [...]”⁵⁸

A fentebb kiemelt színházigazgatói gondolatok egyrészt azt tükrözik, hogy ma egy vidéki színházigazgató nem gondolkodik másban, mint népszínházban, másrészt viszont azt is láthatjuk, hogy a népszínházi keretek csak homályosan definiáltak. Az idézetekből az is kirajzolódik, hogy a színházigazgatók egy-két kivételtől eltekintve nagyon egysíkúan, valódi tartalmat nélkülözve használják a népszínház fogalmát. Egyik pályázat sem gondolja újra az intézmény és a közönség közt fennálló kapcsolat átalakításának, kétirányúvátételének a lehetőségét, nem teszi fel azt a kérdést, hogy miként viszonyul a színház a városlakókhoz, és a városban lakók hogyan hat(hat)nak a színházra. Üdítő kivételként Barnák László jelenti ki azt, hogy talán más fogalmat kellene már használni a népszínház helyett, illetve ő és Gemza Péter fogalmazza meg a színház közösségformáló szerepét.

⁵⁶ „Az én színházam”, i. m., 7.

⁵⁷ Uo., 3.

⁵⁸ RUDOLF Péter, Igazgatói pályázat (Budapest, 2021), http://vigszinhaz.hu/res/rudolf_palyazat_2021_vegleges_kivonat.pdf [Letöltve: 2022.05.25.]

Ezekben az igazgatói pályázatokban a népszínház leggyakrabban műfaji sokszínűséget jelent, és a különböző generációk és társadalmi rétegek kiszolgálásának a szándékát. Igyekeznek elhatárolódni attól, hogy a népszínház a szintén definiálatlan „szórakoztató színházzal” mossák össze, és állítják, hogy lehet igényesen és mindenki számára érthetően szórakoztatni a megfelelő repertoár kialakításával. Rudolf Péter fel is hívja a figyelmet arra az ellentmondásra, miszerint a népszínház egyszerre populáris és művészsínház is.

Az elmúlt évek színházigazgatói pályázatai közül a népszínházi vízió megújulását tekintve kiemelkedik Gáspár Máténak az Örkény Színház⁵⁹ igazgatói posztjára írott pályázata. Gáspár egy egész fejezetet szentel annak, hogy felvázolja a városi színház mint intézmény koncepcióját, melynek „alapismérvei a gondolat és az alkotás szabadsága, az együttműködések kultúrájának erősítése, és a részvételiség bátorítása”.⁶⁰ A *Nyitott Színház*⁶¹ koncepcióját szeretné az igazgatása alatt megvalósítani, melynek ideája a ...*Nyitott Múzeum*...⁶² kézikönyv gondolatiságából indul ki, miszerint a részvételen és az együttműködésen alapuló gyakorlatok tudják tovább szélesíteni az intézmény hatókörében résztvevő szereplők körét, kitágítja a nézőpontokat és a kölcsönösség, a partneri viszony felé nyitja a színházat. Hasonló gondolatot fogalmaz meg Imre Zoltán is, mikor arról ír a nemzeti színház újragondolása kapcsán, hogy az ilyen színház „központ nélküli hálózattá vagy nyitott intézménnyé válik, amely különböző csoportoknak és közösségeknek kínálja a színpadát, és amely képes egy nemzet szétszórt, plurális, sokszínű és sokoldalú gyakran megosztott összetevőit reprezentálni”.⁶³

Amennyiben ebből a meghatározásból indulunk ki, látnunk kell, hogy a *nép* a fentebb idézett pályázatoknak az esetében semmiképp sem jelöli ki a társadalom minden rétegét, illetve nem tudjuk meg belőlük, hogy kit is értenek a *nép* fogalma alatt. Frank Peeters a belga Nemzeti Színházzal kapcsolatban írta, „ameddig igaz az, hogy az emberek jelentik a nemzetet, addig egy színház csak akkor hívhatja magát igazán nemzetinek, ha az ajtaja teljes mértékben nyitott minden belga számára, legyen új vagy régi, beszéljen [...] bármilyen más

⁵⁹ GÁSPÁR Máté, Igazgatói pályázat (Budapest, 2023), <https://www.orkenyszinhaz.hu/hu/hirek/gaspar-mate-palyazata> [Letöltve: 2022.05.25.]

⁶⁰ *Uo.*, 16.

⁶¹ *Uo.*, 16.

⁶² FRAZON Zsófia, szerk., ...*Nyitott múzeum*... (Budapest: Néprajzi Múzeum, 2018).

⁶³ IMRE, „A nemzetisínház-elképzelés”, i. m., 234.

nyelven...”⁶⁴ A fentiek közül egyetlen pályázat sem fogalmazta meg azt, hogy kihez szeretnék eljuttatni az előadásait, kiben látják a közönségüket, pedig jó lenne, ha a fenti gondolatok érvényessé válnának a vidéki kőszínházakban is. Ezek az intézmények a művészszínházak ellenében határozzák meg tevékenységüket, melyben kiemelten fontos helyet foglal el a műfaji sokszínűség és a széles repertoár. A vidéki kőszínházak, ugyanúgy, ahogyan a legtöbb fővárosi színház is, közpénzen fenntartott, közszolgálati intézmények, melyek működési kereteit a fenntartóval kötött közszolgáltatási szerződés és az előadóművészeti törvény szabályozza, mégis egyedül Cseke Péter utalt erre a működés alapvető kereteit biztosító evidenciára. Az, hogy a színházat mindenkire el kell juttatni, hogy a színházhoz való hozzáférést biztosítani kell mindenki számára, közszolgálati intézményként elsődleges feladatai közé tartozik egy vidéki kőszínháznak. A fenti példák alapján kijelenthetjük, hogy a mai magyar színházi gyakorlatban használt népszínházi eszme csak néhány ponton és nagyon esetlegesen kapcsolódik ahhoz a Várkonyi Zoltán által bevezetett fogalomhoz, vagy a francia példákhoz, melyek középpontjában az állam mecénás szerepe, a színház közszolgálati sága, a néző partnerként kezelése, a színházban megfogalmazódó szabad gondolat ereje áll. Azt látjuk, hogy a népszínház kifejezésnek a krízise hozhatja létre azt a mezőt, amelyben szükséges megvizsgálnunk és kijelölnünk azokat a pontokat, melyeket egy 21. századi magyar vidéki kőszínháznak figyelembe kell vennie a városban és a régióban betöltött kulturális szerepének meghatározásakor vagy az évad tervezése során. Az idézett színházigazgatói pályázatok is megerősítik azt a feltevést, hogy a magyarországi színházi közegben nincs egységes álláspont a népszínház jelentésével, funkciójával kapcsolatban, elsősorban a tanácstalanság rajzolódik ki belölük. A disszertációm célja ennek a hiátusnak a betöltése, a vidéki kőszínház mint népszínház újraértelmezése a 21. században.

⁶⁴ Frank PEETERS, „Creating and Dismantling the National Theatre in Divided Belgium”, in *National Theatres in a Changing Europe*, szerk. S. E. WILMER, 111–118 (New York: Palgrave Macmillan, 2008), 117, idézi IMRE Zoltán, „A nemzetisínház-elképzelés újragondolásai a 21. században”, *Irodalomtörténet* 105, 2. sz. (2024): 233–248, 248.

2.5. Egy vidéki kőszínház feladatai, jővőképe

A magyarországi színházi struktúrában a vidéki kőszínházak szerepe és jelentősége meghatározó. Ezek az intézmények többségükben 2019 óta 50-50%-ban állami és önkormányzati finanszírozással működnek, önálló társulatot és a működéshez szükséges háttérstruktúrát (művészeti ügykezelés, műhelyek, táruk) tartanak fenn, és évi 10-15 új bemutatót valósítanak meg. Megyeszékhelyeken helyezkednek el, és az adott megye, szűkebb régió, vagy akár a határon túli régió magyarajkú 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 és klasszikus magyar dráma évenkénti játssza) további határokat szabnak a színház műsorpólitikájában, amihez hozzáadódik a fenntartó által elvárt bevételek és nézőszám biztosítása, ami sok esetben szintén a repertoár műfaji szűkítéséhez vezet. Egyszerűbb egy népszerű operett- vagy musicalelőadással biztosítani az elvárt bevételt, mint egy kortárs magyar dráma stúdiószínházi ősbemutatója által. A nézőik túlnyomó többsége az évad elején több előadásra szóló bérletet vásárol, a bérletesek legnagyobb részét – országos átlagban is legalább 40-60%-át – az 5-14 éves korosztály teszi ki, ehhez adódnak még hozzá a középiskolás korosztályt célzó bérletkonstrukciók. Ezek a fiatalok nem önállóan, saját indíttatásból vásárolnak színházbérletet, hanem az általános és középiskolai tanárok toborzó tevékenységének köszönhetően. Ezek a látogatottsági számok hatalmas lehetőséget nyújtanak a színházak számára, hogy olyan előadásokat kínáljanak a fiatalok számára, melyek érvényesen tudják őket megszólítani, olyan problémákat tematizáljanak, amik érdeklik őket, olyan széles műfaji választékot kínáljanak, amivel izgalmas, élő helyé teszik a színházat.

Az elsődleges felméréseim alapján azonban sajnos ez nem így történik, mert a legtöbb színházban az egyetlen, fiatal korosztállyal történő kommunikációt az ifjúsági és mesebérlet jelenti. Ezek általában két-három, az 5-14 éves korosztály számára készített előadásra szólnak, a középiskolás bérletbe viszont gyakran olyan előadások kerülnek, melyek egyébként is a színház évadtervében szerepelnek, úgy, mint a korosztály meghatározása nélküli előadások (musical, operett, táncelőadás) vagy a felnőtt repertoár azon darabjai, melyeket a fiatalok is megnézhetnek. Ennek a műsorpólitikának 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.

Mindezeket figyelembe véve nem egyszerű válaszolni arra kérdésre, hogy kinek is szól a népszínház. Adott tehát az állam és város által finanszírozott közszolgálati struktúra, melynek kötelessége, hogy teljesítse a rá rótt állami és városi feladatokat, miközben ezek a szoros keretek nem segítik azokat a törekvéseket, hogy valós időben tudjon rezonálni arra a közegre, amelyben létezik, hogy új közönségréteget szólítson meg, hogy valóban a nép színházává váljon.

A francia népszínházi eszme jelen idejű továbbélésének egyik példája a párizsi Théâtre de la Colline, ahol az intézményvezető, Wajdi Mouawad – figyelembe véve a társadalmi-városi környezetet, ahol élnek –, megfogalmazott egy manifesztumot, és azt közzétette a színház honlapján, kijelölve egy irányt, valamint az intézmény és a társulat feladatait.⁶⁵ Ennek keretében műhelymunkák során vonják be a kerületi lakosokat a színház életébe, közös előadásokat hoznak létre a civilekkel, és kiterjedt rövid és hosszú távú művészeti alkotómunkát végeznek fiatalokkal. Emmanuel Demarcy-Mota, a szintén párizsi Théâtre de la Ville igazgatója a színház honlapján is közzétett programjában a következőket írja:

„A színháznak az átalakulás helyének kell lennie, amely befogadja az identitásokat és a különbségeket. Felvállalja korunk társadalmi és szociális kérdéseit, mint a környezetvédelem, az interszekcionalitás,⁶⁶ a nemek közötti egyenlőség. Ehhez egyre élelkebb párbeszédet kell folytatnia más tudományágakkal és más kontinensekkel. [...] Egy olyan színházat építettünk, ami lehetővé teszi a közterek új felhasználását, az emberi találkozásokat, egy helyet, ahol a legkülönbébb kísérletek is megvalósulhatnak.”⁶⁷

⁶⁵ LA COLLINE, <https://www.colline.fr/manifeste-2017-2018> [Letöltve: 2022.05.25.]

⁶⁶ A biológiai és társadalmi nem kapcsolódásainak megértésére szolgáló elemzési eszköz.

⁶⁷ THEATRE DE LA VILLE, <https://www.theatredelaville-paris.com/fr/le-theatre-de-la-ville/le-projet-598313ad113ad> [Letöltve: 2022.05.25.], saját fordítás „Ainsi, le théâtre doit être un lieu de transformation qui embrasse les identités et les différences. Il doit porter les combats sociaux et sociétaux de notre époque, tels que l’environnement, l’intersectionnalité, les études de genre et l’égalité entre les femmes et les hommes. Pour ce faire, il doit encourager un dialogue toujours plus vibrant avec d’autres disciplines et d’autres continents [...] Ici, nous

Ugyan ezek Franciaországban is a fővárosi művészsínházakban fellelhető példák, de itt lehetne többek közt megemlíteni a Théâtre d'Orléans-t, melynek egyik szlogenje a „Résztvenni, hozzátenni, megosztani”, amelynek jegyében minden évadban számtalan művészeti részvételi projektet kínál a városlakóknak, a büntetésvégrehajtási intézmények lakóinak, vagy a fogyatékkal élőknek,⁶⁸ ugyanúgy, ahogy a már az előzőekben említett villeurbanne-i TNP. A francia színházi kultúra évtizedek óta zászlójára tűzte a részvételiséget, az állampolgári színház ideáját, ahol a hagyományos művészsínházi repertoár mellett élő, dinamikus kapcsolatot alakít ki a városban élőkkel. Imre Zoltán szerint

„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.”⁶⁹

Németországban 2009-ben a Drezdai Állami Színházban alakult meg a *Bürgerbühne*, amely a színház szerves részeként funkcionáló, a város minden korosztályát és társadalmi rétegét megszólító közösségi színházi projekteket valósít meg. Azzal a misszióval jött létre, hogy erősítse a színház fórum szerepét a városlakók körében, ezáltal minél több embert tudjon bevonítani, olyan előadások létrehozásával, melyek a civilek problémáit és történeteit helyezik a fókuszba.⁷⁰ Így a színház a „körülötte létező társadalom számára transzparenssé válik.”⁷¹ Mindezek a példák is azt mutatják, hogy a 21. században bekövetkezett társadalmi

avons construit un théâtre qui rencontre les populations et invente de nouvelles façons d'habiter l'espace public, un lieu où toutes les pratiques et leurs croisements deviennent possibles.”

⁶⁸ THEATRE D'ORLEANS, <https://theatredorleans.fr/avec-vous/participer-pratiquer-partager> [Letöltve: 2022.05.25.]

⁶⁹ IMRE Zoltán, „Kommentár a »Jövő városi színháza« című manifestumhoz”. *Színház* 51, 11. sz. (2018): 42–45, 43.

⁷⁰ NEUDOLD Júlia, *A kőszínház mint közösségi tér*, DLA dolgozat, Színház- és Filmművészeti Egyetem (Budapest, 2019), 104.

⁷¹ IMRE, „A nemzetisínház-elképzelés”, i. m., 247.

változások olyan új működési modelleket hoztak létre, melyek azt bizonyítják, hogy szükséges a városi színházi modell népszínházi nézőpontból való újradefiniálása.

Marion Denizot⁷² színháztudós szerint a népszínházi eszme léte általánosan elfogadott mindannak ellenére, hogy az elmúlt évtizedek kutatásai alapján tisztán látszik, hogy nem egy stabil és megmerevedett fogalomról van szó, hanem inkább különféle többé-kevésbé összefüggő kísérletek összességéről. Arra a kérdésre, hogy a mai színházigazgatók számára használhatók-e az elődök tapasztalatai, véleménye szerint nincs egyértelmű válasz, hiszen a múlt iránti nosztalgia konzervativizmushoz és unalomhoz vezet. Viszont ha az intézményvezetők felismerik, hogy az a szociokulturális kontextus, melyben élnek, szükségessé teszi a színházi kínálat adaptálását nemcsak esztétikailag és a repertoár szintjén, hanem a színházközvetítés és a kommunikáció területén is, akkor a népszínházi eszme szelleme fenn tud maradni a közbeszédben a politikai döntéshozók, finanszírozók és alkotók között, mely egy demokratikus társadalomban meghatározhatja a kultúra helyét és szerepét. Úgy ítéli meg, hogy a népszínház Pierre Nora terminológiája szerint „*lieux de mémoire*”,⁷³ emlékezhely, vagyis egy olyan alapeleme a közszolgálati színháznak, mely szüntelenül aktualizálódik és megkérdőjeleződik azáltal, ahogyan újraértelmezzük a múltat és szembenézünk a jelen kihívásaival. Hiszen Nora azt állítja, hogy „Az emlékezet maga az élet, melyet élő csoportok hordoznak, s ekképpen folyamatos fejlődésben áll [...] hajlamos hosszú rejtőzködésre és hirtelen új életre kelésre. [...] az emlékezet az általa összeforró közösségekből fakad”.⁷⁴

A népszínház eszménye az intézményeken, az intézményvezetők hitvallásán és koncepcióján keresztül konstruálódik, amennyiben tehát egy városi kőszínház valóban fel szeretné vállalni ezt, akkor nem tehet mást, mint hogy civilé válik, elfogadja és felébreszti a civil öntudatot, átgondolja az elmúlt évtizedek alatt berögzült műsorpolitikáját, szervezési-kommunikációs csatornáit, és megismeri a városa lakóit, valamint helyet teremt számukra, hogy a színházban létrejövő közösségek által tovább éljen a népszínház emlékezete. Dragan

⁷² Marion DENIZOT, „Le théâtre populaire au XXe et au XXIe siècles: Un « lieu de mémoire » pour le théâtre public”. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises (CAIEF)* 70: *Le théâtre populaire en France des origines au XXIe siècle* (2018): 279–293, <https://hal.univ-rennes2.fr/hal-02464140/document> [Letöltve: 2022.05.25.]

⁷³ Pierre NORA, „Emlékezet és történelem között: A helyek problematikája”, ford. K. HORVÁTH Zsolt, *Aetas* 1999/3 (1999): 142–157, https://acta.bibl.u-szeged.hu/41623/1/aetas_1999_003.pdf [Letöltve: 2022.05.25.]

⁷⁴ *Uo.*, 143.

Klaič már a 2010-es évek elején felhívta a figyelmet arra, hogy a kőszínházak akkor maradhatnak életképesek, ha nem csupán művészszínházi „termékekben” gondolkodnak, hanem kölcsönös viszonyokat alakítanak ki a helyi közösségekkel, reagálnak a közönség valós igényeire, fórumot teremtenek, és közösségi programokban is gondolkodnak.⁷⁵

Kit fog megszólítani a jövő népszínháza és milyen formában? Amennyiben a kultúra kortárs értelmezési mezőjébe tartozó közösség létrehozása felől közelítjük meg a színházi előadást, már nem csak mint művészeti objektumot elemezzük, hanem a nézőtér és a színpad közt kialakuló érzékeny viszonyt is vizsgáljuk. Mikor ez a találkozás létrejön, létrehozza a színházi teret, mely egy egyedi kulturális gyakorlat terévé válik. Klaič megkülönbözteti egymástól a „közönségkeresés” és a „közönségnevelés” fogalmát. Közönséget keresni marketingfeladat, de a közönség nevelése hosszabb, kevésbé látványos, gyakran akár értelmetlennek tűnhet és olykor rizikós. Véleménye szerint a kőszínház számára a legnagyobb csapda az, ha a közönség elérése érdekében megpróbál alkalmazkodni az igényekhez és csak könnyen fogyasztható, közönségbarát tartalmakat hoz létre. Az igazi közönségnevelés közönségfejlesztés is, amely felvállal olyan műveket, amelyek akár megosztóak, vagy vitákat generálnak, de meg meri és direkt módon meg is szólítja a közönséget.⁷⁶ A kultúra közvetítése feladattá vált, hiszen a 21. századi digitalizált világban, ahol a színház már rég elveszítette a kulturális elsőbbségét, már nem az a legnagyobb kihívás a színházak számára, hogy milyen műsorpolitikát folytassanak, hanem az, hogy hogyan szólítsák és hogyan tartsák meg a nézőiket. Klaič szerint:

„Ha létezik valamilyen közös nevező a közönségfejlesztés különböző módjai között, az mindenképpen az, hogy a fiatalokra helyezik a hangsúlyt, egyrészt a kapott közpénz legitimációjának érdekében, másrészt a fenntarthatóság okán – így fektetve be egy stabil, jövőbeli közönségbázisba.”⁷⁷

⁷⁵ Dragan KLAIČ, *Resetting the Stage: Public Theatre Between the Market and Democracy* (Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2012), 126.

⁷⁶ *Uo.*, 123.

⁷⁷ *Uo.*, 122, saját fordítás „If there is some point of agreement among different approaches to audience development, it is the priority assigned to the young public, both as a political legitimisation of the subsidy received and as a sustainability factor – an investment in a stable future audience.”

A vidéki magyar kőszínházi struktúra elengedhetetlen része a bérletrendszer, melyben az intézmények több tényező (életkor, társadalmi státusz, érdeklődési kör) mentén igyekeznek megfelelő bérletkonstrukciót ajánlani a nézőknek, és az évad előadásainak nagy része már a nyárvégi bérletárusítás során megtelik. De a bérletrendszer önmagában már nem elég ahhoz, hogy a színházak megfelelő számú közönséggel bírjanak. A bérletes közönségréteg elöregedése, a fiatal felnőtt közönség megszólításának a nehézsége a vidéki színházak egyik legégetőbb problémája. Ahogyan arra Klaič is rámutat, a kőszínházak hagyományosan a városi középosztályra építettek, akik évtizedeken keresztül rendszeresen megvásárolták a bérleteiket, hogy a városi kultúra részesei legyenek. Ennek a társadalmi bázisnak az eltűnése a 2000-es évek óta felgyorsult, egyrészt a hagyományosan színházba járó közönség elöregedése, a nagyvárosi lakosság társadalmi összetételének megváltozása, másrészt pedig a fiatal generációk élményalapú kulturális fogyasztása és a digitalizáció térnyerése okán.⁷⁸ A média- és kultúrafogyasztási szokások⁷⁹ gyökeres átalakulása az elmúlt évtizedekben magával hozta azt a problémát, hogy a nézők kevésbé mutatnak érdeklődést az iránt, hogy egy évadra előre megvegyék a színházbérletüket, olyan előadásokra, melyek még el sem készültek, a fiatalabb generáció pedig nem kötelezi magát el egy évadra előre. Általános tapasztalat az, hogy a színházba betérő fiatalok az oktatási intézmények közvetítésével érkeznek meg az intézménybe. A vidéki kőszínházak bérletrendszerének túlélését pedig jelenleg ezek a gyermek- és ifjúsági bérletek biztosítják. Fontos látnunk, hogy ma Magyarországon egy vidéki kőszínház bérleteinek a kétharmadát a gyermek- és ifjúsági bérletek teszik ki. Mindebből az is következhetne, hogy a színházak felvállalják az ezzel járó felelősséget, és a fiatalok igényeit, szokásait figyelembe véve alakítják a repertoárt, de köztudott, hogy a bérletes fiatalok az esetek nagy többségében nem saját igénnyel jönnek a színházba, hanem a pedagógus által közvetített programokra és keretek közt. Így tulajdonképpen a színházaknak itt is előbb a pedagógusokat kell megnyerniük ahhoz, hogy a fiatalok eljussanak a színházba, ami azt jelenti, hogy a színházak nem

⁷⁸ Dragan KLAJČ, *Resetting the Stage*, i. m., 121–122.

⁷⁹ MAGYAR FIATALOK 2020, https://tarsadalomkutato.hu/wp-content/uploads/2021/07/magyar_ifjusag_2020_web-v%C3%9Ag.pdf [Letöltve: 2022.05.25.]

feltétlenül csak a fiatalok igényeit veszik elsősorban figyelembe a bérletes előadások tervezésénél.⁸⁰

A repertoáralapú, bérletrendszerre épülő vidéki kőszínházi struktúra fenntartása rendkívül költséges és nem rentábilis. Épp a bérletrendszer kötöttségei miatt évadról-évadra új repertoárt kell biztosítani minden műfajban és minden életkorú közönségnek, kevés az az előadás, amely korhatár nélkül játszható és nagy tömegeket szólít meg. Azok a struktúrák, amelyek 70 éve meghatározzák a vidéki színházi életet, ma már nem elegendőek, a színházművészet új irányai szétfeszítik a meglévő és bejáratott kereteket, és nem alkalmasak arra, hogy valós kapcsolódást biztosítsanak a művek és a közönség között. Jean Caune szerint

„[...] nem az alapelvek vagy viszonyítási pontok elvesztéséről van szó, mint inkább azok használatáról. A politikáról való gondolkodás és a művészet természetének a koncepciója változott meg. [...] Sem a politika, sem pedig a művészet nem gondolhatja azt, hogy csak a feljogosított, kiválasztott szereplők által lehet reprezentálva.”⁸¹

Ha a Franciaországban kialakult és a Várkonyi Zoltán által meghonosítani próbált népszínház eszményét keressük a mai magyar színházban, néhány kivételtől eltekintve elvértve fedezzük fel a nyomait. A jelenlegi, államilag finanszírozott kőszínházi repertoárszínházi forma megkövesedett gyakorlatai csak nagyon kevés teret hagynak és adnak az eltérő gondolatoknak és formáknak. Úgy vélem, ha Romain Rolland gondolatát

⁸⁰ Ezt az állítást igazolja, hogy a Csokonai Színház 2018–2019-ben bemutatott Padlás című előadása – melynek műfaja családi musical és 9-99 éves korig ajánlott – a mai napig műsoron van, míg a 2019–2020-ban bemutatott *Para* – amely 5-8. osztályos korosztálynak szóló kortárs, ifjúsági dráma – miután kijátszotta a bérletes előadásokat, lekerült a műsorról. Pedig a *Para* a célkorosztályról a célkorosztálynak szól és olyan aktuális kérdéseket feszeget, mint a szinte minden iskolai közösségben megjelenő bullying vagy a különböző közösségek, rendszerek (mint az iskola) működése.

⁸¹ Jean CAUNE, *La démocratisation culturelle* (Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 2006), 9, saját fordítás „La question est moins celle de la perte des principes fondateurs, ou des repères, que de leur usure. L’appréhension de la politique et la conception de la nature de l’art ont changé. [...] La politique comme l’art ne peuvent plus avoir la prétention d’être représentés par les seuls acteurs légitimés par le sacre de l’élection [...]”

vesszük alapul, amely szerint a népszínház a népben egy új művészeti irányt lát, meg kell találnunk azokat a formákat, amelyeken keresztül ez lehetséges. Franciaországban pár éve ünnepelték a Théâtre National Populaire 100. évfordulóját, és ahogyan azt fentebb néhány példával megvilágítottam, a gondolat továbbélése, aktualizálása számos színházigazgatót inspirál.

A jelen magyarországi kontextusában egy vidéki kőszínház abban az esetben lehet népszínház, ha elsősorban meg tudja valósítani azt a kihívást, hogy megteremtse a színházhoz való hozzáférés lehetőségét mindenkinek, vagyis hogy eljusson azokhoz, akit népként definiál; másrészt pedig akkor, ha számba veszi és keresi azokat a formákat, melyek megteremthetik a nép számára annak a lehetőségét, hogy az új művészeti irányt megvalósítsák – kinyitja a színház épületét a nézők, a civilek előtt, és valódi találkozási hellyé, fórummá teszi azt. Harmadrészt pedig lehetőségeket teremt, hogy a színház művészetközvetítő tevékenységén keresztül a civilek együtt gondolkozhassanak az őket foglalkoztató releváns emberi-erkölcsi-társadalmi problémákról, vagy azokról, melyek megjelennek a színház előadásaiban, vagy a színházi nevelési programokon. A színházi nevelési (vagy részvételi) előadások, közösségi színházi projektek lehetőséget adnak arra, hogy egy városi épületben működő kőszínház eljusson azokhoz az alacsonyabb szociokulturális státusszal rendelkező emberekhez, akik nem jutnak el a városi színházba, hiszen az előadások formai sajátosságai miatt nagyon könnyen utaztathatók és kis költségvetéssel játszhatók. Azon kívül, hogy el tudnak jutni mindenkinek, megteremtik azokat a helyzeteket, amelyekben a résztvevők elmondhatják a véleményüket, megoszthatják a gondolataikat. Hiszen, ha megfordítjuk a nézőpontot, és amellett, hogy miként hat a színház a város lakóira, azt is vizsgáljuk, hogy miként hat a nép a színházra, mennyire kerülnek be egy kőszínházba az általa célközönségnek vélt nép gondolatai, hányszor és milyen formában jelennek meg a civilek, a civil gondolatok a színpadon, azt tapasztaljuk, hogy ezeknek a lehetősége rendkívül korlátozott. Ennek egyik útja az alkalmazott színházi formák, a színházi nevelés és a művészetközvetítés alkalmazása lehet, amely meg tudja valósítani a 21. századi népszínházi eszményt, demokratizálja a színházi kultúrát, és

„a művészet keretei között hagyja el a művészetet annak érdekében, hogy nyitottá váljon a Másik igényeivel szemben [...] ez a színház megnyitja a színházat azon »kívüliség« számára, amely már nem, vagy – talán – még nem színház.”⁸²

A vidéken működő kőszínházakban elvétve fedezhetők fel a francia *théâtre populaire*-ben vagy a német *Bürgerbühne*-ben meghonosodott gyakorlatok, melyek ezt a célt szolgálják. Ugyan több helyen megtalálhatók már az angol *theatre in education* módszertanát használó színházi nevelési programok, de ezeket általában kizárólag fiataloknak készítik, és mivel nehezen összeegyeztethetők a repertoárjátszással, nem sok alkalommal valósulnak meg. Dragan Klaič is kiemeli, hogy mivel a közönség egyre kevésbé jön be a színházba, a színháznak kell eljutnia a közönséghez. Outreach stratégiaként írja le azokat a tevékenységeket, ahol a színház más, a színház épületén kívüli helyszíneken jelenik meg, mint az iskolákban, vagy különböző városi tereken, ami azt is lehetővé teszi, hogy közvetlen, élő kapcsolatot alakítson ki a városi polgárokkal. Hiszen, ahogy állítja, a kőszínházak közönsége nem vásárlók tömege, hanem városi polgárok közössége, akik között a színház meg tudja teremteni a demokratikus párbeszéd lehetőségét.⁸³

Mindezek alapján kijelenthető, hogy a mai magyar vidéki kőszínházi kontextusban a népszínházi gondolat megvalósítására csak elvétve történnek kísérletek. Ahhoz, hogy a színház hosszú távon megőrizhesse a pozícióját, földrajzilag és társadalmilag a legszélesebb közönségréteget kellene tudnia megszólítani, és ezzel nagyrészt minden intézmény, finanszírozó, politikus és színházszerető egyetért. De vajon miért nem működik mégsem? Jean Bellorini szerint egy olyan korban élünk, ahol a „populáris” jelző rendkívül sokféle és különböző értelmet nyerhet. A több mint száz éve jelenlévő népszínházi gondolatiság gyakorlati megvalósítása egy véget nem érő, sziszifuszi küzdelem, ahol vannak kisebb győzelmek, eredmények, amelyek mindegyike értékes és fontos, még akkor is, ha teljes sikerről nem beszélhetünk. A kulturális demokratizáció olyan érték, amely arra hivatott, hogy emberibbé tegye a társadalmunkat, de ennek a folyamatnak az értelmezése sem egyértelmű sem a döntéshozók, sem a színházigazgatók körében. A demokratizáció nem

⁸² Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, „Színház magán kívül”, in *Kortárs táncelméletek*, szerk. CZIRÁK Ádám, 221–239 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2013), 237.

⁸³ Dragan KLAJČ, *Resetting the Stage*, i. m., 126–131.

jöhet létre részvételiség és transzmisszió nélkül, anélkül, hogy ledöntenénk az elitkultúra által a színházművészet köré emelt falakat.⁸⁴

⁸⁴ Fabienne DARGE, „Jean Bellorini”, interjú, *Le Monde* 2021.09.08., https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/09/08/jean-bellorini-le-theatre-populaire-est-une-chimere-infinie_6093831_3246.html [Letöltve: 2022.05.25.]

3. MŰVÉSZETKÖZVETÍTÉS A KÖSZÍNHÁZAKBAN

„A polgári demokrácia megvalósításának figyelembe kell vennie egy élő kultúra létrehozásának fontosságát [...] amely elég nyitott ahhoz, hogy ne korlátozódjon egy zárt idő- és térbeli keretre.”⁸⁵

3.1. A művészetközvetítés elméleti keretei

Az előző fejezetben tárgyalt tézis alapján a népszínházi eszme kortárs továbbélésének egyik lehetséges útja a művészetközvetítés és a részvételiség helyének kijelölése és szerepének megerősítése a kőszínházi kultúra konzervatizmusának a megújításában. A következőkben igyekszem körüljárni és tisztázni a művészetközvetítés, a színházi nevelés és színházpedagógia fogalmait, egyrészt Jean Caune francia kultúratudós, másrészt a hazai színháztudományi és színházi nevelési szakemberek elgondolásai segítségével, számot vetve azzal a ténnyel, hogy folyamatosan változóban lévő jelenségekről beszélek. Amit mi sem bizonyít jobban, mint a magyarországi kőszínházakban folyó színházi nevelés helyzetének átfogó vizsgálatának eredményei, amelyet a későbbiekben fogok részletesen bemutatni.

Jean Caune francia kultúratudós, aki a teoretikus, egyetemi oktató és kutató énjével mellett aktív művészi és művészetközvetítői karriert is magáénak tudhat. Színészként dolgozott Roger Planchon-nal és Ariane Mnouchkine-nal, színdarabokat rendezett, és több éven keresztül vezette a Villeneuve de Grenoble-i, majd a chambéry-i Művelődési Központokat. Kutatásaiban is ez a kettős identitás mutatkozik meg, munkáinak egy része a színház diszpozitívumát és a színházi előadások esztétikáját, másik része viszont a kulturális mediációt, a kultúra demokratizációját és kultúrpolitikai kérdéseket tematizál. Írásaiban arra törekszik, hogy az elméleti kutatásokat és a gyakorlati tapasztalatot párbeszédbe léptetve vizsgálja a kulturális mediáció aktuális kérdéseit és lehetőségeit. Az 1970-es évektől kezdve a saját tapasztalatain keresztül elemezte a Franciaországban először André Malraux, majd Jacques Lang kulturális minisztersége alatt kiemelten kezelt kulturális demokratizáció folyamatát, egészen a jelenlegi krízisig. Ahogyan a fejezet elején olvasható idézetből is kitűnik, a szerző vizsgálat tárgyává

⁸⁵ CAUNE, *La démocratisation*, i. m., 19, saját fordítás „La réalisation d’une démocratie citoyenne doit être sensible à la production d’une culture vivante [...] qui soit suffisamment ouverte pour ne pas s’enfermer dans un temps et un espace clos.”

teszi a több évtizede működő intézményi struktúrákat, melyeket elárasztanak, meghaladnak, megkérdőjeleznek az új művészeti gyakorlatok, mert ezek a struktúrák már nem alkalmasak arra, hogy igazi találkozásokat generáljanak az egyének és a művek között. Úgy véli, hogy napjaink kultúrpolitikája nem hagyhatja figyelmen kívül a kulturális mediáció jelentőségét, melynek elősegítésére olyan programokat hoz létre, amelyek lehetővé teszik a műalkotásokhoz való hozzáférés demokratizálást, másrészt mindezt intézményi szintre emeli olyan terek létrehozásával, ahol megvalósulhatnak a mediációs folyamatok.

„[...] ki kell tágítani a kulturális demokratizáció politikájának határait, hogy megvalósuljon a kulturális demokrácia [...] ami azoknak a részvételével és hangján keresztül valósulhat meg, akiknek a hangja eddig nem talált olyan helyet, ahol kimondhatóvá és befogadhatóvá válhatna.”⁸⁶

Caune megkérdőjelezi azokat a gyakran elmosódott fogalmakat, mint a művészet, kultúra, kulturális demokratizáció, kulturális mediáció, vagy kulturális akció.⁸⁷ Az 1990-es évektől kezdődően a társadalmi diskurzusban (jogi, családi szociális területen) úgy jelenik meg a mediáció fogalma, mint amelynek hatalmában áll rendbe hozni a társadalmi egyenlőtlenségeket. A kultúra területén a mediáció arra lett hivatott, hogy felváltsa a szent és sérthetetlen művész és művészet, illetve a művészeti alkotófolyamat fogalmát. A szerző szerint viszont a kulturális mediáció sem a kulturális demokratizáció utolsó állomása, sem pedig egy aktív kulturális kommunikációs forma, hiszen ebben az esetben nem lenne több, mint egy közönség megszólítására alkalmazott technika. Véleménye szerint a kultúráközvetítés a kulturális folyamat középpontjában áll, melyben a hangsúly inkább a kapcsolaton van, mint magán az alkotáson, és a befogadást helyezi előtérbe a mű terjesztésének ellenében. A gyakorlatban viszont az tapasztalható, hogy gyakran a kulturális mediáció/kultúráközvetítés fogalma redukálódott az elitkultúrához való hozzáférés biztosítására. Hazai viszonylatban is az a tapasztalat, hogy a kulturális mediátor fogalma összemosódott a kultúraszervező,

⁸⁶ CAUNE, Jean, *Pour une éthique de la médiation: Le sens de pratiques culturelles* (Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 1999), 215, saját fordítás „[...] il faut prolonger une politique de démocratisation culturelle par la visée d’une démocratie culturelle. [...] qui se vit aussi par l’implication et l’expression de ceux dont la parole n’a pas trouvé les lieux d’énonciation et de réception.”

⁸⁷ *Uo.*, 132.

művelődésszervező fogalmával, kinek feladata a kulturális és művészeti javak hozzáférhetővé tétele a közönség számára, ami sok esetben egyszerűen közönségszervezést takar.

Jean Caune szerint viszont a mediáció a műalkotás része, emiatt a művészeti folyamat középpontjában áll, hiszen a műalkotás – ami a művész szubjektív tapasztalata – érzékszervekkel befogadható formája, a befogadó számára felfedezendő, interpretálandó.⁸⁸

A kultúráközvetítés abban az érzékeny folyamatban érhető tetten, melynek során a befogadó(k) kapcsolatba kerül(nek) a műalkotással, magára/magukra ismernek benne, vagy belehelyezkedik/nek. Ezeknek a folyamatoknak a leírására a szerző különbséget tesz az esztétikai mező és a művészeti mező között. Művészeti mező alatt azt a területet érti, ami a percepción és a gyönyörködtetésen kívül magába foglalja az ötletet, a koncepciót és az eseményt is, míg az esztétikai mező túlmutat a létezés mezején és a műalkotás legitimitásán. Caune esztétikai mező fogalma párbeszédbe léptethető Gadamer esztétikai tapasztalat koncepciójával, miszerint „Nem azt kérdezzük a művészet tapasztalatától, hogy minek gondolja magát, hanem azt, hogy mi a valóságban, és mi az igazsága akkor is, ha ő maga nem tudja, hogy micsoda, és nem tudja megmondani, hogy mit tud”.⁸⁹ A fogalomban így nemcsak a művészethez való viszony jelenik meg, hanem az interszónális viszonyok érzékeny dimenziója, amely egyszerre jelenti önmagunk és a mások iránt érzett felelősségünk vizsgálatát.⁹⁰

Mindez párhuzamosan a kulturális mediáció folyamatában is tetten érhető: Caune művészeti mediációnak nevezi azt a folyamatot, melynek célja, hogy közvetítse a művet a néző felé, míg esztétikai mediáció néven azt a folyamatot azonosítja, amely az esztétikai tapasztalat sajátja, és amelynek során a hangsúly az esztétikai tapasztalat létrehozására tevődik, ezért nem azonosítható a műalkotásban való gyönyörködéssel.⁹¹

Jean Caune megközelítését azért is érzem fontosnak, mert a fentebb vázolt szempontok szerint az általam kutatott színházi nevelési és színházpedagógiai tevékenységek helye meghatározható a segítségével a kultúráközvetítés folyamatában. Neudold Júlia DLA dolgozatában⁹² Ute Pinkert meghatározását használja a színházközvetítés fogalmának

⁸⁸ Uo., 132.

⁸⁹ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor (Budapest: Gondolat, 1984), 87.

⁹⁰ CAUNE, *Pour une éthique*, i. m., 217.

⁹¹ CAUNE, *La démocratisation*, i. m., 134.

⁹² NEUDOLD, *A közház*, i. m., 16.

körülírásához: eszerint „nem egy tartalom [...] hanem a művészet jelenségeinek és meghatározott alanyoknak kapcsolatba hozásaként” értelmezi a színházban megvalósuló művészetközvetítési folyamatot. Ezt erősíti meg Caune is legutóbbi művében, amelyben a kultúráközvetítés folyamatában kiemelt szerepet szán a színházközvetítésnek, abban a tekintetben, hogy a színházat nem egyszerűen műalkotásként vizsgálja, hanem a nézők és az alkotó közt létrejött érzékeny és intelligens viszonyokban.⁹³

2017-ben a Cziboly Ádám által szerkesztett *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* egyik központi kérdése volt a színházi nevelés és a színházpedagógia fogalmainak definiálása egy több hónapot átívelő, a szakma egészét megszólító egyeztetési folyamaton⁹⁴ keresztül. Ennek eredményeképpen a terminológia munkacsoport javaslata szerint a színházpedagógia tevékenysége és célja a következőképpen határozható meg:

„a művészeti nevelés interaktív színházi munkaformáinak módszertanilag átgondolt alkalmazása 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.”⁹⁵

Ha a művészetközvetítés Jean Caune által meghatározott művészeti és esztétikai közvetítés elválasztására építő definícióját vesszük alapul, akkor ebből a nézőpontból a színházpedagógiai tevékenységek a művészeti mediáció körében határozhatók meg. Míg a színházi nevelés meghatározása a munkacsoport szerint „olyan tevékenységformák, melyek számára a színház nyelve (jel- és jelentésképző módja) nemcsak az esztétikai tapasztalat médiuma, hanem módszertanilag reflektált módon, oktatási/nevelési célra használható eszköztár”,⁹⁶ ez pedig Caune rendszere szerint esztétikai mediációként definiálható.

Úgy vélem, hogy Caune kategóriái hozzájárulhatnak a színházi nevelési és színházpedagógiai tevékenységek definiálásához; a kutatásom során e két fogalmat a fentebb említett meghatározások mentén egymás mellett létező és alkalmazható tevékenységként vizsgálom.

⁹³ Jean CAUNE. *Faire théâtre de tout* (Montreuil: Éditions Théâtrales, 2022), 9.

⁹⁴ CZIBOLY Ádám, szerk., *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* (Budapest: InSite Drama, 2017).

⁹⁵ *Uo.*, 209.

⁹⁶ *Uo.*, 209.

Hasonlóképpen gondolja Kricsfalusi Beatrix is, amikor arról ír, hogy a TIE előadásokat létrehozók elsősorban a társadalmi változások előidézését tartják a feladatuknak, nem pedig a nézőnevelést, és a színházi nevelési előadások a színházi részek közé beágyazott interakciókkal együtt tekinthetők előadásnak.⁹⁷ A színházpedagógia alatt pedig olyan tevékenységet ért, melynek során a szakemberek a műalkotás létrehozója és befogadója közötti közvetítésre hivatottak.

A 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, jelentsorok és a hozzájuk kapcsolódó felkészítő és feldolgozó beszélgetések és az ebbe sajátos esztétika alapján illeszkedő interaktív munkaformák révén megvalósuló feldolgozás dramaturgiailag szerves egységet képez.”⁹⁸

A gyakorlatban a programok 2-4 óra időtartamúak, egy pontosan meghatározott korosztály (elsősorban, de nem kizárólag gyerekek és fiatalok) számára készülnek, és a hagyományos nézői szerep helyett résztvevői pozíciót kínálnak a jelenlévőknek. Kiss Gabriella⁹⁹ viszont arra hívja fel a figyelmet, hogy a színházpedagógia definíciójáról még mindig nem született szakmai konszenzus, hiszen a gyakorló szakemberek többsége nem fogadja el azt a meghatározást, mely szerint

„[...] a konstruktív pedagógia jegyében folyó művészeti nevelés interaktív színházi munkaformáinak módszertanilag átgondolt alkalmazása arra irányul, hogy közvetíthetővé váljon egy adott művészszínház hagyományos-intézményesült keretében

⁹⁷ KRICSFALUSI Beatrix, „Civil a pályán: Részvétel, színház és nevelés strukturális beágyazottságáról”, in *Valóságszimuláció gyerekekkel és fiatalokkal: A Fórum'19 színházi nevelési találkozón elhangzott előadások és workshopok kibővített jegyzéke*, 28–38 (Budapest: Káva Kulturális Műhely Egyesület, 2019), <https://kavaszhaz.hu/forum-19-valosagszimulacio-gyerekekkel-es-fiatalokkal/> [Letöltve: 2025.03.30.]

⁹⁸ CZIBOLY, *Színházi nevelési, i. m.*, 159.

⁹⁹ 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), 221.

megszülető esztétikai tapasztalat, a résztvevők megismerjék a színház nyelvét (jel- és jelentésképző módjait), megértsék működési elveit.”¹⁰⁰

Az efféle definíciók kidolgozásának a nehézségét egyrészt az adja, hogy az egyes színházi nevelési műhelyek céljai különbözőek, másrészt pedig nem leválaszthatók arról a szervezeti, társadalmi, oktatás- és kultúrpolitikai struktúráról, amelyben léteznek. Kiss mindezek figyelembevételével írja le azokat a specifikus módszertani kihívásokat, melyek az alkalmazott színházi előadások elemzése során felmerülnek.¹⁰¹ Az elemzésnek a ki és mit közvetít kérdéseinek megválaszolása mellett tartalmaznia kell a színházi nevelési program interaktív részeinek leírását, – melyek során érvényesülni tud a program tervezésekor megfogalmazott társadalmi/politikai, pszichológiai/terápiás vagy pedagógiai hatás¹⁰² – vagyis egy olyan diszpozitívumot, mely a művészszínház reflexiója felől nézve rendkívül sokrétű.¹⁰³

Az elmúlt évtizedben Kiss Gabriella és Kricsfalusi Beatrix színháztudósok kutatásai nyomán kirajzolódni látszik a színházi nevelés diszciplináris tere, a hazai teatrológia felfedezte magának azokat az előadásokat, melyek

„[...] nyílt politikai, pedagógiai vagy terápiás céllal rendelkező, a színház mint művészeti intézmény hagyományos keretein kívül létrejövő [...] egymástól sokszor radikálisan különböző, ám minden esetben funkcionálisan meghatározott színházi gyakorlatok [...] melyek egyértelműen definiált csoportok, egyének és/vagy közösségek életébe való beavatkozásukkal, társadalmi változást kívánnak elérni.”¹⁰⁴

¹⁰⁰ CZIBOLY, *Színházi nevelési*, i. m., 209.

¹⁰¹ KISS, „A megfeleléskényszer”, i. m., 227.

¹⁰² GOLDEN Dániel, „A színház, mint eszköz a dramatikus 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.

¹⁰³ KISS, „A megfeleléskényszer”, i. m., 228.

¹⁰⁴ Alkalmazott színház fogalma, SZÍNHÁZINEVELÉS.HU, <https://www.szinhazineveles.hu/szinhazi-neveles-fogalomtar-page/> [Letöltve: 2022.05.25.]

Kiss a résztvevő színházát kulturális modellként¹⁰⁵ definiálja, és az alkalmazott színház horizontján megfogalmazódó diskurzust lépteti párbeszédbe az Erika Fischer-Lichte¹⁰⁶ és Hans Thies Lehmann¹⁰⁷ nevéhez fűződő teorémákkal. Kricsfalusi¹⁰⁸ az alkalmazott színházi formáknak a szándékolt célelvűségében és a célközösségben végzett társadalmi beavatkozásban látja a különbségét a művészsínháznak nevezett diszpozitívumtól, melynek alkotói óvakodnak előre megfogalmazott célokat tulajdonítani a színházi folyamatoknak.

Az európai színháztudomány mára számot vet mindazokkal az alkalmazott színház¹⁰⁹ égisze alá sorolható tevékenységekkel, melyek, ahogy arra Caune is utalt,¹¹⁰ a „közöset, a mi-t” építik, és az előadás mint művészeti alkotás mellett ugyanolyan hangsúlyt helyez annak a kutatására, hogy mi történik azokkal a nézőkkel/résztvevőkkel, akik jelen vannak:

„A társadalmunkat érintő társadalmi, politikai és technikai változások megváltoztatják és megújítják a színház kulturális és politikai funkciójával kapcsolatos elvárásokat. Ezért a mai kulturális gyakorlatok fényében szükséges vizsgálnunk a néző helyét, viselkedését, megosztott referenciáit és élvezetét.”¹¹¹

¹⁰⁵ 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: József Attila Kör Irodalmi Egyesület, PRAE.hu, 2018).

¹⁰⁶ Erika FISCHER LICHTÉ, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2009).

¹⁰⁷ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. BEREZ Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2003).

¹⁰⁸ KRICSFALUSI Beatrix, „Aktivitás-résztétel-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.

¹⁰⁹ A teljesség igénye nélkül alkalmazott színház körébe tartoznak a meghatározott nevelési céllal rendelkező, a terápia, a fejlesztő színházi előadások és a közösségi színház. SZÍNHÁZINEVELÉS.HU, <https://www.szinhazineveles.hu/szinhazi-neveles-fogalomtar-page/> [Letöltve: 2022.05.25.]

¹¹⁰ CAUNE, *Faire, i. m.*, 10.

¹¹¹ Uo., 10, saját fordítás „Les transformations sociales, politiques et techniques qui affectent nos sociétés modifient et renouvellent les attentes vis-à-vis des fonctions culturelles et politiques du théâtre. C’est donc la place du spectateur, son comportement sensible, ses références partagées, sa jouissance, qui sont interrogées à la lumière des pratiques culturelles d’aujourd’hui.”

3.2. A magyarországi színházi nevelés helyzete – 2023.

A magyarországi színházi nevelés területe világszinten is kiemelkedően sokszínű, ezt bizonyítja a 2022–2023-ban a Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Karának Színházpedagógiai és Színházzsociológiai kutatócsoportja által elvégzett adatgyűjtés, melyet Hajós Zsuzsa vezetett. Az önbevalláson alapuló országos adatgyűjtés célja az volt, hogy feltérképezze a magyar nyelvterületen megtalálható színházi nevelési és színházpedagógiai tevékenységeket és szervezeteket. A felmérés előzménye a Cziboly Ádám és Bethlenfalvy Ádám által vezetett kutatás, amely során személyesen mérték fel az akkor Magyarországon létező programokat, eredményeit pedig a 2013-ban megjelenő, első, ilyen jellegű könyvben a *Színházi nevelési programok kézikönyvében*¹¹² tették közzé. A kutatás egy előre meghatározott, egységes, alacsony belépési küszöbű szempontsor alapján mérte fel hazánkban az akkor fellelhető színházi nevelési tevékenységek körét a független és a kőszínházi szcénában egyaránt. A kézikönyv egyrészt mérföldkő a színházi nevelési, színházpedagógiai tevékenységek diszciplináris helyének kijelölésében, másrészt pedig reflexióra és párbeszédre készítette a területen tevékenykedő szakembereket, akik sokszor izoláltak, egymás munkáit nem ismerve dolgoztak. A két szakember által végzett felmérés után 2016–2017-ben zajlott le a szakmán belül az előbbieken már említett egyeztetési folyamat, melynek során a terület képviselői tettek javaslatot arra, hogy meghatározzák a színházi nevelési és színházpedagógiai programok terminológiáját, minősítési rendszerét és stratégiáját. A *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*¹¹³ 2017-es megjelenése óta szakmai referenciaként szolgál, és egyik nagy erénye, Cziboly Ádám megfogalmazásában, hogy

„[...] tudatosan nyitottunk a terület valamennyi szereplője felé, és képesek voltunk olyan politikai és ideológiai székértáborokon átívelő szakmai párbeszédet kialakítani,

¹¹² CZIBOLY Ádám és BETHLENFALVY Ádám, szerk., *Színházi nevelési programok kézikönyve* (Budapest: L'Harmattan, 2013).

¹¹³ CZIBOLY, *Színházi nevelési, i. m.*

amilyenhez fogható az elmúlt tíz évben aligha valósult meg az előadó-művészet bármely más szegletében.”¹¹⁴

Az együttműködésen és közös metszéspontok megtalálásán alapuló egyeztetési folyamat máig üde kivétel a végletekig megosztott magyarországi előadóművészeti palettán, ami azt is bizonyítja, hogy a területen tevékenykedő, a kutatásban és az egyeztetésben önkéntesen és ingyenesen résztvevő szakemberek számára a közös cél érdekében végzett munka felülírja az esetleges szakmai ellentéteket, és megvalósítja a szakemberek társadalmi felelősségvállalását.

Ezek az előzmények vezettek el a fentebb említett 2023-as önbevalláson alapuló adatgyűjtéshez, melynek eredményei szabadon hozzáférhetők a színhazineveles.hu¹¹⁵ oldalon. Cziboly Ádám részletesen elemzi a beérkezett adatokat, és összehasonlítja a 2013-as adatokkal, amelyből kirajzolódik a magyarországi színházi nevelés diszciplináris tere. Mára elmondható, hogy a színházi nevelés önálló diszciplínává és szakmává vált,¹¹⁶ viszont a színházi nevelés és színházpedagógia fogalmi meghatározásában a mai napig nincs szakmai konszenzus, ugyanakkor az elmúlt években több elméleti szakember is konkrét esettanulmányokon keresztül teoretizálta a kérdést.¹¹⁷ Kiss Gabriella arról ír, hogy „először artikulálódott teoretikus kérdésként az az egyre akutabbá váló probléma, hogy a »részvételiség« és a közösségi alkotás mellett elköteleződött tevékenységek megvalósulását hogyan befolyásolja az intézményi háttér”.¹¹⁸

Ahhoz, hogy ezt a kérdést érdemben meg tudjuk válaszolni, a 2023-as adatok közül megvizsgáltam azokat, amelyek a színházi nevelés intézményi háttéréhez nyújtottak információkat. Ahogy Cziboly Ádám is írja, az elmúlt tíz évben bekövetkezett kultúrpolitikai

¹¹⁴ CZIBOLY Ádám, „Időkapszula”, *Színhaz.net* 2025.02.04., <https://szinhaz.net/2025/02/04/cziboly-adam-idokapszula/> [Letöltve: 2022.05.25.]

¹¹⁵ SZÍNHÁZINEVELÉS.HU, <https://www.szinhazineveles.hu/szinhazi-neveles-fogalomtar-page/> [Letöltve: 2022.05.25.]

¹¹⁶ CZIBOLY, „Időkapszula”, *i. m.*

¹¹⁷ Vö. a *Theatron* színháztudományi folyóirat 2021/1. tematikus száma: <https://theatron.hu/wp-content/uploads/2021/08/Theatron-2021.1-egyben-DOI.pdf> és Patonay Anita doktori dolgozata: <https://archiv.szfe.hu/doktori-dolgozat/patonay-anita/> [Letöltve: 2022.05.25.]

¹¹⁸ KISS Gabriella és BETHLENFALVY Ádám, szerk., *Színházpedagógiai körkép* (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó, 2024).

és kultúrafinanszírozási változások erősen befolyásolták a színházi nevelésben tevékenykedők körét. Összességében elmondható, hogy a 2013-ban még aktív szervezetekből csaknem ötven megszűnt 2023-ra, viszont negyven új belépő is megjelent, így míg 2013-ban 85 szervezet kínált színházi nevelési és színházpedagógiai programokat, ez a szám 2023-ra 79-re csökkent. Meglepő adat az is, hogy ma mindössze 37 olyan szervezet létezik, amely már létezett tíz éve is.¹¹⁹ A kőszínházak területén is hasonló tendenciák mutatkoznak meg: több olyan kőszínház van, amely még 2013-ban végzett színházi nevelési tevékenységet, de 2023-ban már nem jelezte ezt.¹²⁰ A kőszínházak között találunk olyan intézményeket, amelyek már tíz éve és ma is aktívak. Ezek az intézmények, amelyek jól és stabilan működő színházi nevelési és/vagy művészetközvetítő részleget alakítottak ki, általában szervesen beépültek az intézményi struktúrába, főállásban alkalmaznak egy vagy több színházi nevelési szakembert. Ez az intézményesülési folyamat részint az elmúlt tíz év során erősödött meg, 2013-ban még csak elvétve találtunk olyan színházat, ahol színházi nevelési szakembert alkalmaztak volna. Cziboly Ádám azt állítja, hogy „a színházpedagógia megerősödése az ügy »zászlóshajójának« bizonyuló kőszínházaknak is köszönhető, akiknek a példája országszerte jelentős szektoriális hatásokkal bírt”.¹²¹

Ez is megerősíti azt a feltételezést, mely szerint a vidéki színházakban is elindult egy olyan folyamat, amelyben a repertoárjátzás mellett megjelennek más típusú művészetközvetítő tevékenységek is. Megfigyelhető, hogy a 2013-as adatfelvétel óta eltelt időszakban több vidéki színház is kialakított színházi neveléssel, művészetközvetítéssel foglalkozó műhelyt.¹²² Ezt az adatot viszont árnyalja az a tény, ami a színháznevelés.hu-n található programok leírásából látszik, hogy a kőszínházakban folyó színházi nevelési tevékenységek nagy többségében a színház repertoárján lévő előadásokhoz kínálnak feldolgozó foglalkozásokat, színházbejárásokat. Komplex, több tevékenységet is magába foglaló program jelenleg hat

¹¹⁹ CZIBOLY Ádám, „Hogyan változott meg a magyarországi színházi nevelési és színházpedagógiai nagykép egy évtized alatt?”, in *Színházpedagógiai körkép*, szerk. KISS Gabriella és BETHLENFALVY Ádám, 15–43 (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó, 2024).

¹²⁰ Ilyen például a Miskolci Nemzeti Színház, a Bartók Kamaraszínház vagy a Griff Bábszínház.

¹²¹ CZIBOLY, „Hogyan”, i. m., 22.

¹²² Csokonai Nemzeti Színház Debrecen, Szegedi Nemzeti Színház, Hevesi Sándor Színház – Zalaegerszeg, Katona József Színház – Kecskemét, Petőfi Sándor Színház – Sopron, Weöres Sándor Színház – Szombathely, Vörösmarty Színház – Székesfehérvár, Budaörsi Latinovits Színház.

vidéki kőszínházban található,¹²³ ami nagyon kevés, ha abból a feltevésből indulunk ki, hogy ezeknek a színházaknak (a független társulatokkal ellentétben) állandó költségvetésből gazdálkodva lehetőségük lenne a művészetközvetítés szervezeti képviselőjére.

A kutatás eredményeit összegezve Cziboly Ádám is megállapítja,¹²⁴ hogy a színházi nevelési területen az elmúlt tíz évben megfigyelhető fluktuáció szervezeti szinten riasztó változásokat jelez. A szervezetek megszűnése és újraalakulása (elsősorban a független szcénában, de megfigyelhető ugyanez a kőszínházakban is) nagyrészt a pályázati lehetőségek megszűnésének, a bizonytalan pénzügyi forrásoknak és akár (kőszínházak esetében) egy igazgatóváltás utáni művészeti koncepcióváltozásnak is köszönhető, és a Déryné Program KultUp¹²⁵ alprogramjának 2023-as bevezetése még inkább felerősíti ezt a folyamatot. A KultUp Program célkitűzései közt a legfontosabbnak szerepel, hogy minden fiatalhoz eljuttassák a drámapedagógiai alapokon nyugvó programot. Herczog Noémi a KultUp Programról szóló részletes elemzésében arról ír, hogy ugyan „elismerésre méltó, hogy a magyar állam »mindenkit« lefedő kezdeményezésbe fog”,¹²⁶ viszont az is nyilvánvaló, hogy ahhoz, hogy mindenkit elérjenek, több mint húsz évre lenne szükség. Herczog szerint egy minőségi, valóban mindenki számára elérhető, országos színházi nevelési program megvalósításához két út is vezethet: „a decentralizáció, de akár még a jelenleginél is radikálisabb központosítás, az állandó résztvevő-programok irányába”.¹²⁷ Abban több, a színházi nevelés területén aktív szakember is egyetért – többek közt Takács Gábor és Cziboly Ádám is –,¹²⁸ hogy ha az állam a már meglévő, az elmúlt harminc év alatt kialakult színházi nevelési struktúrákat, szakembereket bevonva kínálná a KultUp programot, akkor valódi elérést és hatást tudna garantálni az ország bármely szegletében élő fiatalnak.

¹²³ Csokonai Nemzeti Színház Debrecen, Szegedi Nemzeti Színház, Hevesi Sándor Színház – Zalaegerszeg, Weöres Sándor Színház – Szombathely, Vörösmarty Színház – Székesfehérvár, Budaörsi Latinovits Színház.

¹²⁴ CZIBOLY, „Hogyan”, i. m., 39.

¹²⁵ KULTUP Program honlapja, <https://kultup.hu/> [Letöltve: 2025. 03. 30.]

¹²⁶ HERCZOG Noémi, „Milyen színházat kapnak a magyar államtól az iskolások?”, *Qubit* 2025.10.26., <https://qubit.hu/2025/10/26/milyen-szinhazat-kapnak-a-magyar-allamtol-az-iskolasok> [Letöltve: 2025. 03. 30.]

¹²⁷ Uo.,

¹²⁸ Uo.,

Kutatásom fókuszában a vidéki kőszínházak állnak. Az ezekben folyó színházi nevelési tevékenységeket alapvetően befolyásolja az az intézményi struktúra, amelyben tevékenykednek. Egzisztenciálisan a színház munkavállalójaként foglalkoztatott színházi nevelési szakemberek ugyan nagyobb biztonságban dolgozhatnak, mint a független szférában tevékenykedő alkotók, másrészt viszont a vidéki kőszínházak működéséből adódó korlátok miatt a megvalósítható tevékenységek köre jóval szűkebb, és általában a színházban dolgozók kételkedve figyelik a színház és a pedagógia határterületén létrejövő tevékenységeket, ahogyan ezt személyesen is megtapasztalhattam a CSIP bevezetésekor a Csokonai Színház állományában. Gyakran tapasztalható az a hozzáállás a színházvezetők, színházi alkotók részéről, amire Golden Dániel is felhívja a figyelmet, miszerint „Színház és nevelés kapcsolata korántsem magától értetődő [...] A színház fő sodra többnyire idegenkedik ettől, s az alkotói és befogadói szuverenitást féltve igen hamar *didaxist* kiált”.¹²⁹

A színházi alkotók többsége még ma sem tekinti színházi előadásnak a komplex színházi nevelési előadásokat, arra hivatkozva, hogy ezeknek az előadásoknak a célja elsősorban pedagógiai, és csak másodsorban művészi alkotás, és ez a két cél összeegyeztethetetlen.¹³⁰ A színházi nevelés és a színházpedagógia területén megvalósuló programok rendkívül sokszínűek és eltérőek mind a pedagógiai és a művészeti célok tekintetében, mind pedig az alkalmazott módszerek szerint. Drámaórák, komplex színházi nevelési előadások, előkészítő és feldolgozó foglalkozások, vitézsínház, közösségi színház, fórumszínház és még sok egyéb színházi nevelési és színházpedagógiai tevékenység tartozik ehhez a művészetpedagógiai területhez. Néhány vidéki városban mindezek dacára is kialakult az elmúlt évtized során olyan színházi nevelési műhely, ahol nagy szakmai tapasztalattal és elhivatottsággal dolgoznak színházi nevelési szakemberek, színházpedagógusok. Ugyan a fiatal generációk színházra „nevelésének”, színházba szoktatásának a fontosságát a színházak is elismerik, mégis, amikor lehetséges „megoldásként” felmerül a színházi nevelési programok beemelése a repertoárba, a színházi szakma a művészi és befogadói szuverenitásra hivatkozva elzárkózik. A színházak falai közt megszülető színházi nevelési tevékenységek elsődleges célja véleményem szerint

¹²⁹ GOLDEN Dániel, „Színház és nevelés Magyarországon”, in *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerk. CZIBOLY Ádám, 76–112 (Budapest: InSite Drama, 2017), 77.

¹³⁰ CZIBOLY Ádám, „Miért színház?”, *Színház* 50, 11. sz. (2017): 2–6, <https://szinhaz.net/2017/12/29/cziboly-adam-miert-szinhaz/> [Letöltve: 2025. 03. 30.]

egyébként sem a fiatalok színházba szoktatása, hanem sokkal inkább, Golden Dániel szavaival élve, „a művészet értékeinek közvetítése, ami feltételezi valamiféle híd kiépítését a fiatal közönség és a színházművészet világa között”.¹³¹ Talán ez a híd lehet az, amelyen keresztül a fiatalok a színház későbbi rendszeres nézőivé válhatnak. Az az állítás, miszerint a kőszínházak nem tekintik feladatuknak a színházi nevelés és/vagy a színházpedagógia beemelését a repertoárjukba, hatványozottan igaz a vidéki kőszínházakra. A vidéki kőszínházak kifinomult gépezetként működnek, nincs sem idő, sem tér, sem szándék az új formák kipróbálására, bevezetésére. A vidéki színházak bérletrendszerbe illesztett gyermek- és ifjúsági előadásokkal, vagy a középiskolásoknak is ajánlható (kötelező irodalomhoz kapcsolódó, vagy történelmi témájú) felnőttelőadásokkal igyekeznek megszólítani a fiatalokat, azzal a céllal, hogy kineveljék a következő színházlátogató generációt, de ahogyan azt Szűcs Mónika is megfogalmazza, ezek az előadások legtöbbször nem tudják megszólítani a fiatalokat, hanem éppen ellentétes hatást váltanak ki: a fiatalok ezeknek a szervezett színházlátogatásoknak a hatására nem mennek a későbbiekben színházba.¹³²

Pedig ha visszatérünk az előző fejezetben részletesen tárgyalt és a vidéki kőszínházakban is gyakran alkalmazott népszínház fogalmához, akkor Franciaországban és Németországban is azt tapasztaljuk, hogy a színházközvetítést a színház szükséges részének tekintik, olyan platformnak, melyen keresztül a színház organikusan tud kapcsolódni a város életéhez, intézményeihez, lakóihoz, és megteremti az aktív részvétel lehetőségét az állampolgárok számára.

Neudold Júlia, a budapesti Örkény Színház művészetközvetítő részlegének, az ÖrkényKÖZnek vezetője, doktori dolgozatában így fogalmazza meg a színházközvetítés céljait és felelősségét:

„A színház felelős azért, hogy a fiatal korosztállyal megszerettesse, megismertesse a színházat és a művészetet, hogy nézni tanítson és részt vállaljon az esztétikai nevelésben. A színház felelős azért, hogy átgondoltan vegyen részt a kulturális képzésben – együttműködjön a közoktatás iskoláival [...] egy színháznak felelőssége és érdeke, hogy feltérképezze saját hatását és nézői, társadalmi igényekre

¹³¹ GOLDEN, „Színház és nevelés”, *i. m.*, 78.

¹³² SZÜCS MÓNIKA, „Színház az ifjúságnak: Ifjúsági előadások Budapesten”, *Színház* 50, 1. sz. (2017), <https://szinhaz.net/2017/02/23/szucs-monika-szinhaz-az-ifjusagnak/> [Letöltve: 2025. 03. 30.]

érzékenyedjen [...] a színház felelősséggel tartozik a kulturális és szociális részvétele esélyegyenlőségének erősítéséért a kulturális demokráciáért. A felelősségi körébe tartozik megszólítani, bevonni, résztvevővé tenni különböző szociokulturális háttérrel rendelkező közösségeket.”¹³³

Egyetértek Neudold meghatározásával abban, hogy a színházaknak kiemelt feladata az, hogy az ókori gyökerekhez visszatérve fórumként működjenek a városban,¹³⁴ építsék a városi közösségeket életkortól és szociokulturális háttértől függetlenül. A színház minden korban olyan kulturális központ, közösségi hely volt, ahol az előadásokban az emberek felismerhették a saját vagy társadalmi problémáikat, ahol találkozhattak, eszmét cserélhettek. A kőszínházakban folyó színházi nevelési és/vagy színházpedagógiai tevékenységek megteremtik ezeknek a találkozásnak a lehetőségét, és valós részvételt ajánlanak azoknak, akik részt vesznek ezeken a programokon. Ezzel a folyamattal párhuzamosan a közoktatási intézmények is felismerték a színházi nevelési és színházpedagógiai programok hasznosságát, hiszen ezek a programok a költséghatékonyság és az egyszerű szervezhetőség mellett tematikailag is rendszerint könnyen a tantervi követelményekhez illeszthetők.

Ezt támasztja alá a 2009–2010 között Magyarországon a Káva Kulturális Műhely szervezésében megvalósult nemzetközi kutatás, a *DICE: A drámapedagógia hatása a lisszaboni kulcskompetenciákra*¹³⁵ elnevezésű Európai Unió projekt, melynek során két éven keresztül azt vizsgálták a kutatók, hogy a tanítási színház és dráma milyen hatással van az öt lisszaboni kulcskompetenciára a nyolc közül. A projektben tizenkét ország szakemberei 111 különböző programon keresztül 4475 13-16 éves diákot értek el. Ilyen kiterjedt elérésű kutatás korábban nem készült, és bár a drámapedagógiát művelő szakemberek között nem volt kérdés, hogy amit csinálnak, annak hatása van, a kutatást megelőzően nem rendelkeztek bizonyító erejű mérési adatokkal. Az eredmények

¹³³ NEUDOLD, *A kőszínház*, i. m., 10.

¹³⁴ Különösen igaz ez a megállapítás a vidéki kőszínházakra, hiszen ezek az intézmények – ellentétben a fővárosi színházakkal – gyakran egyedül képviselik az előadóművészetet egy vidéki városban.

¹³⁵ CZIBOLY Ádám, szerk., *Dice: A kocka el van vetve*, Dice Konzorcium, 2010. https://www.dramanetwork.eu/file/DICE_kutatasi_eredmenyek.pdf [Letöltve: 2025. 03. 30.]

megmutatták, hogy a tanítási színház és dráma mérhető hatást gyakorol az alábbi kompetenciákra:

- anyanyelvi kommunikáció
- a tanulás tanulása
- személyközi, interperszonális és szociális kompetenciák, állampolgári kompetenciák
- vállalkozói kompetencia
- kulturális kifejezőképesség

A projekt résztvevői ezen kívül létrehoztak egy hatodik kompetencia kategóriát is, amely kiegészíti a másik ötöt:

„Ez a kompetencia magában foglalja a másik ötöt, és egy új dimenzióval is bővül, mivel arra az egyetemes kompetenciára vonatkozik, hogy mit is jelent embernek lenni. A társadalmi összetartozásra és a fejlődő demokráciában való polgári létre irányuló egyre növekvő figyelem közepette olyan morális iránytűre van szükségünk, melynek segítségével megtalálhatjuk a helyünket és egymás helyét a világban, és elkezdhetjük újragondolni meglévő értékeinket, sőt új értékeket hozhatunk létre. Ki kell találnunk és el kell képzelnünk egy olyan társadalmat, amiben érdemes élni, ahol jobban érzékeljük, merre is tartunk, és meggyőződéssel tudjuk, hogy milyen emberekké akarunk válni.”¹³⁶

A kutatás eredményei egyértelműen visszaigazolták azt, hogy azok a fiatalok, akik ilyen tevékenységekben vesznek részt, aktívabb, a kulturális sokszínűségekre nyitottabb, innovatívabb és kreatívabb állampolgárokká válnak. Jelenleg a magyar közoktatás rendszerében ugyan jelen van a dráma és színház tantárgy, általános iskola felső tagozatában heti egy tanórában, középiskolában pedig 11. osztályban választható művészeti tárgyként, de gyakran ezek az órák témanapokká zsugorodnak, vagy egyszerűen kikerülnek a

¹³⁶ Uo., 20.

tanmenetből.¹³⁷ A színházak által kínált színházi nevelési és színházpedagógiai programok valamelyest orvosolni tudják ez a hiányt, és mind tematikailag, mind pedig formailag kapcsolódni tudnak a Nemzeti Alaptantervben meghatározott elvárásokhoz.

A 2023-as adatbevallás adatai azt mutatták, hogy a színházi nevelési és /vagy színházpedagógiai műhelyek tevékenységei között a programok témája többnyire az emberi kapcsolatok, az egyén és a társadalom, az identitáskeresés, a diszkrimináció, a környezet és a valóság témái körül artikulálódtak, melyek általában a hit- és erkölcsstan, illetve etika, a magyar nyelv és irodalom, a dráma és tánc vagy a történelem tárgyak tantervéhez kapcsolódtak. Mindamellett, hogy a színházak által kínált programok témái közvetlenül tudnak kapcsolódni az iskolai tananyaghoz, validálva ezzel az alapvető társadalmi hasznosság tényét, a színház társadalomalakító és társadalomformáló szerepét is megmutatják. Hiszen ha a színházi nevelési és színházpedagógiai programok nézője aktívan jelen van, résztvevővé válik, közvetlenül megtapasztalja a saját véleménye felvállalásának erejét és következményeit, még akkor is, ha nem vesz részt aktívan a felkínált interaktív formákban azáltal, hogy „egy színházi szituáció értelmezése során tudatosítja magában azokat a [...] mechanizmusokat, melyek [...] a gondolkodását meghatározzák”.¹³⁸ Ez a magatartás pedig elvezet ahhoz, hogy a résztvevők felismerjék a lehetőségeiket és a hatásukat a közvetlen és a tágabb környezetükre, és tudatosabb, reflektáltabb, empátikusabb állampolgárrá váljanak.

Mindezek megerősítik a színházi nevelési és/vagy színházpedagógiai műhelyek létrehozásának az érvényességét és szükségességét a színházakban. Erre mutat rá pontosan Ute Pinkert német szakember „A közvetítés struktúrája” című tanulmányában, melyet Neudold Júlia doktori kutatásainak köszönhetően olvashatunk:

„A [színházpedagógia] olyan terület, amely a kultúra és az oktatás támogatása okán kötött társadalmi szerződésnek megfelelően legitimálja a színházak közpénzből való finanszírozását. Olyan történelmileg szükségessé vált szolgáltatás, amely színház és közönség kapcsolatát pedagógiai stratégiák mentén alakítja, és így kompenzálja azt a

¹³⁷ NAT KERETTANTERV, https://www.oktatas.hu/koznevelas/kerettantervek/2020_nat/kerettanterv_alt_isk_5_8/
[Letöltve: 2025. 03. 30.]

¹³⁸KRICSFALUSI 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), 29.

tényt, hogy társadalmunk önértelmezésében a művészsínház folyamatosan veszít a jelentőségéből. A színház *szervezeti profiljának* az az *eleme*, amely „nézni tanít”, és (mivel az oktatási rendszerben nincs erre mód) átveszi az iskolától a művészi utánpótlás kinevelésének feladatát. Olyan *tevékenységi forma*, amely – miközben létrejötté közvetlenül kötődik a színház intézményéhez – a művészetközvetítés performatív koncepciójának köszönhetően folyamatosan módosul és változik.”¹³⁹

¹³⁹ Ute PINKERT, „Vermittlungsgefüge I.: Vermittlung im insitutionalisierten Theater als immanente Dimension und als pädagogischer Auftrag”, in *Theaterpädagogik am Theater: Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*, szerk. Ute PINKERT (Milow: Schibri-Verlag, 2014), 12, 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.

4. TÁRSADALMI FELELŐSSÉGVÁLLALÁS A SZÍNHÁZBAN

„Ebben a században, amelyben az emberiség elszánta magát az élet minden formájának az elpusztítására, megannyi megélt társadalmi forma után, melyek gazdagsága és sokszínűsége ősidők óta a legtisztább öröksége, talán soha nem volt még szükségesebb kimondani, úgy ahogy azt a mítoszok is teszik, hogy a jól elrendezett humanizmus nem önmagával kezdődik. Hanem az élet elé helyezi a világot, az életet az ember elé, a többi lény tiszteletét az önszeretet elé... és, hogy még egy- vagy kétmillió év sem szolgálhat ürügyül ezen a földön – mivel annak mindenképp vége lesz – arra, hogy bármely faj, még a miénk sem, árucikké tegye, és szégyentelenül, tapintatlanul viselkedjen rajta.”¹⁴⁰

A vizsgálatom tárgyát képező városi színházak működésére a több mint száz éve rögzült, konzervatív szokásrendszeren alapuló működés a jellemző. Hazai viszonylatban ezek az intézmények önálló társulattal rendelkező repertoárszínházak, melyek fő tevékenysége az előadások létrehozása és játszása, általában minden más tevékenység csak ennek a feladatnak a hiánytalan megvalósulása esetén lehetséges. Ennek ellenére, ahogyan azt az előző fejezetben bemutattam, több magyarországi városi színházban is elindultak az elmúlt évtizedekben olyan folyamatok, melyek a közönséggel való, a hagyományos nézői szereptől eltérő kapcsolódásra helyezték a hangsúlyt. Ezzel párhuzamosan korunk társadalmi-gazdasági változásai a színház belső működésére is hatással voltak. A következőkben a színházban megvalósuló társadalmi felelősségvállalás lehetséges területeit veszem górcső alá annak érdekében, hogy megvizsgáljam, milyen lehet a 21. század városi színháza, hogyan valósulhat meg a népszínházi eszmeiség.

¹⁴⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques 3: L'Origine des manières de table*, 1968 (Paris: Plon, 1968), 422, saját fordítás „En ce siècle où l'homme s'acharne à détruire d'innombrables formes vivantes, après tant de siècles dont la richesse et la diversité constituaient de temps immémorial, le plus clair de son patrimoine, jamais sans doute, il n'a été plus nécessaire de dire, comme le font les mythes, qu'un humanisme bien ordonné, ne commence pas par soi-même, mais place le monde avant la vie, la vie avant l'homme, le respect des autres avant l'amour-propre : et que même un séjour d'un ou deux millions d'années sur cette terre, puisque de toute façon il connaîtra un terme, ne saurait servir d'excuse à une espèce quelconque, fût-ce la nôtre, pour se l'approprier comme une chose et s'y conduire sans pudeur ni discrétion.”

4.1. A társadalmi felelősségvállalás elméleti keretei

„Minden személynek joga van a közösség kulturális életében való szabad részvételhez, a művészetek élvezéséhez, valamint a tudomány haladásában és az abból származó jótéteményekben való részvételhez” – olvashatjuk 1948 óta az *Emberi Jogok Egyetemes Nyilatkozatában*.¹⁴¹ Ennek ellenére napjainkban is rendszeresen sérül a kultúrához a művészetekhez, a tudományokhoz való hozzáférés lehetősége, a részvétel joga. Az okok rendkívül sokrétűek, többek közt visszavezethetők a kulturális és oktatási intézményrendszer működésére, az ország gazdasági és szociális állapotára, de az emberek szociokulturális háttere is meghatározó. A társadalmi felelősségvállalás olyan terület, ahol a magán- és a közsféra intézményei olyan feladatokat vállalnak fel, melyek túlmutatva a szervezet alaptevékenységén a társadalom jóllétét szolgálják.

Nem meglepő tehát, hogy a szervezeti társadalmi felelősségvállalás [*Corporate Social Responsibility*, CSR] fogalma, mely évtizedek óta a társadalom- és gazdaságtudományok, azon belül is a menedzsment-irodalom szerves részét képezi, bekerült a köztudatba. A területen folyó kutatások és elméleti viták nem lezártak, sőt, az tapasztalható, hogy a CSR-hoz kapcsolódó fogalmak, elméleti modellek, rövidítések száma egyre nő, és a vállalati szektor mellett a közsféra több területén is megfigyelhető a társadalmi felelősségvállalásra való hajlandóság.¹⁴² Az viszont tünetértékű, hogy sokszor rossz fordításban vagy hibás értelmezésben használják. Ez az oka annak, hogy a CSR-on belül pozicionálni szeretném a közsféra társadalmi felelősségvállalását [*Public Social Responsibility*, PSR], és azon belül megvizsgálni azoknak a közintézményként működő színházaknak a lehetőségeit, amelyekben még csak elszórtan és reflektálatlanul fedezhetők fel a PSR-hoz kapcsolódó tevékenységek.

¹⁴¹ „27. Cikk”, in *Emberi Jogok Egyetemes Nyilatkozata*, https://www.ohchr.org/sites/default/files/UDHR/Documents/UDHR_Translations/hng.pdf [Letöltve: 2025.03.30.]

¹⁴² Ilyen példa Budaörs város önkormányzatának magyarországi viszonylatban szinte egyedülálló, kidolgozott PSR stratégiája, mely az innovációt, a fenntarthatóságot és a közösséget helyezi fókuszba. BUDAÖRS VÁROS TÁRSADALMI KÖZFELELŐSSÉG STRATÉGIÁJA, <https://hatarozatok.hu/publikacio/45dc84fa9294886b3fa8863eb3b2818f/dontes/2963632> [Letöltve: 2022.05.25.; jelenleg nem hozzáférhető]

A társadalmi felelősségvállalás fogalma szorosan kötődik a versenyszférához, és már a megnevezés is magában foglalja azt a tényt, hogy a vállalatok a profitszerzés mellett társadalmi feladattal (felelősséggel) is bírnak, hiszen tevékenységük minden esetben hatással van a társadalomra.¹⁴³ Ezzel párhuzamosan az elmúlt hat-hét évben a közszféra szervezeteinél is megjelent az az igény, hogy olyan tevékenységeket lássanak el, melyek a fenntartható fejlődést segítik elő. Annál is inkább, mert egy közfeladatot ellátó szervezet is felvállalhat olyan, a „közjót” szolgáló feladatot, amelyet más nem lát el – persze csak amennyiben felismeri és kiszolgálja a jelentkező társadalmi igényt. Gáspár Mátyás szerint a közigazgatási szervek valamennyi rendelkezésre álló eszközükkel a közjó egészéért felelnek,¹⁴⁴ így elavult az a megközelítés, hogy bizonyos feladatokat egy szervezet azért utasítson el, mert nem tartoznak munkakörébe.

A PSR területe napjainkban is folyamatos változásban van, amely több módszertani és öndefiníciós problémát vet fel. Budai Balázs Benjámin szerint a két legfontosabb kérdés a következő: Milyen konkrét szerepet vállaljon az állam a társadalmi felelősségvállalás területén, és hogyan viszonyuljon a gazdasági szereplők ilyen tevékenységéhez? Hogyan határolja el a saját működésében az alapfunkcióiból, kötelezettségeiből adódó közvetlen és a tágabb társadalmi felelősséget azoktól a tevékenységektől, melyeket önként vállal, miközben a közszféra szervezetei eleve a közjót szolgálják?¹⁴⁵ Ezekre a kérdésekre jelenleg nincsenek konkrét válaszok, de az elfogadott álláspont szerint a PSR körébe tartozhatnak mindazok a feladatok, tevékenységek, melyeket a közintézmény a jogszabályban előírt kötelezettségén felül vállal, és önként, a társadalom iránt érzett felelősségből, erkölcsi vagy etikai indíttatásból valósít meg. A közszférában ilyen területek lehetnek a fenntartható fejlődés, a környezetvédelem, az egyenlő bánásmód, az esélyegyenlőség, a nemek közti egyenlőség, a felzárkóztatás, az inkluzivitás, az átláthatóság, az akadálymentesítés, a

¹⁴³ GÉRING Zsuzsanna, „A vállalati társadalmi felelősségvállalás kritikai megközelítései”, *Replika* 106–107 (2018): 57–76, 57, http://replika.hu/system/files/archivum/replika_106-107-04_gering.pdf [Letöltve: 2025.03.30.]

¹⁴⁴ GÁSPÁR Mátyás, „Társadalmi közfelelősség: Van-e közigazgatás a bürokrácián túl? Az önkormányzatiság újraértelmezésének egy lehetséges gondolati kerete”, *Új Magyar Közigazgatás* 9, 3. sz. (2016): 33–36, 35, https://kozszov.org.hu/dokumentumok/UMK_2016/3/04b_Forum_Tarsadalmi_kozfelelosseg_javitott.pdf [Letöltve: 2025.03.30.]

¹⁴⁵ BUDAI Balázs Benjámin, *A közigazgatás újragondolása: Alkalmazkodás, megújulás, hatékonyság* (Budapest: Akadémiai Kiadó Zrt, 2017).

prevenció, az egészségfejlesztés, az önkéntes szociális-kulturális szolgáltatások stb.¹⁴⁶
Gáspár szerint a társadalmi közfelelősség fogalma

„[...] azért indokolt, mert jelzi, hogy kiterjeszti a közfelelősséget a társadalmi felelősségre, tehát a felelősségi piramis egészére. [...] A társadalmi közfelelősség (PSR) – előírt kötelezettségeken túli önkéntes elköteleződés a közérdek, a közjó érvényre juttatása mellett, a közigazgatási és közszolgáltató szervezetek és tagjaik többletvállalása döntően a működésükkel összefüggő vagy esetenként attól független, jellemzően kritikus társadalmi, közösségi szükségletek és problémák megoldása – döntően az egészséges ökoszisztéma, a fenntartható fejlődés, a társadalmi béke megvalósítása és a jó kormányzás – érdekében.”¹⁴⁷

Számos közintézmény alaptevékenységének eleve része a társadalmi felelősségvállalás, hiszen valamilyen szolgáltatást nyújt az érintetteknek, a közönségnek, és mindezeket átláthatóan és elszámoltathatóan végzi. A fentebb felsorolt területek közül jónéhány pedig már a jogszabályokban is megjelenik.¹⁴⁸ A közszféra társadalmi felelősségvállalás területén betöltött szerepe azért is lehet fontos és előremutató, mert ösztönözheti a versenyszféra szereplőit és a jogalkotókat, továbbá jó példával járhat elől az alapelvek gyakorlati megvalósításában.

Az alábbi táblázatban láthatók a CSR és a PSR közti különbségek, melyek közül talán a legfontosabb különbség a közérdekhez való viszonyban, az anyagi erőforrások tekintetében és a tevékenységhez való viszonyban vehető észre.

¹⁴⁶ Uo.,

¹⁴⁷ GÁSPÁR Mátyás, TÉTÉNYI Éva Edit, BUDAI Balázs Benjámin, TEVANNÉ SÜDI Annamária, SUHAJDA Attila, DÖMÖTÖR Ildikó, SZABÓ Tamás, NÁRAI Márta és REISINGER Adrienn, *A társadalmi közfelelősségvállalás alapjai*, Nemzeti Közzolgálati Egyetem, Budapest, 2019. <https://nkerepo.uni-nke.hu/xmlui/bitstream/handle/123456789/15929/A%20tarsadalmi%20kozfelelosseg%20alapjai.pdf?sequence=1> [Letöltve: 2025.03.30.]

¹⁴⁸ Vö. az EGYENLŐ BÁNÁSMÓDRÓL ÉS AZ ESÉLYEGYENLŐSÉG ELŐREMOZDÍTÁSÁRÓL SZÓLÓ TÖRVÉNY, <https://mkogy.jogtar.hu/jogszabaly?docid=a0300125.TV> [Letöltve: 2025.03.30.]

Jellemzők	CSR	PSR
Új „társadalmi szerződés”	Önkéntes csatlakozás a társadalmi célok közös eléréséhez	Az állam, önkormányzatok számára jog és társadalmi elvárás
A közérdekhez való viszony	Az alaprendeltetés nem közérdekű, a közérdek önkéntes szolgálata	Az alaprendeltetés is közérdekű, ennek kiterjesztése történik a PSR keretében
A tevékenység irányai	Kifejezetten adott célterületekre irányul	A három szektor szervezeteire és adott célterületekre irányul
A tevékenység célterületei	Adott piac, célközönség, érdeklődés és társadalmi, közösségi fontosság szerint	Adott célközönség, kritikus társadalmi, közösségi problémák, szükségletek
Személyes önkéntesség szervezeten belül	Jellemző és fontos, de nem kizárólagos eleme a CSR működésnek	Jellemző és fontos, de nem kizárólagos eleme a PSR működésnek
Kapcsolódás az alapműködéshez	Lehetséges, de kisebb mértékű, nem lényegi tartalom, a kapcsolódás jellemzően erősödik	Meghatározó jelentőségű, de nem kizárólagos tartalom, az erőforrások jellegéből is adódik
Sajátos szakmai felelősség	Kizárólagos szakmai tudás esetén lényeges elemmé válhat, jelentősége kisebb mértékű	Meghatározó jelentőségű a „monopolisztikus” szakmai hozzáértés kihasználása
Anyagi erőforrásai	Magántőke és adományok, koordinált erőforrások	Költségvetés, szolgáltatási bevételek, adományok, koordinált erőforrások
Partnerségi rendszerek	Fontos, közepesen jelentős, korlátokkal terhelt ⁶ külső együttműködés	Meghatározó jelentőségű, lényegében nem korlátozott együttműködési rendszer ⁷
Szabályozás	Nincs külső szabályozás, ajánlások és érdekeltségi rendszerek lehetségesek	Korlátozottan lehetséges, iránymutatások, felsőbb stratégiák

1.ábra: A CSR és a PSR közti különbségek¹⁴⁹

A PSR tevékenységek bevezetésének a sikere a szervezet vezetőjének a meggyőződéséből indulhat, és lényeges, hogy a munkatársak megértsék és elfogadják ezeknek a tevékenységeknek a társadalmi hasznosságát, és a szervezeti kultúra részévé váljanak. Mindezek mellett pedig elkerülhetetlen, hogy piaci helyzettől függetlenül szembenézzenek korunk kihívásaival (a klímaváltozás által okozott problémákkal, a fosszilis energiahordozók kiapadásával, a társadalmi egyenlőtlenségek növekedésével stb.) és aktívan reagáljanak is rá. Hiszen olyan ökoszisztéma részei, amelynek megtervezésekor számolni kell az általa elfoglalt, közvetlen környezettel; a szervezet által foglalkoztatottakkal (dolgozók, partnerek, beszállítók, közönség, művészek, önkéntesek stb.); a régióval, ahol a szervezet található; a jogszabályi környezettel.¹⁵⁰ S ugyanezek a

¹⁴⁹ GÁSPÁR et al., *A társadalmi felelősségvállalás*, i. m., 14.

¹⁵⁰ CHADUC, *Guide sur la mise en œuvre de la RSO dans le spectacle vivant* (Dijon: Alterculture, 2021).
<https://www.artcena.fr/sites/default/files/medias/guide%20RSO-web.pdf>. [Letöltve: 2025.03.30.]

normák kerülnek előtérbe az írásom fókuszában lévő kőszínházak vizsgálatakor is, hiszen a környezetre gyakorolt hatásuk – legyen az pozitív vagy negatív – ugyanannyira meghatározó, mint más szervezetek esetében.

4.2. A kultúra, mint a fenntarthatóság negyedik pillére

4.2.1. Elméleti keretek

Mindezt figyelembe véve a kultúra területén napjainkban bekövetkező változások magukkal hozták a kulturális tevékenységek és intézmények fenntartható működésének a vizsgálatát. A neves ausztrál kultúrpolitikai elemző, Jon Hawkes annak ellenére tekint úgy a kultúrára mint a fenntartható emberi fejlődés egyik feltételére,¹⁵¹ hogy a kultúrpolitika egyre kevésbé veszi figyelembe az emberi értékeket, és a kulturális intézmények is inkább a gazdaságos működés felől közelítenek kultúraközvetítő szerepükhöz. Jean-Michel Lucas,¹⁵² Jack Lang korábbi francia kultuszminiszter kultúrpolitikai tanácsadója, közgazdász, a kulturális jogok érvényesítésének szószólója pedig azt vallja, hogy a kulturális felzárkóztatás csak akkor lehetséges, ha a szektor az etikusságon, az elfogadáson és a méltóságon alapuló kulturális jogok figyelembevételével dolgozik.

Azt a referenciaprogramot, mely helyi kultúrpolitikai fejlesztésekre is tesz javaslatot, 2010-ben Mexikóvárosban az Egyesült Városok és Helyi Önkormányzatok Világkongresszusa (UCLG¹⁵³) is jóváhagyta, megerősítve azt a tényt, hogy a kultúra a fenntartható fejlődés negyedik pillére. A kultúra alapvető szerepéről való nézetek origójául Jon Hawkes *The Fourth Pillar of Sustainability: Culture's Essential Role in Public*

¹⁵¹Jon HAWKES, *The Fourth Pillar of Sustainability: Culture's Essential Role in Public Planning*, (Altone, Victoria, Australia: Common Ground Publishing Pty, Ltd, 2001), https://www.researchgate.net/publication/200029531_The_Fourth_Pillar_of_Sustainability_Culture's_essential_role_in_public_planning [Letöltve: 2025.03.30.]

¹⁵² Jean-Michel LUCAS, „Les droits culturels des personnes: Une volonté, une méthode”. *L'Observatoire* 49 (2017/1): 45–48.

¹⁵³ UNITED CITIES AND LOCAL GOVERNMENTS, <https://uclg.org/> [Letöltve: 2025.03.30.]

Planning című munkája szolgált.¹⁵⁴ Mi több: ezeket az ajánlásokat szem előtt tartva, 2016-ban az Európai Unió Gazdasági és Szociális Bizottságának felhívására megszületett az a tanulmány, melynek végén így fogalmaznak a szerzők:

„[...] az Európai Unió a kulturális jogokat ismerje el az emberi fejlődés alapvető tényezőiként; a kultúrát ismerje el a fenntartható fejlődéshez szükséges tényezőként; támogassa a kultúrák közötti cserét a szociális és gazdasági fejlődés előmozdítása végett; továbbá engedje meg, hogy a városok kultúrával kapcsolatos döntései formálják jövőnket!”¹⁵⁵

A tanulmány állampolgárokat támogató eszközként definiálja a kultúrát, és azért tekinti a fenntarthatóság önálló pillérének a gazdaság- és szociálpolitika mellett, mert véleményük szerint a markáns kultúrpolitika határozott irányok mentén, látható eredményekkel, pozitív hatást fog gyakorolni a városok fenntartható fejlődésére. A javaslat lényeges pontja, hogy a döntéshozatal fókuszában a civil társadalommal folytatott párbeszéd álljon, mely előtérbe helyezi a városok kooperációját, együttműködési hálózatok kialakítását. A szerzők szerint a városokban működő kulturális szervezetek, intézmények akkor alkalmasak e törekvések megvalósítására, ha az infrastrukturális fejlesztések mellett hangsúlyt fektetnek a közösségekkel végzett munkára. Olyan tereket hoznak létre például ezekben az épületekben, melyek találkozásokra adnak lehetőséget, például vissza tudják hozni a külvárosokban, agglomerációban élőket a belvárosba, átrajzolva ezzel a városok társadalomföldrajzát.

4.2.2. Kulturális jogok

Tizenöt évvel később Jean-Michel Lucas ennél radikálisabban gondolkodik a fenntartható kultúráról és a kulturális jogok érvényesítéséről.¹⁵⁶ S bár egyetért Jon Hawkes

¹⁵⁴ HAWKES, *The Fourth Pillar*, i. m.

¹⁵⁵KULTÚRA, VÁROSOK ÉS IDENTITÁS EURÓPÁBAN, <https://www.eesc.europa.eu/sites/default/files/resources/docs/qe-04-16-540-hu-n.pdf> [Letöltve: 2025.03.30.]

¹⁵⁶ LUCAS. „Les droits culturels”, i. m.

tézisével, mely szerint a kultúra a fenntartható emberi fejlődés alapja, úgy látja, hogy a nemzetközi intézményrendszer (EU, UCLG) még mindig a neoliberais piacgazdaság törvényei mentén gondolkodik a kultúráról. Holott a kultúra és a fejlődés összekapcsolása nem redukálható a termelésre, hanem sokkal inkább a kulturális jogok alapját képező tisztelet és a méltóság etikájának prizmáján keresztül kellene gondolkodni róla. Úgy véli, hogy a kultúrpolitika legfontosabb kihívása a jövőben az lesz, hogy a kulturális javakat ne „fogyasztásra kész termékként gondolja el, hanem szabad, egyenlő személyek (művészek és nem művészek) közösségeként, akik különbözőségeik révén mind hozzá tudnak tenni az egyetemes emberi kultúrához”.¹⁵⁷ Mindennek alapjául szolgálhat a 2007-ben elfogadott Fribourgi Nyilatkozat,¹⁵⁸ a kulturális jogok alapidokumentuma, melyet támogatói alapvető jogként kívánnak legitimálni. Célja pedig, hogy mindenki számára biztosítsa a saját és mások kultúrájához való hozzáférést, a véleménynyilvánítás és a művészi alkotás szabadságát. A magyar jogrendszerben is megtaláljuk a kulturális jogokat, mely kimondja a művészet és a tudomány szabadságát, a művelődéshez és az oktatáshoz való jogot. Hazánk az alaptörvényben biztosítja a művelődéshez való jogot, melyet leginkább a közművelődés széles elérhetőségével szeretne biztosítani, ami jelenti egyrészt a közösség kulturális életben való szabad részvételét, másrészt a művészetek szabad élvezetét is. Ezt a jogot a magyar jogrendszer a közművelődési törvényben szabályozza, és többnyire a helyi önkormányzatokra bízta a megvalósítását. Ennek a jognak az érvényesítése emiatt nagyban függ az állam és az önkormányzatok költségvetésétől és szándékaitól. Az állam által az állampolgárok számára biztosított legfontosabb közszolgáltatások az alkotmányban is megjelennek, ezek közé tartozik a kultúra is. Az állam feladatai között van a kulturális szolgáltatások biztosítása, amelyet a társadalom egésze számára biztosítani kell.¹⁵⁹

Mindezek ellenére a kulturális jogok érvényesítése nagyon gyakran ütközik gazdasági vagy társadalmi nehézségekbe világszerte.

¹⁵⁷ *Uo.*,

¹⁵⁸ CULTURAL RIGHTS, <https://droitsculturels.org/observatoire/la-declaration-de-fribourg/> [Letöltve: 2025.03.30.]

¹⁵⁹ CSEPORÁN Zsolt, „Kulturális jogok – kulturális igazgatás – kultúrpolitika”, *Valóság* 64, 2. sz. (2021): 1–12.

4.2.3. Culture 2030 Goal

A fentieket megerősíti az a tény is, hogy a kultúra – annak ellenére, hogy a fenntarthatóság negyedik pilléréként jelenik meg – nem került bele önálló célként a Fenntartható Fejlesztési Célrendszerbe, amely csupán megemlíti a kultúra fontosságát a 36. bekezdésben,¹⁶⁰ holott már 2013-ban nemzetközi kulturális hálózatok (többek közt az UCLG és az ICOMOS) fogtak össze ennek érdekében. Ennek következményeként jött létre a #culture2030goal¹⁶¹ kampány, amely arra hivatott, hogy a kultúra fenntarthatóságban betöltött szerepe mellett foglaljon állást, és végiggondolja, hogyan foglalhatná el a kultúra az öt megillető helyet a Fenntartható Fejlődési Célok közt:

„Ez lehetővé tenné a kulturális változások elérését, az oktatás, a nemek közti egyenlőség, a fenntartható termelés és fogyasztás az élhetőbb városok az éghajlatváltozással kapcsolatos kérdések, a béke az igazságosság, a befogadás és más egyéb területeken, amelyek elengedhetetlenek ahhoz, hogy méltósággal és egyenlőséggel valósítsuk meg minden emberben rejlő potenciált, a kultúra explicit nyelvezetén keresztül.”¹⁶²

A közösen megfogalmazott dokumentum tíz lehetséges területet javasol átgondolásra azzal kapcsolatban, hogy egyrészt a kultúra a 2030 utáni fenntartható fejlődés önálló céljaként kerüljön elismerésre, másrészt felvetik annak a lehetőségét, hogy a kultúra mind a három fenntarthatósági pillér összekapcsolására alkalmas keretként szolgálhatna. Ugyanezt a törekvést erősítették meg az UNESCO 2022-es Mondiacult programjának eredményei, melynek lezárásaként a tagállamok egy kiemelkedő jelentőségű nyilatkozatot tettek.¹⁶³

¹⁶⁰ TRANSFORMING OUR WORLD: THE 2030 AGENDA FOR SUSTAINABLE DEVELOPMENT, <https://docs.un.org/fr/A/RES/70/1> [Letöltve: 2025.03.30.]

¹⁶¹ CULTURE 2030 GOAL, <https://culture2030goal.net/> [Letöltve: 2025.03.30.]

¹⁶² Uo.,

¹⁶³ MONDIACULT 2022. NYILATKOZAT, <https://www.unesco.org/en/articles/mondiacult-2022-states-adopt-historic-declaration-culture?hub=758> [Letöltve: 2025.03.30.]

„A kultúra alapvető szerepet játszik a társadalmainkban. A kultúra révén az emberek felfedezhetik közös emberségüket, és szabad felvilágosult polgárokká válhatnak. A fejlődés ellenére azonban még mindig nem kapja meg az őt megillető helyet a közpolitikákban és a nemzetközi együttműködésekben. A MONDIACULT 2022 egy erőteljes jelzés ennek megváltoztatására. A ma elfogadott nyilatkozat elkötelezettséget jelent a cselekvés mellett.”¹⁶⁴

A fentebb említett folyamatok és eredmények egyfelől bizakodásra adnak okot azzal kapcsolatban, hogy a világ országainak döntéshozói felismerjék és elismerjék a kultúra társadalomjobbító szerepét. Mindazonáltal ezek a nyilatkozatok, csakúgy, mint a Fenntartható Fejlődési Célok, önkéntes alapúak, és az eddigi évek tapasztalatai a bizonyos területeken elért látható fejlődés mellett számos területen még mindig észrevehető hiányosságokat mutatnak.

4.3. A társadalmi felelősségvállalás lehetőségei az előadóművészetekben

A kutatásom során vizsgált közintézményként működő színházak nem rendelkeznek CSR/PSR stratégiával, és sokszor nem tudatosítják, vagy nem is tudják, hogy tevékenységük társadalmi felelősségvállalásként értelmezhető-e, vagy hogy mi is tartozik a PSR körébe. A kultúra közvetítése és az ehhez való hozzáférés biztosítása a társadalmi felelősségvállalás fontos része, és a fenntarthatóság negyedik pillére. Tehát a színház már alapfeladatával is társadalmi felelősségvállalást végez, mindemellett pedig számos szintén van lehetősége arra, hogy PSR tevékenységet végezzen, ami egyszerre jelent szemlélet- és gondolkodásmódot is. A PSR tehát a közszféra intézményeinek sajátos tevékenységi területéhez kapcsolódik. Ezen intézmények működésének, a közfelelősségnek az ellenőrzése egyrészt a nyilvánosság útján valósul meg. Ebből a felelősségből akkor lesz társadalmi közfelelősség, ha a szervezet a kötelezően előírt feladatain túl a rendeltetési körében, vagy esetenként azon is túl végez olyan tevékenységeket, amelyekkel fontos

¹⁶⁴ Uo.,

társadalmi szükségletek kielégítéséhez, vagy éppen a problémák megoldásához járul hozzá.¹⁶⁵

Közintézményként Magyarországon a Gazdasági Versenyhivatal jelentetett meg elsőként 2016-ban kidolgozott PSR stratégiát, melyben deklarálta a társadalmi felelősségvállalás szükségességét, és meghatározta az irányát, a lehetőségeket és a forrásokat. A dokumentum alaposan és átgondoltan tervezi meg a szervezet PSR tevékenységét, figyelembe véve a szervezet alapfeladatából adódó kötelező feladatokat. A „vonzó munkahely, a szakma lelkiismerete vagy a segítőkész szervezet” más kulturális területre is adaptálható.¹⁶⁶ Például a könyvtárakra, melyek társadalmi felelősségvállalásával kapcsolatban Senkei Kiss Zoltán ezt írja: „a közszféra felelősségvállalását inkább hozzáadott értéknek kell tekinteni, mely alapján felvállal olyan feladatokat, amelyek mind az intézmény, mind az intézmény célcsoportjai számára előnyöket biztosítanak”.¹⁶⁷

Mindezek a gondolatok megerősítik azt az álláspontot, mely szerint a színházak működésébe is beilleszthetők a társadalmi felelősségvállalás irányelvei. Úgy vélem, hogy a közsínházak számára is fontos és előremutató lépés lehetne a saját szervezetük PSR stratégiájának a kialakítása, hiszen napjaink folyamatosan alakuló gazdasági, társadalmi környezetében azok a szervezetek tudnak életképesek maradni, melyek képesek az alkalmazkodásra, vagy akár az átalakulásra is.¹⁶⁸ A társadalmi felelősségvállalás, vagy az, ahogyan egy közösség tudatosan reagál a világban felmerülő változásokra (bárhogy is nevezzük), mindenképpen az emberi tevékenység szervezeti modelljeként fog működni.

¹⁶⁵GVH TÁRSADALMI KÖZFELELŐSSÉG VÁLLALÁSI (PSR) STRATÉGIÁJA, 2016. MÁJUS, http://www.gvh.hu/data/cms1036194/GVH_PS_R_strategia_2017_04_27.pdf [Letöltve: 2025.03.30.]

¹⁶⁶ Uo., 24.

¹⁶⁷ SENKEI-KIS Zoltán, „Társadalmi felelősségvállalás a könyvtárakban”, in *Valóságos könyvtár-könyvtári valóság: Könyvtár- és információtudományi tanulmányok*, szerk. KISZL Péter és CSÍK Tibor, 231–239 (Budapest: ELTE BTK Könyvtár- és Információtudományi Intézet, 2018), 233, <https://edit.elte.hu/xmlui/handle/10831/40343> [Letöltve: 2025.03.30.]

¹⁶⁸ Erre jó példa az Örkeny Színház Örkenyköz műhelyének kialakítása az elmúlt években, amely egyre nagyobb hangsúllyal van jelen a művészsínház életében, ami a színházi működés kereteinek a kitágításához vezetett olyannyira, hogy a legutóbbi közösségi színházi alkotófolyamat a civilek és a színészek együttes munkája a nagyszínpadi repertoárba is felkerült (Ld. *Kiváló dolgozók, Orkenyszinhaz.hu*, <https://www.orkenyszinhaz.hu/musor/kivalo-dolgozok> [Letöltve: 2023.12.20.; jelenleg nem hozzáférhető])

A közintézmények társadalmi felelősségvállalásának egyik lehetséges területe a művészetközvetítés különböző formáinak, az alkalmazott színház funkcionális önmeghatározásának integrálása a kőszínházi működésbe,¹⁶⁹ a közönséggel való aktív és élő kapcsolat kialakítása, a színház megnyitása a civilek előtt. Mindezek olyan tevékenységek, melyek ugyan nem függenek össze közvetlenül a közszolgáltatási szerződésben előírt alaptevékenységgel, mégis meg tudják mutatni az intézmény elkötelezettségét a társadalmi felelősségvállalás terén. Az ilyen projektek elősegítik a régió, a város intézményei közötti együttműködést, megteremtik a művészek és az állampolgárok közti nyílt párbeszéd lehetőségét, és lehetővé teszik, hogy a színház közösségi térként szervesen integrálódjon a város szövetébe. S ne feledjük, a színházi nevelési/színházpedagógiai programok karbonlábnyoma elenyésző egy-egy nagyszínpadi produkció előállításának a környezetre gyakorolt hatásaihoz képest: a programok néhány kelléken és jelmezen kívül nem igényelnek mást, és több évadon keresztül műsoron tarthatók, több százas előadásszámot tudnak elérni.¹⁷⁰

A közintézmények és a színházak társadalmi felelősségvállalásának másik lehetséges területe lehet a munkavállalók jólétének, az etikus munkavégzésnek a fókuszba helyezése, de a színházak működési módja ezt nehezen teszi lehetővé. A legtöbb vidéki kőszínház számára megvalósíthatatlan feladat a munkavállalói szempontok figyelembevétele a jelenlegi körülmények közt, a túl sok bemutató és előadásszám miatt a törvényben rögzített

¹⁶⁹ „Nyílt politikai, pedagógiai vagy terápiás céllal rendelkező, a színház mint művészeti intézmény hagyományos keretein kívül létrejövő színházi projektek gyűjtőfogalma. Olyan egymástól sokszor radikálisan különböző, ám minden esetben funkcionálisan meghatározott színházi gyakorlatokat jelöl, amelyek pontosan definiált csoportok, egyének és/vagy közösségek életébe való beavatkozásukkal társadalmi változást kívánnak elérni. A hagyományos színházzal szemben nem kizárólagos célja egy előadás létrehozása (nem is mindig jön létre bemutatható előadás), hanem sokkal inkább a közös munka folyamatára fókuszál.” SZÍNHÁZINEVELÉS.HU, <https://www.szhazineveles.hu/tudastar/ernyofogalmak-alkalmazott-szhaz-reszveteli-szhaz-kozossegi-szhaz/> [Letöltve: 2023.08.25.]

¹⁷⁰ A Csokonai Színház tavalyi évadában egy nagyszínpadi zenés előadás létrehozása tízszer annyiba került, mint egy osztálytermi előadásé. Az előbbi ugyan 19 teltház esetén megtérül anyagilag, míg az osztálytermi előadások esetében ehhez kb. 60 előadásra van szükség, viszont az is tény, hogy egy nagyszínpadi zenés előadás ritkán éri meg a húsznál több előadásszámot, mielőtt leveszik a műsorról, ellenben az osztálytermi előadásokkal, amelyeknél nem ritka a 100 feletti előadásszám. A környezetre gyakorolt hatás vizsgálatok pedig azt láthatjuk, hogy egy osztálytermi előadás néhány kelléket és jelmezt igényel, míg egy operettnél ez több száz jelmezt és óriási díszletet jelent, melyeknek az újrahasznosítása nem megoldott. A részletes összehasonlító táblázatot lásd: 5. számú melléklet.

munkaidőkeret tarthatatlan, a túlórák száma gyakran jóval a megengedett felett van, és a méltatlanul alacsony bérek miatt egyre kevesebb a szakképzett munkaerő. Az önkizsákmányolás, a bizonytalan karrierút, a kiszámíthatatlanság ugyanúgy jelen van a nemzeti státusszal rendelkező kőszínházakban, mint a független szférában.¹⁷¹

A társadalmi felelősségvállalás területét érintik mindazok a kezdeményezések is, melyek a nemek közti egyenlőség előmozdítását segíthetik. A színház az emancipáció, az újítás tereként tekint magára,¹⁷² hazánkban mégis azt tapasztaljuk, hogy a színházak nézőinek többsége fehér, közép- és felsőosztálybeli, a romák vagy a társadalom marginalizált tagjainak reprezentációja elvétve történik meg,¹⁷³ a nők hozzáférése a színházak vezetéséhez vagy az előadások rendezéséhez rendkívül korlátozott,¹⁷⁴ és a kőszínházak repertoárjának nagy része a drámairodalom klasszikusainak újrajátszásában merül ki. Ezek az egyenlőtlenségek pedig melegágyai a szexizmus megjelenésének a színházi élethelyzetekben, annak ellenére, hogy a #metoo mozgalom hatása a hazai színházakban is érezhető volt.

¹⁷¹ 2022 májusában fókuszcsoporthoz került sor két pszichoterapeuta vezetésével a jóllét és mentális egészség témájában a színházi alkotófolyamatokra vonatkoztatva, ahol ezek a problémák is felmerültek. Ld.: BÍRÓ Réka és DEÁK Katalin, szerk., „Zsákmányold csak ki magad ügyesen: Riport a mentális egészségről, a jóllétről és a szakmai kiégésről”, *Játéktér* 11, 2. sz. (2022): 3–23.

¹⁷² CHADUC, *Guide*, i. m.

¹⁷³ LENGYEL Anna, „Romaábrázolás a magyar színpadokon”, *Színház* 51, 7–9. sz. (2018): 12–20, <https://szinhaz.net/2018/09/28/lengyel-anna-romaabrazolas-a-magyar-szinpadokon/> [Letöltve: 2025.03.30.]

¹⁷⁴ Ahogyan azt a *Jó kérdés* című beszélgetéssorozat egyik alkalmán Mácsai Pál elmondta, 2017-ben a magyar színházi szakmában 340 férfi és 6 nő rendező van, a kőszínházak igazgatói közül pedig csak hárman nők, és a több, mint 180 éves Nemzeti Színháznak még nem volt női igazgatója. Ezek az arányok a mai napig nem változtak; tény, hogy a mai magyarországi színházi szakmában a nők hozzáférése a rendezéshez vagy a színházigazgatáshoz rendkívül korlátozott, aminek egyik oka a színházak hierarchikus és patriarchális működésmódja. „JÓ KÉRDÉS: HOL A NŐ HELYE A SZÍNHÁZBAN?”, *Szinhaz.net* 2017.10.02., <https://szinhaz.net/2017/10/12/jo-kerdes-hol-a-no-helye-a-szinhazban/> [Letöltve: 2025.03.30.]

4.3.1. Szervezeti struktúra

„Úgy gondoltuk, hogy korunk egyik legnagyobb kudarca az empátia hiánya. A mások megértésére való képtelenségünk áll kollektív kudarcunk középpontjában.”¹⁷⁵

Akár a marginalizált csoportok érvényesüléséről, akár a munkavállalói jóllét vagy az emancipáció elősegítéséről, esetlegesen a társadalmi alapfeladatok gördülékenyebb ellátásáról van szó, az intézményi társadalmi felelősségvállalás egyik kiemelkedően fontos területe a felelős vállalatirányítás (*governance*), amely, ha jól működik egy szervezeten belül, annál nagyobb esély arra, hogy az etikai, esélyegyenlőségi vagy ökológiai szempontok is megjelenhessenek. Sőt a vállalatirányítási terület elhanyagolása a szervezet bukását is előidézheti. A magánszektor nagyvállalatainál már általános tendencia a felelős vállalatirányítási rendszerek kidolgozása, de a kis- és középvállalkozásoknál vagy a közféra intézményeinél ezek a kezdeményezések még csak elvétve fedezhetők fel. Ez a fajta felelős vállalatirányítási tudatosság az elemzésem tárgyát képező vidéki kőszínházaknál többek közt a szervezet felépítésének vizsgálatakor, és az etikus munkahelyi körülmények kialakítása terén figyelhető meg. Ezekre az intézményekre (alapvetően a színházi működésmódra) általában jellemző, hogy a szervezet irányítása az évtizedek óta berögzült hierarchikus rend szerint valósul meg. Daniel Ris német színházi rendező és színházigazgató az *Üzleti etika a kulturális ágazatban*¹⁷⁶ című művében részletesen tárgyalja a közfinanszírozással működő színházak etikus működésének a lehetőségeit. A vállalati etika kialakítása magányos feladat, és ez a megállapítás különösen igaz a színházakra, ahol ezt a rendszert kell átalakítani úgy, hogy megfeleljenek a 21. századi társadalmi-etikai normáknak. A színházak működését alapvetően meghatározzák a fenntartó(k) által megszabott keretek és elvárások (főként a néző- és előadásszám vonatkozásában). Mindemellett nem hagyható figyelmen kívül az a tény sem, hogy a csökkenő állami és önkormányzati forrásokból adódó gazdasági kényszer új, hatékonyabb, „nyereségesebb” modelleket kíván meg, amik végsősoron a közjó érdekében végzett kulturális tevékenységet kérdőjelezik meg. Kétséges, hogy a profitorientált vállalatok esetében használt szervezetiirányítási, szervezetetikai gyakorlatok átültethetők-e egy a kőszínház működésébe. A szervezet etikus működésének kidolgozása során nem hagyhatjuk

¹⁷⁵ MCCANN, Colum, szerk., *Être un homme: 75 auteurs réunis par Colum McCann* (Paris: Belfond, 2014), 8.

¹⁷⁶ Daniel RIS, *Unternehmensetik für den Kulturbetrieb: Perspektiven am Beispiel öffentlich-rechtlicher Theater* (Berlin: Springer VS, 2012).

figyelman kívül azt a tényt, ahogyan Ris is megemlíti, hogy a színházi dolgozók három különálló munkavállalói körbe tartoznak: a művészek, a technikusok és az adminisztratív dolgozók munkaköre, munkaidő beosztása, értékrendje és motivációja alapvetően különbözik egymástól, és az intézményi kontextusban mindenki a saját igényeit helyezi előtérbe.¹⁷⁷ A különböző munkavállalói csoportok között nincs átjárás, sőt vannak olyan csoportok, akik nem is kerülnek kapcsolatba egymással (pl. a gazdasági ügykezelés dolgozói nem kommunikálnak a műszakkal), sőt gyakran nem is értik egymás munkáját, ami elkerülhetetlenül feszültségekhez vezet a szervezeten belül. Ris állítása szerint a közös szervezeti kultúra erősségének a jele a lehorgonyzás mértéke, vagyis, hogy a szervezet egyes tagjai milyen mértékben fogadják el a szervezet értékrendjét.¹⁷⁸ Ahhoz viszont, hogy ez létrejöhessen, a szervezet vezetőjének a feladata az, hogy kialakítsa azt a vállalati kultúrát, amelyhez mindenki tud kapcsolódni. A szervezet vezetőjének tudatosítani kell a vállalati kultúra kialakításához szükséges lépéseket, melyeket Karl Berkel és Rainer Herzog a *Vállalati kultúra és etika*¹⁷⁹ című könyvében részletez:

„

- a kölcsönös elismerés, megbecsülés és tisztelet pozitív társadalmi légkört teremt,
- a problémákat nyíltan megvitatják, és a konfliktusokat nyíltan és tisztességesen kezelik,
- lehetőségük van arra, hogy együttműködő szerepet játsszanak a döntésekben,
- tolerancia van a különböző attitűdökkel szemben,
- a döntések következményeit felelősségteljesen mérlegelik és értékelik,
- mindenki felelősséget vállal önmagáért és másokért.”¹⁸⁰

Egy ilyen program megvalósításához kellő tudatosságra és megfelelő önreflexióra van szükség a vezető részéről azzal együtt, hogy a kőszínházak szervezeti struktúrája nem segíti az ilyen jellegű törekvések megvalósítását. Magyarországon még több vidéki kőszínház is az

¹⁷⁷ Uo.,

¹⁷⁸ Uo., 53.

¹⁷⁹ Karl BERKEL és Rainer HERZOG, *Unternehmenskultur und Ethik*, Arbeitshefte Führungs-psychologie, Band 27 (Heidelberg: Sauer Verlag, 1997), 66, idézi Daniel RIS, *Unternehmensetik für den Kulturbetrieb: Perspektiven am Beispiel öffentlich-rechtlicher Theater* (Berlin: Springer VS, 2012), 59.

¹⁸⁰ Uo., 53.

önkormányzat által irányított költségvetési szervként működik, bár az elmúlt évtizedben elindult egy olyan folyamat, amelynek során a színház az önkormányzat tulajdonában lévő nonprofit kft-vé alakult át, ami egyszerre biztosított nagyobb szabadságot, ugyanakkor nagyobb bizonytalanságot is a dolgozóknak, ugyanúgy, mint az a néhány éve bevezetett törvény, miszerint a színházakban (és egyéb kulturális intézményekben) dolgozók elvesztették közalkalmazotti státuszukat. A szerteágazó munkaköri környezet mellett ezek a folyamatok sem segítik a színházi dolgozók biztonságérzetének a növelését. A színházak speciális helyzetéhez hozzájárul az a tény is, hogy a színházak vezetőit általában öt évre nevezik ki. Minden színházigazgató elsősorban a saját művészeti koncepciójának a megvalósítására koncentrál, így a szervezet működésének kérdései az első időszakban mindenképpen másodlagosak lesznek, holott a munkavállalók nagy többségének a munkaviszonya nem köthető az igazgatóváltásokhoz. Mindemellett a produkciók létrehozásához gyakran vendégművészeket (rendezőt, díszlet- és jelmeztervezőt, koreográfust, karmestert stb.) szerződtet a színház, akik csak néhány hétig vannak jelen a társulat életében. Ezek a körülmények hatással vannak a színház, mint szervezet működésére és az ott dolgozókra is. Ris idézi Amélie Niermeyer, a Düsseldorfer Schauspielhaus igazgatójának gondolatait:

„A színháznak van egy nagyon alapvető konfliktusa. A színház szerkezetét tekintve egy nagyon hierarchikus vállalkozás, amelyben a művészeti vezető gyakorlatilag egyeduralkodó. Ez azonban ellentmond minden olyan értéknek, amit a színpadon közvetíteni szeretnénk. A hierarchikus rendszert maguk a színházigazgatók sem kérdőjelezik meg.”¹⁸¹

A hierarchikus rendszer etikus szabályozásához elkerülhetetlen az olyan, a szervezet életét és működését szabályozó dokumentumok létrehozása vagy aktualizálása, mint a kollektív szerződések, az etikai kódex vagy a színház küldetésnyilatkozata.

¹⁸¹ Uo., 53.

4.3.2. Etikai kódex, önkizsákmányolás, munkavállalói jóllét

„A túlzásba vitt munka tehát olyan önkizsákmányolás, amelyet a szabadság illúziója kísér. Ezért sem próbálunk kitörni ebből az életformából egészen addig, amíg össze nem roppanunk, figyelemzavaros, kiégett, depressziós, személy nem válik belőlünk.”¹⁸²

A debreceni Csokonai Színház elsők között adta ki 2021-ben az etikai kódexét.¹⁸³ A dokumentum megfogalmazása egy több éves előkészítő folyamat eredménye, amely során az intézmény vezetői feltérképezték a szervezet működési mechanizmusait, az egyes munkakörök felelősségi területeit és problémáit. A kódex kiadását a színház vezetése kezdeményezte, de a létrehozása során szorosan együttműködött a szakszervezet képviselőivel és a színház szakembereivel (jogász, produkciós vezető, kommunikációs vezető). A dokumentum életréhvásában szerepet játszott az a tény is, hogy a magyar színházi közegben 2017 óta több zaklatási ügy látott napvilágot a #metoo mozgalom hatására. A debreceni teátrum közvetlenül nem volt érintett, mégis fontosnak érezték, hogy a munkavállalók részére megteremtsék a biztonságos munkahelyi környezetet és az irányadó magatartási szabályokat. A Csokonai Színház vezetése elsődlegesen az intézmény küldetésének újradefiniálását, a szervezet tevékenységeinek és a munkavállalók egymás közti viszonyaink és magatartásának a leírását tűzte ki célul a kódex megfogalmazásakor. Emiatt a kódex első oldalán olvashatjuk a Csokonai Színház küldetésnyilatkozatát és jövőképét, amelyben a színház identitásának és céljainak megfogalmazása is szerepel, keretbe foglalva a szervezet stratégiáját.

„A Csokonai Színház igazgatójaként olyan társulatot vezetek, amelyben

- a művészetért dolgozunk, de védjük az emberi méltóságot
- fontosnak tartjuk az eredményeket, de tiszteljük a törvényt
- vállaljuk a különbözőségeinket, de csapatban dolgozunk
- merünk hibázni, de mindent megteszünk a közös célért
- felelősséget vállalunk a munkánkért, de támogatjuk egymás fejlődését.”¹⁸⁴

¹⁸² KUN Bernadette. *Munkafüggők: Az önkizsákmányolás lélektana* (Athenaeum Kiadó, Budapest, 2022). 25.

¹⁸³ CSOKONAI SZÍNHÁZ ETIKAI KÓDEX, <http://csokonaiszinhaz.hu/wp-content/uploads/2023/08/etikai-kodex-1.pdf>
[Letöltve: 2025.03.30.]

¹⁸⁴ Uo.,

Ezek a vállalások összecsengenek a fentebb kifejtett lépésekkel, amelyek egy etikusan működő szervezet felépítése felé vezetnek, bár ahogyan Bruno Staffelbach megfogalmazza, „Az erkölcsi konfliktusokat nem a kódexek oldják fel, hanem a kódexek végrehajtása”.¹⁸⁵ A Csokonai Színház kódexében a bejelentések kezelése és a szankciók rendje a dokumentum végén, közérthető módon megfogalmazva található. Az etikai kódex bevezetése idején a Csokonai Színház munkavállalója voltam, végigkövettem a kódex bevezetésének és elfogadásának a lépéseit. Az etikai kódex bevezetése két lépésben történt. Az elkészült dokumentumot a szakszervezet vezetői elektronikus formában megkapták, a munkavállalók rajtuk keresztül tudták bizonyos ideig véleményezni. Majd a végleges változatot a Csokonai Színház minden munkavállalója megkapta, és egy társulati ülés keretében a színház igazgatója ismertette a kódex tartalmát, jelentőségét, gyakorlati használatát. Viszont, ahogyan azt Rihay-Kovács Zita megfogalmazza,

„Az etikai kódex elfogadása a munkának nem a végét jelenti, hanem egy állomását. [...] legyen bármilyen részletes egy szabályzat, önmagában nem elégséges a biztonságos munkahelyi légkör kialakításához és megőrzéséhez. Rendszeres érdemi tájékoztatás, a veszély felismerését, az egymásra figyelmet, egymás támogatását segítő képzések, munkahelyi fórumok segíthetik azt, hogy az ezekben a kódexekben meghatározott elvek és értékek érvényesüljenek a munkahelyi kapcsolatokban, legyen szó színházról vagy bármilyen más munkahelyről.”¹⁸⁶

A társadalmi felelősségvállalás kérdéseire hasonlóan a munkavállalói jóllétet érintő gondolatok is ritkán jelennek meg a színház kontextusában. Pedig általánosan elfogadott tény, hogy a munkavállalók fizikai, mentális vagy szociális állapota közvetlenül befolyásolja egy szervezet teljesítményét, sőt, társadalmi kontextusba helyezve ezek a mutatók befolyásolhatják a makrogazdaság állapotát is. A vállalati szektorban az elmúlt évtizedben egyre tudatosabban

¹⁸⁵ Bruno STAFFELBACH, *Management-Ethik: Ansätze und Konzepte aus betriebswirtschaftlicher Sicht* (Bern: Paul Haupt, 1994), 343, idézi Daniel RIS, *Unternehmensethik für den Kulturbetrieb: Perspektiven am Beispiel öffentlich-rechtlicher Theater* (Berlin: Springer VS, 2012), 64.

¹⁸⁶ RIHAY-KOVÁCS Zita, „Miért olyan nagy dolog egy etikai kódex kiadása?”, *Szin haz.net* 2021.04.21. <https://szinhaz.net/2021/04/21/rihay-kovacs-zita-miert-olyan-nagy-dolog-egy-etikai-kodex-kiadasa/> [Letöltve: 2025.03.30.]

vannak jelen a munkahelyi jóllétet elősegítő, támogató intézkedések, bár „ennek ellenére keveset tudunk arról, hogy [...] miként jelenik meg a szervezetek emberi erőforrás stratégiájában, milyen eszközöket és módszereket alkalmaznak ennek elősegítésére”.¹⁸⁷ Ez a megállapítás hatványozottan igaz a vizsgálatom tárgyát képező vidéki kőszínházakra, ahol a szervezetek gyakorlatilag a múlt évezred végén kialakult „feudális”¹⁸⁸ rendszerben működnek, a tevékenységüket az elvárt teljesítménykényszer motiválja. Az előzőekben említett színházakban dolgozó három munkavállalói kör (művészek, technikusok, adminisztratív munkatársak) természetesen nem ugyanolyan mértékben érezheti megterhelőnek a színházi működésmódot, de a jólléti intézkedések hiánya mindenkit ugyanúgy érint. „A pozitív pszichológia alapjain (Seligman) a jóllét öt pillérét határozza meg – pozitív érzelmek, elköteleződés, kapcsolatok, jelentés, teljesítmény – mely angolul a PERMA mozaikszót eredményezi. A munkahelyi kontextushoz igazítva hozták létre a munkahelyi PERMA kérdőívet, amely a jóllét kialakulásában jelentős szerepet tulajdonít a pozitív érzelmeknek, kapcsolatoknak, a munka értelmének, sikernek és bevonásnak.”¹⁸⁹ A munkahelyi jóllét ilyen jellegű mérése azért is lenne hasznos egy színház életében, hogy az előző fejezetben tárgyalt a szervezet működését érintő változásokra direkt visszajelzést kaphasson az intézmény vezetője.

2022 májusában Kasza Izabella és Szőke Enikő pszichoterapeuták vezetésével fókuszcsoporthozos interjúra és pszichodramás foglalkozásra került sor a *Játéktér* folyóirat szervezésében, a jóllét és mentális egészség témájában – a színházi alkotófolyamatokra vonatkoztatva.¹⁹⁰ Az interjú résztvevői között voltak színészek, dramaturgok, kulturális menedzserek és látványtervező az erdélyi magyar független és kőszínházi szférából. Úgy vélem, hogy az interjú során elhangzottak ugyanúgy érvényesek a magyarországi színházi közegre is, mint a románaira. Összességében elmondható, hogy a beszélgetés résztvevőinek többsége kiégésről számolt be, volt, aki karrierjének már első pár évében eljutott a szakmai kiégés állapotába. A válaszadók következő okokra vezetik vissza a színházi szakmák körében

¹⁸⁷ MOLNÁR Csilla és CSEHNÉ PAPP Imola, „A munkavállalói jóllét hatása a szervezeti mutatókra”, *Új Munkaügyi Szemle* 5, 2. sz. (2024): 48–58, https://www.researchgate.net/publication/380614302_A_munkavallaloi_jollet_hatasa_a_szervezeti_mutatokra_2 [Letöltve: 2025.03.30.]

¹⁸⁸ RIS, *Unternehmensetik*, i. m.

¹⁸⁹ MOLNÁR, CSEHNÉ, *A munkavállalói*, i. m. 51–52.

¹⁹⁰ BÍRÓ Réka és DEÁK Katalin, szerk., „Zsákmányold csak ki magad ügyesen: Riport a mentális egészségről, a jóllétről és a szakmai kiégésről”, *Játéktér* 11, 2. sz. (2022): 3–23.

tapasztalható kiégést: „kevés szabadidő, anyagi bizonytalanság, tisztázatlan munkakör, a döntés szabadságának a hiánya, visszajelzés hiány, elhanyagoltság, negatív csapatszellem, elmagányosodás, hat hét vs. végtelen”.¹⁹¹ Ezek a körülmények az általam ismert kőszínházi struktúrában is megjelennek, megkockáztatom, hogy általános érvényűek. Az interjúalanyok elsősorban a „rendszert” teszik felelőssé a munkahelyi kiégés kialakulásáért, de önreflektíven előkerül az önkizsákmányolás fogalma is, melyet elvárásként érzékelnek a munkaközösség részéről: „Most már kulturálisan eljutottunk egy olyan szintre, ahol nincs szükség hajcsárra, mert belénk nevelődik az, hogy mi legyünk önmagunk hajcsárai azzal, hogy feltétlenül jobbnak kell lenni, ügyesebbnek kell lenni, nem szabad panaszkodni, kell csinálni mindent is, mindennek meg kell felelni: egészség, fizikai jóllét, karrier stb.”¹⁹²

A megküzdési stratégiák kidolgozása véleményem szerint ugyanúgy egyéni, mint intézményi, színházszakmai és társadalmi felelősség is egyben. A színházak vezetői a szervezeti struktúra átalakításával, a biztonságos, elfogadó munkahelyi légkör kialakításával, a belső kommunikáció fejlesztésével, workshopok, képzések beemelésével sokat tehetnek a helyzet javítása érdekében. Klaus Peter Rippe a vezetői tevékenység etikai dimenziójáról a következőket állítja:

„Néha azt mondják, hogy a vezetéshez erkölcsi intelligencia szükséges [...] Ha az erkölcsi intelligencián a vezetői feladatok könnyebb elsajátításának művészetét értjük, a tézis téves. [...] Ha azonban a tézist úgy értelmezzük, hogy a vezetés mindig az erkölcsi felelősségvállalással függ össze, és ezért erkölcsi intelligenciát igényel, akkor kétségtelenül helyes. De akkor az erkölcs nem olyan eszköz, amely megkönnyíti a vezetést, hanem inkább olyan eszköz, amely ráébreszti a vezetőket arra, hogy milyen átfogó és nehéz feladatuk van valójában.”¹⁹³

A hagyományos színházi struktúrában a színházigazgató hatalma kizárólagos, mind művészeti, mind gazdasági, mind a szervezetet érintő döntésekben. Épp emiatt különösen fontosnak érzem azt a tényt, amikor egy kőszínházi hierarchikus struktúra keretein belül létre

¹⁹¹ Uo., 9.

¹⁹² Uo., 17.

¹⁹³ RIS, *Unternehmensetik*, i. m., 84.

tud jönni egy olyan részleg, amelynek célja, hogy demokratikus működési modellre épülő valódi részvételiséget valósítson meg a színház falain kívül és (remélhetőleg) belül is.

4.3.3. PSR és színházi nevelés

Paradox módon a színház, ami a társadalmi átalakulás és fejlődés helyeként definiálja magát,¹⁹⁴ működés módjával újratermeli a társadalmi és kulturális egyenlőtlenségeket. Minden törekvés ellenére sem a színpadon jelenlévők, sem a közönség soraiban ülők nem reprezentálják sem szociálisan, sem etnikailag, sem pedig kulturálisan a társadalom egészét. Mindez természetesen jóval túlmutat a színházak társadalmi felelősségvállalásán, és a kulturális tőke bourdieu-i elmélete felől is azzal szembesülünk,¹⁹⁵ hogy a gazdag kulturális tőkével rendelkező emberek generációkon keresztül meg tudják tartani és gazdasági tőkévé tudják alakítani a kulturális tőkéjüket. Ezáltal reprodukálják a társadalmi egyenlőtlenségeket, hiszen azok, akik nem rendelkeznek ezzel a tőkével, sokkal nehezebben tudnak hozzáférni a kulturális tőkéhez, ami a társadalmi státuszukat is definiálja és konzerválja. A kulturális jogok azt hivatottak biztosítani, hogy mindenki számára azonos mértékben legyen hozzáférhető a saját és mások kultúrája, de ennek érvényesítése sem a színházak, sem pedig a kultúrpolitika területén nem jelenik meg.

A színház feladata, hogy reflektáljon arra a világra, amelyben élünk, hogy olyan kérdéseket tegyen fel, amelyek érvényes módon szólítják meg a város lakóit.¹⁹⁶ Amennyiben egy színház kritikus apparátusként tud működni, megteremti a lehetőségét annak, hogy valós társadalmi felelősségvállalást, valós társadalmi hatást váltson ki abban a közegben, ahol létezik.

A színházban megvalósuló társadalmi felelősségvállalás egyik hatékony formája lehet az alkalmazott színház funkcionális önmeghatározásának és a részvételi színházi formáknak

¹⁹⁴ CHADUC, *Guide*, i. m.

¹⁹⁵ Pierre BOURDIEU, *La distinction: Critique sociale du jugement* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1979), 88–93.

¹⁹⁶ NEUDOLD, *A kőszínház*, i. m.

az integrációja. Míg az előbbi radikális, rendszerszintű változást igényel,¹⁹⁷ addig a színházi nevelés és a művészetközvetítés gyakorlatának beemelése a kőszínházi repertoárba nem megoldhatatlan. Minden azon múlik, hogy (Kricsfalusi Beatrixot idézve) a kőszínház saját struktúrájának megújítására akarja-e használni.¹⁹⁸ Jelenleg hazánkban ezek a színházi formák leggyakrabban annak ellenére független színházi közegben találhatók meg, hogy ezek a tevékenységek kis költségvetésből létrehozhatók, fenntarthatóan működtethetők, és valós társadalmi hatást generálnak a PSR-ban meghatározott területeken.

Ami nagyon kevés, ha abból a feltevésből indulunk ki, hogy ezeknek a színházaknak (a független társulatokkal ellentétben) állandó költségvetésből gazdálkodva lehetőségük lenne társadalmi felelősségvállalásuk egyik pilléréként a művészetközvetítés szervezeti képviselőjére. A kőszínházak többségét mégsem ez, hanem az aggodalom vezeti el a színházi neveléshez: a fiatalokat be kell csábítani a színházban, stratégiát kell kidolgozni arra, hogy kineveljük a jövő nézőjét. Pedig egy komolyan átgondolt, jól felépített, komplex programnak csupán egyik hozadéka a fiatalok színházba szoktatása, hiszen a közoktatás intézményeivel együttműködve szerepet vállal az esztétikai nevelésben, az erkölcsi és állampolgári ismeretek, gyermekjogok átadásában.

A disszertáció további részében a Csokonai Ifjúsági Program elemzésén keresztül mutatom be, miként működik ma Magyarországon egy városi színház keretein belül a részvételiséget a fókuszába állító színházi nevelési és színházpedagógiai műhely, mely tevékenységeivel a népszínházi eszme megvalósulását támogatja.

¹⁹⁷ Milo Rau, amikor átvette a genti színház vezetését, egy manifesztumban fogalmazta meg, milyen módon valósítható meg a városi színházi modell újragondolása. NT GENT, <https://www.ntgent.be/en/about> [Letöltve: 2025.03.30.; jelenleg nem hozzáférhető]

¹⁹⁸ KRICSFALUSI Beatrix, „Civil a pályán: Részvétel, színház és nevelés strukturális beágyazottságáról”, in *Valóságsszimuláció gyerekekkel és fiatalokkal: A Fórum '19 színházi nevelési találkozón elhangzott előadások és workshopok kibővített jegyzéke*, 28–38 (Budapest: Káva Kulturális Műhely Egyesület, 2019), <https://kavaszhaz.hu/forum-19-valosagszimulacio-gyerekekkel-es-fiatalokkal/> [Letöltve: 2025.03.30.]

5. A CSOKONAI IFJÚSÁGI PROGRAM

„A néző kevesebbet jelent, mint egy ember. Humanizálni kell őt, és visszaadni neki azt a képességét, hogy teljes lényével cselekedjen. Ő alany, színész kell legyen, egyenlő a többiekkel, akik ugyanakkor nézőkké lesznek. [...] Az »elnyomottak poétikája« mindenekelőtt a bilincsek eldobása: a néző többé nem hatalmaz fel senkit arra, hogy helyette cselekedjen és gondolkodjon. A színház cselekvés. / Ez a színház talán nem forradalmi, de bízást mondhatjuk: a forradalom főpróbája.”¹⁹⁹

A Csokonai Ifjúsági Program (CSIP) a Debreceni Csokonai Nemzeti Színház színházi nevelési, részvételi művészetközvetítő műhelye. 2014-ben jött létre azzal a céllal, hogy párbeszédet kezdeményezzen a színház és elsősorban a fiatalok között. Az elmúlt években pedig már a felnőtt közönségnek is kínálunk részvételi programokat, melyeknek célja továbbra is a közös gondolkodás, a néző aktív, résztvevő szerepének a megteremtése.

5.1. A kutatás módszertana

Kutatásom középpontjában a kőszínházi társadalmi felelősségvállalás és művészetközvetítésen keresztül megvalósuló részvételiség áll. A kőszínházak társadalmi felelősségvállalása eddig nem került a kutatások fókuszába, aminek oka egyrészt az, hogy a közintézményi társadalmi felelősségvállalás új területe az ilyen jellegű kutatásoknak, másrészt pedig a színházak már alaptevékenységükből adódóan is társadalmi felelősségvállalást végeznek, emiatt sem a kutatók, sem pedig az intézmények részéről nem merült fel az igény. Pedig úgy vélem, hogy közintézményként a kőszínházaknak is szükséges tudatosabban reagálni olyan társadalmi változásokra, amit például a rendszeres színházfogyasztó nézőközönség előregedése, a fiatalok kultúrafogyasztásának vagy elvárásainak változásai, a klímaváltozás következményei, a bizonytalan gazdasági környezet, vagy a munkavállalói tudatosság és etikusság jelentenek. Ennek egyik lehetséges útja, jó gyakorlata lehet a részvételi színházi formák, a művészetközvetítés beemelése a kőszínházi repertoárba, mellyel az intézmény felvállalja azokat a tevékenységeket, melyek

¹⁹⁹ Augusto BOAL, *Spectator, de cuvânt obscen!*, ford. ZSIGMOND Andrea, idézi BÁLINT Etelka, *Színházi nevelés Erdélyben* (Marosvásárhely: UArtPress, 2021), 17.

a magasművészet közvetítése mellett a társadalom szélesebb rétegei számára képesek biztosítani a színház élményét.

5.1.1. Kutatási kérdések

A kutatásom célja a résztvétel biztosító színházi nevelési és színházpedagógiai programok társadalmi hatásának mérhető kimutatása a Csokonai Ifjúsági Program tízéves működésének a példáin keresztül, amelynek témájában az alábbi kérdésekre keresem a választ a dolgozatomban:

- Hogyan modellálják egy vidéki kőszínház társadalmi felelősségvállalását és elősegíthetik-e a kultúrához való hozzáférés demokratizációját a valós résztvétel biztosító színházi nevelési és színházpedagógiai programok?
- Mit jelent a népszínházi eszme egy magyarországi vidéki kőszínházban a 21. században? Megvalósítja-e a CSIP a népszínház eszményét a Csokonai Nemzeti Színházban?
- Hol, hogyan és mit közvetít a színházi nevelés és a színházpedagógia egy városi színházban? Hogyan, mely területeken változtatja meg a kőszínház működését a művészetközvetítő műhely?

5.1.2. Az adatgyűjtés és a feldolgozás módszertana

Az általam megfogalmazott kérdésekre keresve a válaszokat, szükséges volt az empirikus kutatás kereteinek pontos kijelölése, melyhez elsősorban a társadalomtudományi kutatás gyakorlatát alkalmaztam,²⁰⁰ ami több ponton összeért a kultúra- és médiakutatás,²⁰¹ valamint a pedagógiai kutatás²⁰² módszertanával. A kutatás színházstudományi szempontból

²⁰⁰ BABBIE, A társadalomtudományi, i. m.

²⁰¹ Jane STOKES, *A média- és kultúrakutatás gyakorlata* (Budapest, Pécs: Gondolat Kiadó, 2008).

²⁰² Louis COHEN, Lawrence MANION és Keith MORRISON, *Research Methods in Education* (London, New York: Routledge, 2007).

kevert módszertanú kvalitatív és kvantitatív befogadáskutatásként, míg társadalomtudományi nézőpontból többnyire esettanulmányokra épülő interpretatív terepkutatásként írható le, amelynek részét képezte a kérdőíves kutatásra épülő kvantitatív adatelemzés. Az interpretatív kutatási szemlélet és módszertan Clifford Geertz nevéhez fűződik, amely során kvalitatív kutatási módszerek segítségével arra kérdeznék rá, hogy a résztvevők milyen jelentéseket tulajdonítanak a cselekvéseiknek. Mivel a részvételi színházi helyzetekben a cselekvések, történések sűrítetten jelennek meg, ezek a helyzetek kiváló terepet nyújtanak az interpretatív kutatások számára.²⁰³

A Hajdú-Biharban és Debrecenben végzett empirikus kutatás 2020 szeptembere és 2025 decembere között zajlott, de a világjárvány okozta lezárások miatt végül a 2022/23-as, a 2023/24-es és a 2024/25-ös tanévet és évadot öleli fel.

Ezalatt az időszak alatt mintegy 80 általános iskolai és középiskolai osztályban megtartott komplex osztálytermi előadást figyeltem meg, a résztvevő fiatalok 250 kérdőívet²⁰⁴ töltötték ki, és 12 fókuszcsoportos beszélgetésen vettek részt. Három évadban részt vettem egy több hónapon keresztül átívelő közösségi színházi folyamatban, melynek eredményeként három különböző összetételű csoporttal három közösségi színházi előadás született. Emellett félig strukturált interjúkat készítettem a CSIP programjait rendszeresen meghívó pedagógusokkal, a programban résztvevő színészekkel és a színház dolgozóival. A kutatásokban résztvevőket és a kutatás eredményeit a dolgozat vonatkozó részeinél ismertetem. A kutatás módszereinek összeállításánál arra törekedtem, hogy minél több oldalról és nézőpontból meg tudjam vizsgálni a CSIP hatását a Csokonai Nemzeti Színház működésére, és a színházi nevelési programok hatását a programokban résztvevőkre, majd ezeknek az adatoknak a felhasználásával választ kaphassak a kérdéseimre. Igyekeztem legalább három különböző nézőpontot feltárni minden kérdés esetében, majd a különböző adatokból származó információkat összevetve vontam le a következtetéseimet. Az általam alkalmazott módszerek a következők voltak:

- Likert-skálás kérdőív diákoknak
- fókuszcsoportos beszélgetés diákokkal

²⁰³ INTERPRETATÍV KUTATÁS, *Sajatszinhaz.hu*, <http://www.sajatszinhaz.org/glossary/interpretativ-kutatas/>
[Letöltve: 2025.03.30.]

²⁰⁴ 1. számú melléklet

- félig strukturált interjú – pedagógusokkal, színészekkel, a színház dolgozóival
- intézménymegfigyelés

A kérdőíveket és a fókuszcsoportos beszélgetésekben felvett adatokat név nélkül rögzítettem, az interjúkat, az interjúalanyok beleegyezésével, hangfelvételen rögzítettem, majd a szövegekről leíratot készítettem. Babbie terepkutatásnak nevezi azt, amikor társas viselkedéseket figyelünk meg, vagy akár részt is veszünk benne azért, hogy megértsük a történeteket. Kutatásom nagy részében alkotó-résztevő-megfigyelő pozícióban, több osztálytermi előadásban szereplőként vagy drámatanár-facilitátorként, míg más osztálytermi előadásoknál külső megfigyelő szerepben voltam. A Csokonai Színház munkavállalójaként figyeltem meg és elemeztem az intézmény működését, ami lehetővé tette számomra, hogy olyan folyamatokat is vizsgálhassak, melyek egy külsős kutató számára nem minden esetben elérhetők. A munkatársaimmal való több éves személyes kapcsolat nagyban segítette az intézményi működés részletes feltérképezését, szervezeti esettanulmányként való rögzítését.

Az utóbbi két évtizedben a kvalitatív társadalomtudományi kutatásban népszerűvé váltak azok a módszerek, melyek a megismerési folyamat során partnerré teszik a kutatót és a résztvevőket, és az adatfelvételt összekapcsolják a művészeti tevékenységekkel. Az elmúlt években Magyarországon többek közt Horváth Kata és Oblath Márton nevéhez fűződnek drámaalapú részvételi akciókutatások, melyek részletesen elérhetők a Saját Színház honlapján.²⁰⁵ Horváth Kata a „Színházi nevelés, mint társadalmi performansz” című tanulmányában²⁰⁶ arról ír, hogy az utóbbi évtizedekben a kulturális antropológia és a kultúraszociológia területén is bekövetkezett a performatív fordulat, olyan kutatási irányokat hozva létre, melyek a „performansz” és a „performativitás” fogalmait állítják középpontba. A társadalmi performansz során társadalmi jelentések és összefüggések mutathatók fel, ennek középpontba állítása megfigyelhető egyrészt a témaválasztásban,

²⁰⁵ SAJÁTSZÍNHÁZ, <http://www.sajatszinhaz.org/> [Letöltve: 2025.03.30.]

²⁰⁶ HORVÁTH Kata, „Utószó: A színházi nevelés, mint társadalmi performansz”, in *Társadalmi performansz: Színház és pedagógia*, Elméleti és módszertani füzetek 2., szerk. HORVÁTH Kata és DEME János, 70–76 (Budapest: Kávaszínház, AnBlok, 2009).

másrészt a hangsúlyok eltolódásában a szimbolikus jelentések vizsgálata irányába. Horváth szerint:

„[...] ha a színházi nevelést társadalmi performansznak tekintjük, akkor egy speciális színházi forma és tevékenység a társadalomtudományos kutatás terepévé válik és mint társadalmi kulturális jelenséget vizsgáljuk. Másrészt, ha a színházi nevelésről, mint társadalmi performanszról beszélünk, azt is állítjuk, hogy ez a dramatikus műfaj a társadalmi, kulturális jelentések összesűrűsödésének és megmozdításának egy olyan terepe, amely a maga (pedagógiai) motivációival és eszközkészletével színre viszi, bemutatja alapvető társadalmi képzetek és jelentések működését [...] ez viszont azt jelenti, hogy a színházi nevelési performansz nem egyszerűen terepe vagy tárgya, hanem mintája is magának a kutatásnak.”²⁰⁷

A performansz nemcsak megmutatja azt a hátteret, amelyből létrejön, hanem a résztvevőkkel együttműködve újra is értelmezi azt. A színpadon bemutatott tudás és az aktuális performansz között keletkező rés nyithat teret a kritikai performatív gyakorlat számára. A kutatásom során arra is keresem a választ, hogy miként válik a színházi nevelési program társadalmi performanszá és hogyan nyitható meg ez a rés a résztvevők együttműködése által.

Diane Conrad és Gail Campbell²⁰⁸ szerint a részvételi kutatásnak le kell bontania a kutató és a résztvevő pozíciója közti határt, és hierarchiát, amit drámatanárként és kutatóként a biztonságos közeg megteremtésével és a nyílt kommunikációval érhetünk el. A részvételi kutatás egyik sajátossága, hogy a kutató ugyanolyan részese lesz a csoportnak, mint a csoport tagjai, a kutatás a folyamat során alakul, a résztvevők a kutatóval együtt döntenek el, hogy hogyan vizsgálják meg a felvetett problémát, majd a kutatás elemzésekor az összegyűjtött adatok alapján értelmezik az alkotás összetett folyamatait.

Kiss Gabriella *A tette kész néző*²⁰⁹ című monográfiájában részletes elemzés tárgyává teszi a résztvevő megfigyelő pozícióját a közösségi alkotófolyamatokban. Többek közt arról

²⁰⁷ Uo., 72.

²⁰⁸ Diane CONRAD és Gail CAMPBELL, „A részvételi kutatás”, in *Színház és pedagógia 5: A dráma, mint társadalomkutatás*, szerk. HORVÁTH Kata, 43–64 (Budapest: Káva, Anblokk, L'Harmattan, 2010), 50.

²⁰⁹ KISS Gabriella, *A tette kész néző* (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan, 2024).

ír, hogy miként lehet hitelesen vizsgálat tárgyává tenni olyan előadásokat, színházi eseményeket,

„[...] amelyeknek nem célja (egy előadás létrehozása és eladása), hanem társadalmi funkciója van? [...] Mi történik, ha a szakírás elbeszélője szándékosan egymásba omlasztja azt a dichotómiát, mely szerint míg a játékos (Hannah Arendt szavaival élve) »*per definitionem* pártos«, addig a profi néző általános alanyként, külső nézőpontból távolságot tartva figyeli és ítéli meg azt a műalkotást, amelyben ténylegesen csak E/1. személyben tud részt venni?»²¹⁰

Alkotó-résztvevő megfigyelőként olyan nézőpontból vizsgáltam és elemeztem a CSIP programjait, melyek lehetővé tették számomra a programok olyan aspektusainak a leírását, mint a személyes történetmesélés erkölcsi és etikai problémái, a program társadalmi-politikai vetülete vagy a személyesség kérdései, melyekről Kiss szerint a színházi kritika „beszédesen hallgat”.²¹¹

Mindezek alapján elmondható, hogy a belső pozícióból végzett kutatás olyan betekintést enged meg a kutató számára, amit semmilyen más módszertan nem tesz lehetővé, ugyanakkor annak is nagyobb a lehetősége, hogy a kutató érzelmi bevonódása torzíthatja az interpretációt, és mindez nagy felelősséggel ruházza fel a kutatót. Babbie említi meg azt, hogy a résztvevő megfigyelő szerepe is változhat a különböző helyzetekben, erre pedig nincsenek tudományosan lefektetett irányelvek, a kutató saját döntésére van bízva, hogy milyen mértékben vesz részt a megfigyelt csoport életében.²¹² Ilyen lehet az, amikor a kutató részt vesz a vizsgált csoport életében, de jelzi, hogy kutatást végez, vagy akár úgy is megfigyelhet egy csoportot, hogy a vizsgálat alanyai nem tudják, hogy megfigyelik őket.

Mindezeket figyelembe véve az általam végzett kutatás során az osztálytermi előadásokon a színészekkel együtt színész-drámatanárként játszottam, és résztvevő megfigyelőként voltam jelen, ahol a csoport többi tagja (a színésztársaimon kívül) nem tudta, hogy kutatást végzek. A kutatás más formái során (fókuszcsoportos beszélgetés, kérdőívek, interjúk) a vizsgált csoport számára egyértelművé tettem, hogy kutató

²¹⁰ Uo., 133.

²¹¹ Uo., 134.

²¹² BABBIE, *A társadalomtudományi, i. m.*, 321.

pozícióban vagyok, mégis adódtak olyan helyzetek, főként a fókuszcsoportos beszélgetések során, amikor nem volt tiszta a szerepem, hiszen a beszélgetés előtt pár perccel még színész-drámatanári pozícióban voltam velük az osztályteremben, majd kutatóként kérdeztem őket. Ezt a váltást segítette az előadás lezárása és a helyszín megváltoztatása is, mert a beszélgetésekre általában az osztálytermen kívül került sor. A tapasztalataim megerősítették azt a paradigmát, miszerint az érintettek aktív részvételével történő kutatás elősegítheti, megteremti annak a lehetőségét, hogy a kutatásban résztvevők hatékonyan képviseljék a saját érdekeiket, megfogalmazzák a problémáikat, és közösen megoldásokat keressenek.

5.1.3. A kutatás várható eredményei

Tanulmányom gyakorlati fókuszú, de tudományosan alátámasztott, így iránymutatást adhat egy komplex művészetközvetítő műhely létrehozásához és az intézmény fenntarthatóbb működéséhez a közsínházak vezetői számára.

Frazon Zsófia szerkesztésében, 2018-ban jelent meg *...Nyitott Múzeum...* címmel²¹³ az a tanulmánykötet, amely múzeumi kontextusban mutatja be a részvételen és együttműködésen alapuló szakmai munkát. Frazon állítása szerint a gyűjtemény

„Nem teremt koherens módszertant, hanem körvonalazható szemléletként és gyakorlatként írja le a jelenséget: a társadalmi múzeumok, a hétköznapi tapasztalatokkal foglalkozó etnográfia és antropológia perspektívájából. [...] A kézikönyv legfontosabb kérdése, hogy a mindennapi múzeumi praxis ismerete és kritikai gyakorlata nélkül vajon létrehozható-e adekvát módszertan?”

Egyetértek Frazon megállapításával, emiatt a kutatásom összegzése során arra törekszem, hogy minél részletesebben megmutassam egy vidéki közsínház belső működését egy művészetközvetítő műhely nézőpontjából; hogy feltárjam mindazokat a hatásokat, nehézségeket, külső- és belső mechanizmusokat, melyek ismerete szükséges ahhoz, hogy a későbbiekben adekvát módszertanként leírhatóvá váljanak az ilyen tevékenységek.

²¹³ FRAZON Zsófia, szerk., *...Nyitott múzeum...* (Budapest: Néprajzi Múzeum, 2018).

A kőszínházak intézményi működését elemző, releváns gyakorlatot bemutató tudományos munkák száma elenyésző,²¹⁴ vidéki kőszínházakban folyó gyakorlatokról pedig ezidáig nem készült elemzés. A nyitott múzeum analógiájaként a Nyitott Színház fogalmát vezeti be Gáspár Máté az Örkény Színház igazgatói posztjára írott pályázatában,²¹⁵ melyben az alkotás szabadsága mellett a részvételiség megerősítését tartja kiemelt feladatnak. A nyitott színház analógia számomra is meghatározó volt a dolgozatom írása közben, de úgy vélem, hogy a vidéki kőszínházak alaptevékenysége több ponton is különbözik egy budapesti közegben működő művészsínházétól, emiatt a vidékiségi nézőpontját kiemelten hangsúlyosan kezeltem.

5.2. A Csokonai Ifjúsági Program elemzése

Ebben a fejezetben a Csokonai Ifjúsági Program²¹⁶ (röviden CSIP) működését elemzem, a fentebb leírt kutatási kérdések mentén vizsgálva meg a program küldetését, programkínálatát, evolúcióját és intézményesülésének a folyamatát a Csokonai Színházban. Ahhoz, hogy valós képet kaphassunk egy komplex művészetközvetítő műhely kiépülésének a lépéseiről egy kőszínházi közegben, szükségesnek gondolom az eredmények mellett a nehézségek bemutatását. A hazai, vidéki kőszínházak működési modellje nagyon hasonló, emiatt egy ilyen rendszerszintű feltárás, elemzés konkrét válaszokat adhat azoknak, akik egy másik színházban is hasonló programot kívánnak elindítani. A rendszerszemléletű bemutatás mellett fontosnak tartom a programok elemzését színháztudományi, pedagógiai

²¹⁴ Ide sorolható Neudold Júlia DLA dolgozata, amely a budapesti Örkény Színház Örkényköz műhelyének a tevékenységét mutatja be, illetve Vági Eszter írása a szintén budapesti Katona József Színház „Eltáv” programjáról a *Theatron* folyóiratban, melyek fővárosi művészsínházi közegben vizsgálják a Nyitott Színház koncepcióját: NEUDOLD Júlia, *A kőszínház mint közösségi tér*, DLA dolgozat, Színház- és Filmművészeti Egyetem (Budapest, 2019), <https://archiv.szfe.hu/doktori-dolgozat/neudold-julia-marta-dla/> [Letöltve: 2025.03.30.]; VÁGI Eszter, „Színház – szegregáció – mobilitás: Hogyan modellálja az »Eltáv« program az ország egyik legnagyobb hagyományú művészsínházának társadalmi kérdésekhez és felelősséghez fűződő viszonyát?”, *Theatron* 15, 1. sz. (2021), https://theatron.hu/theatron_cikkek/szinhaz-szegregacio-mobilitas-hogyan-modellalja-az-eltav-program-az-orszag-egyik-legnagyobb-hagyomanyu-muveszszinhazanak-tarsadalmi-kerdesekhez-es-felelosseghez/ [Letöltve: 2025.03.30.]

²¹⁵ GÁSPÁR Máté, Igazgatói pályázat (Budapest, 2023), <https://www.orkenyszinhaz.hu/hu/hirek/gaspar-mate-palyazata> [Letöltve: 2022.05.25.]

²¹⁶ CSOKONAI IFJÚSÁGI PROGRAM, <http://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/> [Letöltve: 2025.03.30.]

és társadalomtudományi szempontokkal ahhoz, hogy választ kaphassunk arra a kérdésre, valóban a CSIP-ben megvalósuló részvételiség és a társadalmi felelősségvállalás lehet-e a népszínház új iránya.

A Csokonai Ifjúsági Program az én kezdeményezésemre indult el 2014-ben, azonban ma már rajtam kívül két színházi nevelési szakember folyamatosan, több mint tíz színész, kellékes, sofőr és adminisztrációs munkatárs pedig alkalmanként segítik a munkánkat. Emiatt többes szám első személyben fogalmazom meg az alább leírtakat, hiszen amiről írok, az személyes megélés, tapasztalat, amit ezzel a csapattal közösen működtetünk.

5.2.1. Küldetésünk²¹⁷

A debreceni Csokonai Színház, az ország egyik legnagyobb vidéki kőszínháza 2014-ben indította el²¹⁸ ifjúsági programját, a CSIP-et, mellyel olyan művészeti-pedagógiai tevékenységeket kínál a városban és a megyében élőknek, ahol a közönség aktív résztvevőként együtt gondolkodhat, alkothat a színház művészeivel. Az intézmény elsődleges célja az volt, hogy párbeszédet kezdeményezzen elsősorban a fiatalokkal: ne csak nézőként, hanem játszva-beszélgetve is kapcsolódhassanak a színház repertoárján lévő előadásokhoz, és elvigye a színházat azokra a településekre, ahonnan nehézséget okoz eljutni a debreceni épületbe. Ki szeretné nyitni a színház szellemi és fizikai tereit, hogy helyet adjon a közös gondolkodásnak. Azt vallja, hogy a színház fórum, ahol teret adunk a kapcsolódásoknak, ami nem kizár és privilegizál, hanem közösséget épít.

²¹⁷ MI A CSIP? *Csokonaiszinhaz.hu*. <https://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/mi-a-csip/> [Letöltve: 2025.03.30.]

²¹⁸ Ezt megelőzően a színházban csak a középiskolások számára elérhető „Ádámok és Évák” program létezett.

5.2.2. Tevékenységeink 2014–2025 között

A CSIP napjainkban rendkívül széles programstruktúrával várja a résztvevőket, de minden programelem közös jellemzője az, hogy valamilyen módon aktív résztvevő szerepet kínál a hagyományos nézői szerep helyett.

Háromlépcsős programok

Az első két évadban a program a színházban játszott előadásokhoz kínált előkészítő és feldolgozó foglalkozásokat,²¹⁹ melyek célja az előadás témájának kibontása, formanyelvének elemzése, a fókusz mélyítése volt drámapedagógiai eszközökkel. Már ezek a foglalkozások is a színházon kívül, a résztvevő osztályok tantermeiben valósultak meg, mindig egy osztály közreműködésével, ami azért is volt meghatározó, mert előkészítette a terepet a későbbiekben bevezetett osztálytermi előadásoknak. Ezt természetesen abban a pillanatban sem én, a program vezetője, sem pedig a résztvevő pedagógusok sem tudták, de a későbbiekben rendkívül hasznosnak bizonyultak ezek a tapasztalatok mindkét fél számára. Az ilyen jellegű foglalkozások nehézsége abban rejlett, hogy míg egy-egy színházi előadáson 10-15 osztály vett részt egyszerre, a feldolgozó foglalkozásokat minden esetben csak egy-egy osztályközösségben szerettem volna megvalósítani, hiszen így tudtam valódi részvételi lehetőséget biztosítani minden fiatalnak. Már az első pillanattól kezdve fontosnak tartottam azt is, hogy az egyes előadásokban játszó színészeket bevonjam ezekbe a foglalkozásokba.

²¹⁹ Azt a színházpedagógiai tevékenységet nevezzük háromlépcsős programnak, ahol az előadás befogadása három lépcsőben valósul meg: előkészítő foglalkozás, a színházi előadás megnézése és feldolgozó foglalkozás.

Komplex osztálytermi színházi nevelési előadások (TIE)

A háromlépcsős programok helyét két évad után átvették a komplex osztálytermi színházi nevelési előadások²²⁰ (az angol *theater in education* fogalma nyomán: TIE).²²¹ Ennek az egyik oka az volt, hogy ebben az időszakban a színházban végzett egyéb munkám mellett, „szerelemből” vezettem a foglalkozásokat, ugyanúgy, ahogy a hozzám csatlakozó színészek is. Viszont nagyon hamar megmutatkozott az igény a pedagógusok részéről a foglalkozások iránt, és ezt az addigi formában már nem tudtam egyedül ellátni. A másik ok azonban a 2010-es évek színházpedagógiai fordulatához²²² köthető, ami a színházi nevelési programok megsokszorozódását jelentette nemcsak Budapesten, de vidéken is. Ebben az időszakban ismerkedtem meg a színházi nevelési előadásokkal, és megfogalmazódott az a vágy, hogy egy kőszínházban is születhessen egy ilyen előadás. Ahhoz, hogy egy kőszínházi repertoárba bekerülhessen egy előadás, a tervezést már az előző évadban el kell kezdeni, amikor kialakításra kerül a következő évi repertoár, és a színészek megkapják a szerepeiket. A színházban 2013-ban történt igazgatóváltás,²²³ amely a művészeti koncepció változását is jelentette. Ráckevei Anna igazgató és Gemza Péter művészeti vezető fenntartásokkal ugyan, de engedélyezték egy ilyen jellegű előadás létrehozását, annak ellenére, hogy akkor még senki sem sejtette, milyen rendszerszintű alkalmazkodásra lesz szüksége a kőszínházi működésnek ahhoz, hogy a tantermekben, egyszerre csak egy osztálynak játszott, két-három óra időtartamú előadás létrejöjjön és fennmaradjon. Olyan előadást szerettünk volna, ami kapcsolódik a középiskolai tananyaghoz, mert azt feltételeztük, hogy ez megsokszorozza majd az érdeklődést. A választás Shakespeare *Rómeó és Júlia* című drámájára esett. Az adaptációra és a rendezésre Madák Zsuzsannát kértük fel, aki ekkoriban a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színházban vezetett egy hasonló célú és léptékű programot, ami a vidéki

²²⁰ GEMZA Melinda, „Közöm van hozzá! Hogyan definiálja a színház társadalmi és esztétikai funkcióját egy vidéki kőszínház színházi nevelési programja”, *Theatron* 15, 1. sz. (2021): 70–82.

²²¹ A pontos fogalomhasználat a mai napig nem egységes a szakmában, emiatt a TIE rövidítést általában hozzátesszük a magyar elnevezéshez.

²²² GOLDEN Dániel, „Színház és nevelés Magyarországon”, in *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerk. CZIBOLY Ádám, 76–112 (Budapest: InSite Drama, 2017), 90.

²²³ Ráckevei Anna Vidnyánszky Attilát váltotta a Csokonai Színház élén. 2013–2018 között volt az intézmény igazgatója.

kőszínházakban akkor egyedülálló volt. Az előadásban játszó három színész és én is először találkoztunk ezzel a műfajjal, ezért a próbafolyamat egy részében a színházi nevelési módszerekre készültünk fel két szakember, Bethlenfalvy Ádám és Cziboly Ádám vezetésével. Nem állítom azt, hogy a kezdetekkor pontosan tudtuk, mit csinálunk, de minden résztvevő elképesztő lelkesedéssel vett részt a próbákon. A CSIP első TIE előadása a *Verona, 1301* volt,²²⁴ amit 2015 októberében mutatott be a Csokonai Színház, és amelyben három színész, Edelenyi Vivien, Kiss Gergely Máté és Vranycz Artúr, játszották el a drámában megjelenő összes szerepet, én pedig a facilitátorként vettem részt a folyamatban. Az előadás túlszárnyalta a hozzá fűzött reményeket, és már az első évadban több mint negyven különböző iskolában játszottuk, meghívást kapott szakmai rendezvényekre, ahová Ráckevei Anna igazgató is büszkén kísért el. A program négy évadon keresztül 133 előadást ért meg, több szakmai rendezvényen, külföldi meghíváson vett részt. A *Verona, 1301* sikere megalapozta a színház vezetőiben a bizalmat a program további fejlődése felé. Az ifjúsági program elemei épp ezért több területen kapcsolódnak a Nemzeti Alaptantervhez, és partneri viszonyban dolgozunk a város és a megye oktatási intézményeivel, „kiszélesítve a szabadidő konstruktív eltöltésére lehetőséget kínáló [...] tevékenységkínálatot”.²²⁵ A programok fókuszba helyezett témái (pl. az első szerelem, az elfogadás, az iskolai zaklatás, vagy a családon belüli erőszak²²⁶) olyan emberi, társadalmi, erkölcsi kérdéseket vizsgálnak, melyek meghatározzák a fiatalok mindennapjait. A közösségeket érintő, tabuként kezelt társadalmi kérdések tematizálásával a színház komoly részt vállal a társadalmi felelősségvállalásból, hiszen ezek a kérdések csak esetleg az

²²⁴ VERONA, 1301, Csokonaiszínház.hu, <https://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/osztalytermi-szinhazi-nevelesi-eloadasok/verona-1301/> [Letöltve: 2025.03.30.]

²²⁵ NEUDOLD, *A kőszínház*, i. m.

²²⁶ TRIGONOMETRIA, Csokonaiszínház.hu, <http://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/osztalytermi-szinhazi-nevelesi-eloadasok/trigonometria/>, KIMONDHATATLAN, Csokonaiszínház.hu, <http://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/osztalytermi-szinhazi-nevelesi-eloadasok/romankovics-edit-kimondhatatlan/>, JERUZSÁLEM, Csokonaiszínház.hu, <http://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/osztalytermi-szinhazi-nevelesi-eloadasok/gotthold-ephraim-lessing-ulrich-hub-madak-zsuzsanna-jeruzsalem/> BENCE TÁSKÁJA, Csokonaiszínház.hu, <http://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/dramaorak/bence-taskaja/> [Letöltve: 2025.03.30.]

osztályfőnöki órák tanmenete révén részei az iskolai nevelésnek, és a közoktatás keretei nem is nagyon adnak időt és teret ezeknek a megvitatására.

A színház társadalmi felelősségvállalásának része az is, hogy az osztálytermi előadások ugyan jegyárasak, viszont az árak meghatározásánál törekszünk arra, hogy ez ne zárjon ki senki a programból. 2025-ben egy osztálytermi előadás 1200 Ft, a drámaóra (lásd lentebb) pedig 1000 Ft diákonként, amiből húsz fő feletti csoport esetén húsz százalék kedvezményt kaphatnak. Az előadások utaztatásának a költségeit a színház vállalja magára.

Emellett már negyedik éve él a „Háttér” programunk: különösen hátrányos helyzetű osztályok pályázhatnak a tanév elején ingyenes osztálytermi előadásra. Jelenleg évente húsz osztály részesülhet ebben a kedvezményben.

Az elmúlt évek alatt létrejött komplex osztálytermi színházi nevelési előadások (TIE) listája²²⁷:

2015. Madák Zsuzsanna: *Verona, 1301*, r. Madák Zsuzsanna

2016. G. E. Lessing – Ulrich Hub – Madák Zsuzsanna: *Jeruzsálem*, r. Madák Zsuzsanna

2018. Andri Snaer Magnason: *A kékbolygó története*, r. Madák Zsuzsanna

2019. Tom Lycos – Stefo Nantsou: *Kövek*, r. Bethlenfalvy Ádám

2020. Romankovics Eda: *Kimondhatatlan*, r. Madák Zsuzsanna

2022. Jon Fosse – Madák Zsuzsanna: *Théba*, r. Madák Zsuzsanna

2023. Romankovics Eda: *Trigonometria*, r. Madák Zsuzsanna

2024. Hajós Zsuzsa: *Sárkányszem*, r. Bethlenfalvy Ádám

2025. Bethlenfalvy Ádám: *Onlife*, r. Bethlenfalvy Ádám (vitaszínház)

Drámaórák

Az osztálytermi előadásokhoz hasonló keretek között, egy iskolai osztállyal a saját termükben valósulnak meg a drámaóráink, amelyek célja, hogy egy előre meghatározott fókuszot felfejtve, közösen játszva-gondolkodva hozzunk létre egy képzeletbeli világot a résztvevőkkel. Ez a forma általában rövidebb időtartamú, mint egy osztálytermi előadás és egy vagy két foglalkozásvezető szükséges a facilitáláshoz, akik nem szükséges, hogy

²²⁷ OSZTÁLYTERMI SZÍNHÁZI NEVELÉSI ELŐADÁSOK, *Csokonaiszinhaz.hu*, <https://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/osztalytermi-szinhazi-nevelesi-eloadasok/> [Letöltve: 2025.03.30.]

színészek legyenek, viszont fontos, hogy rendelkezzenek drámapedagógiai alapokkal. Ebből is látszik, hogy ezeknek a drámaóráknak a szervezése egyszerűbb a színháznak és az iskoláknak is. A drámaórák témájának meghatározásánál általában olyan emberi-társadalmi-erkölcsi kérdéseket vizsgálunk, amelyek a célkorosztályt foglalkoztatják. Mivel a programjaink során nagyon sok pedagógussal és fiatallal kerülünk kapcsolatba nap mint nap, megpróbáljuk feltérképezni azokat a témákat, amelyek a legaktuálisabbak számukra.

Az elmúlt években a drámaóráink témái voltak:

- Meddig hasznos a képzelet?
- Hogyan legyünk igazságosak?
- Iskolai bullying.
- Határátlépések diák és tanár között.

Fészek

A „Fészek” program olyan, több alkalomból álló színházpedagógiai program, ahol a színház egyik aktuális előadásához kapcsolódóan egy állandó csoporttal hetente találkozáskor, kapcsolódunk az előadás témájához. A foglalkozások célja a kontextusteremtés, a témában való elmélyülés. A foglalkozások során használjuk a drámapedagógia eszköztárát a játékok megtervezéséhez, de lehetőség van megismerni a színházi alkotófolyamat részleteit is. Találkoznak a fiatalok az előadás alkotóival, szereplőivel, de azokkal is (kellékesek, öltöztetők, színpadmesterek), akik felelnek az előadás zavartalan lebonyolításáért. Ezeken az alkalmakon sem kész válaszokat kapnak a résztvevők, hanem olyan helyzeteket teremtünk a számukra, ahol ők fogalmazhatják meg a kérdéseiket, vagy ismerhetik fel a helyzeteket, találhatják meg a saját válaszaikat. A célunk a közös gondolkodás, az önálló reflexió kialakításának indukálása és a közös játék megélésének az öröme. Ezekre az alkalmakra általában több iskolából, osztályból érkeznek fiatalok, de arra ügyelünk, hogy ezek a csoportok egy-egy folyamatra szerződjenek, életkorilag homogének legyenek és minden esetben kis létszámúak, hiszen ezek a feltételek tudják biztosítani a számunkra megfelelő színvonalú munkát.

Konferenciák

A Covid-világjárvány idején merült fel először annak az ötlete, hogy szükség lenne a színházi nevelés és a színházpedagógia területén olyan szakmai rendezvényre, ahol ennek a területnek a képviselői megismerhetnék egymás munkáit, és lehetőség lenne a szakmai kapcsolatok építésére, a szakmai reflexióra. Az első rendezvényre a pandémia okozta lezárások miatt az online térben került sor, a fókuszában pedig éppen a színházi nevelés online lehetőségei álltak. Már ezen az első konferencián megmutatkozott a rendezvény hiánypótló jellege, amit megerősít az a tény, hogy azóta már az ötödik konferencián is túl vagyunk. Amire nagyon büszkék vagyunk, az az, hogy míg az első három konferencia finanszírozását egy Európai Unió által támogatott forrás²²⁸ biztosította, a negyedik és ötödik konferenciát már a Csokonai Színház saját költségvetéséből rendezte meg. Ez pedig nem kis vállalat a színház részéről egy olyan időszakban, ahol 2023–2025 között két igazgatóváltás történt, és három művészeti vezető váltotta egymást. A konferenciák szervezése során minden esetben kijelöltünk egy fókuszot, amelynek kibontására, alaposabb vizsgálatára a színházpedagógia, a színházi nevelés és az ezek határterületén létező dráma- és művészetpedagógiai módszerek segítségével a gyakorlatban megvalósult projekteket, előadásokat és az ezen a területen tevékenykedő szakembereket hívtuk meg.

A konferencia mára fontos szakmai találkozópontra lett a színházi nevelés és a színházpedagógia területén tevékenykedő szakemberek és a pedagógusok, művészek, szociális szakemberek és egyetemi hallgatók között.

A konferenciák fókuszában eddig a következő témák álltak:

- Az online színházi nevelés
- A közösségi színház
- Az első szerelem és a szexedukáció
- Szembenézés egyéni és társadalmi krízisekkel, traumákkal
- Az iskolai zaklatás

²²⁸ Az Interreg V-A Románia-Magyarország Együttműködési Program keretein belül megvalósuló RoHu 446 EduCultCentre elnevezésű program, melynek keretében megrendezett konferenciák leiratát a *Fókuszban* című kötet tartalmazza. *FÓKUSZBAN: KONFERENCIAKÖTET*, <https://www.educultcentre.hu/data/vfs/fokuszban-keszanyag-ed.pdf> [Letöltve: 2025.03.30.]

Közösségi színház

A CSIP közösségi színházi részlegének megszületése, akárcsak a konferenciáké, a Covidhoz köthető. Régóta szeretnénk volna megszólítani részvételi programokkal a város felnőtt közönségét is a fiatalok mellett, és ebben az időszakban volt lehetőségünk kísérletezni ezzel a formával, hiszen az iskolák bezárása miatt nem tudtunk játszani. A közösségi színházi előadásokat és az ahhoz kapcsolódó alkotófolyamatokat a következő fejezetben elemzem részletesen, mert úgy vélem, hogy ezeknek az alkotófolyamatoknak az integrálása a kőszínház szövetébe egy újabb megerősítése lehet annak a népszínházi eszménynek, amelyért dolgozunk. 2022 óta három projekt valósult meg civilek részvételével a Csokonai Színház színpadán.

5.2.3. A programok és a résztvevők számának evolúciója

Az alábbiakban néhány számadattal támasztom alá a CSIP fejlődését, beágyazódását a színház, a város és a régió szövetébe. Ezek az adatok egyértelműen azt mutatják meg, hogy egy ilyen színházi nevelési programnak van létjogosultsága az oktatási intézmények körében. Viszont azt is kiolvashatjuk belőle, hogy ennek a működtetése csak úgy elképzelhető, ha az intézmény megteremti hozzá a megfelelő személyi és anyagi háttérrel.

A 2014/15-ös évadban 10-15 előkészítő és feldolgozó foglalkozással és egy mellékállású drámapedagógussal indult el a CSIP, amit ekkor még nem neveztünk így. A következő évadban már több mint 40 osztálytermi előadást játszottunk, és az első TIE előadás mellett megszületett Csokonai Ifjúsági Program elnevezés is. A 2016/17-es évadtól kezdődően a munkaköröm megváltozott, én lettem a Csokonai Színház színházi nevelési szakembere, ettől kezdve teljes munkaidőben láttam el a program szervezési és színházi nevelési feladatait. Ebben az évadban az iskolában megvalósított programjaink száma már 62 volt, amellyel 1736 diákot értünk el.

A következő évadban a színház két másik színházi nevelési szakembert is szerződtetett, amivel jelentősen növekedtek a kapacitásaink, és az osztálytermi előadások mellett újraindultak a háromlépcsős programok is. A programok száma ebben az évben átlépte a 80-at.

A 2024/25-ös évadban pedig már 10 különféle színházi nevelési programból 129 előadást, illetve drámaórát valósítottunk meg 46 különböző iskolában, Hajdú-Bihar vármegye szinte 14 különböző településen, amivel 3548 diáknak adtunk részvételi lehetőséget.

Úgy vélem, hogy a jelenlegi feltételek között és a kőszínházi működést is figyelembe véve elértük a határainkat. A 10 különféle színházi nevelési program mindegyikében a Csokonai Színház színművészei játszanak, ugyanazok, akik estéről-estére a nagyszínpadon is teljesítenek. Kezdetektől a programunk egyik fontos eleme volt, hogy színészeket vigyünk a diákok közé, mert úgy gondolom, hogy az a varázslat, amikor egy tehetséges színész a diák melletti padon változik át Rómeóból Mercutiová, megteremti azt a csodát, amelyről a fiatalok az előadás után így nyilatkoznak: „Nagyon jó volt, hogy az előadás első pillanatától kezdve én nem tudtam másra figyelni. Én csak a két színészt néztem, mert mindent elhittem nekik, amit játszottak. Az első pillanattól jó volt, engem teljesen magába szippantott.”²²⁹

5.2.4. A CSIP előadásainak hatásmérése

A következő alfejezetben részletesen bemutatom a CSIP osztálytermi komplex színházi nevelési előadásain (*Jeruzsálem és Kimondhatatlan*²³⁰) részt vett fiatalok körében elvégzett kérdőíves kutatás eredményeit. A Hajdú-Bihar vármegyében és Debrecenben végzett empirikus kutatás 2020 szeptembere és 2024 júniusa között zajlott, de a világjárvány okozta lezárások miatt végül a 2022/23-as és a 2023/24-es tanévet/évadot öleli fel. Ezalatt 75 általános iskolai és középiskolai osztályban megtartott komplex osztálytermi előadást figyeltem meg, a résztvevő fiatalok a kérdőívek kitöltése mellett 12 fókuszcsoportos beszélgetésen vettek részt.

²²⁹ Fókuszcsoportos beszélgetés a debreceni Kereskedelmi és Vendéglátóipari Szakközépiskola és Szakiskolában 2023.03.02-én a *Kimondhatatlan* című előadás után.

²³⁰ A *Kimondhatatlan* című előadás elemzése a következő fejezetben olvasható.

A kutatás kezdetén két hipotézist állítottam fel:

- a. Az osztálytermi színházi nevelési előadások hatására változik a fiatalok színházhoz való viszonya, színházról alkotott képe.
- b. Ezek az előadások lehetőséget teremtenek az aktív részvételre, a fiatalok gondolatainak a megosztására.

Az adatelemzés módszertana és a minta

Az előadásokat követően a kérdőívet összesen 244 fő töltötte ki, tehát a továbbiakban egy 244 fős mintával dolgoztam. A mintán belül 100 fő (41,0%) az általános iskolás (5-8 évfolyamos), 144 fő (59,0%) a középiskolás (9-13 évfolyamos) korcsoportba sorolható.

A kérdőíves adatokat MS Excel program segítségével táblázatba rendeztem, a számításokat és a dolgozatban szereplő ábrákat is ezzel a programmal készítettem el. Az adatokból (az adat minőségének megfelelően) a következő leíró statisztikai mutatók kerültek kiszámításra: gyakoriság és relatív gyakoriság %-ban megadva, átlag, szórás.

A statisztikai elemzéshez (korrelációs összefüggés, különbségvizsgálat, kereszttábla elemzés) az IBM SPSS Statistic 26 programot használtam. Az eredményeket 5%-os szignifikancia szinten értékeltem. Azokat az összefüggéseket tekintettem szignifikánsnak (statisztikailag megalapozottnak), amelyeknél a p értéke 0,05 alatti.

Az 1-es, 2-es, 5-ös és 8-as kérdések esetében, mivel ötfokozatú skálával dolgoztam, az általános és középiskolás korcsoport közötti különbség vizsgálatához Mann-Whitney-próbát alkalmaztam (kétmintás t-próba nem parametrikus megfelelője). A 2X2-es kereszttábla esetében összefüggés vizsgálatához Fisher Exact tesztet alkalmaztam. Az 1-es és a 2-es kérdésekre adott válaszok közötti összefüggések vizsgálatához Spearman-féle rangkorrelációt alkalmaztam, mivel rangsorolt (ordinális) változókkal dolgoztam.

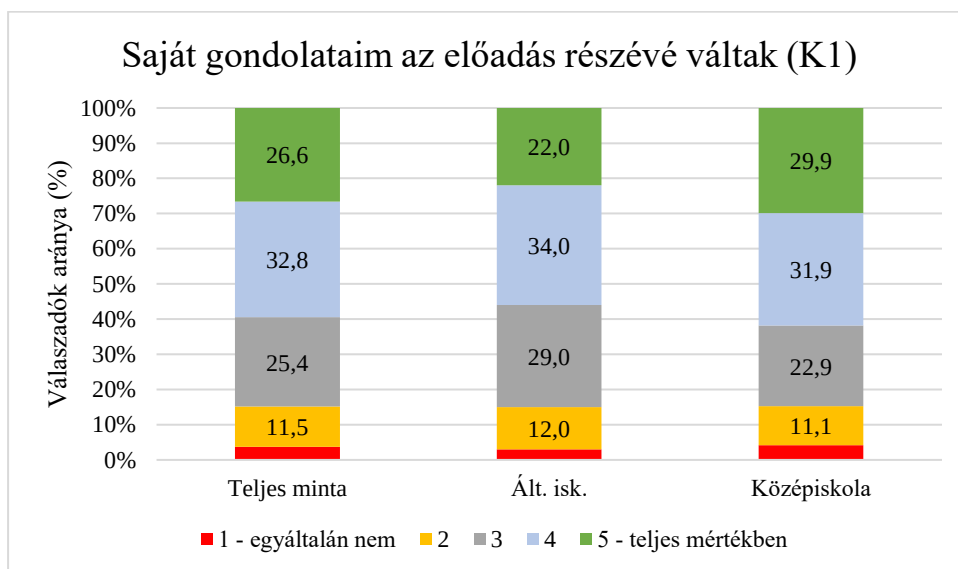
Eredmények

A Likert-skálás kérdőíven²³¹ azokra a területekre kérdeztem rá a fiataloknál, amelyek a komplex osztálytermi színházi nevelési előadásokra (TIE) jellemző aktív résztvevői pozícióhoz, az előadások tematikájához és a színház mint művészeti forma elgondolásához kapcsolódtak. A komplex osztálytermi színházi nevelési előadások (TIE) ugyanis, mint azt az elnevezés is sugallja, többnyire egy osztályközösség számára valósulnak meg, gyakran a saját osztálytermükben. A bemutatott színházi előadás szövetét több helyen nyílt végű interakciók szakítják meg, ahol a résztvevőknek lehetőségük nyílik különböző drámapedagógiai eszközök segítségével reflektálni a látottakra. Az előadások témái általában a fiatalok számára aktuális emberi-társadalmi kérdéseket állítanak fókuszba.

Arra a kérdésre, hogy a saját gondolatok mennyire váltak az előadás részévé, a teljes minta esetében a megkérdezett tanulók 26,6%-a azt válaszolta, hogy teljes mértékben. 32,8%-uk szerint nagy mértékben, 25,4%-uk szerint eléggé. A tanulók 11,5%-a gondolja úgy, hogy kevésbé, míg 3,7%-uk szerint egyáltalán nem váltak a saját gondolataik az előadás részévé. Az eredmény azt mutatja, hogy a megkérdezett tanulók többsége azt tapasztalta, hogy a saját gondolataik az előadás részévé váltak.

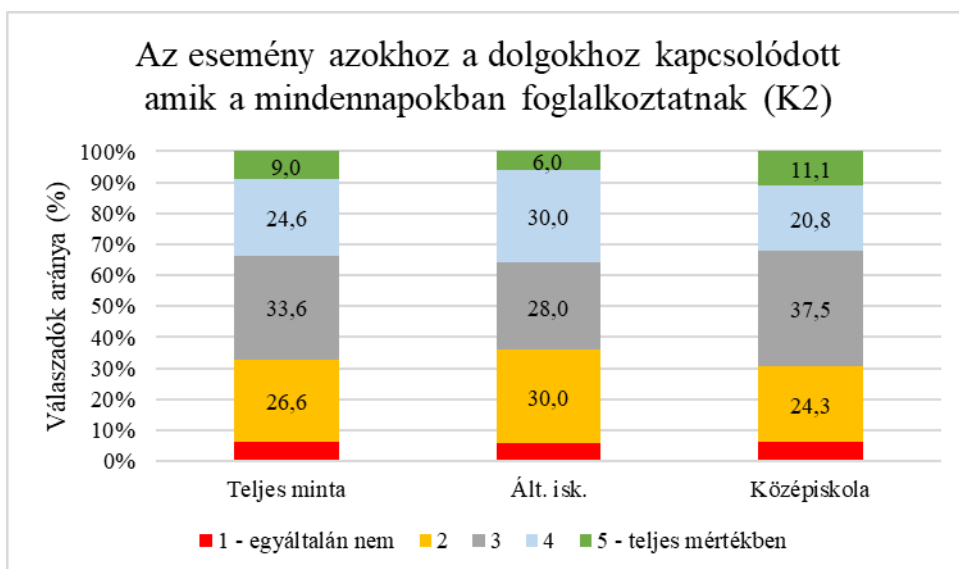
A kérdésre adott válaszok átlaga 3,67, szórása 1,1. Ez azt mutatja, hogy a tanulók saját gondolatai az előadás részévé váltak. A középiskolás korcsoport esetében az átlag értéke némileg magasabb, mint az általános iskolások esetében (középiskola: $3,72 \pm 1,13$; ált. iskola: $3,60 \pm 1,05$).

²³¹ 1. számú melléklet



2. ábra: Saját gondolatok megjelenése az előadásban – saját szerkesztés

A két korcsoportot külön-külön megvizsgálva megállapítható, hogy a középiskolások körében magasabb arányban találunk olyan tanulókat, akik esetében a saját gondolatok teljes mértékben az előadás részévé váltak, míg az általános iskolások között ezen tanulók aránya alacsonyabb. Mindkét korcsoportban alacsony azon tanulók arány, akik nem, vagy csak kismértékben tapasztalták, hogy a saját gondolatok megjelentek az előadásban. Ez arra utal, hogy mindkét korcsoportra hatással voltak a színházi előadások. Az elvégzett Mann-Whitney-próba eredménye szerint az első kérdésre adott válaszok alapján az általános és középiskolás korcsoport között nem mutatható ki szignifikáns különbség ($U=6640,500$; $p=0,284$).



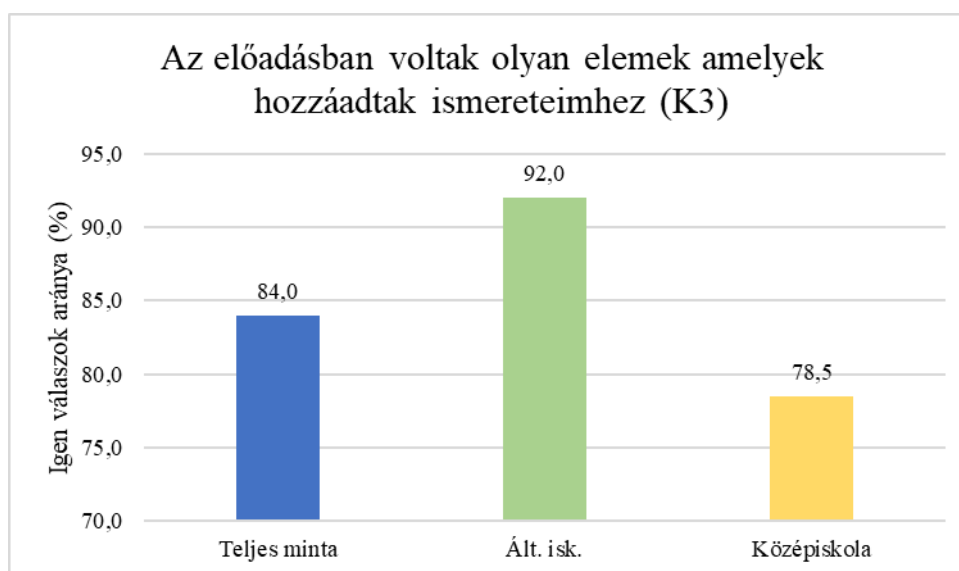
3. ábra: Az esemény kapcsolódása a fiatalok mindennapjaihoz – saját szerkesztés

A kérdőívet kitöltő tanulók 9%-a gondolja úgy, hogy az esemény teljes mértékben kapcsolódik azokhoz a dolgokhoz, amik foglalkoztatják őket a mindennapokban. 24,6%-uk szerint jelentős mértékben, 33,6%-uk szerint eléggé, 26,6%-uk szerint kismértékben, míg 6,1%-uk egyáltalán nem kapcsolódott az esemény azon dolgokhoz, amik a tanulókat foglalkoztatják a mindennapokban. A kérdésre adott válaszok átlaga 3,04, a szórása 1,06. Ez azt mutatja, hogy az esemény inkább kapcsolódott azon dolgokhoz, amelyek a tanulókat foglalkoztatják a mindennapokban. Ez az adat azt is bizonyítja, hogy a komplex osztálytermi színházi nevelési előadások (TIE) megteremtik annak a lehetőségét, hogy olyan aktuális kérdéseket tematizáljanak, amelyek a fiatalokat közvetlenül érintik, és amelyeket gyakran tabuként kezelnek. A népszínházi eszmény megvalósulásának kiemelten fontos aspektusa az, hogy képes reflektálni az őt körülvevő világra. Az osztálytermi előadások interakciói lehetőséget teremtenek a kérdések, problémák jelen idejű átgondolására.

A középiskolás és az általános iskolás korcsoport között nem mutatható ki jelentősebb különbség (középiskola: $3,06 \pm 1,07$; ált. iskola: $3,00 \pm 1,04$). A középiskolások körében némileg magasabb azok aránya, akik szerint az esemény teljes mértékben kapcsolódott azon dolgokhoz, amelyek foglalkoztatják őket a mindennapokban. Az általános iskolások körében pedig némileg magasabb azok aránya, akik szerint kevésbé vagy egyáltalán nem kapcsolódott az előadás a mindennapi életben számukra fontos témákhoz. Az elvégzett Mann-Whitney-próba eredménye szerint a második kérdésre adott válaszok alapján az

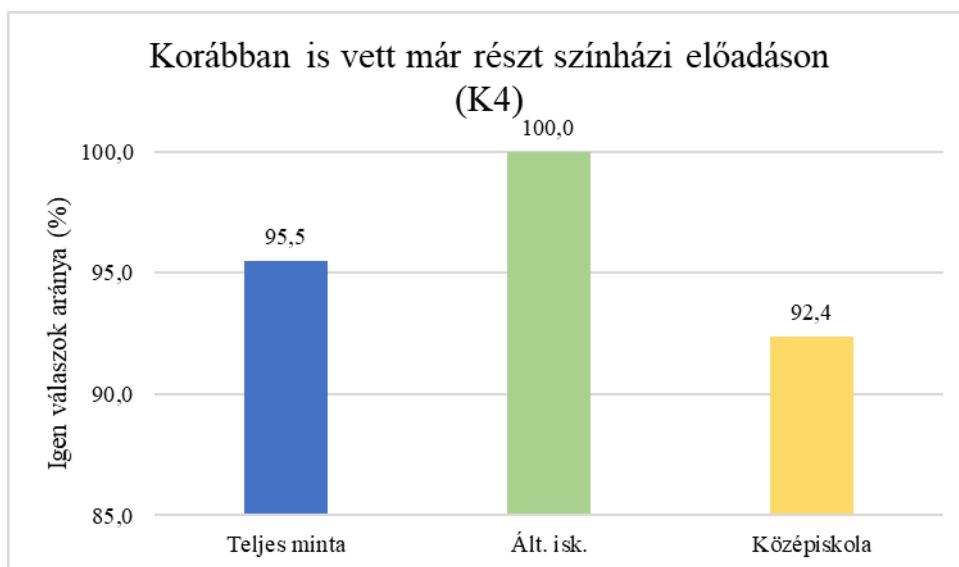
általános és középiskolás korcsoport között nem mutatható ki szignifikáns különbség ($U=7016,0$; $p=0,725$).

Az első és a második kérdés közötti összefüggés vizsgálatához Spearman-féle rangkorrelációt alkalmaztam. A Spearman-féle rangkorreláció vizsgálat eredményei alapján a saját gondolatok előadásban történő megjelenése és a téma mindennapokhoz való kapcsolódása között pozitív irányú, közepesnél gyengébb korrelációs kapcsolat mutatható ki ($r_s=0,386$). Vagyis azon tanulók esetében, ahol az előadás témája jobban kapcsolódott a mindennapokban tapasztalt dolgokhoz, a saját gondolatok nagyobb arányban váltak az előadás részévé. A korrelációs együttható szignifikanciája ($p=0,000$) alapján megállapítható, hogy a két változó közötti kapcsolat nem a véletlennek köszönhető, szignifikáns pozitív korrelációs összefüggés mutatható ki.



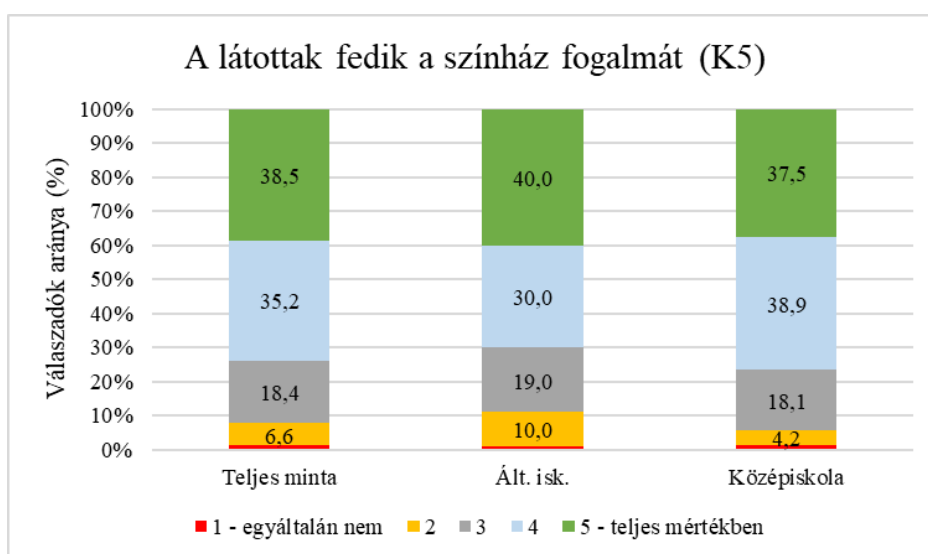
4. ábra: Az előadás hozzájárulása az ismeretek bővítéséhez – saját szerkesztés

A megtekintett előadás egyértelműen bővítette az azon résztvevő tanulók ismereteit. A teljes minta esetében a kitöltők 84%-a nyilatkozott úgy, hogy az előadásban voltak olyan elemek, amelyek hozzáadtak ismereteikhez. Az általános iskolások körében 92%-os, a középiskolások körében 78,5%-os azok aránya, akik szerint az előadás bővítette ismereteiket. Az eredmény alapján megállapítható, hogy az általános iskolások számára készült előadás nagyobb arányban volt képes a tanulók ismeretét bővíteni, a meglévő ismeretekhez hozzáadni. Az elvégzett keresztábra elemzés (2x2-es tábla) Fisher Exact tesztjének eredménye alapján szignifikáns összefüggés van a korcsoport és az ismeretek bővítése között ($p=0,004$). Az általános iskolások körében szignifikánsan magasabb azok aránya, akik esetében az ismeretek bővültek az előadás hatására.



5. ábra: Az előadást megelőzően részt vett már színházi előadáson – saját szerkesztés

A kérdőívet kitöltő tanulók 95,5%-a vett már részt korábban is színházi előadáson. Az általános iskolások körében a korábban színházi előadáson részt vettek aránya 100%, míg a középiskolások körében 92,4%. Ez alapján megállapítható, hogy az előadáson részt vevő tanulók nagy többsége már rendelkezett valamiféle fogalommal a színházról, járt már korábban színházi előadáson. A fiatalok közlései alapján elmondható, hogy ezeknek az előadásoknak a többsége hagyományos illúziószínházi előadás volt. A felmérésben résztvevők először vettek részt komplex osztálytermi színházi nevelési előadáson, nem volt tapasztalatuk arról, hogy mi történik, amikor résztvevő szerepet kínálnak a számukra.

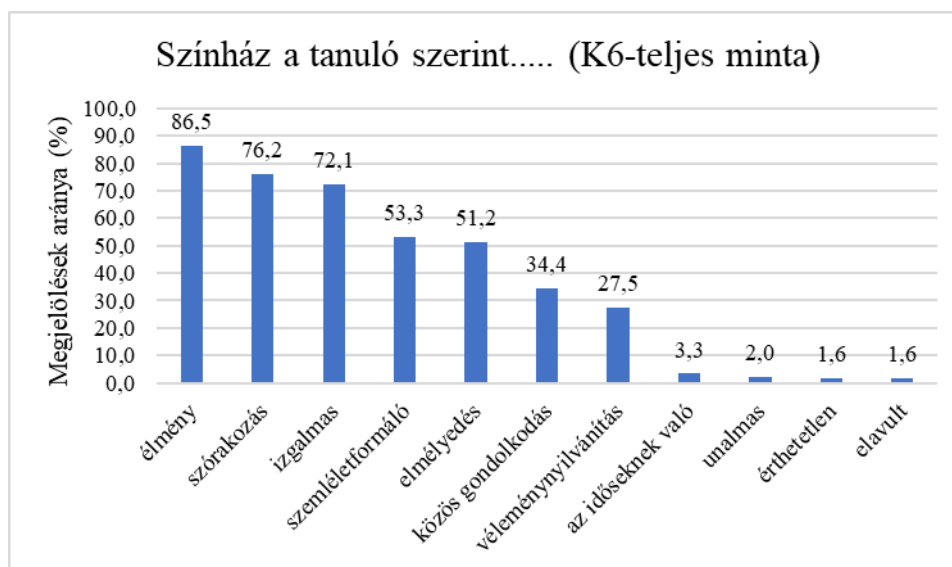


6. ábra: A látottak kapcsolódása a színház fogalmához – saját szerkesztés

Mivel a tanulók többsége járt már korábban színházban, így már lehetett valamiféle fogalma a színházzal kapcsolatban, amely fogalomhoz a megtekintett előadás is hozzájárult. A megkérdezett tanulók 38,5%-a szerint az előadás során látottak teljes mértékben, 35,2%-uk szerint jelentős mértékben, 18,4%-uk szerint eléggé fedik a színház fogalmát. 6,6%-uk szerint kevésbé, míg 1,2%-uk szerint egyáltalán nem fedik a színház fogalmát az előadáson látottak. A kérdésre adott válaszok átlaga 4,03, a szórása 0,97. Ez azt mutatja, hogy a tanulók szerint az előadáson látottak jelentős mértékben fedik a színház fogalmát. A komplex színházi nevelési előadásokkal kapcsolatban gyakran fogalmazódik meg az a kritika, hogy nem színház, amit látunk. Emiatt éreztem fontosnak, hogy megismerjem a résztvevők véleményét. A felmérés adatai csak megerősítik azt a személyes meggyőződésemet, hogy az előadás résztvevői szerint ezek az előadások lefedik a színház fogalmát.

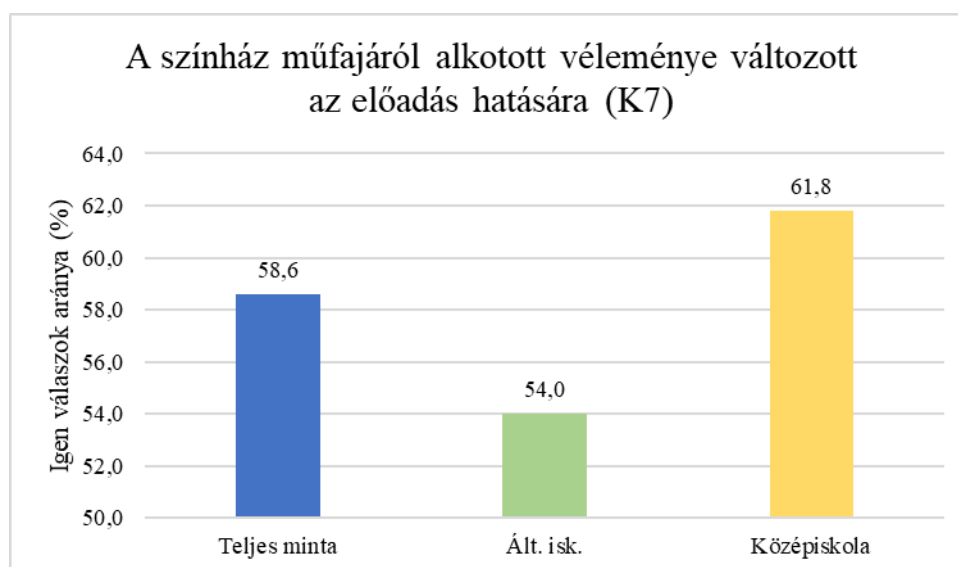
A középiskolás és az általános iskolás korcsoport között nem mutatható ki jelentősebb különbség (középiskola: $4,07 \pm 0,92$; ált. iskola: $3,98 \pm 1,04$). Az általános iskolások körében magasabb arányban találunk olyan tanulókat, akik szerint a látottak kevésbé vagy egyáltalán nem fedik a színház fogalmát. Az elvégzett Mann-Whitney-próba eredménye szerint az ötödik kérdésre adott válaszok alapján az általános és középiskolás korcsoport között nem mutatható ki szignifikáns különbség ($U=6990,0$; $p=0,682$). Tehát, mindkét korcsoport szerint a látottak azonos mértékben fedik a színház fogalmát.

A tanulók több válaszlehetőséget jelölhettek meg arra a kérdésre, hogy a tanuló milyen fogalmakat párosítana a színházhoz. A kérdőívet kitöltő tanulók 86,5%-a szerint a színház élmény, 76,2%-uk szerint szórakozás, 72,1%-uk szerint izgalmas. A tanulók 53,3%-a jelölte meg, hogy a színhát szemléletformáló, 51,2%-uk szerint elmélyedést biztosít, 34,4%-uk szerint lehetősége ad a közös gondolkodásra, 27,5%-uk szerint a véleménynyilvánításra. A 11 megjelölhető színházhoz kapcsolódó fogalom közül az első hét helyen pozitív fogalmak állnak. A lista végén találjuk azt, hogy a színház idősnek való, unalmas, érthetetlen vagy elavult. A negatív fogalmakra a tanulók kevesebb, mint 5%-a asszociál a színházzal kapcsolatban.



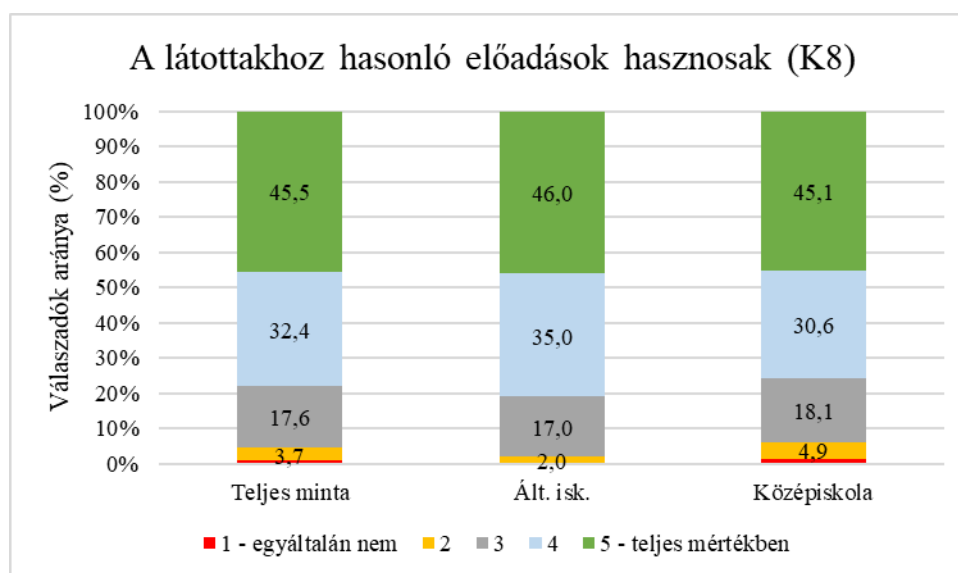
7. ábra: A színház témaköréhez párosítható fogalmak a tanulók szerint
– saját szerkesztés

Az általános és a középiskolás csoportban is a legtöbb tanuló az élmény fogalmát jelölte be. Az általános iskolások esetében második helyen az izgalmas, harmadikon a szórakozás áll. A középiskolások körében a második helyen a szórakozás, a harmadikon az izgalmas fogalmakat találjuk. Úgy vélem, hogy a véleménynyilvánítás és a közös gondolkodás fogalmainak megjelölése egyértelműen megmutatja a komplex színházi nevelési előadásokban rejlő lehetőségeket. Hagyományos színházi keretek között ritkán van lehetőségünk közösen gondolkodni az előadás szereplőivel.



8. ábra: A színház műfajáról alkotott vélemény változása az előadás hatására – saját szerkesztés

Az előadás hatással volt a tanulókra, ennek következtében a kitöltők 58,6%-nak a változott a színház műfajáról alkotott véleménye. A középiskolások körében magasabb azok aránya, akik úgy gondolják, hogy az előadás hatására változott a színházi műfajról alkotott véleményük (középiskola: 61,8%; ált. iskola: 54,0%). Összességében megállapítható, hogy az előadás hatására a tanulók több mint felének változott a színház műfajáról alkotott véleménye.



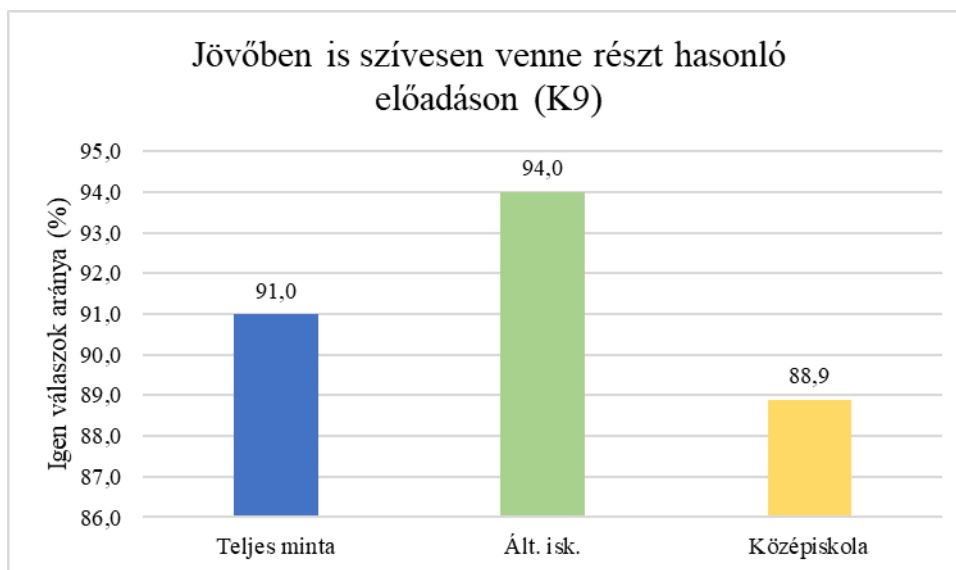
9. ábra: Az előadás hasznosságának megítélése a tanulók körében – saját szerkesztés

A megkérdezett tanulók 45,5%-a látottakhoz hasonló előadásokat teljes mértékben hasznosnak tartja. 32,4%-uk szerint nagyon hasznosak, 17,6%-uk szerint eléggé hasznosnak az ilyen típusú előadások. 3,7%-uk úgy véli, hogy kevésbé, míg 0,8%-uk szerint egyáltalán nem hasznosnak az ilyen előadások. A kérdésre adott válaszok átlaga 4,18, a szórása 0,91. Ez azt mutatja, hogy a tanulók többsége inkább hasznosnak tartja a látottakhoz hasonló előadásokat.

Az általános iskolások körében némileg magasabb azok aránya, akik szerint az ilyen előadások teljes mértékben (46,0%) vagy nagyon hasznosak (35,0%). A középiskolások körében nagyobb arányban találunk olyan tanulókat, akik szerint ezek az események kevésbé (4,9%) vagy egyáltalán nem (1,4%) hasznosak. Összességében megállapítható, hogy a tanulók többsége hasznosnak véli a látottakhoz hasonló előadásokat. Az elvégzett Mann-Whitney-próba eredménye szerint a nyolcadik kérdésre adott válaszok alapján az általános és középiskolás korcsoport között nem mutatható ki szignifikáns különbség.

($U=6891,0$; $p=0,540$). Tehát mindkét korcsoport ugyanolyan hasznosnak tartotta az előadást.

A megtekintett előadás a tanulók többsége szerint hozzáadott ismereteikhez, élményközpontú volt és hasznosnak vélik. Ennek megfelelően a kérdőívet kitöltő tanulók 91,0 %-a a jövőben is szívesen venne részt hasonló előadásokon. Az általános iskolások körében némileg magasabb azok aránya, akik szívesen tekinteték meg egy hasonló előadást amennyiben lehetőségük nyílna erre (középiskola: 88,9%; ált. iskola: 94,0%)



10. ábra: Egy jövőbeni előadáson való lehetséges részvétel – saját szerkesztés

Hipotézisek megválaszolása

H1: Az osztálytermi színházi nevelési előadások hatására változik a fiatalok színházhoz való viszonya, színházról alkotott képe.

Az eredmények alapján egyértelműen megállapítható, hogy a színházi nevelési előadások hatására változik a fiatalok színházhoz való viszonya, ismereteik az előadások által bővülnek, az előadás hozzájárulhat a színházzal kapcsolatos pozitív attitűdök kialakulásához. A tanulók az ilyen előadásokat hasznosnak tartják, és a jövőben is nyitottak a megtekintésükre. Ez a megállapítás egyaránt igaz a középiskolás és az általános iskolás korcsoportra.

H2: Ezek az előadások lehetőséget teremtenek az aktív részvételre, a fiatalok gondolatainak a megosztására.

Az eredmények alapján megállapítható, hogy a kutatásban szereplő előadások lehetőséget teremtenek az aktív részvételre, a fiatalok gondolatainak megosztására. Hiszen a fiatalok többségének gondolatai az előadás részévé válnak, és az előadásban olyan témákkal találkozhatnak, amelyek a mindennapokban is foglalkoztatják őket.

Edward Bond drámaíró az egyik interjújában azt nyilatkozta: „Tudom, hogy hatalmas teremtő potenciálok rejlenek az emberi társadalomban, amelyek rendkívüli dolgokra lennének képesek, ha megtalálnánk a módját, hogy alkotásra használjuk őket. [...] Ma az egyetlen inspirációt a fiatalok jelentik. Nem tudom, hogy ez pesszimizmus vagy optimizmus-e”.²³² Úgy vélem, hogy a fenti kutatás eredményei talán okot adhatnak az optimizmusra, amit megerősítenek azok a mondatok is, amelyeket a programokon résztvevő fiatalok osztottak meg a fókuszcsoportos beszélgetések során:

„Könnyebb volt erről a nehéz témáról a történet szereplőinek a nevében beszélni. Láttad, hogy nem csak neked van ilyen problémád, és lehet erről beszélni.”

„Talán még jobb is volt [mint a »másik« színház] mert ebben mi is részt vettünk.”

„Abban változtatta meg a véleményem a színházról, hogy ennyire tud tetszeni, ennyire lehet élvezni, mert régebben nem kötött le a színház.”

„Nem volt annyira unalmas, mint amit minden ember gondol a színházról.”

„A véleményünk bekerült a színdarabba, a mi gondolataink szerint lett vége.”

„Lehet, hogy nekünk 14 éveseknek is hasonló véleményünk van ezekről a dolgokról, mint a felnőtteknek, és legalább a felnőttek is átlátják, hogy mi mit gondolunk.”

A fiatalok által megfogalmazott gondolatok egyértelműen megerősítették a művészetközvetítés és a színházi nevelés fontosságát a vidéki kőszínházakban, megmutatták azt, hogy miként kerülnek be a népszínházi eszme elgondolásában

²³² SZ. DEME László, „Dráma és felelősség”, *Színház* 43, 4. sz. (2010), <https://szinhaz.net/2010/04/27/sz-deme-laszlo-drama-es-felelosseg/> [Letöltve: 2025.03.30.]

megfogalmazott civil gondolatok a színházba és hogyan valósulhat meg a színházi kultúra demokratizációja. Ezt erősíti meg Mercs János, a *Jeruzsálem* egyik színésze is:

„Ezeknél az előadásoknál, ha szélesebb kontextusban nézzük, akkor kultúrára nevelés, vagy gondolkodásra nevelés zajlik, vagy a gondolkodás lehetőségének a megadása, felismerése, megkínálása. Akkor ilyen értelemben nézőt is nevelünk, de nem csak ezt tesszük. Hiszen benne van, hogy aki ma itt van velünk, az majd öt-tíz év múlva eljön színházba, de nekünk az a feladatunk, hogy gondolatokat mutassunk fel, és itt nem csak felmutatjuk, hanem együtt gondolkodunk. És ez az, ami a színháznak is jó.”²³³

5.3. A színházi nevelés intézményesülése a Debreceni Csokonai Nemzeti Színházban

5.3.1. Miért jó ez a színháznak?

A debreceni Csokonai Színház az ország tíz „nemzeti” státusszal is rendelkező intézményének egyike, és az állami, illetve önkormányzati finanszírozás komoly kötelezettségeket is ró az intézményre a műsorpolitika kialakításánál.²³⁴ A vidéki kőszínházaknak mind életkort, mind műfaji sokszínűséget tekintve rendkívül széles közönségréteget kell kiszolgálnia, ami komplex munkát és feszített munkatempót kíván meg a színház dolgozóitól. A debreceni színház négy játszóhelyen évi 15-18 új előadást mutat be a gyerek- és ifjúsági előadásoktól az operán, musicalen és operetten keresztül a kortárs és klasszikus drámákig. 2014 óta koncepciózusan építi a gyermek- és ifjúsági részlegét, mely magában foglalja az évadonkénti 3-4 gyermek- és ifjúsági előadás színpadra

²³³ MERCS János, interjú, 3/C melléklet.

²³⁴ A debreceni teátrum közszolgáltatási szerződése jelenleg nyilvánosan nem elérhető, de a 4. számú mellékletben megtalálható. Ezen kívül több nemzeti besorolású színház közzétette ezt a dokumentumot, mint például a Miskolci, ld. MISKOLCI NEMZETI SZÍNHÁZ KÖZSZOLGÁLTATÁSI SZERZŐDÉSE, https://www.miskolc.hu/sites/default/files/napirendi_pont/csatolmanyok/2024-12/javaslat_a_kim_-_m.nemzeti_szinhaz_kozotti_kozszolgalt.szerz._jovahagyasara.pdf [Letöltve: 2025.03.30.], vagy a Győri, ld. GYŐRI NEMZETI SZÍNHÁZ KÖZSZOLGÁLTATÁSI SZERZŐDÉSE, <https://gyoriszhaz.hu/wp-content/uploads/2024/12/kozszoigalati-szerzodes-2022-2024.pdf> [Letöltve: 2025.03.30.]

állítását, melyek között a klasszikusok és a népmesék mellett megtalálhatók kortárs alkotók művei. A teátrum különös hangsúlyt fektet arra, hogy kortárs alkotóktól rendeljen szövegeket, és tematikájában, formanyelvében is közel álljon a fiatalokhoz. Tény, hogy a jövő nézői a ma fiataljai közül kerülnek ki, de a gyermek- és ifjúsági repertoár tervezésénél fontos szempont, hogy ennek kialakításánál valóban figyelembe veszik-e a fiatalok életkori sajátosságait, és elsősorban a színház jelrendszerének megismertetése vagy a fiatalok társadalmi aktivitásának, reflexiójának az ösztönzése a célja a színháznak ezekkel a programokkal. A vidéki kőszínházak honlapjait szemlélve azt tapasztaljuk, hogy gyermek- és ifjúsági programok – már amennyiben ezek egyáltalán megjelennek a honlapon – többnyire bérletkötelezettség kielégítését szolgálják, míg a színházi nevelési programok jelentős része – néhány kivételtől eltekintve – a művészeti mediáció körébe sorolható.

Ez a zárt rendszer kevés teret ad a kísérletezésre, az új formák beillesztésére, hiszen ezekre sem tér, sem humán erőforrás nem áll rendelkezésre. Ebben a rendszerben a kulturális jogok érvényesítése vagy a kulturális tőkéhez való hozzáférés jelenleg csak korlátozottan lehetséges.

A fiatalokat komolyan vevő ifjúsági program beindítása több ponton sem illeszkedik bele a vidéki kőszínházak műsorpolitikájába. A kőszínházak megfeszített munkarendben dolgoznak: ahhoz, hogy meg tudják valósítani az évadonkénti elvárt tíz-tizenöt bemutatót és az ezzel járó előadásszámokat, szoros próba- és előadásrendben kell elvégezni a feladatokat.

Ahhoz tehát, hogy ma Magyarországon egy vidéki kőszínház felvállalja egy ilyen program elindítását, olyan elkötelezett színházeszményre van szükség, amely túlmutat a vidéki kőszínházakra jellemző népszínházi vízión, elérhetővé és láthatóvá teszi a színházat a városlakók számára, és vállalja annak lehetőségét és rizikóját, hogy olyan előadásokat hozzon létre, melyekkel társadalmi változást tud elérni. Neudold Júlia²³⁵ úgy véli, hogy a magyarországi színházi nevelés területén egyelőre körvonalazatlan, hogy milyen tevékenységek kapcsolódnak a kőszínházakhoz, a választ a művészetközvetítés területén látja körvonalazódni, és szükségét látja a vizuális művészetekben már bizonyított művészetközvetítési modell alapján kidolgozni a kőszínházak színházközvetítési gyakorlatát, amely csak a színház vezetésének támogatásával, és az intézmény szerves részeként képzelhető el.

²³⁵ NEUDOLD Júlia, „Művészetközvetítés kőszínházakban”, *Színház* 50, 11. sz. (2017): 12-16. <http://szinhaz.net/2017/12/29/neudold-julia-muveszetkozvetites-koszinhazakban/> [Letöltve: 2025.03.30.]

Mindezek ellenére úgy gondolom, hogy egy közpénzből finanszírozott intézménynek kötelessége számot vetnie Jean Caune tézisével,²³⁶ aki szerint korunk társadalmi, politikai és technikai változásai átalakítják és megújítják az állampolgárok elvárásait a színház kulturális és politikai funkciójával kapcsolatban. S az esztétikai mediáció jelentőségét különösen egyértelművé teszi az a tény, hogy a nézőtereken már az a Z és Alfa generáció ül, akik fókuszált figyelme kevesebb, mint egy perc, akik számára a világ felfedezése elsősorban az okoseszközök használatához kapcsolódik, és a fizikai kapcsolattartás jelentősége a minimálisra csökkent.²³⁷ Vagyis ezek a tények határozzák meg a kultúrafogyasztáshoz való viszonyukat is. Éppen emiatt fontos, hogy a színházi nevelés kínálta részvétel lehetőséget ad a párbeszédre, a közös gondolkodásra, és az őket foglalkoztató problémákon keresztül tudja érdekeltté tenni őket az esztétikai tapasztalat iránt.

A Csokonai Színház az elmúlt években egyedülálló módon emelte be az ifjúsági programot a fenntartóval kötött Közszolgáltatási Szerződésébe, és az intézmény Szervezeti és Működési Szabályzatába.²³⁸ Ez annak ellenére biztosítja a CSIP számára a megfelelő jogi és gazdasági keretek közti működést, hogy egy ilyen program fenntartása nem szerepel az Előadóművészeti Törvényben, sőt a színházi szakmákat szabályzó kormányrendeletben sem található meg a „színházi nevelési szakember” vagy „színházpedagógus” munkakör.²³⁹ Mindez azt eredményezi, hogy a törvény hatálya alá eső előadó-művészeti intézmények a jelenlegi szabályozás szerint csak kulturális szervőzéként, dramaturgként, színészként vagy más egyéb kategóriába besorolva tudnak szakembert alkalmazni. Bizonyos szempontból nem is kell csodálkozni azon, hogy a kőszínházak nem tekintik kiemelt feladatuknak a színházi nevelési/színházpedagógiai programok tervezését, megvalósítását. S végső soron az is érthető, hogy a fenntartó által elvárt előadás- és nézőszám, illetve a törvény által előírt

²³⁶ CAUNE, *Faire théâtre*, i. m., 10.

²³⁷ Az internet legnagyobb veszélye abban rejlik, hogy elveszi tőlünk az odafigyelés képességét. Mindez fokozottan igaz az Z és Alfa generációkra, akik már az internet világába születtek. *GENERÁCIÓK ÉS SZAKADÉKOK: INTERJÚ STEIGERVALD KRISZTIÁN GENERÁCIÓKUTATÓVAL, Youtube.com* <https://www.youtube.com/watch?v=j7I7pr3kFrI> [Letöltve: 2025.03.30.]

²³⁸ CSOKONAI NEMZETI SZÍNHÁZ SZERVEZETI ÉS MŰKÖDÉSI SZABÁLYZATA, <http://csokonaiszinhaz.hu/wp-content/uploads/2023/08/szmsz-20230125.pdf> [Letöltve: 2025.03.30.]

²³⁹ KORMÁNYRENDELET AZ EGYES MŰVÉSZI ÉS MŰVÉSZETI MUNKAKÖRÖKRŐL, 122/2011. (7./15.) SZ. Korm.rendelet, <https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=a1100122.kor> [Letöltve: 2025.03.30.]

műfaji sokszínűség teljesítése mellett eltörpül ez a munkajogilag nem is létező tevékenység. A színházi nevelési/színházpedagógiai programokra fordítható anyagi, de főként humánerőforrás rendkívül csekély, ezek beillesztése a kőszínházi „üzem” működésébe olyan erőforrásokat kíván meg a színházban dolgozóktól, amit a színházigazgatók nem szívesen vállalnak.²⁴⁰ Az mindenképpen egyedülálló sikerként könyvelhető el, hogy Debrecen város az elmúlt években kialakított kulturális stratégiája²⁴¹ részeként jelölte meg a Csokonai Ifjúsági Programot, és a mindenkori színházigazgatói pályázat kiírásának is részévé tette a program fenntartását és működtetését.

Amikor 2014-ben a Csokonai Színházban elkezdtem a színházpedagógiai tevékenységet, a fenti szempontok szinte egyike sem merült fel. Nem volt egy kész tervünk arra, hogyan, milyen programokkal, milyen szakemberekkel és mely színészek bevonásával fog működni ez a tevékenység, mivel nem láttunk erre példát a vidéki kőszínházak világában. Az általam ismert programok független társulatoknál vagy budapesti művészszínházi közegben valósultak meg. Ám az már az első évad után egyértelművé vált, hogy az iskolák, a pedagógusok és a diákok részéről is óriási az érdeklődés. A következő részekben azt járom körül, hogy milyen változásokat generál egy művészetközvetítő műhely, az osztálytermi színházi nevelési előadások bevezetése a színészek és a pedagógusok között és a kőszínház rendszerében.

5.3.2. Színészek és pedagógusok

Ahogy már említettem, a CSIP első osztálytermi előadása a *Verona, 1301* volt, amelyben rajtam kívül még három színész vett részt. A próbafolyamat kezdetekor sem a színészek, sem pedig én nem igazán tudtam, hogy mire vállalkoztunk, hogyan fog létrejönni az előadás, mi lesz a feladatunk, és főként kinek és milyen formában fogjuk játszani.

²⁴⁰ A színházi nevelési programokban szereplő társulati színészek, amikor osztálytermi programokat vezetnek, nem tudnak jelen lenni az épp aktuális próbákon, nem tudják kipihenni az előző esti előadást, ha másnap korán már az adott iskolába kell menniük. De hasonló logisztikai problémát jelent a kellékes vagy a sofőr biztosítása ezekhez a programokhoz.

²⁴¹ DEBRECEN VÁROS KULTURÁLIS STRATÉGIÁJA 2018–2030, *Debrecen.hu*, 63. <https://www.debrecen.hu/assets/media/file/hu/11328/dmgy-kulturalis-strategia-web-2018-2030.pdf> [Letöltve: 2025.03.30.]

Rajtunk kívül a színház művészeti ügykezelése sem látta előre egy ilyen előadás által generált többletfeladatokat. Az osztálytermi előadásokat minden esetben külső helyszínen, a résztvevő osztály osztálytermében játsszuk iskolaidőben. Emiatt két problémával is szembesültünk a szervezés során: hogyan jut el a csapat az iskolába, és hogyan egyeztethető össze a délelőtti játszás a színészek speciális munkarendjével, amikor délelőtt 10:00–14:00 óra között próbálnak, este pedig 18:00–22:00 óráig próbálnak vagy előadást játszanak. Ezeknek a problémáknak a megoldása sem ment zökkenőmentesen, de elsősorban a színészeket kellett megnyernünk az ügynek. Hiszen egy ilyen előadás mindenképpen új készségeket, új nézőpontokat, másfajta érzékenységet kíván meg tőlük, nem beszélve arról, hogy reggel kell „színpadra” állniuk, ami komoly kihívást jelenthet számukra. Erről számol be Mercs János is:

„Ez egy készenléti állapot. Ezt erősíti meg az is, hogy a színésznek készen kell lennie arra is, hogy reggel 9.00 órakor játsszon. Az énekesek azt mondják, hogy reggel nincs hangjuk. Nekem sincs. Én mégis ösztönöznék minden kollégát, hogy vegyen részt ilyenekben, mert színészileg, emberileg, kultúráközvetítőként tapasztalatot gyűjt ezáltal.”²⁴²

Így tehát amennyiben egy kőszínház komplex színházi nevelési előadást szeretne létrehozni, elsősorban fel kell kérnie azokat a színészeket, akik a hagyományos munkarend mellett egyrészt vállalják a TIE előadások játszásának terheit,²⁴³ másrészt pedig alkalmasak a színész-drámatanári feladatok kivitelezésére és megfelelő érzékenységgel rendelkeznek a 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 fel kell vállalnia a színészek képzésének a felelősségét is.

A színész-drámatanárok a Csokonai Színház társulatának tagjai, ami egyfelől lehetővé teszi a magas színvonalú előadások létrehozását, másfelől kérdésként merül fel, hogy megfelelő érzékenységgel rendelkeznek-e a közvetlenebb, nyitottabb és kifejezetten fiatalokkal való kommunikációhoz. Mindezek a készségek nem feltétlenül adóttak egy

²⁴² MERCs János, interjú, 3/C melléklet.

²⁴³ Általában ezeket az előadásokat reggel/délelőtt, iskolaidőben lehet játszani, a színésznek pedig valószínűleg előző este előadása volt, és emellett akár egy másik próbafolyamaton is dolgozhat.

színésznél, hiszen a képzése során jó eséllyel sohasem találkozott ezzel a színházi formával, emiatt a színháznak kell felvállalnia e „drámatanári” képzés felelősségét is. A program indítása óta a színházi nevelési előadásokban résztvevő színészek workshopok alkalmával sajátították el a drámapedagógia eszköztárát, a kérdéstechnikát vagy a különböző felmerülő problémák kezelési módját. A színészek számára ez lehetőséget biztosít olyan új kompetenciák megszerzésére és alkalmazására, amelyeket később a művészsínházi előadásokban is kamatoztatni tudnak.²⁴⁴ Mercs így emlékszik a *Jeruzsálem* interaktív részeinek próbáira:

„Van egy alapélményem azzal, hogy mennyire óriási félelmek voltak bennem, elsősorban már nem is a színházi részekről. Mert félelmeket ébresztett bennem az, hogy 15-20-30 gyerek hogyan reagálhat egy kérdésre, amit én felteszek. Kíváncsisággal vegyes félelmeket... nem tudom, hogy van-e pozitív trauma, de erős volt bennem az attól való félelem, hogy mi lesz, ha kérdez egy olyat, hogy... Ma már túl a 130-ik előadáson mindenféle rutinom kialakult. De akkor még a szerepem is csak formálódott. Fel kellett véteznünk magunkat egy ilyen foglalkozós drámapedagógusságra is, amihez kevesebb eszközünk volt.”²⁴⁵

Az interakciók során lebontott résztvevő-színész viszonyban ugyanis mindannyian feladják a megszokott viselkedési mintákat: a diákok néző-résztvevőként foglalják el a helyeiket, míg a színészek a diákok között színész-drámatanárrá válnak. S az, ahogy az osztályterem megszokott szabályrendszere átalakul, mintája lehet egy demokratikusabb, kevésbé hierarchikus társulati létnek – a kőszínház nagyszínpadán folyó próbákon is. Vagyis a színházi nevelési előadások alkotása egy, a Victor Turner-i *communitas* fogalmával leírható együttes élményt teremt, mely a strukturált társadalmi lét ellentéte.²⁴⁶ Olyan csoporttevékenységekben érhető tetten, melyek megkérdőjelezik a fennálló társadalmi struktúrát, kritikával élnek és javaslatokat állítanak fel. S ha egy professzionális

²⁴⁴ NAGY Kíra, WESSELY Zsófia és CSATA Zsolt debreceni színészek visszajelzései is erre utalnak: „segíti a mindennapi kommunikációt...”; „a próbafolyamatok alatt a feszült helyzetekben tök jól kommunikálunk a kollégákkal...”; „minden ilyen tapasztalás fontos, mert vissza tudom forgatni a következő alkalomkor... nem szoríthatom teljesen háttérbe az én látásmódomat...”

²⁴⁵ MERCS János, interjú, 3/C melléklet.

²⁴⁶ Victor TURNER, *A rituális folyamat* (Budapest: Osiris, 2002). 107-109.

csapat megszokja, hogy színházi nevelési/színházpedagógiai programokban egyenrangú felekként kommunikálnak, s megtérül a megszokott rend feladásához szükséges bátorság, akkor ez az attitűd a kőszínházat is fenntarthatóbbá teszi.

Mercs János szerint az osztálytermi előadások „jobban igénybe veszik a színészt”²⁴⁷ azáltal, hogy a játék mellett az interaktív részeket is vezetik. „Mivel közvetlen viszonyba kerülök a gyerekekkel, jobban hat rám, jobban bevonódom [...] nagyon fontos számomra, hogy mi történik a kiscsoportban [...] és ez közvetlenül nincs hatással a színészi játékra, de mivel minden előadás egy kicsit más, ezért mégis azt érzem, hogy az interakció kihat a játékra is.”²⁴⁸

A program kezdete óta a Csokonai Színház 20 színésze²⁴⁹ vett részt valamelyik színházi nevelési előadásunkban. Ezek a színészek több napos színházi nevelési workshopokon és az előadások utókövetésének különböző alkalmain sajátították el a drámapedagógiai alapokat.

A színház és a színészek megnyerése mellett a program elindításakor meg kellett győzni a pedagógusokat is a program hasznosságáról az iskolai oktatásban. Az általunk kínált osztálytermi színházi nevelési előadások többsége 2–2,5 óra időtartamú, ami az iskolai tanrendbe illesztve általában három tanórát vesz igénybe. Ennek a megszervezése az iskolában több logisztikai problémával jár együtt: a diákok általában „vándorolnak” a tantermek között, a színházi előadás idejére viszont folyamatosan kell biztosítani egy tantermet. Felső tagozattól kezdődően minden órát más tanár tart, emiatt három különböző tanártól kell „elkérni” az osztályt, illetve az osztályfőnöknek (amennyiben szeretne részt venni a programon) meg kell oldania a saját helyettesítését is. Az előadások minden esetben 10.00 órakor kezdődnek, viszont a színészek már egy órával hamarabb megérkeznek, hogy be tudják rendezni a termet és felkészüljenek az előadásra. Sokszor előfordul az, főként az általános iskolában, hogy előre meghatározott menzarend van érvényben, így előfordul, hogy egy-egy résztvevő osztály miatt azt is át kell szervezni. A szervező tanárnak minden esetben egyeztetnie kell az iskola igazgatójával is. A gyermekvédelmi törvény módosítása

²⁴⁷ MERCS János interjú, 3/C melléklet.

²⁴⁸ MERCS János interjú, 3/C melléklet.

²⁴⁹ BALÁZS-BÉCSI Eszter, BENEDEK Tímea, BERKÓ Boglárka, BOLLA Bence József, CSATA Zsolt, EDELÉNYI Vivien, HORVÁTH Julianna, KISS Gergely Máté, KOMLÓDY Márk, KRÁNICZ Richárd, MERCS János, MÉSZÁROS Ibolya, NAGY Kíra, PAPP István, RÓZSA László, SZÉP Evelin, TAKÁCS Dániel, TOLNAI Hella, VRANYECZ Artúr, WESSELY Zsófia

óta²⁵⁰ többször előfordult még az is a szervezés időszakában, hogy az iskola engedélyért fordult a Tankerülethez.

Mindezen nehézségek ellenére a program kezdete óta azt tapasztaljuk, hogy a pedagógusok óriási lelkesedéssel szervezik az előadásokat. A CSIP bevezetésnek első két-három évadában még gyakran személyesen kerestem fel az iskolákat, hogy meséljek a programról, rendszeresen előadtam és módszertani bemutatót tartottam a Debreceni Pedagógiai Szakszolgálat tanároknak szervezett továbbképzésein, de ezekre ma már nem nagyon van szükség. Minden évad elején egy ismertető alkalomra hívjuk a színházba az érdeklődő pedagógusokat, ahol egy kötetlen találkozó keretében ismerik meg az arra az évre szóló ajánlatainkat. Rendszeresen tartjuk a kapcsolatot a tanév közben is hírlevelek formájában, és időről-időre szakmai továbbképzéseket²⁵¹ is meghirdetünk. Ezek a továbbképzések, ugyanúgy, ahogyan a konferenciáink vagy más szakmai programjaink, minden esetben ingyenesek a pedagógusok részére, illetve nekik az előadásokon való részvételért sem kell fizetniük.

Mára eljutottunk oda, hogy nemcsak a városban, de az egész megyében ismernek bennünket, követik a munkáinkat. Amikor az évad elején meghirdetjük az osztálytermi előadásainkat, általában néhány nap alatt az összes hely betelik az egész évadra. Évek óta várólistákkal dolgozunk. A CSIP egyik fontos eredményének tartom, hogy egy olyan értő és szakmailag felkészült pedagógusközösséget szervezett a színházi nevelés köré, és ezek között nem egy olyan pedagógus van, aki továbbképezte magát a drámapedagógia terén.

Szoboszlai Csaba, a Szent Efrém Görögkatolikus Általános Iskola tanára – akik a kezdetektől részt vesznek a programban –, így fogalmaz:

„Nagyon furán fog hangzani, de [a CSIP – a szerk.] az életemet változtatta meg szinte. Nagy szerepe van a drámapedagógiának abban, hogy én ennyire bele tudtam csavarodni ebbe. Nekem ez már az egyik legfontosabb dolog itt a pályán, nemcsak a

²⁵⁰ 2021. ÉVI LXXIX TÖRVÉNY, <https://njt.hu/jogszabaly/2021-79-00-00> [Letöltve: 2024.02.04.]

²⁵¹ Az elmúlt években a következő szakmai műhelymunkákat kínáltuk a pedagógusoknak: Janne Teller *Semmi* című regényét feldolgozó drámapedagógiai workshop, Antigone projekt: a nők elleni erőszak megelőzését szolgáló drámapedagógiai eszközök, Tabumentes övezet: szexedukációs workshopsorozat

pályán, hanem a szakmai életemen kívül a saját életemben is. És elkezdted magad képezni. A színházi világban is sokkal nyitottabban járok...”²⁵²

Tóth Alíz, a Szent László Görögkatolikus Gimnázium magyartanára pedig a következőket mondja: „Mikor szakvizsgát kellett választanom, én pont az osztálytermi előadások hatására jelentkeztem a drámapedagógiára. Azóta az irodalomtanításban alkalmazom, ha az idő engedi. Nagyon kötött a tananyag, de igyekszem”.²⁵³

A program híre szájról-szájra terjed a városban és a megyében azóta is, szerencsére minden évadban vannak új iskolák, ahová eljuthatunk. Időnként olyan felkérést is kapunk városi, megyei intézményektől, hogy egy-egy pályázat keretében valósítsunk meg osztálytermi előadásokat, ebben az esetben az osztályoknak térítésmentesen. Emiatt szinte soha nem volt szükségünk célirányos kommunikációs stratégiára, műsorfüzetre vagy szórólapokra.

5.3.3. „Idegen test” – Teret kapunk

Egy színházi nevelési program bevezetése a színészek mellett a megszokottól eltérő feladatokat jelöl ki a közönszervezés, az utaztatás és a színészegyeztetés, a produkciós költségvetés és a műszak számára is, hiszen a programok külső helyszínen, osztálytermekben valósulnak meg, és mindaz az adminisztráció, szervezés, ami ezzel jár, hatalmas terhet ró az egyébként is leterhelt társulatra.

Az első években szinte „láthatatlanul” működött a program a színházban. Nem volt még nevünk, egyedül én vittem az összes ezzel járó feladatot és egyeztetést, ráadásul nem is ez volt a munkaköröm a színházban. Az intézményesülés első lépésének azt nevezném, amikor a *Verona, 1301* megszületése után összeültünk a csapattal, és órákon át ötleteltünk arról, hogyan is nevezzük el magunkat. Az ezt követő időszakban, amikor az osztálytermi előadással járó feladatok szinte már teljesen kitöltötték a munkaidőmet, hivatalosan is én lettem a program felelőse. Eleinte ezek az előadások sem a hivatalosan kiadott műsorban, sem a honlapon nem jelentek meg, minden előadás egyedi szervezésben valósult meg. Ezek

²⁵² SZOBOSZLAI Csaba, interjú, 3/C melléklet.

²⁵³ TÓTH Alíz, interjú, 3/C melléklet.

különösen fontos részletek, hiszen a színház rendelkezik külön szervezési, marketing-kommunikációs részleggel és művészeti titkársággal is, melyeknek pontosan körülhatárolt feladata van a színházban játszott előadások egyeztetésében és szervezésében. A nehézséget az jelentette, hogy az osztálytermi előadások szervezésénél olyan személyes egyeztetésre (osztályterem, tanórák egyeztetése stb.) volt szükség, amit a szervezési osztály nem vállalt, így ez a feladat egyértelműen rám maradt. Többször előfordult az, hogy a szervezési osztályon dolgozó munkatársak nem pontosan ismerték az osztálytermi előadások speciális igényeit, ami félreértésekre adott okot. Ez a mai napig sincs másként, viszont ma már hárman dolgozunk a CSIP-ben, és a feladatokat meg tudjuk osztani. Jelenleg a szervezési osztállyal az előadások jegyvásárlásával kapcsolatban egyeztetünk, egy közös táblázatban láthatják a leszervezett előadásokat és a résztvevők számát, így az osztályok képviselői a jegypénztárban tudnak jegyet vásárolni az előadásra.

A másik terület, ahol mára professzionális szinten tagozódott be a CSIP a színházba, a művészeti egyeztetést illeti. Ahhoz, hogy egy osztálytermi előadást meg tudjuk szervezni az iskolával, a színészeket szükséges a színház művészeti titkárával egyeztetni. Az első időkben ez előadásról-előadásra történt, éppen, amikor egy délelőtt ráértek a színészek, akkor tudtunk iskolákban játszani. Ez a helyzet nagyon hamar tarthatatlanná vált, hiszen sem a színészek, sem az iskolák nem látták előre az időpontokat. Jelenleg a programban szereplő előadások ugyanúgy a színházi műsor részét képezik, mint a házon belül játszott előadások. Két hónapra előre tudjuk meghatározni a színészek elfoglaltságai alapján, hogy mikor tudnak osztálytermi előadást játszani. Ezek az időpontok bekerülnek a havi műsorba, így mind a színészek, mind a pedagógusok előre látják ezeket. Az időpontok véglegesítése után történik meg az egyeztetés az évad elején bejelentkezett osztályokkal. Olyan gördülékeny rendszert sikerült kialakítani, ahol minden érintett tisztában van a feladatokkal.

Hatalmas előrelépés volt a program szempontjából az, amikor a színház honlapján egy külön menüpontba került a CSIP. Ez egyrészt azért volt fontos, mert az ekkor már szerteágazó tevékenységeinket kategóriákba rendszerezve tudtuk feltölteni, dokumentálni, archiválni, másrészt hivatkozási alapot is jelentett az oktatási intézmények felé. Olyan szakmai anyagokat tudtunk ide feltölteni, amelyekkel a pedagógusok tovább tudtak dolgozni a diákokkal egy-egy előadás után. Jelenleg az aktuális havi műsor mellett egy interaktív térképen is nyomon tudjuk követni a CSIP előadások helyszíneit egy évadon belül.

Nagyjából egyidőben azzal, ahogyan a színház honlapján helyet kaptunk, került átadásra a Csokonai Színház új épülete, a Csokonai Fórum. Ebben az épületben végre a

CSIP is kapott egy irodát, amelyben mindhárman elférünk. Eddig a Csokonai Színház épületén belül igyekeztünk magunknak helyet találni több-kevesebb sikerrel, így ez az új tér hatalmas változásokat hozott a háromfős csapatunk életébe is. Ebben a térben ugyanis lehetőségünk van előkészíteni az alkotófolyamatokat, csoportmegbeszéléseket tartani, de akár felújító próbákra is alkalmas. Nem mellékes tény az sem, hogy a Csokonai Fórum épületében létrejött egy olyan tér, a Simor Ottó Orfeum, ahol meg tudjuk rendezni a konferenciákat, workshopokat vagy akár a közösségi színházas próbáinkat.

Az osztálytermi színházi nevelési előadások elfogadása nem volt egyértelmű a társulatban, a színház vezetése és a színészek mellett a műszaki munkatársakat is meg kellett győzni arról, hogy a műfajnak van a helye a kőszínházakban. A CSIP előadások számai kőszínházi közegben, évados összesítésben is kiemelkedőek, de a magas előadásszám mellett egy teljesen új működésmódot hoztak több tekintetben a színházba. Az osztálytermi előadásokat be kellett illeszteni a munkarendbe, ami rugalmasságot kívánt meg a művészeti, a műszaki és az adminisztratív dolgozóktól is. A kellékes elkíséri a csapatot az iskolába, a színház sofőrt és kisbuszt biztosít az utazáshoz, a jelmezeket táskákba kell összekészíteni. Ezek a hagyományos munkarendtől eltérő munkafolyamatok nem rutinjellegű változások egy szervezet életében, és bizonyos esetekben heves érzelmi reakciókat is kiválthatnak a dolgozókból,²⁵⁴ mint például az a helyzet, amikor a nagyszínpadon előadást próbáló rendező elvárja az osztálytermi előadást reggel 9-11 óra között játszó színésztől, hogy a már lejátszott előadástól függetlenül 11-14 óráig legyen jelen a délelőtti próbán. Annak a kérdése sem volt sokáig egyértelmű, hogy az iskolába megérkezve kinek a dolga berendezni a tantermet, bepakolni a kellékeket. Ugyan ez első hallásra furcsának tűnhet, de egy kőszínházban mindenkinek pontosan körülhatárolt munkaköre van. A színész játszik, a kellékes kellékezik, a díszítő pakol, a sofőr gépkocsit vezet. De mi történik akkor, ha egy ilyen programon költség- és humánerőforrás hatékonyság miatt nincsen sem kellékes, sem díszítő? Ebben az esetben a színészek és a sofőr együtt pakolnak be az osztályterembe, amit aztán a színészek rendeznek be. Ezeknek a helyzeteknek a megoldása csak közös megállapodások által jöhetett létre, a munkakeretek szabályozása több évig tartó folyamat

²⁵⁴ FARKAS Gergely, IMREH Szabolcs, KECZER Gabriella és MÁLOVICS Éva, *Menedzsment alapok*, elektronikus jegyzet, SZTE GTK (Szeged, 2015), http://www.jgyph.hu/tamop15e/tananyag_html/Menedzsment_alapjai/13_a_servezeti_vltozsok_tpusai.html
[Letöltve: 2024.02.04.]

volt, melynek eredményeképpen a CSIP működési szabályai mára az intézményi SZMSZ²⁵⁵ részét képezik.

Ferenczy Csaba, aki a kezdetekkor pályázatíró referensként, majd művészeti főtitkárként, ma pedig már produkciós vezetőként van jelen a színházban, szemléletesen vall arról, a színház működésének milyen sok területén jelenik meg egy új feladat, egy új nézőpont, amikor létrehozunk egy művészetközvetítéssel foglalkozó részleget:

„Minden pozícióban más-más kihívással kellett szembenéznem a CSIP kapcsán. Amikor a pályázatokat írtam, azt vettem észre, hogy 2015–16 környékén nevesítve lett a színházi nevelés az NKA vagy a minisztérium pályázataiban, míg azelőtt csak ifjúsági előadásokra lehetett pályázni. Ez mindenképp egy fontos elismerése volt akkoriban a szakmának. Majd művészeti főtitkárként a színészek egyeztetése jelentette a legnagyobb feladatot a tantermi előadásokkal kapcsolatban. Bár tisztában voltam a program jelentőségével, mégis gyakran előfordult, hogy egy egyeztetés alkalmával a nagyszínpadi előadást részesítettem előnyben. Most pedig produkciós vezetőként az előadások költségvetéséért vagyok felelős, így tisztán látom, hogy ezek az előadások nem tudnak soha megtérülni, mindenképp anyagi elköteleződést igényelnek a színház részéről. Bár a program összköltségvetése egy évadra még így sem éri el egy stúdióelőadás költségvetését sem, társadalmi hasznossága pedig jóval nagyobb a befektetett összegnél.”²⁵⁶

5.3.4. *Jeruzsálem* – egy TIE előadás megszületése és evolúciója²⁵⁷

A CSIP szervezési és működési integrációjának feltárása után egy osztálytermi előadás létrejöttének folyamatán keresztül elemzem azt, hogy miként jön létre egy ilyen színdarab és előadás, melyek azok a pontok, ahol máshogyan működik, mint egy hagyományos előadás. A *Jeruzsálem* komplex osztálytermi színházi nevelési előadás (TIE)

²⁵⁵ CSOKONAI NEMZETI SZÍNHÁZ SZERVEZETI, i. m.

²⁵⁶ FERENCZY Csaba, interjú, 3/C melléklet.

²⁵⁷ JERUZSÁLEM: komplex osztálytermi színházi nevelési előadás (TIE), rendezte MADÁK Zsuzsanna, játsszák: Gemza Melinda, Mercs János, Mészáros Ibolya, Rózsa László/Csata Zsolt, bemutató: 2016. szeptember 29.

2016 őszén született a Csokonai Színház felkérésére. Ez volt a Csokonai Ifjúsági Program második TIE előadása, ami azért lényeges, mert ezzel az előadással a Csokonai Színház elkötelezte magát az osztálytermi színházi nevelési előadások repertoáron tartása mellett, ami abban az időben Kelet-Magyarországon az egyetlen vidéki kőszínházat jelentette, ahol ilyen program megvalósult. Az első évad sikerei után a színház vezetése nyitott volt a folytatásra, és ismét felkérte Madák Zsuzsannát egy TIE előadás megírására és rendezésére. Az új előadás javaslata Madáktól származott, míg a színház elvárása az volt, hogy ezúttal a felső tagozatos korosztályt célozza meg az osztálytermi előadással, és ehhez a projekthez három színészt tud a CSIP rendelkezésére bocsátani. Ezeket a megkötéseket figyelembe véve született meg a *Jeruzsálem* című komplex osztálytermi színházi nevelési előadás (TIE) szöveggönyve G. E. Lessing *Bölcs Náthán* és Ulrich Hub *Náthán gyermekei* című művei nyomán.

Madák Zsuzsanna szerint²⁵⁸ a kőszínházak felkérései ugyan kevesebb lehetőséget adnak a szerzői alkotóvágy teljes kielésére azáltal, hogy a legtöbb esetben már a színház a szerző felkérésekor megnevezi azokat a színészeket, akik játszani fogják az előadást, leszűkítve ezzel a dramaturgiai lehetőségeket, másrészt viszont ezek a keretek lehetővé teszik a szöveggönyv adaptálását az előadást játszó színészekre. A TIE előadások alapjául szolgáló szövegek rendszerint az adott előadáshoz íródnak, a műfaj speciális felépítése miatt. Az elmúlt évtized „színházpedagógiai fordulata”²⁵⁹ után ugyan egyre több társulat kért fel írókat arra, hogy TIE színdarabokat írjanak számukra, de ezek közül még mindig csak ritkán fordul elő, hogy egy másik társulat felhasználja és adaptálja a szöveggönyt,²⁶⁰ és még mindig viszonylag kevés TIE szöveggönyv forog az ezzel a műfajjal foglalkozó társulatok között. A TIE előadásszövegek sajátossága a töredezettsége, „roncsoltsága”,²⁶¹ a megírt jelenetek között felbukkanó hiátusok azok az interakciók, melyek kitöltésére a néző-résztvevők hivatottak. A hagyományos színházi szöveggönyvvel ellentétben a TIE

²⁵⁸ MADÁK Zsuzsanna közlése.

²⁵⁹ GOLDEN, „Színház és nevelés”, i. m., 90.

²⁶⁰ PASS Andrea drámakötetében már szerepel TIE szöveggönyv és készült is előadás a Marosvásárhelyi Nemzeti Színházban, valamint Madák Zsuzsanna szövegeit adaptálta a Csokonai Színház után az egri Harlekin Bábszínház, a budapesti Pinceszínház, és a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház.

²⁶¹ RÓBERT Júlia, *A TIE előadás dramaturgiai sajátosságai*, Doktori értekezés, Színház- és Filmművészeti Egyetem (Budapest, 2018), 45. <https://archiv.szfe.hu/doktori-dolgozat/robert-julia-dla/> [Letöltve: 2025.03.30.]

szövegek könyvek esetében azt érezhetjük, hogy a szöveg nem teljes, hiányoznak belőle azok a jelenetek, amelyek az előadás drámai csúcspontját jelenthetik, vagy épp ezeken a pontokon kerül beépítésre egy interakció, melynek során a néző-részvevők megoszthatják a véleményüket, szerepbe léphetnek, vagy közösen alkothatnak a szereplőkkel. Róbert Júlia DLA dolgozatában roncsolt drámának nevezi azokat a színdarabokat, ahol „az állítás a fókuszba helyezett téma felvállalása, ezen kívül viszont egy, központi, az alkotók számára is viszonylag nehezen megválaszolható kérdés az, amit a mű a résztvevőkkel közösen körbejár.”²⁶²

Ezek a drámák jelentősen különböznek az egyéb színpadi drámáktól, ahol a szerző a saját elképzelését fogalmazza bele a történetbe: a TIE drámák esetében a szerző egyfajta semleges, kívülálló nézőpontból írja meg a drámai szöveget, erősen építve a néző-részvevők interakcióira, és „hasznosabb, ha a színdarab olyan, mint egy térkép, amelyen több helyen szerepel a terra incognita kifejezés – a közönséget arra biztatva, illetve azt a lehetőséget biztosítva a számára, hogy az utazáson résztvevő lehessen”.²⁶³

Madák Zsuzsanna a *Jeruzsálem* szövegek könyvének alkotófolyamata során G. E. Lessing és Ulrich Hub drámáiból indult ki, majd összegyűjtötte a darabok által felvetett kérdéseket, és ezeket szűkítette egyetlen központi kérdéssé/fókusszá az interaktív részeket is tervező InSite Drama szakembereivel, Bethlenfalvy Ádámmal és Cziboly Ádámmal közösen.²⁶⁴ Az írás és a tervezés során ez a központi kérdés az, ami sorvezetőként végig ott van a Madák által írt szövegben és a hiátusokba szervesen illeszkedő interakciókban. A színház és a nevelés viszonyára a mai napig fenntartással tekint a színházi szakma nagy része, annak ellenére, hogy mára az alkalmazott színház fogalma általánosan elfogadott, és amely terület „nem átalítja igénybe venni a pedagógia tapasztalatát, azaz a színházi élményt egy tudatosan tervezett tanulási folyamat részeként gondolja el.” – fogalmazza meg Golden

²⁶² Uo., 45.

²⁶³ Chris COOPER, Geoff GILLHAM és Ian YEOMAN, „Mi használható alapanyagként a TIE-ban? A People in Movement képzés résztvevői számára összeállított anyagból”, ford. BETHLENFALVY Ádám, *Drámapedagógiai Magazin* 22, 2. sz. (2001): 21-23.

²⁶⁴ [névtelen], „MADÁK Zsuzsanna, interjú”, *Csokonaiszinhaz.hu*, <http://archiv.csokonaiszinhaz.hu/arrol-beszelnunk-ami-minket-is-erdekeli/> [Letöltve: 2024.02.04.]

Dániel a TIE előadásoknak gyakran felrótt didaktikusság kapcsán.²⁶⁵ Kricsfalusi arról ír, hogy az alkalmazott színház körébe sorolható színházi gyakorlatok, többek közt a TIE,

„[...] beavatkozásukkal társadalmi változást kívánnak elérni. És ezek a tulajdonságok – tehát a szándékolt célelvűség és a célközösségben végzett társadalmi beavatkozás – különböztetik meg őket a megint csak jobb híján művészsínháznak nevezett diszpozitívumtól, amelyek [...] jó ideje óvakodnak konkrét színházi folyamatoknak előre megfogalmazott célokat tulajdonítani (miközben természetesen kimondva-kimondatlanul jól körülhatárolható elképzelésekkel rendelkeznek arról, hogy általában a színház mire való).”²⁶⁶

Azzal tehát, hogy a színházi nevelési előadások nyíltan felvállalják az előadás pedagógiai célját, megteremtik a tudatos tervezés lehetőségét, pontosabbá és hatékonyabbá teszik a színész-drámatanárok felkészítését, és lehetővé teszik az utókövetést és a hatásmérést. A próbafolyamat részét képezte a kétszer háromnapos workshop, melynek során a színészek elsajátították a drámapedagógia alapjait, és a közös tesztelés során meghatározták és kipróbálták az interakciók számát és pontos helyét az előadás szövetében. A TIE előadások interakciói az előadás bemutatójára sosem készülnek el teljesen, hiszen ezeket a részeket csak átgondolni lehet mindaddig, amíg nincsenek jelen a néző-résztvevők, viszont a színészeket, akik ezúttal drámatanárként is szerepelnek, fel lehet, és fel is kell készíteni a feladatra. Ennek érdekében a bemutató előtt több tesztelőadást is játszanak, ahol már vannak néző-résztvevők, majd ezeknek az interakcióknak a tapasztalatait felhasználva a színészek és az alkotók együtt pontosítják az interakciók szerkezetét, kérdéseit, formáit. A színészek képzése, felkészítése nem ér véget a bemutatóval, a rendező és a színházi nevelési szakemberek felé bármikor fordulhatnak egy-egy, az adott előadáson felmerülő problémával, és rendszeres időközönként, utókövetés keretében van lehetőségük megosztani a tapasztalataikat, és a szakemberek segítségével módosítani, vagy adott esetben akár teljesen újra is tervezni az interakciókat.

A *Jeruzsálem* című TIE előadás nyolc évadon keresztül volt műsoron a CSIP programjában, ez idő alatt 135 előadást játszottak 21 különböző városban, és összesen 3033

²⁶⁵ GOLDEN, „Színház és nevelés”, i. m., 78.

²⁶⁶ KRICSFALUSI Beatrix, „Hogyan nem politikus az alkalmazott színház?”, *Theatron* 15, 1. sz. (2021): 19–31, 18, <https://theatron.hu/wp-content/uploads/2021/08/Theatron-2021.1-.2-Kricsfalusi.pdf> [Letöltve: 2025.03.30.]

fiatal vett részt a programban. Ez alatt az időszak alatt több alkalommal módosultak az interakciók a színész-drámatanárok tapasztalatai vagy épp a világban végbemenő változások miatt.²⁶⁷ A TIE előadások célja, hogy az előadás terében a néző-résztvevők és a színész-drámatanárok együtt gondolkodhassanak az előadás által felvetett kérdésekről, lehetőségük legyen a különböző vélemények ütköztetésére, saját víziójuk kialakítására és sok esetben kipróbálására is. Madák Zsuzsanna ezt így fogalmazta meg a *Jeruzsálem* kapcsolatban:

„[...] sikerült olyan pontokon megnyitni a történetet és olyan kérdéseket feltenni, amire borzasztó nehéz válaszolni. Nyilván az az izgalmas kérdés, és ilyenekkel dolgozunk, amelyekre nincs egy válasz, amit nem tudunk egyértelműen. Várom, hogy a fiatalok milyen ötleteket hoznak majd, és hogyan gondolkodnak. Nekem is tanulási folyamat ez, mert rettenetesen kíváncsi vagyok, hogy a 11, 12, 13 évesek hogyan reagálnak a témára. Alkotóként van egy válaszem ugyan a kérdésekre, de van olyan nyitás is, ahol fogalmam sincs, hogy mit tanácsolnék a szereplőnek.”²⁶⁸

Minden egyes TIE előadás más és más, bár a dráma keretei kötöttek, az előadásszöveg mindig ugyanaz, de az előadás kimenetele mindig függ az adott előadáson az interakciókban résztvevő nézők életkorától, szociokulturális háttérétől és még számtalan már tényezőtől, melyek az adott előadás néző-résztvevőire az adott pillanatban jellemzőek. Kiss Gabriella szerint

„[...] csak olyan előadás-elemzői magatartás lehet termékeny, amelynek előfeltevés-rendszere az előadásszerűség nem oppozíciókban gondolkodó és deklaráltan kísérletező-befogadó fogalmával, illetve a historiográfia nem a dráma- vagy az intézménytörténet rendjére, hanem a performansz és a performativitás elméleteire,

²⁶⁷ Ugyan a *Jeruzsálem* sem a drámaszövegben, sem pedig az interakciókban nem reagált közvetlenül a világban zajló eseményekre (világjárvány, háborúk, migráció), ezek elkerülhetetlenül beszívárogtak az interakciókba.

²⁶⁸ MADÁK Zsuzsanna, interjú, 3/C melléklet.

valamint a kultúra- és médiatudomány meglátásaira támaszkodó koncepciójával dolgozik.”²⁶⁹

A TIE előadások elemzésében az interakciók leírása során számot kell vetnünk azokkal a változásokkal is, amelyek az adott csoport sajátosságaiból adódnak, vagy, ahogyan azt Kiss Gabriella pontosítja, „A színházi szakírás diszkurzív terében tudjuk-e artikulálni azt a tényt, hogy a »rendellenes« dramaturgiák sokszor annyi előadásra bontják a »nézéseseményt« (Kotte), ahány egyén, vagy csoport vesz részt a szcenikus folyamatban.”²⁷⁰

Az alábbi elemzés a *Jeruzsálem* 2024. május 27-i, a debreceni Hunyadi János Általános Iskola 8/C osztályában játszott előadásáról készült. Az előadást Mészáros Ibolya, Mercs János, Csata Zsolt és magam játszottuk. Ebben az előadásban a kezdetektől színész-drámatanárként vettem részt, mely pozíció széles rálátást biztosít az előadás evolúciójára, az interaktív részek fejlesztésére és a néző-résztevői attitűd elemzésére. A részvételi akciókutatások során gyakran merülnek fel etikai problémák azzal kapcsolatban, hogy hogyan elemezzük, milyen módon írjuk le azt a folyamatot, amelynek mi is a részesei vagyunk. Lehetséges-e egyidőben bent lenni és kívülről is megfigyelni a munkánkat, kellő távolságot tartani a résztvevőktől?²⁷¹ Az előadások vizsgálata során a színésztársaimmal együtt színész-drámatanárként voltam jelen, és ezekben az esetekben a résztvevő csoport nem tudta, hogy kutatást is végzek, míg az előadást követő fókuszcsoportos beszélgetéseknél vagy a kérdőívek kitöltése során egyértelművé tettem ezt a szerepemet.

A *Jeruzsálem* fókuszában a vallási fanatizmus, a hatalmi érdekek és az emberség kérdései állnak, központi kérdésnek az alkotók a következőt határozták meg: „Hogyan lehet emberként reagálni egy szélsőséges ideológiák által uralt világra?” Az előadást a 11-14 éves korosztály számára tervezték az alkotók, de az utóbbi időkben az életkori besorolást kiterjesztettük 16 éves korig. Bár ebben az esetben átlépjük a TIE előadások esetében megszokott 2-3 korosztályt lefedő határt, az volt az előadásban játszóknak tapasztalata, hogy a

²⁶⁹ 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: József Attila Kör Irodalmi Egyesület, PRAE.hu, 2018), 104.

²⁷⁰ KISS, *A tette kész, i. m.*, 131.

²⁷¹ Hannah Daisy FOSTER, FRAZON Zsófia, GADÓ Flóra és WILHELM GÁBOR, „Mindenkinek ismerős dolgok”, in ... *Nyitott múzeum...* szerk. FRAZON Zsófia (Budapest: Néprajzi Múzeum, 2018), 240.

Jeruzsálem ugyanolyan jól működik középiskolások körében is, mint a felső tagozatosaknál, azzal a különbséggel, hogy az interakciók során más gondolati körök jelennek meg a két korcsoportnál. A komplex osztálytermi színházi nevelési előadások (TIE) korosztályi besorolása az interakciók pontos megtervezése miatt kiemelten fontos. Általános tapasztalat az, hogy a színházi nevelési előadások nagy többsége²⁷² a középiskolás korosztályt célozza meg, ahogyan az a 2013-as majd a 2023-as adatfelvétel adataiból kiderül. Ennek okát Cziboly Ádám a következőkben látja:

„Az óvodás, kisiskolás, kiskamasz korosztály számára vélhetően nagyobb kihívás programot készíteni, mivel ez a korosztályok évfolyami sajátosságainak pontosabb ismeretét, vagyis fejlődéslélektani háttértudást is igényel. Ezzel szemben a középiskolások már közelebb vannak a felnőttkorhoz, és bizonyosan több alkotó véli úgy, hogy akár felnőtteknek készült előadások is képezhetik a nekik szánt programok alapját.”²⁷³

Golden Dániel is aggodalmát fejezi ki azzal kapcsolatban, hogy a középiskolás korosztály számára készült részvételi előadásoknál az alkotók vélhetően már kevésbé járnak el körültekintően a fejlődéslélektani vagy tanuláselméleti korosztályi sajátosságok figyelembevételénél a témaválasztás vagy az interakciók tervezése során, azzal az indokkal, hogy a középiskolásokkal már lehet úgy beszélgetni, mint egy felnőttel.²⁷⁴ Pedig fejlődéslélektani szempontból és a gyakorlati tapasztalataim alapján is elmondható, hogy ezt a határt inkább a kiskamasz kor kezdetén, tizenkét-tizenhárom éves kornál, a következőt pedig tizenhét éves kor körül kellene meghatározni. Mindezt alátámasztja az a tapasztalat is, amit a *Jeruzsálem* korosztályi besorolása okán végig gondoltunk. Az eleinte csak a felső tagozatos (11-14 év) korosztályra tervezett előadás az évek során 11-16 éves korosztályra módosult. Ennek a lehetősége többek közt annak a gyakorlatnak is a hozadéka, hogy a CSIP előadásainak a szervezése elkülönül a színház hagyományos, a gyermek- és ifjúsági előadásokat is szervező részlegétől, emiatt a CSIP figyelembe tudja venni a pedagógiai, pszichológiai szempontokat is az előadások szervezése során, míg a hagyományos

²⁷² A 2023-as adatfelvételkor megadott programok több mint fele, CZIBOLY, „Hogyan változott”, i. m., 32.

²⁷³ Uo., 32-33.

²⁷⁴ GOLDEN, „Módszertani kérdések”, i. m., 59.

előadások, gyakorlati okok miatt, csak az iskolaszervezet felosztása mentén szervezhetőek. Ahogyan azt Golden Dániel is megjegyzi: „A probléma alapvetően abból fakad, hogy a színházi nevelésben érintett intézmények egymással kapcsolatba léptetése az esetek túlnyomó részében nem *tartalmi*, hanem pusztán *szervezési* jellegű.”²⁷⁵ A fiatalok sajátos életkori igényeinek figyelembe vétele a nem formális tanulási helyzetek alapja.

Az elemzett előadás során a nyolcadik osztályos tanulók nehezen nyitottak a történetre, melynek egyrészt a tanteremben uralkodó magas hőmérséklet, másrészt a tanév végi fáradtság és motivációvesztés volt az oka. Az előadás egy rövid összefoglalóval indít, ahol a szereplők egy csomagolópapírral letakart terepasztalon elhelyezett kinetikus homokkupac animálásával a szemünk előtt elevenedik meg a jeruzsálemi Templom-hegy, ahol Ábrahám és Mohamed történetén keresztül mesélik el a három világvallás keletkezését egészen 1192-ig, amikor épp a muszlimok által uralt és a keresztesek által támadott Jeruzsálemben találjuk magunkat. A néző-résztvevő fiatalok számára már az előadás első pillanataiban lebomlanak a társadalmi szerepek különbségeiből adódó határok, amikor a színészek bemutatkoznak, felajánlják a tegeződést, és a fiatalok közt foglalnak helyet. A néző-résztvevők az itt elmondott instrukciók alapján tisztában vannak azzal, hogy az előadás bizonyos pontjain számítanak majd a részvételükre. Ebben az előadásban a fiatalok már az első pillanattól kezdve érzékenyen reagáltak, nem volt szükség arra, hogy a színész-drámatanárok segédinstrukciókkal, vagy a munkaformák megváltoztatásával segítsék meg a fiatalok bevonódását. A több évezred történetét tizenöt percbe sűrítő jelenet a vallások eredettörténetének gyorstalpalójaként is értelmezhető, amelynek a követését a már itt is nagyon intenzív (szerepen kívüli) színészi játék és a kezükben megszülető homokfigurák animációja teszi lehetővé. A jelenet igazi kihívása éppen ebben rejlik: a sűrített, bonyolult tartalom olyan átadása, ami megsegíti a résztvevők közös tudásának létrejöttét anélkül, hogy elvesztenék az érdeklődésüket. Ezt segíti elő az első interakció beiktatása is ebbe a jelenetbe, ahol három csoportban kell a fiataloknak érveket gyűjteni a három kereszteslovag számára, akik ellentétes álláspontokat képviselnek azzal kapcsolatban, hogy csatlakozzanak-e vagy sem a Jeruzsálem visszaszerzésére induló hadjáráthoz. A kiscsoportban összegyűjtött érveket a színész-drámatanárok egy rövid kocsmai jelenetben játsszák el. Az interakció célja egyrészt az, hogy már az előadás elején kimozdítsa a résztvevőket a passzív nézői szerepből, és előkészítse a következő komplex nyitást, másrészt pedig az, hogy a valós dilemma

²⁷⁵ Uo., 61.

tematizálása által érdekelté tegye a résztvevőket az előadás követésében. Amikor a résztvevők a saját ötleteiket, gondolataikat vizsgálgatják a színészek interpretációjában, és „átéli(k), hogy ami itt és most történik, az az ő gondolatából, aktivitásából következik, tehát valóságos, tehát az átélt tapasztalatok, cselekvések egy az egyben átvihetők a hétköznapi életbe, amely ezek alapján kevésbé kaotikusnak, értelmezhetőnek, sőt átalakíthatónak tűnik.”²⁷⁶ A fiatalok az ideálisnak nemigen mondható körülmények ellenére is könnyen azonosultak a kereszteslovagok dilemmáival, majd érezhetően izgatottan vették észre a saját gondolataik megjelenését a színészek által improvizált jelentében.

A bevezető jelenetben a színészek alapvetően a történet narrátoraiként vannak jelen, de néhány alkalommal (mint például az említett interakció során) csak éppen hogy jelzik a szerepet. A szerepek közti váltások az egész előadásban jellemzőek, Mercs János bizonyos helyzetekben egyszerre játssza a püspököt, a szultánt és a zsidó Náthánt is. A bevezető jelenetet követően a színészek szerepbe lépése szinte észrevétlenül történik meg, Mészáros Ibolya Rechává, a zsidó lánnyá válik, Csata Zsolt pedig Kurd, a kereszteslovag lesz. A történetmesélés formanyelve végig konzekvensen használja a kinetikus homokot, amelyből hol tévők, hol a püspök attribútumaként megjelenő gyűrű, hol pedig a szereplőket megkettőző figura lesz, ami minden esetben a megértést segíti.

A TIE előadások alapvetően nem dolgoznak nagy kellék- és jelmeztárral, annak érdekében, hogy minél könnyebben lehessen megteremteni az előadás terét egy osztályteremben vagy bármilyen más külső helyszínen. A *Jeruzsálemről* ilyen szempontok szerint vizsgálva is elmondható, hogy kiemelten hozzájárul a színház fenntarthatósági céljainak a megvalósításához, hiszen a hét évad alatt egyszer kellett újravásárolni a kinetikus homokot, amin kívül az egyetlen fogyókellék az asztalra terített csomagolópapír és a maszkolószalag volt.

Az előadásba négy interakció van beágyazva, melyek az egyszerűbb formák felől vezetnek a komplexebb, nagyobb bevonódást igénylő munkaformák felé. Az interakciók célja minden esetben a drámában felvetett konfliktusok megértése, átgondolása, mélyítése. Az egymásra épülő nyitások más-más nézőpontból vizsgálják meg az előadás központi kérdését. A második interakció egy zárt színházi jelenet utolsó pillanatából indul ki, ahogyan a fiatal kereszteslovag (miután kimentette a zsidó kereskedő lányát a tűzből) egyértelműen rasszista szándékkal megdobja egy kővel a zsidó kereskedőt. A színész-

²⁷⁶ HORVÁTH Kata és OBLATH Márton, *A performatív módszer*, 93–94, <http://www.sajatszinhaz.org/wp-content/uploads/2017/04/A-performati%CC%81v-mo%CC%81dszer.pdf> [Letöltve: 2025.03.30.]

drámatanárok, miután az egész csoporttal pár percben értelmezték a jelenetet, három kis csoportban kezdenek el dolgozni a fiatalokkal. Arról gondolkodnak, hogy „kitől és hogyan tanulta ez a kereszteslovag azt, hogy adott esetben így kell viselkednie a zsidókkal?” A kiskamasz korosztálynál a rasszizmus, az emberség kérdéseinek a vizsgálata önmagában is kiemelten fontos feladat, a téma mélysége, összetettsége, a jelen társadalmi-politikai kontextusával való összevetése, a mindennapi életben felfedezhető jelenségek felismerése nem képezi az iskolai tananyag részét, és a gyakorló pedagógusok nagy része is tabuként tekint rá. Ezt erősítették meg a diákok is a fókuszcsoportos beszélgetés során: „Nekem újak voltak ezek a témák. Olyanok, amikről nem beszélünk. Mint például a rasszizmus. Arról nem beszélünk soha. A vallásról igen, de erről nem.”²⁷⁷ Az instrukció része az az információ is, hogy a kereszteslovag most találkozott először zsidó emberrel.

A színdarab egyik nagy erénye, hogy a kellően eltávolított történet láthatóvá teszi az emberek viselkedésében gyökerező mintázatokat, és az interakciók során lehetőséget teremt ezeknek a felismerésére, vizsgálatára és a lehetséges megoldások átgondolására. Az elemzett előadás esetében a néző-résztvevők először kiscsoportos beszélgetés keretében fejtették ki azokat a kérdéseket, hogy a látott kereszteslovag kitől és hol tanulta ezt a viselkedést, akitől tanulta, annak mi volt a célja ezzel, majd egy állóképet készítettek a lovag tanulási folyamatának egy pillanatáról. Az interakció felépítése a Dorothy Heathcote által kidolgozott a cselekvés értelmezésének árnyaltabb, pontosabb leírását célzó szintjeit vette alapul, mely a következő öt szintet különíti el: „cselekvés, motiváció, tét, minta és értékrend.”²⁷⁸

A cselekvés értelmezésének szintjeit Bethlenfalvy Ádám munkája alapján vizsgálom, melyet egyrészt az interakciók tervezésének a munkafolyamata során adott át nekünk, másrészt a *Dráma a tanteremben* című munkájában elemez részletesen.²⁷⁹ A cselekvés esetében azt elemezték a diákok, hogy mi történt pontosan a jelenet során. Ezt még nagycsoportban fejtették a néző-résztvevők, és már ezen a ponton kimondták, hogy: *azért dobta meg kővel, mert rasszista a kereszteslovag.* A következő szintek fejtése már

²⁷⁷ Fókuszcsoportos beszélgetés a Kölcsey Ferenc Református Gyakorló Általános Iskola diákjaival az előadás után. 2023.05.11.

²⁷⁸ BETHLENFALVY Ádám, *Dráma a tanteremben*, Károli Gáspár Református Egyetem (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2020), 28.

²⁷⁹ Uo., 27–31.

kiscsoportban történt. A cselekvés motivációját a *Miért csinálja?* kérdéssel vizsgáltuk. A fiatalok válaszai között felmerült az, hogy: *azért, mert nem szereti a zsidókat*. Ami a cselekmény elsődleges olvasata, de volt, aki átérezte a lovag érzéseit és azt válaszolta, hogy: *azért dobta meg kővel, mert dühös volt amiatt, hogy a társait megölték*. A tét szintjén azt a kérdést tették fel a színész-drámatanárok, hogy *Mit nyerhet, vagy mit veszíthet ezzel a cselekedettel?* A diákok szerint nyerni nem nyert semmit azzal, hogy megdobta kővel a kereskedőt, ellenben elveszítheti a megmentett lány vonzalmát. A minták keresése során azt próbáltuk megérteni, megkeresni, hogy hol, milyen helyzetben és kitől tanulhatta ezt a viselkedést. Ez a kérdés már megalapozta a későbbi állókép készítését is. Az elemzett alkalom során két csoport is arra a következtetésre jutott, hogy az egyházi vezető volt az, akitől ez a tudás származott, a harmadik csoport szerint pedig a katonaságnál tanulhatta meg azt, hogy gyűlölje azokat, akik nem keresztények. „Ez a szint arra a feltételezésre épül, hogy a cselekedeteinkben, családi, társadalmi vagy történelmi mintákat követünk. A követés jelentheti a minta elfogadó megismétlését vagy elutasítását, a minta ellenkezőjének a megvalósításával.”²⁸⁰

A kiscsoportos beszélgetés során gyakran előfordult áthallás napjaink társadalmi, politikai folyamataival, szinte minden esetben hoztak fel példákat a napjainkban észlelhető rasszista, homofób, vagy kirekesztő cselekményekről vagy magatartásról. Az előadás által megteremtett fiktív keretben való gondolkodás, ahol az általuk átélt eseményekről egy másik ember történetén keresztül mesélhettek, védett közeget teremtett a fiatalok számára. „Arról a másik emberről vagy helyzetről beszélhetnek, így nem érzik magukat kiszolgáltatottnak.”²⁸¹ Ezen az előadáson szóba került az ukrán menekültek és a romák helyzete is a mai magyar társadalomban.

Az interakció második részében a néző-résztvevők állóképet készítettek a kereszteslovag tanulási folyamatáról. Az értékrend szintjét az állókép készítése során vizsgáltuk a résztvevőkkel, ahol arra keressük a választ, hogy „*a cselekedet végrehajtója szerint mire való az élet?*”²⁸² Ez alkalommal erre a kérdésre ilyen válaszok érkeztek: *A kereszténységet szolgálom, vagy Hű leszek a katonatársaimhoz*. A létrehozott állóképek sűrítetten mutatták meg mindazt, ami a beszélgetés során elhangzott. Az állóképeken

²⁸⁰ Uo., 28.

²⁸¹ Uo., 27.

²⁸² Uo.

keresztül kifejezték a szereplők közti viszonyokat, ami még árnyaltabbá tette a kimondott gondolatokat. Az állóképek bemutatása után a közösen fejtették a képeket, ami lehetőséget adott a három kiscsoportnak arra, hogy megmutassák, megosszák a többiekkel azokat a gondolatokat, amik alapján a képek születtek. Ez volt az előadás leghosszabb interakciója, amely a színész-drámatanároktól nagyfokú figyelmet követelt meg. Az ehhez hasonló társadalmilag érzékeny témákról folyó drámapedagógiai munka során előfordul, hogy a legnagyobb odafigyelés ellenére is előkerül egy-egy diák személyes érintettsége, amit abban a helyzetben nem lehet figyelmen kívül hagyni. A színész-drámatanárok felkészítése során kiemelten fontos az ilyen helyzetekben adható megfelelő reakciók átadása, tesztelése, hogy az adott pillanatban megfelelő érzékenységgel tudjanak jelen lenni.

Az előadás második részében ismét két interakcióban vettek részt a diákok. A forró szék konvenciót²⁸³ használva lehetőségük volt a muszlim szultán vagy a katolikus püspök szerepében megérkező színészt faggatni az általa elkövetett cselekedetéről. A fiatalok az előadásnak ezen a pontján már természetesnek vették azt, hogy megszólítják őket, és viszonylag hamar konszenzusra jutottak azzal kapcsolatban, hogy a püspököt fogják kikérdezni. Ebben a helyzetben csak a „forró székben” ülő színész vett fel szerepet, a néző-résztvevők szerepen kívül maradván tették fel a kérdéseiket, azzal a céllal, hogy minél többet megtudjanak a szereplő motivációjáról. A résztvevő fiatalok szembesítették a püspököt azokkal a tettekkel, amelyeket erkölcsileg kifogásolhatónak találtak, vagy úgy vélték, hogy nem az igazat mondta. Ez a helyzet megteremti annak a lehetőségét, hogy a fiatalok más helyzetekben is képessé váljanak az emberi cselekedetek mélyebb rétegeinek az értelmezésére. Bethlenfalvy Ádám szerint

„A jeladás és jelértelmezés nemcsak a dráma egyik kulcseleme, hanem minden emberi kommunikációnak a lényegi része. Éppen ezért különösen fontos a jeladás és jelértelmezés szintjeit tudatosan kezelni. A dráma segít megtanítani, hogy a diákok a jelolvasást és a jelteremtést tudatosabban használják önmaguk és környezetük megismerésére is.”²⁸⁴

²⁸³ A drámapedagógiában használatos konvenció, melynek során a csoport tagjai szerepben vagy szerepen kívül kérdéseket tesznek fel a történet valamely szereplőjének, aki egy eset, egy ember, egy helyzet mögötteseiről ad információt.

²⁸⁴ BETHLENFALVY, *Dráma a tanteremben*, i. m., 31.

Az előadás utolsó interakciója a fiatalok képzeletét hozza mozgásba azzal, hogy egy nagycsoportos beszélgetés keretei között ők találják ki a történet végét, amit a színészek a kinetikus homok segítségével és Mészáros Ibolya narrációjával keltenek életre. A megfigyelt alkalom során Kurd, Recha és Náthán egy hatalmas tornádó segítségével elmenekülnek Jeruzsálemből, a fogvatartóiktól, és egy távoli szigetre eljutva alapítanak egy új várost. Az osztály számára különösen fontos volt, hogy ebben a városban mindenki abban hisz, amiben szeretne, és nem egy korlátolt egyházi vezető dönt a sorsuk felett. A *Jeruzsálem* 135 előadása során minden alkalommal más és más befejezést képzeltek el a résztvevő diákok. Természetesen egy-egy előadásban megjelentek hasonló gondolati mintázatok, de a cselekmények sorrendje, kidolgozottsága, hangsúlyai sohasem voltak ugyanazok. Ahogyan Bethlenfalvy írja, „A dráma művészeti elemei, az alkotás élménye az értelem mellett bevonja a megértési folyamatba a testet, az érzeteket, az érzelmeket, valamint a képzeletet is. Ha művészetként és pedagógiaként kezeljük a drámát, akkor a teljes emberrel való megértés felé tehetünk lépéseket.”²⁸⁵

5.4. A részvételiség mint a népszínház új iránya

A vidéki kőszínházak alaptevékenysége a színházi előadások létrehozása és játszása, illetve, ahogyan azt a Csokonai Színház Szervezeti és Működési Szabályzatában is olvashatjuk, a „[Debrecen] város és [Hajdú-Bihar] vármegye kulturális életében való aktív részvétel”²⁸⁶ Ez a meghatározás egyszerre szűkíti le a színházak tevékenységét az előadóművészetre, és teremti meg ugyanakkor azt a teret is, ahol (elsősorban az intézményvezetők döntése nyomán) a művészetközvetítő tevékenységek és a különböző részvételi színházi formák megjelenhetnek.

A színház mint fórum, mint a közösségi élet színtere és katalizátora az ókori görög színháztól kezdve a középkori misztériumjátékokon keresztül napjaink alkalmazott színházi gyakorlataig mindig lehetővé tette az emberi kapcsolatok, konfliktusok, problémák megjelenítését, értelmezését, az ezekről való együtt gondolkodást. A részvételiség

²⁸⁵ Uo., 37.

²⁸⁶ CSOKONAI NEMZETI SZÍNHÁZ SZERVEZETI ÉS MŰKÖDÉSI SZABÁLYZATA, <http://csokonaiszinhaz.hu/wp-content/uploads/2023/08/szmsz-20230125.pdf> [Letöltve: 2025.03.30.]

mindezek mellett megteremti annak a lehetőségét is, hogy a városlakók a kőszínházuk színpadát használva alakítsák a környezetüket, az emberi kapcsolataikat. A részvételiség definiálásához a *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* írja le a 2017-es egyeztetési folyamat során a terminológiai munkacsoport által meghatározott három ernyőfogalmat, „amelyekhez nagymértékben kapcsolódik szűkebb területünk [a színházi nevelés], és amelyek definiálása nem hozott létre nagyobb törésvonalakat.”²⁸⁷ Az alkalmazott színház (*applied theatre*) a részvételi színházi formák (*participatory theatre*) és a közösségi színház (*community theatre*) gyakorlatának közös jellemzője az, amit Kiss Gabriella állít a szakmai közeg konszenzusa alapján, úgy mint

„a funkcionális (»nyílt politikai, pedagógiai vagy terápiás céllal rendelkező«) meghatározottság (ii) az előadás – dramaturgiai szempontból »nem opcionális«, hanem »nélkülözhetetlen« nézői részvétel és (iii) a résztvevők »közösségi identitásának« és »egyéni önazonosságának megerősítése« jellemzi.”²⁸⁸

Kricsfalusi Beatrix úgy véli, hogy „a szándékolt célelvűség és a célközösségben végzett társadalmi beavatkozás [...] különböztetik meg őket a megint csak jobb híján művészsínháznak nevezett diszpozitívumtól”.²⁸⁹ Tim Prenktire hivatkozik, aki úgy állítja szembe ezeket a fogalmakat, hogy „termékenyebb volna e különbséget akként elgondolnunk, mint ami az átalakulást, vagy a fejlesztést megcélzó színház és az olyan színház között áll fenn, amely szentesíti egy adott társadalmi rend fennálló állapotát [...]”.²⁹⁰ Ezen elgondolások mentén a következőkben elemzett CSIP programokat a részvételi színház fogalmi ernyője alá helyezem, mert ezek a programok

„[...] olyan előadások vagy tevékenységek [...] amelyek a nézőknek az előadásban való részvétel lehetőségét kínálják fel, akik így nézőkből résztvevőkké válnak. A

²⁸⁷ CZIBOLY, *Színházi nevelési, i. m.*, 147.

²⁸⁸ KISS, *A tette kész néző, i. m.*, 92.

²⁸⁹ 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, 17–30 (Pécs: Krisztina Kronosz Kiadó, 2016), 18.

²⁹⁰ *Uo.*, 19.

részvétel számos módon megvalósulhat [...] fontos kritériuma, hogy sem dramaturgiai, sem performatív értelemben nem működik a nézői részvétel nélkül.”²⁹¹

A részvételi színházi formák célja mindig valamilyen társadalmi beavatkozás, ahol a résztvevőknek lehetőségük van az előadásban felvetett problémák megoldásának a gyakorlati kipróbálására. Ezek az előadások feloldják, megszüntetik a polgári illúziószínház diszpozitívumait, eltüntetik a nézők és a játszók közt fennálló láthatatlan falat, és a nézők számára felajánlott mozdulatlan, passzív jelenlétet. Kricsfalusi arról ír, hogy „kevés színházi tevékenységforma rendelkezik ennyire erős és szerteágazó politikai gyökerekkel”,²⁹² és úgy véli, hogy

„[...] a színházi nevelés úgy színházelméleti, mint neveléelméleti gyökereit tekintve az emancipáció politikai programjára vezethető vissza. Brecht és tandarab-elmélet Boal és az elnyomottak színháza egyfelől, Freire és az elnyomottak pedagógiája másfelől [...] Ahogy Brecht tandarab-elméletében, úgy valójában a boali elnyomottak színházában sem az eredendően passzívnak tételezett néző kényszeres aktivizálásáról van szó, hanem az aktív/passzív, játékos/néző bináris oppozíciójának feloldódásáról a néző-résztvevő (spect-actor) pozíciójában.”²⁹³

A részvételi színházi előadásokban szerzett nézői tapasztalat megteremtheti annak a lehetőségét, hogy a résztvevők a későbbiekben a saját életükben is merjenek aktívan cselekedni, a megszokottól eltérő megoldásokat keresni a problémákra. Ezeknek az előadásoknak a középpontjában a célközönség számára érdekes, fontos, releváns emberi-társadalmi probléma áll, amely érdekeltté teszi a résztvevőket abban, hogy aktívan részt vegyenek a felvázolt probléma megoldásában. A nézők aktív résztvevővé tétele eltér a kőszínház megszokott működési rendjétől, emiatt kevés intézmény vállalja fel ezt a feladatot, annak ellenére, hogy jelentősen hozzájárul a színházak társadalmi felelősségvállalásához, mint az oktatás minőségének a javításához, a társadalmi

²⁹¹ SZÍNHÁZINEVELÉS.HU, <https://szinhazineveles.hu/tudastar/ernyofogalmak-alkalmazott-szinhaz-reszveteli-szinhaz-kozossegi-szinhaz/> [Letöltve: 2025.03.30.]

²⁹² KRISCFALUSI Beatrix, „Hogyan nem politikus”, *i. m.*, 23.

²⁹³ *Uo.*, 28.

egyenlőtlenségek csökkentéséhez és a kulturális jogok érvényesítéséhez, a kulturális esélyegyenlőség megteremtéséhez.

5.4.1. *Théba*

A *Théba* című, a debreceni Csokonai Színházban bemutatott komplex osztálytermi színházi nevelési előadás (TIE)²⁹⁴ példáján keresztül állítom fókuszba azt a kérdést, hogy miért hasznos egy kőszínháznak színházi nevelési programot indítani. Elemzésemben azt veszem figyelembe, hogy az előadás témaválasztása és megvalósítása mennyire helyezi a színházat „önmagán kívül”: amikor egy színház nem a nézők utánpótlására, hanem a saját struktúrájának megújítására használja a színházi nevelést, akkor Nicolaus Müller-Schöll szerint a színház „önmagán kívül” helyezkedik, hiszen kilépve a repertoár- és művészsínházi elvárásokból, a társadalmi felelősségvállalást állítja a középpontba – illetve hogyan teremti meg a társadalmi és kulturális egyenlőtlenségek lebontásának lehetőségét.²⁹⁵

Az elemzés tárgya a *Théba* 2023. október 6-i, a debreceni Mechwart András Gépipari és Informatikai Technikum 12.B osztályos tanulóival megvalósult előadása, az előadás szöveggönyve és interaktív részeinek leírata, illetve az interakciók során, közösségi alkotásban létrejött művek. Az előadáson 39 diák volt jelen, csak fiúk, ami a szakgimnázium gépipari és informatikai profilja miatt nem meglepő. A diákok egy része debreceni, a többség azonban Hajdú-Bihar más településeiről bejáró. Társadalmi státuszukat tekintve is vegyes a kép: vannak jómódú családi háttérrel rendelkező diákok, de 10-15 diák hátrányos helyzetű családból érkezett.²⁹⁶ Az osztályfőnök szervezte meg az előadást a diákok számára azzal a szándékkal, hogy segítse az érettségi felkészülést, hiszen az *Antigoné* szóbeli érettségi tételként szerepel.

Fontos megemlítenem, hogy a Csokonai Ifjúsági Program vezetőjeként végigkövettem az alkotófolyamatot, mely egy megfigyelő kutatói pozíciót biztosított a számomra.

²⁹⁴ THÉBA, rendező-dramaturg: MADÁK Zsuzsanna, játsszák: Horváth Julianna, Edelényi Vivien, Takács Dániel, Varga Nikolett, bemutató: Csokonai Színház, Debrecen, 2022.03.02.

²⁹⁵ MÜLLER-SCHÖLL, „Színház magán kívül”, i. m., 226.

²⁹⁶ Az osztályfőnök közlése.

A *Théba* című részvételi színházi előadás alapját Szophoklész *Antigoné* és Jon Fosse *Halál Thébában* című drámái adták, fókuszában az egyén áll. Azt a lehetőséget vizsgálja a résztvevőkkel közösen, hogy mit tehet az egyén a fennálló hatalom törvényeivel szemben. Ebben az esetben a drámaszöveg alapján került meghatározásra az előadás központi kérdése, mely a színházi részek és az interakciók megalkotásánál is vezérfonalként szolgál. A *Théba* című előadáshoz Szophoklész *Antigoné* című drámájának felhasználásán kívül szükség volt a thébai mondakör más történeteinek a felhasználásához is. Az előadás egy rövid, dramatikus, tárgyanimációs felvezetéssel nyit, amelynek során a résztvevők megismerhetik Théba város történetét Oidipusz születése óta. Erre azért van szükség, hogy az előadás színházi részeiben elmesélt, rendkívül sűrített történet előzményei is elhangozzanak, ami létrehozza azt a közös tudást a résztvevőkben, mely a közös gondolkodás alapját adja majd az interakciók során. Egy színházi nevelési előadás koherens műalkotás, melynek egyformán figyelembe kell vennie a színházi és az interaktív részek megalkotását úgy, hogy a megfogalmazott nyílt pedagógiai célt²⁹⁷ mindvégig szem előtt tartsa, mégis kerek egészet alkosson. Mind az intenzív színészi játékkal előadott, sűrített színházi részek, mind pedig az interaktív részek előreviszik a történetet, mélyítik a résztvevők tudását, gondolkodását a felkínált problémáról. A *Théba* című előadás szöveggönyvéhez az író Madák Zsuzsanna Jon Fosse *Halál Thébában* című drámáját is felhasználta, azzal a céllal, hogy az aktualizált, napjaink beszédéhez közelebb álló, a központosítást teljesen nélkülöző szöveg egyrészt több szabadságot adjon a színészi játék számára, másrészt segítse a fiatalok kapcsolódását az ókori történethez.²⁹⁸

Müller-Schöll szerint a szabadság aktusa a törvény függvényében törvénysértés, nemcsak a törvényeket kérdőjelezi meg, hanem a törvény alapjait is vizsgálja, felborítja a fennálló rendet, melynek minden következményét vállalja – mindez szintén a „magán kívülre kerülés” mozzanatát mutatja meg, amellyel talán a legtöbbet Szophoklész *Antigonéja* kapcsán foglalkoztak. Ebből a nézőpontból mindenképp fontos vállalás egy városi színház számára, hogy nemcsak tartalmilag mutatja fel a „magán kívülre kerülés” helyzetét, hanem fizikai értelemben is azzal, hogy egy olyan előadást készít, amit nem a színház falai közt, hanem bárhol (a megyében, az országban) egy üres osztályteremben elő

²⁹⁷ CZIBOLY, *Színházi nevelési, i. m.*, 163.

²⁹⁸ Madák Zsuzsanna, rendező közlése.

tud adni. Ezzel megteremti annak a lehetőségét, hogy az előadás valóban át tudja hidalni a társadalmi egyenlőtlenségekből adódó hátrányokat.²⁹⁹

A színházi nevelési előadások alapjául szolgáló történetek kiválasztásánál elsődleges szempont, hogy a darab olyan helyzeteket mutasson fel, amelyek mellett nem lehet szó nélkül elmenni, ami olyan kérdéseket vessen fel, melyekre nincs egyértelmű válasz, és amelynek segítségével a játszó és a résztvevők együtt gondolkodhatnak a felmerült kérdéseken. Karsai György azt állítja, hogy a tragédia feltesz néhány olyan alapkérdést, melyet minden korban, minden elemzésnek meg kell válaszolnia.³⁰⁰ Úgy tűnik tehát, hogy Szophoklész drámája elősegíti a színházi nevelési előadások célelvűségének a kibontását, azzal, hogy a történetben felvetett problémák generálják a résztvevők bevonódását és aktivitását, hiszen az előadásban fókuszba állított probléma minden korban érvényes lehet. Ezt bizonyítja az a tény is, hogy az elmúlt években több olyan *Antigoné*-előadás született, melyek osztályteremben, feldolgozó foglalkozással egybekötve zajlottak, például a Szputnyik Hajózási Társaság *Antigoné* című előadása Grigor Attila rendezésében 2011-ben, vagy a K2 Színház *Antigoné* című előadása, melyet Fábián Péter rendezett 2017-ben.

A *Théba* című előadás tere az osztályteremre van optimalizálva, az ott található székek és padok segítségével ültetik le a nézőket, és ezek a padok jelzik majd a palota vagy a jósda helyét. 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 játssza. A látványvilág meghatározó elemei a csomagolópapírból készített plakátok, feliratok, jelzések, kellékek, figurák. A csomagolópapír a padlóra terítve a néző szeme láttára változik át dombos tájjá, vagy a színész bokájára tekerve Oidipusz dagadt lábává, vagy a vállra helyezve Kreón palástjává, de ugyanebből az anyagból születik meg félemler nagyságú bábként az őr alakja is, aki Kreónhoz viszi a hírt. A konzekvensen felépített látványvilág segíti a megértést, és lehetővé teszi azt is, hogy a résztvevők belelássanak a színházcsinálás műhelytitkaiba, és megértsék a színházi jelentésképződés mechanizmusát. Ahogyan az előadás térszerkezete nem tart távolságot a néző-résztvevők és a színész-drámatanárok közt, úgy azzal, hogy a színészek az előadás előtt kimennek a nézők közé, ott fogadják őket és tegeződést ajánlanak, lebontják

²⁹⁹ MÜLLER-SCHÖLL, „Színház magán kívül”, i. m., 226.

³⁰⁰ KARSAI György, „Velünk élő Antigonék”, *Színház* 2012/6, <https://szinhaz.net/2012/06/01/karsai-gyorgy-velunk-elo-antigonek/> [Letöltve: 2025.03.30.]

a nézők előfeltételeinek megfelelő néző-színész viszonyt, és ezzel a közvetlenséggel megalapozzák a későbbi, az előadás szövetébe épített interakciókban való részvételt. Amikor a nézők és a színészek együtt belépnek az osztályterembe, mindannyian feladják a megszokott viselkedési mintákat, hiszen a diákok néző-résztevőként foglalják el a helyeiket, míg a színészek a diákok között színész-drámatanárrá válnak, az osztályterem megszokott szabályrendszere átalakul. Victor Turner a *communitas*ra való törekvést általános emberi igénynek tekinti, és a *communitas* fogalmát a közösség együttes élményeként a strukturált társadalmi lét ellentétéként írja le. Korunk társadalmában, Turner szerint, a *communitas* olyan liminoid csoporttevékenységekben érhető tetten, melyek megkérdőjelezzik a fennálló társadalmi struktúrát, kritikával élnek, és javaslatokat állítanak fel.³⁰¹ A színházi nevelési előadások többnyire a hagyományos színházi kereteken kívül valósulnak meg, olyan iskolai terekben, melyek gyakran szimbólumai annak a hierarchiának, melyet az előadás megkérdőjelez. Azzal, hogy a színészek elfoglalják a diákok által használt teret, és más funkcióval ruházzák fel, más viszonyokat teremtenek, lehetőséget adnak a diákoknak is arra, hogy a hagyományostól eltérő szerepben legyenek jelen az előadás terében, és egyenrangú felekként kommunikáljanak. A lehetőség megteremtése nem minden esetben hozza létre a diákok bevonódását, hiszen az évek óta fennálló rend átlépéséhez szükség van bátorságra, ugyanúgy, ahogyan a színészeknek is, akik felszámolva a dobozszínpad relatív biztonságát jelentő közegét, a diákok közvetlen közelében játszanak, és letéve a hagyományos színészi státuszt, párbeszédet kezdeményeznek. A hagyományos szerepek felszámolása teszi lehetővé az őszinte, egyenrangú párbeszédet, a szabad véleményalkotást, amely az előadás keretei között létrejön, annak ellenére, hogy a dráma történései megváltoztathatatlanok. Az előadás iskolai tanteremben játszása lehetővé teszi azt is, hogy ne csak egy hagyományosan, a megfelelő kulturális tőkével felvértezett közönség legyen részese az előadásnak, hanem olyan diákok is, akik a társadalmi státuszuk, szokásai, lakóhelyük vagy az anyagi helyzetük miatt nem szoktak színházba járni. Ugyan az előadást általában a tanárok szervezik, vagyis a diákok rendszerint nem „önszántukból” vesznek részt egy ilyen programon, mégis úgy gondolom, hogy mind anyagilag, mind szervezésileg könnyebben hozzáférhetők, mint egy hagyományos, a városi kőszínházban játszott előadás. Ezeknek az előadásoknak a költségei

³⁰¹ TURNER, *A rituális folyamat*, i.m. 109.

jóval a színházjegyek átlagos árai alatt vannak, vagy sok esetben ingyenesek. Mivel iskolaidőben, az osztályteremben valósulnak meg, nem szükséges a diákok utazásának, esti hazajutásának a megszervezése sem. A pedagógusok pedig egy-egy nehezebben kezelhető osztály esetében gyakran tartanak attól, hogy hogyan fognak a diákok a színházban viselkedni, emiatt nem is szerveznek ilyen alkalmakat, viszont az osztályteremben szívesen látják az előadást. Az előadásokat minden esetben egy zárt, kis létszámú csoportnak (általában osztályoknak) játsszák, ami egyrészt azért, hogy a résztvevők ismerik egymást és a megszokott közegükben vannak, feloldja a gátlásokat, másrészt megteremti mindenki számára a véleménynyilvánítás, a párbeszéd lehetőségét.

Négy színész játssza a különböző szerepeket, melyeket szükség szerint váltanak, de a főszerepeket, Antigonét, Iszménét, Kreónt és Haimónt következetesen ugyanaz a színész jeleníti meg. A TIE-ra jellemző módon az előadást a szerkezetileg az előadás részét képező, azzal egészet alkotó interakciók szakítják meg négy alkalommal. Az interakciók során a néző-résztvevők aktív részeseivé válnak a történetnek, a különböző drámapedagógiai konvenciók alkalmazásával a szerepbe lépés lehetősége mellett a közös alkotást is lehetővé teszik számukra az alkotók. Az interakciók az előadás olyan pontjaira kerülnek, ahol a drámai cselekmény olyan helyzeteket teremt, ami a szereplőket változásra kényszeríti, és ami lehetőséget teremt a szereplők és a résztvevők közös gondolkodására. Dorothy Heathcote szerint a dráma lényege az *igaz ember a bajban (man in mess)*, mert a dráma középpontjában a körülményekre reagáló, és ennek hatására változó ember áll.³⁰² Az interakciók tervezése jól átgondolt folyamat eredménye, mégis folyamatosan alakul az előadás játéka során, és nem szokatlan az sem, hogy bizonyos számú előadás után a szereplők megváltoztatnak egy-egy interakciót, mert azt tapasztalják, hogy az addig alkalmazott forma már nem szolgálja az előadás fókuszába helyezett kérdésről való gondolkodást.

Az előadás, mindamellett, hogy az egyén döntését állítja a középpontba, bevezeti a résztvevőket a thébai mondakör eseményeibe. Az előadás kezdetén egy rövid jelenetben foglalják össze azokat az eseményeket, amelyek a két testvér, Polüneikész és Eteoklész háborújáig vezettek. Majd lassan, szinte észrevétlenül csúszunk át a drámába, amit az első

³⁰² BETHLENFALVY, *Dráma, i. m.*, 17.

nyitás állít meg.³⁰³ Kreón királlyá koronázása után vagyunk. Négy kiscsoportba hívja a résztvevőket a négy színész-drámatanár, ahol arról gondolkodnak a résztvevőkkel, hogy mire vágnak a thébaiak, mit várnak el az új uralkodótól. A szóbeli gyűjtés után, a résztvevők az elvárásaikat graffitik formájában fogalmazzák meg, és csomagolópapírokra írják, rajzolják fel. Ebben az interakcióban ugyan a thébai fiatalok nézőpontjából gondolkodnak, a graffitik egy része mégis a középiskolások mindennapjaira is reflektál, és olyan igényeket fogalmaz meg az uralkodóval szemben, amelyeket napjainkban is megfogalmazhatnánk. Az elemzett előadás alatt természetesen felmerül a szabadság, a biztonság, a béke fogalma, de emellett olyan graffitiket is alkottak a diákok, melyek egyértelműen a mai társadalmi helyzetre reflektálnak: „demokráciát”, „Kreón takarodj”, vagy „stabilitást”. A fiatal résztvevők által megfogalmazott igények egyértelmű összemosódása a jelen társadalmi helyzettel, arra mutat rá, hogy az előadás olyan lehetőséget kínál, ami képes hozzájárulni a civil öntudat kifejezéséhez, a résztvevői állampolgárság felvállalásához. Kiss Gabriella arról ír, hogy a modern democráciákban az állampolgárok eltávolodtak a döntéshozatal folyamatától, hiszen ezt az általuk demokratikusan megválasztott képviselők végzik.³⁰⁴ A demokrácia kiteljesedése viszont a részvételi demokrácia és a társadalmi részvétel elősegítésével jöhet létre. Az interakció során a résztvevők aktív, cselekvő állampolgárként gondolhatják végig azt, hogy milyen döntést hoznának az adott helyzetben, és azok a döntések milyen következményekkel járhatnak, és modellálják azt a helyzetet, ahol „a társadalmi részvétel csak olyan folyamat lehet, amelyben megvalósul a diszkurzív környezet, vagyis a kölcsönös párbeszéd”.³⁰⁵

A résztvevők, miközben a thébaiak helyzetéről gondolkoznak, a saját életük problémáit tematizálják, miközben a felvett szerep védi őket, így szabadon megfogalmazhatják a gondolataikat. Az előadás utáni beszélgetés során a diákok számára az egyik meghatározó élmény az volt, hogy lehetőségük volt szabadon elmondani és ütköztetni a véleményüket:

³⁰³ „A feldolgozó rész kezdetét, ahol a programvezető szakemberek szerepben vagy szerepen kívül megszólítják, vagy más módon részvételre biztatják a résztvevőket, nyitásnak nevezzük. A nyitás tehát az interaktív szakasz első pillanata.” CZIBOLY, *Színházi nevelési, i. m.*, 162.

³⁰⁴ KISS Gabriella, „Milyen a jó részvétel? Társadalmi részvételi folyamatok értékelése környezeti ügyekben”, *Társadalomkutatás* 30, 4. sz. (2012/4): 370–385. https://unipub.lib.uni-corvinus.hu/6533/1/kg_tarskut_milyen_a_jo_.pdf [Letöltve: 2025.03.30.]

³⁰⁵ Uo.

„Jó volt, hogy komolyan vettetek.”

„Az iskolában nem szokták megkérdezni a véleményünket.”

„Itt (az iskolában) nincs idő a beszélgetésre.”

„Nekünk is hasonló véleményünk van, mint a felnőtteknek, átlátjuk a dolgokat. Vagy legalábbis próbálkozunk. Itt a színészek adtak a véleményünkre.”³⁰⁶

A színházi nevelési előadás alkalmával megtapasztalt aktív részvétel olyan tapasztalattal gazdagíthatja a jelenlevők tudását, hogy a későbbiekben a színházi kereteken kívül is aktívan részt tudjanak venni az életük alakításában.³⁰⁷

A második interakció során Antigoné és Iszméné motivációit vizsgálják a résztvevők, és összegyűjtik azokat az okokat, amelyek segíthetik vagy hátráltatják a döntésében, majd a két színész a résztvevők által felvetett kérdéseket is beépítve, újrajátssza a jelenetet. A nagycsoportos beszélgetést vezető színész-drámatanár olyan nyitott kérdéseket tesz fel, melyek segítségével a két testvér szándékainak mélyebb megértésére, átgondolására kerülhet sor. Ebben az előadásban a fiatalok meglepő módon hasznosabbnak ítélték Iszméné érveit, őt racionálisabbnak, átgondoltabbnak látták, és kevésbé tartották hasznosnak Antigoné makacsságát. A színészek számára komoly kihívást jelent ez az interakció, hiszen a résztvevők által felvetett karakterjegyeket, apró finomságokat kell megformálniuk, a szerepüktől eltérően. A fiatalok itt szembesülnek először Antigoné dilemmájával, azzal, hogy Antigoné az isteni törvényeket tartja elsődlegesnek Kreón határozatával szemben, emiatt fordul Kreón ellen, de ezzel a saját életét sodorja veszélybe, és amely olyan univerzális erkölcsi problémát vet fel, amelyre a jelenlevők közül senkinek nincsenek instant válaszai.

³⁰⁶ Fókuszcsoportos beszélgetés a BSZC Eötvös József Szakképző Iskola, Berettyóújfalu diákjaival 2023.04.12.

³⁰⁷ ANTAL Klaudia, „Gondolatok a részvétel fogalmáról és a vitaszínház gyakorlatáról”, *Theatron* 16, 1. sz. (2022): 31–43. https://theatron.hu/theatron_cikkek/gondolatok-a-reszvetel-fogalmarol-es-a-vitaszinhaz-gyakorlatarol/
[Letöltve: 2025.03.30.]

A következő interakcióban az előadás alkotói résztvevői szerepbe léptették a nézőket, felkínálva számukra azt a lehetőséget, hogy (a forró szék konvenciót alkalmazásával) Kreónnal beszélgethessenek, azután, hogy börtönbe záratta Antigonét. A résztvevők számára ez a tanácsadói szerep olyan lehetőséget és egyben felelősséget is adott, hogy megérthessék Kreón motivációját, félelmeit és szándékait. A Kreónt játszó Tolnai Hella nem könnyítette meg a résztvevők számára a tanácsadást, hiszen Kreón emberi arcát mutatta, ahol egyrészt a király nem teheti meg, hogy a legelső törvényét visszavonja, másrészt viszont küzd a fia és az unokahúga iránti érzelmeivel. Ezzel a lelkiismereti dilemmával még inkább véleményformálásra készítette a résztvevőket, akik éltek is ezzel a lehetőséggel, olyannyira, hogy még egymással is vitába bocsátkoztak, és izgalmas, megfontolandó alternatívákat kínáltak a helyzet megoldására az uralkodónak. A tanácsadók szerepének a felvétele nem okozott gondot a néző-résztvevőknek, mikor a zárt színházi részt (ahol Kreón első beszédére készül) a narrátor közbeszólása szakította meg, aki lehetőséget adott a beszélgetésre. A néző-résztvevők észrevétlenül öltötték magukra a számukra felkínált tanácsadói szerepet, ami megteremtette azt a lehetőséget, hogy a szerep védelmében fejezzék ki a gondolataikat. Az előadás ezen pontján a vizsgált csoport szinte minden tagja bevonódott és szereplőként volt jelen, így olyan tanácsokat, elképzeléseket is megfogalmaztak, amelyeket a szerep védelme nélkül talán nem lett volna könnyű kimondani: „Kreón, igazságtalan vagy, nem látod tisztán a helyzetet!”; „ha hallgatnál a fiadra, akkor bölcsebb és igazságosabb döntést hoznál”; „ha másképp döntenél, örülne a nép annak, hogy hallgatsz a nép szavára”.

Az előadás során a nézők számára nem jelentett gondot a felkínált dramatikus formákban való részvétel, aktívan és érzékenyen osztották meg a gondolataikat a színészekkel. A színházi nevelési és részvételi színházi előadások olyan helyzeteket kínálnak fel a néző-résztvevők számára, melyek valós részvételiséget eredményeznek azáltal, hogy felelősséggel ruházzák fel őket, és olyan kommunikációban vehetnek részt, ahol a színész-drámatanároknak sincsenek konkrét válaszaik, hanem a hangsúly a megértésre, a problémák és a válaszok együttes átgondolására helyeződik.

A *Théba* utolsó interakciója a néző-résztvevők alkotásvágyát hozza mozgásba, amikor az előadás zárásaként arról gondolkodnak, hogy ötven év múltán Théba lakói milyen szobrot állítanának a jövő generációja számára, hogy ne merüljön feledésbe a történet. Ezzel az interakcióval végképp felszámolódik a színpad és a nézőtér közti minimális határvonal is, hiszen a résztvevők, belépve a játéktérbe, a színészekkel közösen hozzák létre a szobrot.

A szoboralkotás során a néző-résztevők a különböző szereplőket megjelenítve, beépítve az előadásban használt anyagokat, érzékeltethették a szereplők közti viszonyok alakulását, így lehetőségük volt azoknak a szimbolikus megjelenítésére. A szimbolikus, képi megjelenítés alkalmas arra, hogy a történetre más perspektívából tekintsenek rá, eltávolítva a történetet az eredeti idejéből, lehetővé téve a mélyebb megértést. A szobor megalkotása után nagycsoportos beszélgetésben tudtak a résztvevők érdemben reagálni az elkészült alkotásra és a történetre is. Az elemzett alkalom során egy osztályközösség vett részt a programon, akik eddig nem találkoztak ilyen előadással. Mindezek ellenére az osztály jelentős része aktívan vett részt az interakciókban, ahol lehetőség adódott arra, hogy egymás közt is ütköztessék a véleményüket. Így tehát kijelenthetjük, a nyíltan célelvű program elérte a kitűzött célt, hogy a résztvevők együtt gondolkodjanak és lépjenek párbeszédbe a fókuszba állított kérdéssel kapcsolatban. Egy ilyen program során ugyan nem minden résztvevő szólal meg, de, ahogyan azt Kricsfalusi Beatrix is megjegyzi, ők is tapasztalatot szereznek azáltal, hogy jelen voltak, figyeltek, és tudatosítják, értelmezik magukban azokat a reflektálatlan, vagy akár előítéletektől terhelt mechanizmusokat, amelyek addig meghatározták a gondolkodásukat.³⁰⁸

Az elemzett előadás több szempontból is betölti egy vidéki kőszínház társadalmi felelősségvállalásával kapcsolatban megfogalmazott elvárásokat. Egy olyan program fenntartása, ahol a színház nem a saját épületén belül valósít meg előadásokat, nem tartozik a színház közszolgálati szerződésben vállalt feladatai közé. Az előadások és a színészek utaztatása, egyeztetése, újabb szervezési és anyagi terhet tesz a közintézményekre. A program társadalmi hatása megkérdőjelezhetetlen, hiszen olyan társadalmi rétegek számára teremti meg a színházhoz való hozzáférés lehetőségét, amely nem rendelkezik ezzel, és önszántából nem lépi át (vagy nem tudja átlépni) a kőszínház küszöbét. Antigoné az ellenállás szimbóluma, aki szembeszáll a fennálló hatalommal, ellenáll az erőszaknak. A nők egyenjogúságának, a nők elleni erőszaknak a kérdései minden társadalomban jelen vannak, aktuálisabbak, mint valaha, de ahogyan azt az Antigoné projektben résztvevő Ninna Mörner is megfogalmazta: „egyes kultúrák és társadalmak nagyon eltérőek lehetnek abból a szempontból, hogy mennyire ismerik fel az erőszak hátterét és okait [...] az erőszak

³⁰⁸ KRICSFALUSI, „Aktivitás-részvétel-interpasszivitás”, i. m., 19.

felszámolásáért minden országban lehet tenni.”³⁰⁹ A színházi nevelési előadások repertoárba vételével a vidéki kőszínházak is közelebb kerülhetnek ahhoz, hogy a Fribourgi Nyilatkozatban³¹⁰ foglalt kulturális jogok, – mint a véleménynyilvánítás és a művészi alkotás szabadsága, vagy a kultúrához való hozzáférés biztosítása – érvényesülhessenek.

5.4.2. *Kimondhatatlan*³¹¹

A kezdetektől kiemelt szerepet kapott a programban részt vevő színészek érzékenyítése a színházi nevelés területén, melynek módszereit a számukra szervezett workshopokon sajátíthatták el. Ezek az előzmények teremtették meg azt a biztonságos, elfogadó közeget, melyben két színésznő megkereste a CSIP vezetőit azzal, hogy hozzanak létre egy olyan színházi nevelési előadást, melyben saját, megélt traumáikon keresztül lehetne érzékenyíteni a résztvevőket a családon belüli erőszak jelenségére. Hasonló megkeresés ezidáig nem történt a CSIP életében, emiatt mind Gemza Péter, a színház akkori igazgatója, mind pedig mi, a CSIP szakemberei nagyon komolyan vettük a javaslatot. Ezt követően kezdtünk el együtt dolgozni Nagy Kíra és Wessely Zsófia színésznőkkel, illetve Romankovics Eda drámaíróval, hogy keretet, formát és fókuszot adjunk a színésznők történeteinek. Több hónapon keresztül zajlott az a feltáró folyamat, melynek során a színésznők személyes történeteit ismertük meg, 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, melynek szerkezete megfelel a TIE elvárásainak és két lány történetén keresztül világít rá a családon belüli erőszak különböző formáira. A szöveg alakulása folyamán több kérdés is megfogalmazódott bennünk az erőszak reprezentációjával és a traumák színpadi feldolgozásával kapcsolatban: hogyan dolgozzuk fel a személyes traumákat úgy, hogy az áldozatok érdekei se sérüljenek? Mi a célunk egy

³⁰⁹ MÖRNER Ninna, „Aktuális kihívások az Antigoné projekt partnerországaiban”, in *A nők elleni erőszak drámapedagógiai megközelítésben*, szerk. BETHLENFALVY Ádám, CZIBOLY Ádám és MÖRNER Ninna, 36–43 (Budapest: InSite Drama Nonprofit Kft, 2022), 44.

³¹⁰ CULTURAL RIGHTS, <https://droitsculturels.org/observatoire/la-declaration-de-fribourg/> [Letöltve: 2025.03.30.]

³¹¹ KIMONDHATATLAN, részvételi színházi előadás, rendezte: MADÁK Zsuzsanna, Játsszák: Gemza Melinda, Nagy Kíra, Wessely Zsófia, Bemutató: Csokonai Színház, Debrecen, 2020. október 19.

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?

Nagy Kíra így beszél az előadásról: „Én nem is tudom, hogy érzek-e valamit szükségesebbnek. Olyan problémás a mai világunk, hogy bemenni a fiatalok közé és ezekről beszélni, meghallgatni őket, meglátni őket, iszonyatosan fontos. Akkor is hasznos, ha valaki nem találkozott még a bántalmazással, mert felnyitja a szemét [...] figyelni kell a másakra, figyelni kell a jeleket, időben felismerni, ha a környezetünkben probléma van.”³¹²

Antal Attila³¹³ szerint a színház megteremtheti azt a nyilvános teret, ahol az áldozat akár közvetlenül, akár művészi eszközök segítségével beszélhet az átélt traumáról, ezáltal a tabu a szembesítés által újraszocializálhatóvá válik, ami önmagában is politikus tett. Mindez alátámasztja Hans-Thies Lehmann³¹⁴ állítását, aki a színház politikusságát nem a politika nyílt tematizálásában látta, hanem az észlelés formáiban, a jelhasználat módjában, és abban, hogy csakis a színház képes arra, hogy a jelek adása és befogadás között viszonyt alakítson ki, amelyet egyszersmind a „felelősség esztétikájának”³¹⁵ is nevezhetünk. Véleménye szerint a színházra hárul az a szerep, hogy a „kockázat esztétikájára” támaszkodva ledöntse a tabukat, amire akkor van lehetőség, ha nincs meg a biztos távolság, ami a színpad és a nézőtér közti esztétikai távolságot biztosítani hivatott.³¹⁶

A Madák Zsuzsanna által rendezett előadás célközönségeként az alkotók elsősorban a középiskolás korosztályt jelölték meg, majd a próbák során fogalmazódott meg az a lehetőség, hogy felnőtt nézők számára is elérhetővé tegye a színház a programot. A felnőtt közönség megszólítása új kihívások elé állította az alkotókat az előadásban megvalósuló interakciók megtervezésekor és kivitelezésekor. Az előadás lehetőséget teremt egy olyan tabutéma kibeszélésére, mely mindannak ellenére, hogy az elmúlt időszakban erősen mediatizált volt, a mindennapi kommunikáció szintjén mégiscsak a társadalomban jelenlévő

³¹² NAGY Kíra, interjú, 3/C melléklet.

³¹³ ANTAL Attila. „Személyes trauma a színpadon: A társadalmi tabuk feloldása”, in *Színházi politika # politikai színház*, szerk. ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, 43–56 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2018).

³¹⁴ LEHMANN, Hans-Thies, *Posztdramatikus színház*, ford. BEREZ Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix és SCHEIN Gábor. (Budapest: Balassi Kiadó, 2003), 224.

³¹⁵ Uo., 224.

³¹⁶ Uo., 226.

sztereotípiák terében marad. Az előadást a médiában hírértékkel bíró, tragikus kimenetelű családi drámák, az elhallgatott mindennapi traumák, és az áldozatok egész életén át hordozott, ki nem mondott, fel nem dolgozott sérülései kontextualizálják.

Az elemzésem tárgya a *Kimondhatatlan* 2020. október 19-i felnőtt résztvevőkkel megvalósult előadása, az előadás szöveggönyve és interaktív részeinek leirata, illetve az interakciók során, közösségi alkotásban létrejött művek. Fontos megemlítenem, hogy színházi nevelési szakemberként részt vettem az alkotófolyamatban, és az előadásban is, mely egy résztvevő kutatói pozíciót biztosított a számomra.

A komplex színházi nevelési előadások jellegzetességeinek megfelelően az előadás során a megírt, megrendezett színházi jeleneteket öt helyen szakítják meg a beágyazott interaktív részek, melyek lehetőséget teremtenek a nézőknek az aktív részvételre. A zárt színházi részek és a nyílt végű interakciók³¹⁷ dramaturgiailag egységes egészet alkotnak, a részek közti nyitások jelezték a nézők számára a részvétel lehetőségét. A színész-drámatanárok már az előadás kezdetén kötetlen viszonyra törekednek a résztvevőkkel, felkínálva számukra a tegeződést, és beavatják őket az előadás műfaji sajátosságaiba, felajánlva az interaktív részekben való önkéntes részvétel lehetőségét.

Az előadás céljaként azt határoztuk meg, hogy „*beszélnünk kell róla*”, az interaktív részek fókuszaként pedig a következőt fogalmaztuk meg: „*Milyen hatása van a (családon) belüli erőszaknak az emberekre és milyen módokon reagálnak rá a különböző emberek.*”³¹⁸

Az előadás kiindulópontja egy fiktív keret, melynek során a nézők rálátnak az előadás keletkezésének körülményeire. A keret arra épít, hogy a színház által meghirdetett drámapályázatra érkezett a következőkben bemutatandó mű, de az író nem fedte fel magát, viszont írt egy levelet a jövődöbéli nézőknek, és egy kopott fotelt is mellékel a dráma mellé. A levél felolvasása után a színészek, akik ebben a helyzetben még nem lépnek szerepbe, három kis csoportban kérdezik meg a nézőket arról, hogy mit gondolnak a levélről. A nézők számára ezáltal az előadás első pillanatától kezdve megteremtődik a részvétel és a reflexió lehetősége. Válaszaikban már itt megjelenik a titok, az elhallgatás, az erőszak, még mielőtt megismernék a történetet. A rövid, pörgős interakció elősegíti a

³¹⁷ „A nyílt végű interakciók alatt azt értjük, amikor a résztvevő valós döntési helyzetbe kerül: vagy valós hatással lehet az eseményekre, vagy érdemben reflektálhat az előadásban történetekre, érdemben gondolkodhat az előadás által felvetett problémán.” SZÍNHÁZINEVELÉS.HU, <https://www.szinhazineveles.hu/szinhazi-neveles-fogalomtar-page/> [Letöltve: 2025.03.30.]

³¹⁸ A *Kimondhatatlan* című előadás interaktív részeinek leirata.

hagyományos nézői pozíció elhagyását, bevezeti a nézőket abba a résztvevői pozícióba, melynek felvételére lehetőséget teremt az előadás. Az interakció végén a narrátor néhány mondatban felkészíti a résztvevőket az előadás sajátos formanyelvére³¹⁹ és térbeli sajátosságaira. A zárt színházi jelenetekben Nagy Kíra és Wessely Zsófia játszották az összes karaktert, én narrátorként vagyok jelen, a nyitások során pedig mindhárman drámatanárként vezetjük az interakciókat.

A történet a célközönség számára ismerős közegbe, egy középiskolai osztályterembe helyezi a főhősöket, Katát és Zsuzsit, akik osztálytársak, bár szinte nem is ismerik egymást. Zsuzsi színésznőnek készül, Kata pedig operaénekesnek, és a különböző művészi kifejezésformák által látunk rá a személyes történeteikre, melyek minkét lány esetében feltárják a családban tapasztalt erőszakot. A lányok sorstársakká, szövetségessékké válnak, és közösen tervezik, majd valósítják meg a szökést Portugáliába. Portugáliában szembesülnek az önállóság terhével, végül a rendőrök rájuk találhatnak, és visszahozzák őket Magyarországra. Az előadás végén a jövő is megidéződik Zsuzsi 15 évvel későbbi énjének monológjában, ahol rálátunk arra, 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 tennénk fel nekik, látszólag kínálva az együttműködést.”³²⁰

³¹⁹ A színészek több szerepet is játszanak az előadás során, a szerepváltásokat a karakterre jellemző kellékekkel jelzik.

³²⁰ TAKÁCS Gábor, „A részvétel kora: A színházi nevelés útjai lehetőségei Magyarországon”, *Műút* 35 (2012): 62–67. http://muut.hu/muut_pdf/035.pdf [Letöltve: 2025.03.30.]

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 annak az interakciónak a során, ahol a néző-résztvevők Zsuzsiék szomszédasszonyával beszélgethettek (az alkotók a forró szék konvenciót alkalmazták) arról, hogy miért nem tesz valamit, ha hetek, hónapok óta hallja a bántalmazás jeleit. A szomszédasszonyt játszó Wessely Zsófia mindvégig tartotta a szomszédasszony karakterére jellemző markáns álláspontot, miszerint 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 sodródnának ezáltal. A szomszédasszony álláspontja erősen áldozathibáztató volt, amivel véleményformálásra készítette a résztvevőket, akik éltek is ezzel a lehetőséggel, olyannyira, hogy még egymással is vitába bocsátkoztak. Az erőszakot kívülről szemlélő, észlelő személy szerepének a felvétele nem okozott gondot a néző-résztvevőknek, a zárt színházi részt a narrátor felvezetése szakította meg, aki beavatta a nézőket a következő interakcióba, azáltal, hogy bemutatta a szomszédasszonyt (aki egyébként nem kap szerepet a zárt színházi részekben), és lehetőséget adott a beszélgetésre. A néző-résztvevők észrevétlenül öltötték magukra a felkínált szerepet.

Az előadás ezen kívül lehetőséget teremt, 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 előtűnnek azok a mintázatok, amik több generáción keresztül kirajzolják a családon belüli erőszak hagyományát. A napló ezt követően központi szerepet tölt be Zsuzsinál, 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 felvehetik Zsuzsi szerepét, és eljátszhatják, hogy ebben a helyzetben ők mit és hogyan tennének a naplóval. Több néző-résztvevőnek is van lehetősége arra, hogy megmutassa a saját verzióját, majd az interaktív rész lezárásaként a Zsuzsit játszó színész részleteiben visszahozza a nézők által javasolt megoldásokat, mielőtt folytatná a jelenetet. Az interakció megteremti annak a lehetőségét, hogy a nézők belépjenek a játéktérbe, felszámolva ezzel a színpad és a nézőtér közti minimális határvonalat.

Az előadás térszerkezetére egyébként is jellemző, hogy a játszó és a nézők közt nem tart távolságot. Már az előadás előtti pillanattól kezdve lebontja a nézők előfeltételeinek megfelelő néző-színész viszonyt azzal, hogy a színészek az előcsarnokban fogadják a nézőket, maguk köré hívják őket és felajánlják a tegeződést. Mind a nézők, mind a színészek feladják a megszokott viselkedési modelleket, amikor együtt lépnek be az előadás terébe, ahol ugyanazokon a székeken foglalnak helyet. Amennyiben a színházi nevelési előadást

kulturális performanszként értelmezzük, akkor érvényesnek tűnik Erika Fischer-Lichte megfogalmazása, miszerint a színház a határátlépés tereként értelmezhető, a performanszok résztvevői küszöbállapotba jutnak, „mert működésképtelenné válik a művészet és a valóság oppozíciója.”³²¹

Az üres, csak néhány kelléket (szék, 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 játszó kijelölt helyeként szolgálnak. De ezek a padok jelölik ki automatikusan a több interakció során is alkalmazott kiscsoportokat. 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 játssza. A program felnőttekre való kiterjesztésével azonban azzal a problémával is szembesülnie kellett a színháznak, hogy milyen idősávban és térben játsszák az előadást, hiszen a korábban említett szervezési nehézségek miatt az esti idősávban való játszás számos problémát felvetett.

A *Kimondhatatlan* két interakciója is a néző-résztvevők alkotásvágyát hozza mozgásba, amikor egyrészt a térben található kellékek segítségével kell szimbolikus szoborban megfogalmazniuk a Kata családjában fennálló dinamikát, majd pedig az előadás zárásaként három kiscsoportban kell egy rapszámot írniuk arról, hogy számunkra miről szólt ez az előadás. A szoboralkotás során a néző-résztvevők 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 vizuális, képi, szimbolikus alkotás bevett művészetterápiás módszer, melynek során a képi megjelenítés sok új érzést hoz felszínre, melynek segítségével új nézőpontból láthatjuk, értelmezhetjük a problémát. Az alkotást követően a néző-résztvevőknek a drámatanárokkal közösen lehetőségük nyílt az alkotások elemzésére, megbeszélésére, ahol ismét lehetőségük volt a véleményeik ütköztetésére. Az utolsó interakció során három kis csoportban dolgoztak a néző-résztvevők a drámatanárokkal közösen, melynek során a következő kérdésről gondolkodhattak: Mi az, ami számotokra a legfontosabb volt a történetből? Miről szólt neked ez a történet? Majd az összegyűlt gondolatokat sűrítették össze egy rapszám szövegévé, amelyet elő is adhattak a színészek segítségével. Az általam elemzett alkalom során a résztvevő felnőttek többsége kreatív alkotóként vett részt a

³²¹ Erika FISCHER LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 243.

folyamatban, könnyen megszólíthatóak voltak, és szívesen – olykor akár vehemensen – 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, a társadalmunkban mélyen elhallgatott problémáról. Bár voltak olyan néző-résztvevők, akik nem, vagy csak a kiscsoportos beszélgetések során szólaltak meg, de – ahogyan azt Kricsfalusi Beatrix³²² is megjegyzi – a színházi szituációk és az interakciók során tudatosítják magukban azokat a „reflektálatlan jelentéstulajdonításoktól, hovatovább előítéletektől terhelt mechanizmusokat”,³²³ melyek meghatározzák az erőszakkal és az áldozathibáztatással kapcsolatos gondolkodásukat.

„Egy kulturális szervezet sikerét úgy tudja mérni, ha nyitott és hajlandó kísérletezni a társadalomra gyakorolt hatásával”,³²⁴ állítja Daniel Ris. Mindezeket figyelembe véve a *Kimondhatatlan* példája rámutat, hogy a komplex színházi nevelési előadások vidéki kőszínházi repertoárba való integrálásával elősegíthetjük 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 demokratizációjához, a színházi hierarchia átalakításához. Nagy Kíra, az előadás egyik kezdeményezője és szereplője így vall a munkafolyamatról: „[...] szerintem türelmesebb lettem. Elfogadóbb is lettem. Nincs bennem ilyen harc [...] nincs bennem annyi megfelelési kényszer sem. Nagyon sok páncélt lebontottatok rólam, abban az időszakban, amikor ott próbáltunk.”³²⁵

5.4.3. Csokonai KözTér – civilek a színpadon

A CSIP évekig elsősorban gyerekeknek és fiataloknak készített színházi nevelési programokat, kifejezetten a felnőtt közönség számára sokáig nem volt ajánlatunk, de vannak

³²² KRICSFALUSI, „Aktivitás-részvétel”, i. m., 29.

³²³ Uo., 29.

³²⁴ RIS, *Unternehmensetik*, i. m., 73.

³²⁵ NAGY Kíra, interjú, 3/C melléklet.

olyan részvételi előadások³²⁶ a CSIP repertoárján, amelyeket időközönként a felnőtteknek is játszunk. A program működését bemutató fejezet utolsó részében azt a közösségi színházi programot elemzem, amelynek az alkotófolyamataiba a városban élőket hívtuk meg.

Amennyiben kőszínházakban megvalósuló részvételiséget biztosító programokat vizsgálunk, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a civil résztvevőket megszólító és bevonó közösségi színházi projekteket. A Németországban és Franciaországban is élő és komoly társadalmi elfogadottsággal rendelkező (gyakran a kőszínházakban megvalósuló) színházi gyakorlat ma Magyarországon (a színházi nevelési előadásokhoz hasonlóan) a kőszínházakban csak marginálisan, inkább a független színházi közegben van jelen. Az elmúlt évtizedben hazánkban is megsokszorozódtak azok a közösségi színházi projektek, amelyek civil résztvevők jelenlétével valósulnak meg. A közösségi színház „nem egy önálló műfaj, hanem sokféle színházi kísérlet összefoglaló neve, [...] jellegzetes vonása, hogy igyekeznek a [...] résztvevőket közösségi élményhez juttatni, melynek eredménye, hogy a résztvevők közösségi identitásukban és egyéni önazonosságukban megerősödve térnek vissza a mindennapokba. [...] társadalmi célokat szolgál”.³²⁷

Bethlenfalvy Ádám szavaival élve „a színházi nevelés *kapudrog* a közösségi színházcsinálás felé”.³²⁸ Ezt láthatjuk a Csokonai Színházban is, ahol a CSIP 2022 februárjában indította el az első közösségi színházi projektjét azzal a céllal, hogy a színház eszközeivel próbáljon meg reagálni az akkor már két éve jelen lévő világjárvány okozta társadalmi traumára. A CSIP csapatát rajtam kívül még két színházi nevelési szakember (Madák Zsuzsanna és Varga Nikolett) alkotja, a közösségi színházi projekt vezetője és rendezője Madák Zsuzsanna volt, de én és Varga Nikolett is részt vettünk a foglalkozások vezetésében. A CSIP célja a kezdetektől az volt, hogy demokratikusabbá, hozzáférhetőbbé, nyitottabbá tegye azt az intézményt, amely a működése kereteit adja. Olyan fórummá, amit a városlakók korra, nemre, vallásra vagy szociokulturális státuszra való tekintet nélkül a magukénak éreznek és használnak. A színház társadalmi felelősségvállalásának azokat a

³²⁶ A *Kimondhatatlan* részvételi színházi előadás vagy a *Théba* komplex színházi nevelési előadás ugyan elsősorban a középiskolás korosztályt célozza meg, de tematikailag és formanyelvében is releváns a felnőtt közönség számára is.

³²⁷ CZIBOLY, *Színházi nevelési*, i. m., 155.

³²⁸ Elhangzott BETHLENFALVY Ádámtól a II. CSOKONAI SZÍNHÁZPEDAGÓGIAI ÉS SZÍNHÁZI NEVELÉSI KONFERENCIÁN, 2022. december 9–11. <https://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/csokonai-szinhazpedagogiai-es-szinhazi-nevelési-konferenciák/fokuszban-kozossegi-szinhaz/> [Letöltve: 2025.03.30.]

lehetőségeit kerestük, amelyek a kőszínházak alaptevékenysége mellett új utakat, új lehetőségeket és új munkaformákat kínál fel a közönségnek. Azokat,

„amelyek a színházat már nem pusztán a társadalom szerkezetét reprezentáló, hanem azt aktívan befolyásoló, a változtatás lehetőségeit feltáró közegként értelmezik. és ami [...] fontos szerepet kap az egyéni és közösségi múltfeldolgozásban, vagy épp a társadalom mindenkori problémáinak színrevitelében [...]”.³²⁹

A közösségi színházi projektek azt a meggyőződést erősítik, hogy a színház mindenkié, megteremtik annak a lehetőségét, hogy a város lakóinak a gondolatai, véleménye, sőt ők maguk is megjelenjenek a kőszínház színpadán. A színházi nevelési előadások révén a színház elhagyta az intézmény falait azért, hogy megteremtse a kultúrához való hozzáférés lehetőségét az alacsonyabb szociokulturális háttérrel rendelkezők számára, a közösségi színház pedig megnyitotta az intézményt a civilek előtt. Kricsfalusi Beatrix szerint

„nagyon nem mindegy, hogy ha valaki egy ilyen projektet kezdeményez, azt milyen intézményi háttérrel teszi. Úgy gondolom, hogy a kőszínházi háttérből érkező alkotóknak talán jobban kell küzdeni, mert ez ugyebár egyszerre átok és áldás: van egy intézményes háttér, van egy tér, van műszak, vannak emberek stb. Másfelől meg tudjuk, hogy ezeket a tereket, amelyekben ma Magyarországon a kőszínházak operálnak, nem arra tervezték, hogy ilyen projektek jöjjenek létre bennük.”³³⁰

Egyetértek a fenti állítással: a vidéki kőszínházak épületei, szervezeti és működési diszpozitívumai valóban nem segítik az ehhez hasonló kezdeményezések létrejöttét és működését. Viszont hogyha sikerül egy közösségi színházi alkotófolyamatot keresztülvinni a kőszínházi rendszeren, az meg tudja változtatni az intézményben dolgozók hozzáállását is

³²⁹ DERES Kornélia és HERCZOG Noémi, „Színház, közösség, társadalom, változtatás”, *Színház és társadalom*, szerk. DERES Kornélia, HERCZOG Noémi, 7–17 (Budapest: József Attila Kör Irodalmi Egyesület, PRAE.hu, 2018), 8.

³³⁰ Elhangzott KRICSFALUSI Beatrixtól a II. CSOKONAI SZÍNHÁZPEDAGÓGIAI ÉS SZÍNHÁZI NEVELÉSI KONFERENCIÁN 2022. december 9–11. <https://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/csokonai-szinhazpedagogiai-es-szinhazi-nevelési-konferenciák/fokuszban-kozossegi-szinhaz/> [Letöltve: 2025.03.30.]

abban a tekintetben, hogy átgondolják azt, mi a célja és a feladata annak az intézménynek, ahol dolgoznak. A debreceni Csokonai Színházban megvalósult projektek tapasztalatai azt mutatják, hogy amennyiben a színház vezetése lehetővé teszi és támogatja az ilyen jellegű kezdeményezéseket, a színház művészei és műszaki dolgozói is kíváncsisággal és segítőkészen fordulnak a résztvevők felé. Ezt bizonyítja az a beszélgetés is, amit Kovács Imrével, a több mint harminc éve a színházban dolgozó portással folytattam az egyik közösségi színházas alkotófolyamat alatt. Imre megkérdezte, hogy kik ezek az emberek és miért járnak ide. Majd, amikor elmeséltem neki a KözTér működését, ámulattal vegyes csodálattal mondta azt, hogy mennyire felnéz ezekre a résztvevőkre, amiatt, hogy munkaidő után minden szerda estéjüket itt töltik. Az pedig még tiszteletreméltóbb szerinte, hogy a színházban helyet adunk az „utca emberének” is. A műszak részéről is óriási elismerés volt a csapat felé az a gesztus, amikor az *Értünk* bemutatója után a tapsrend alatt papírrepülőket reptetve a színpadra, gratuláltak nekik.³³¹ Ezek a példák is megmutatják azt a transzformációs hatást, amivel egy ilyen folyamat bírhat egy alapvetően más beállítottságú közegben. A debreceni program a CSIP alkotóinak belső meggyőződéséből indult, és ki tudott lépni a vidéki kőszínház, az esztétikai-művész színház keretei közül, a társadalmi kérdések performatív megvalósításának az irányába. „Változtatási potenciáljuk abban rejlik, hogy alakítják a társadalmi változásokról szóló elképzeléseket és értelmezéseket, ezzel pedig tágítják a megvalósíthatónak gondolt társadalmi cselekvések körét.”³³²

A CSIP első közösségi színházi projektje 2022 februárja és novembere között zajlott. A covid már két éve az élet része volt, és a csoport indulásának időpontja szinte napra pontosan egybeesett az ukrajnai háború kirobbanásával. A Csokonai Színház ebben az időszakban nem rendelkezett saját épülettel, mert a színházépület 2020 óta felújítás alatt állt. Ebben a kontextusban tette közzé a CSIP azt a felhívást, ahol közös alkotásra hívja a városban és a város környékén élőket, azt a kérdést állítva a középpontba, hogy milyen remények és félelmek élnek bennünk a jövővel kapcsolatba egyéni, társadalmi vagy akár globális szinten. A felhívásra tizenegyen jelentkeztek, a bemutatóra a csoport nyolc főre szűkült. Az alkotófolyamat indulásakor a vezetők által megfogalmazott cél az volt, hogy egy olyan közösség szülessen, ahol felszabadultan, tabuk nélkül lehet együtt gondolkodni a

³³¹ Ez egy szokatlan és őszinte gesztus volt a hang-, fény- és videotechnikus kollégák részéről. Soha nem tapasztaltam még ilyet más előadásokon.

³³² HORVÁTH, OBLATH, *A performatív*, i. m., 9.

minket érintő, érdeklő kérdésekről. A program a helyi közösséget szeretne volna aktivizálni. Eleinte kéthetente, majd hetente egyszeri, négyórás alkalommal találkozott a csoport egészen 2022 júniusáig, az évad végéig, amikor az addig megvalósult munkát megmutatták a színház és a sajtó érdeklődőinek, és amikor a csoport úgy döntött, hogy szeretné a közös munkát folytatni és egy előadást készíteni. Az alkotófolyamat eredményeképpen 2022. november 26-án mutatta be a KözTér csapata az *Ábrahám* című interaktív közösségi színházi előadást. Az előadás recepcióját itt nem elemzem, arról a projekt oldalán részletesen leírást ad a CSIP.³³³

A CSIP szervezésében 2022 decemberében megvalósult *II. Csokonai színházpedagógiai és színházi nevelési konferencia*³³⁴ középpontjában a közösségi színház állt, ahol számos szakember ismertette a gondolatait. Kricsfalusi Beatrix a kőszínházakban megvalósuló közösségi színházi projektek kapcsán vetette fel a résztvevők társadalmi helyzetének a kérdését. Úgy véli, hogy a kőszínházak nézőközönsége par excellence a középosztálybeli városi értelmiségi közeg, emiatt az ilyen jellegű csoportok tagjai is nagy valószínűséggel ebből a közegből kerülnek ki.³³⁵ Így történt ez a KözTér mindhárom csoportjának az esetében, ahol ugyan ezidáig nem voltak részei a csoportnak marginális társadalmi helyzetben élők, mégis ennek ellenére a csoportok összetétele rendkívül változatos képet mutatott életkorban, lakóhely szerint, foglalkozás szerint, vagy azzal kapcsolatban, hogy ki mennyire látogatja a színház egyéb előadásait. Úgy vélem, hogy egy vidéki kőszínház számára a hosszan tartó, koncepciózus, tudatosan építkező, a tevékenységek széles skáláját gyakorló művészetközvetítő tevékenység hozhatja be az intézményt hagyományosan látogatóktól eltérő szocikulturális státuszú közönséget. A csoport tagjai közt több olyan személy is volt, akiket nem a színház egyéb előadásainak a látogatása, hanem a saját kíváncsisága vagy alkotásvágya hozott a csoportba. A résztvevők

³³³ ÁBRAHÁM, Csokonaiszínház.hu. <https://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/csokonai-kozter/abraham/> [Letöltve: 2025.03.30.]

³³⁴ II. CSOKONAI SZÍNHÁZPEDAGÓGIAI ÉS SZÍNHÁZI NEVELÉSI KONFERENCIA 2022.december 9–11. <https://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/csokonai-szinhazpedagogiai-es-szinhazi-nevelesi-konferenciak/fokuszban-kozossegi-szinhaz/> [Letöltve: 2025.03.30.]

³³⁵ Elhangzott KRICSFALUSI Beatrixtól a II. CSOKONAI SZÍNHÁZPEDAGÓGIAI ÉS SZÍNHÁZI NEVELÉSI KONFERENCIÁN, 2022. december 9–11. <https://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/csokonai-szinhazpedagogiai-es-szinhazi-nevelesi-konferenciak/fokuszban-kozossegi-szinhaz/> [Letöltve: 2025.03.30.]

motivációját mutatja az alábbi szófelhő, amely az Ábrahám csapat tagjainak a válaszait mutatja meg arra a kérdésre, hogy mi motiválta a jelentkezésüket:



11. ábra: Közösségi színház szófelhő – saját szerkesztés

A résztvevők összetétele mellett izgalmas megfigyelni azt is, hogy ki lehet ezeknek az előadásoknak a nézője. Golden Dániel szerint a hagyományos polgári illúziószínház előadásain szocializálódott néző nem biztos, hogy azonosulni tud a közösségi színházi előadások esztétikájával, tartalmával. De ez nem jelenti azt, hogy ezekkel az előadásokkal lenne a baj. Úgy véli, hogy ezeknek az előadásoknak a nézői a résztvevők egy tágabb közösségéből kerülhetnek ki.³³⁶ A KözTér előadásainak a tapasztalatai azt mutatják, hogy ez valóban így van az első előadások alatt, de a nézők érdeklődése az idő elteltével változik, alakul, és a megélt tapasztalatok továbbadása a közösségben azt eredményezi, hogy olyan nézők is eljönnek végül ezekre az előadásokra, akik hagyományosan nem ismerik ezeket a színházi formákat. Ehhez hozzájárul az is, hogy a nemzeti színház diszpozitívuma legitimálja az adaptációs folyamatot azzal, hogy a projektet a színház infrastruktúráján belül

³³⁶ Elhangzott GOLDEN Dánieltől a II. CSOKONAI SZÍNHÁZPEDAGÓGIAI ÉS SZÍNHÁZI NEVELÉSI KONFERENCIÁN, 2022. december 9–11. <https://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/csokonai-szinhazpedagogiai-es-szinhazi-nevelési-konferenciák/fokuszban-kozossegi-szinhaz/> [Letöltve: 2025.03.30.]

(a színház egyik színpadán, ruhatárral, jegypénztárral, műsorfüzettel megvalósuló előadás) a színházban dolgozó szakemberek hozzák létre. Ezt erősíti meg a KözTér harmadik előadásának, az *Értünknek* a sikere, amelyre már nem csak regisztrálni kellett, hanem jegyet is kellett venni. A szabad vásárlásra bocsájtott jegyek elkeltek, a közönség pedig keresi az újabb időpontokat.

A KözTér második projektjét 2023 őszén hirdette meg a CSIP, egy olyan felhívás keretében, ahol már egy előadás elkészítése volt a cél. Az alkotófolyamat az elsőtől képest határozottabb kereteit már a felhívásban közzétettük, előre meghatározva a próbák és az előadás időpontjait. Ez azt eredményezte, hogy mind az alkotó, mind pedig a résztvevők előre tudták, hogy milyen folyamat mellett köteleződnek el, így nem volt lemorzsolódás sem. A projekt fókuszában Weöres Sándor *A teljesség felé* című műve állt azzal a szándékkal, hogy a KözTér csapata tematikailag kapcsolódhasson a színház újonnan alakult tánctagozatának hasonló inspirációjú előadásához. A próbák három hónapon keresztül hetente egy alkalommal valósultak meg a tizenhat fős csoportban, ahol a résztvevők arra keresték a választ, mi kell ahhoz, hogy teljes életet éljünk, milyen próbatételekkel kell megküzdenünk az életünk alatt. Az alkotófolyamat során a csoportvezetők olyan dramatikus munkaformákat kínáltak fel a résztvevőknek, ahol kibontakozhattak az ezzel kapcsolatos gondolatok, érzések, teret kaphatott a kreativitás, az alkotásvágy. Az előadást követően így nyilatkoztak a résztvevők:

„De nincs az a kalandpark, ami annyi adrenalint ad, mint amit itt kaptam! Számomra ez az egész közös tevékenység konkrétan életem élménye, tényleg így tudom összefoglalni, mert ehhez a viszonyuláshoz abszolút nem voltam hozzászokva. Ezek a szerda esték és maga a teljes főpróbahét olyan volt, mint megannyi friss lélegzetvétel. A szabadságnak, a közösséghez tartozásnak és az önkifejezésnek egy varázslatos elegye, amiből nem lehet elég, amit sem megunni, sem elfelejteni nem lehet soha. [...] az én eddigi tapasztalataim a rendező-centrikus színházra vonatkoztak [...] Ez a folyamat viszont, amit most átéltünk, mindezzel szinte teljesen szembemegy. [...] A saját életedet játszod el, ami egyszerre rémisztően felkavaró és örületesen felszabadító élmény egyben! [...] Van egy mondatom, amit nagyon szeretek. Egy időben sokat foglalkoztam a Nabokovval, és a *Baljós kanyar* bevezetőjében van egy mondata, hogy végeredményben csak a szerző személyes élvezete számít. Ha így nézzük, miért is ne lenne ez színház? De azt is mondhatom,

hogy igen, színház, mert, ha mi úgy érezzük, hogy azt csináltunk, akkor ez az. [...] Nekem a Köztér a valaha volt legkomolyabb színházi cselekvésem.”³³⁷

A KözTér alkotófolyamatába a CSIP munkatársai mellett bekapcsolódott Katona Gábor koreográfus, Sáfrány Imre díszlettervező-kivitelező, kellékes, illetve jelmeztáros és hangtechnikus kollégák. A bemutató az előző projekthez hasonlóan a Csokonai Színház stúdiójában zajlott hang- és fénytechnika használatával. A *PróbaTét*³³⁸ című közösségi színházi előadás bemutatójára 2024. február 3-án került sor, majd a következő hónapokban hat alkalommal játszották el az előadást, amit a nézői igények hívtak életre.

A harmadik projekt 2025. szeptemberében indult, ahol középkorú nőkkel gondolkodtunk a midlife témáján. Tizennégy résztvevővel négy hónapig dolgoztunk együtt szociodramatikus és drámapedagógiai módszerekkel. Ennek a folyamatnak az eredményeképpen jött létre az *Értünk*³³⁹ című előadás. Mind a résztvevők, mind pedig azok, akik látták, arról számoltak be, hogy olyan témához nyúltunk, ami még mindig tabunak számít a társadalomban, de a színházban is. A folyamat első részében azon dolgoztunk, hogy megtaláljuk azt a közös témát, motívumot, kérdést, ami minket érdekel ennek az életkornak a kihívásaiból. Az első hetek szociodramás alkalmain felmerülő kérdések a nők által a középkorúságban megélt testi, lelki, mentális kihívások, a gyerekek kirepülése, a társadalmi láthatatlanság témái körül artikulálódtak, majd ezekből fókuszáltan a változás szerepére koncentráltunk. A témakeresés hetei után egy intenzív alkotófolyamat során a témát kibontva született meg belőle az előadás. Úgy vélem, hogy színházi alkotóként, színházi nevelési szakemberként is óriási felelősségünk van abban, hogy mi az, amit tematizálunk, mik azok a kérdések, amikről közösen és érvényesen tudunk gondolkodni, úgy, hogy mindezzel társadalmi szinten is változásokat tudjunk generálni. Ez a közösségi színházi

³³⁷ GEMZA Melinda, „Interjú a *PróbaTét* szereplőivel”, *Csokonaiszinhaz.hu* 2024.02.24., <https://csokonaiszinhaz.hu/2024/02/24/nincs-az-a-kalandpark-ami-annyi-adrenalint-ad-mint-amit-itt-kaptam-zarointerju-a-probatet-eloadas-alkotoival/> [Letöltve: 2025.03.30.]

³³⁸ *PRÓBATÉT*, *Csokonaiszinhaz.hu*, <https://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/csokonai-kozter/weores-projekt/> [Letöltve: 2025.03.30.]

³³⁹ *ÉRTÜNK*, *Csokonaiszinhaz.hu*, <https://csokonaiszinhaz.hu/eloadasok/csokonai-kozter-ertunk/> [Letöltve: 2025.03.30.]

projekt ilyen volt. A csoport által az első pillanattól kezdve megfogalmazott szándék az volt, hogy méltósággal beszéljünk magunkról, a változásról.³⁴⁰

A KözTér alkotócsoport munkájának elemzése kimerítené egy önálló értekezés tárgyát, de összefoglalásként el lehet mondani azt, hogy ezek az elmúlt évek meghatározó projektjei voltak egy vidéki kőszínház és egy vidéki város közössége számára. Neudold Júlia az Örkény Színház műhelyéről, az ÖrkényKözről³⁴¹ így fogalmaz: „Egy ilyen típusú hosszútávú együttműködés a színház és az adott közösség között akkor valósulhat meg, ha erre a színházközvetítő/színházpedagógiai részlegnek, netán a társulat érzékeny művészeinek jelentős kapacitása van. [...] Egy ilyen vállalkozáshoz a hagyományos kőszínházi alkotógárdának ki kell bővülnie”.³⁴² Egytértek ezzel a megállapítással, hiszen egy-egy ilyen előadás a színház részvételiség iránti elköteleződésének mértékét is reprezentálja. A megvalósult előadások megmutatták azt, hogy a város lakóinak joga és lehetősége a színházi jelenlét megélése, és ahogy Antal Klaudia megfogalmazza, „politikus színházként találkozások generáltak és hozzájárultak a helyi közösség mobilizálásához azáltal, hogy megmutatták számukra a változtatás és a cselekvés lehetőségét, a közösségi összefogás erejét”.³⁴³

³⁴⁰ PAPP Gréta, „Bátorság, játék, önreflexió”, *Prae* 2026.01.08., <https://www.prae.hu/article/14533-batorsag-jatek-onreflexio/> [Letöltve: 2025.03.30.]

³⁴¹ A budapesti Örkény István színház művészetközvetítő részlege.

³⁴² NEUDOLD, *A kőszínház*, i. m., 50.

³⁴³ ANTAL Klaudia, *A részvételi színház politikussága*, doktori értekezés, Pécsi Tudományegyetem (Pécs, 2021), 148, <https://pea.lib.pte.hu/handle/pea/34186> [Letöltve: 2025.03.30.]

6. ÖSSZEGZÉS

A kutatásom során a következő kérdésekre kerestem a választ:

- Hogyan modellálják egy vidéki kőszínház társadalmi felelősségvállalását, és elősegíthetik-e a kultúrához való hozzáférés demokratizációját a valós részvételt biztosító színházi nevelési és színházpedagógiai programok?
- Mit jelent a népszínházi eszme egy magyarországi vidéki kőszínházban a 21. században? Megvalósítja-e a CSIP a népszínház eszményét a Csokonai Színházban?
- Hol, hogyan és mit közvetít a színházi nevelés és a színházpedagógia egy városi színházban? Hogyan, mely területeken változtatja meg a kőszínház működését a művészetközvetítő műhely?

Hipotézisem szerint a részvételi színházi nevelési és színházpedagógiai programok fenntarthatóan, alacsony karbonlábnyomot generálva, gazdaságosan működtethetők, és valós és mérhető társadalmi hatást generálnak, amin keresztül megvalósulhat egy színház társadalmi felelősségvállalása.

Véleményem szerint a 21. század népszínháza olyan színház, amely érdemben tud reagálni az őt körülvevő világ változásaira, és a részvételen és együttműködésen keresztül tudja megszólítani a közönségét, képes arra, hogy kitágítsa nézőpontokat, és partneri viszonyban gondolja el a színház működését. A CSIP programjain keresztül ezt az eszményt igyekszünk megvalósítani. Úgy vélem, azáltal, hogy valós részvételi lehetőséget biztosítunk a nézők számára, megváltozik a színházhoz való viszonyuk, és létrejöhet egy fórum a nézők és a művészek között. Emellett azt feltételezem, hogy a programokban való részvétel után megváltozik a résztvevők színházról alkotott elképzelése, és a programok megteremtik a lehetőséget annak, hogy az egyébként nem színházba járók is átlépjék a színház küszöbét.

Feltevéseim szerint egy ilyen program beépítése a kőszínházi mechanizmusba erősíti az intézményben dolgozók adaptációs képességét, a szervezet rezilienciáját, amely jó kiindulópontot jelenthet az intézmény elköteleződéséhez a fenntarthatósági célok felé. A programok hatással vannak a színház minden dolgozójára, elősegítik a színház etikus és egyenlőségen alapuló működését.

Doktori dolgozatomban arra törekedtem, hogy egy vidéki színház művészetközvetítő műhelyének a munkásságán keresztül felvázoljam a közfinanszírozott városi kőszínházak *részvételiség fogalmát és társadalmi felelősségvállalásának lehetőségeit*. Kutatásom

kiindulópontjaként a *népszínház* fogalmi keretének körülírása szolgált, melyhez a népszínházi eszme kialakulásának és meggyökerezésének a történetét francia és magyar példákon keresztül szemléltettem. A népszínház eszméje erősen gyökerezik a francia színházi kultúrában, melynek adaptálására hazánkban Várkonyi Zoltán tett kísérletet. Az elmúlt évtized magyarországi (nagyraoszt vidéki) kőszínházi igazgatói pályázati anyagának vizsgálata során arra a következtetésre jutottam, hogy a népszínház fogalmát ezekben a dokumentumokban reflektálatlanul, átgondolatlanul használják. Értekezésemben igyekeztem nemzetközi és magyar példákkal szemléltetni a népszínház eszmeiségét, melyek közös metszéspontja a *városi színház fórum szerepének* hangsúlyozása, a színház vonzáskörzetében élő lakosok kulturális hozzáférésének elősegítése. Egyrészt azzal, hogy kinyitja a színház épületét a nézők, a civilek előtt, és valódi találkozási helylyé, fórummá teszi azt, másrészt pedig azzal, hogy lehetőségeket teremt, hogy a színház *művészetközvetítő* tevékenységén keresztül a civilek együtt gondolkozhassanak az őket foglalkoztató releváns emberi-erkölcsi-társadalmi problémákról, illetve ezek a gondolatok a közösségi színházi projektek keretein belül a színpadra is kerülhessenek. Az *alkalmazott színházi, részvételiséget* ösztönző és biztosító programok képesek ezeknek a céloknak az elérésére, és beilleszthetőek egy vidéki kőszínház működési keretei közé is.

Jean Caune osztályozása szerint *művészeti és esztétikai mediációként* választhatók szét a színházpedagógia és színházi nevelési tevékenységek. Ez az osztályozás hozzájárulhat a Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Karának Színházpedagógiai és Színházzsociológiai kutatócsoportja által elvégzett adatgyűjtés eredményeinek differenciálásához a kőszínházak színházi nevelési tevékenységeinek tekintetében. A vidéki kőszínházakban is elindult egy olyan folyamat, amelynek során a repertoárjátszás mellett megjelennek más típusú művészetközvetítő tevékenységek, mégis komplex, több tevékenységet is magába foglaló program jelenleg csak hat vidéki kőszínházban létezik, annak ellenére, hogy a független társulatokkal ellentétben, a stabil költségvetésből gazdálkodva erre lenne lehetőségük. Érdemes lenne ennek okait további vizsgálatoknak alávetni, de ez meghaladja az értekezésem kereteit. A népszínház fogalmának keretezése mellett, a társadalmi felelősségvállalás kőszínházi közegben megvalósuló lehetőségeinek és gyakorlatának vizsgálata volt a fókuszomban. Egyetértve Jon Hawkes tézisével, miszerint a gazdasági, társadalmi és ökológiai pillérek mellett a kultúra a fenntarthatóság negyedik pillére, számba vettem azokat a területeket, ahol ez az elképzelés megjelenik. A színházakban megvalósuló társadalmi felelősségvállalás abban különbözik a vállalati szférában zajló programoktól (CSR), hogy a

közsféra intézményeiben megvalósuló fenntartható fejlődést elősegítő tevékenységeket az intézmények a jogszabályban előírt kötelezettségein felül vállalja. A *PSR (Public Social Responsibility)* körébe tartozó tevékenységeket az intézmények önként, a társadalom iránt érzett felelősségből, erkölcsi vagy etikai indíttatásból valósítják meg. A vidéki kőszínházak esetében egy színházi nevelési tevékenységet folytató, a részvételiséget elősegítő, a kulturális esélyegyenlőséget bátorító program felépítése és működtetése kimeríti a közsféra társadalmi felelősségvállalásának fogalmát. Ezeknek a programoknak a beépítése a kőszínház hierarchikus, szoros keretek között működő rendjébe sem lehetetlen, kis költségvetésből, fenntarthatóan működtethetőek és valós társadalmi hatást generálnak.

A disszertációm második részében a Csokonai Ifjúsági Program működésén keresztül elemeztem a kőszínházakban elért eredményeket és hatásokat. A fő kérdésem arra irányult, hogy milyen módon lehet a leghitelesebben, a legpontosabban, megalapozottan felmutatni azt a *társadalmi hatást*, amelyet a saját megélésem alapján a részvételi színházi programok generálnak. A társadalmi hatás mérése annak a változásnak a rögzítése, amit egy szervezet az érintettjei körében el tud érní. A vizsgálat során fontos tisztában lennünk azzal, hogy hová tartunk, milyen változást szeretnénk elérni, és azzal is, hogy ezt a változást milyen lépéseken keresztül érjük el. Amennyiben ismerjük a hatás eléréséhez szükséges lépéseket, el tudjuk kezdeni a mérést.³⁴⁴ A kutatásom során a hatás mérést a diákok által kitöltött kérdőíveken, fókuszcsoporthozos beszélgetéseken, a CSIP programban résztvevő színészekkel és pedagógusokkal készült félig strukturált interjúkon, a CSIP programjának részét képző komplex osztálytermi színházi nevelési előadások (TIE) és közösségi színházi projektek elemzésén keresztül végeztem el. A mérések eredményei megerősítették a kutatás kezdetén megfogalmazott hipotéziseimet, miszerint:

A részvételi színházi nevelési és színházpedagógiai programok fenntarthatóan, alacsony karbonlábnyomot generálva, gazdaságosan működtethetőek.

A programok hatással vannak a színház minden dolgozójára, elősegítik a színház etikus és egyenlőségen alapuló működését.

A programokban való részvétel után megváltozik a résztvevők színházról alkotott elképzelése, és a programok megteremtik a lehetőséget annak, hogy az egyébként nem színházba járók is átlépjék a színház küszöbét.

Ezek a programok valós és mérhető társadalmi hatást generálnak.

³⁴⁴ LÉVAI Gábor, *Társadalmi hatásmérés*, <http://civilsupport.hu/tarsadalmi-hatasmeres-civil-nonprofit-szervezetnek/> [Letöltve: 2025.03.30.]

Mindemellett, ahogy azt a *Kimondhatatlan* példája is bizonyítja, az előadások létrehozásának folyamata, a CSIP demokratikus működése meg tudja teremteni a színházon belül az etikus és bizalmi légkört, melyben a színészek úgy érzik, hogy meg lehet szólalniuk, ki tudnak állni magukért, és reményeim szerint kevésbé fogják elfogadni a hierarchiára és a hatalomra épülő alkotófolyamatokat. Nem állítom azt, hogy ezek a tevékenységek átalakítják egy vidéki kőszínház évtizedek óta megszokott és rögzült működési mechanizmusait, de mindenképpen hatással vannak rá és az ott dolgozókra azáltal, hogy felmutatják egy egyenlőségen és odafigyelésen alapuló alkotófolyamat modelljét, és lehetőséget teremtenek a vélemények megfogalmazására és kimondására.

A fiatalokkal végzett kérdőíves felmérés adatai igazolták azt a hipotézist, miszerint a részvételi színházi programok hatására megváltozik a résztvevők színházról alkotott elképzelése, a közösségi színházi programok elemzése pedig egyértelműen visszaigazolta azt, hogy ezek a tevékenységek lehetőséget teremtenek arra, hogy a hagyományosan nem színházlátogató közönséget is megszólítsa a színház.

A disszertációban leírt elemzések alátámasztják azt, hogy a színházi nevelési és színházpedagógiai programok hozzájárulnak a kőszínházak társadalmi felelősségvállalásához a valós részvétel lehetőségének megteremtésével, és a programok utaztatásával elősegítik a kultúrához való hozzáférés demokratizációját.

Úgy vélem, hogy a kutatásom hozzájárulhat a népszínház fogalmának aktualizálásához, napjaink magyarországi színházi közegében. Lehet, hogy a fogalom nem meghatározható, de a kutatásomban feltárt mechanizmusokat figyelembe véve leírható egy új jelentéstartalommal feltöltött fogalmi keret. A feltárt eredményeket figyelembe véve úgy gondolom, hogy a részvételiség és a társadalmi felelősségvállalás a népszínház új iránya.

Hiszen minden színházigazgató szembesül a következő kérdésekkel: *Mi az az előadás, az a forma, ami érdekli a nézőket? Mi az, amire jegyet vesz a közönség? Mit tud ajánlani nekik a színész, a drámaíró, a rendező? Hogyan, milyen formában szülessenek új szövegek?* Olyan korban élünk, amikor a kőszínházaknak komoly kihívás az, hogy becsábítsák a nézőket, ehhez pedig elengedhetetlen végiggondolni többek közt a fenti kérdéseket, és elengedhetetlen, hogy megtaláljuk azokat a válaszokat, amelyek a színház nézőinek is annyira izgalmasak lehetnek, hogy emiatt átlépik a színház küszöbét. Ahhoz, hogy a színház diszpozitívuma megújulhasson, aktuálissá váljon, elkerülhetetlen, hogy az alkotók, a színházat vezetők meghallják, meghallgassák a nézők, a városlakók, az állampolgárok véleményét, akik számára ugyanúgy, ahogyan az élet más területein, a kultúra és a művészetek területén is egyre fontosabb demokratikus érték az aktív részvétel. Ezt

támasztják alá azok a tények, hogy a CSIP KözTér programja a meghirdetés után egy-két héttel már betelik, vagy, hogy az általunk kínált osztálytermi színházi nevelési előadásokra évek óta másfél-kétszeres várólista van.

A népszínház eszménye az intézményeken, az intézményvezetők hitvallásán és koncepcióján keresztül konstruálódik, amennyiben tehát egy városi kőszínház valóban fel szeretné vállalni ezt, akkor nem tehet mást, minthogy „civilé válik”, elfogadja és felébreszti a civil öntudatot, megismeri a városa lakóit azzal, hogy párbeszédet és helyet teremt számukra a színpadon, és elviszi a színházat azokhoz is, akik számára nem hozzáférhető, azért, hogy a színházban létrejövő közösségek által tovább éljen a népszínház emlékezete.

Christian Schiaretti szerint „a népszínház mindenekelőtt egy művészeti projekt, egyfajta egyensúly a lehetséges közönség – akit társadalomnak nevezünk – nemes törekvései és vulgáris vágyai között, és emellett egy olyan forma, ami mindezzel számot vet úgy, hogy közben megőrzi a megvalósítás művészi értékét”.³⁴⁵

Egyetértve ezzel a meghatározással, állítom, hogy a CSIP programkínálata megvalósítja a népszínház eszményét, és amennyiben a színházak vezetői ezt figyelembe veszik, és eszerint gondolják újra a színházban megvalósítható programokat, tevékenységeket, bármely kőszínház ki tudja alakítani az intézmény társadalmi felelősségvállalási stratégiáját a részvételiség és a színházi nevelés mentén, hogy hozzájáruljon ahhoz, hogy „kielégítse a jelen szükségleteit anélkül, hogy veszélyeztetné a jövő nemzedékek esélyét”,³⁴⁶ és valódi népszínházzá váljon.

A munkámmal emellett szeretnék hozzájárulni a városi színházak elkerülhetetlen megújulási folyamatához, melynek során számba veszik a színházak napi működésére is hatással bíró társadalmi problémákat, mint a munkaerőhiány, a digitális médiumok kultúrafogyasztásra gyakorolt hatása, vagy a #metoo mozgalom által felvetett etikai kérdések. Meggyőződésem, hogy a kevés anyagi ráfordítással de annál több tudatossággal

³⁴⁵ Idézi Fabienne DARGE. „Le théâtre populaire est d’abord un projet artistique”, *Le Monde* 2011.11.09., https://www.lemonde.fr/culture/article/2011/11/09/christian-schiaretti-le-theatre-populaire-est-d-abord-un-projet-artistique_1600979_3246.html [Letöltve: 2025.03.30.], saját fordítás „mais le théâtre populaire est d’abord un projet artistique, une ligne de crête entre les aspirations sublimes et les désirs vulgaires d’un public potentiel q’on appellera société, et une forme qui prend en compte tout cela en essayant de garder sa noblesse de réalisation.”

³⁴⁶ Gro Harlem BRUNDTLAND, *Report of the World Commission on Environment and Development: Our Common Future*, 1987, <https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/5987our-common-future.pdf> [Letöltve: 2025.03.30.]

kidolgozott működési folyamatok szabályozása, új protokollok bevezetése létre tudja hozni a fenttarthatóbb, gazdaságosabb, etikusabb népszínházat.

7. IRODALOMJEGYZÉK

2021. ÉVI LXXIX TÖRVÉNY. <https://njt.hu/jogszabaly/2021-79-00-00>. [Letöltve: 2024.02.04.]
- ANTAL Attila. „Személyes trauma a színpadon: A társadalmi tabuk feloldása”. In *Színházi politika # politikai színház*, szerkesztette ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, 43–56. Pécs: Kronosz Kiadó, 2018.
- ANTAL Klaudia. „Gondolatok a részvétel fogalmáról és a vitaszínház gyakorlatáról”, *Theatron* 16, 1. sz. (2022): 31–43. https://theatron.hu/theatron_cikkek/gondolatok-a-reszvetel-fogalmarol-es-a-vitaszhaz-gyakorlatarol/. [Letöltve: 2025.03.30.]
- ANTAL Klaudia. *A részvételi színház politikussága*. Doktori értekezés, Pécsi Tudományegyetem. Pécs, 2021. <https://pea.lib.pte.hu/handle/pea/34186>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- ÁBRAHÁM. *Csokonaiszínház.hu*. <https://csokonaiszhaz.hu/ifjusagi-program/csokonai-kozter/abraham/> [Letöltve: 2025.03.30.]
- BABBIE, Earl. *A társadalomtudományi kutatás gyakorlata*. Budapest: Balassi Kiadó, 2008.
- BÁLINT Etelka. *Színházi nevelés Erdélyben*. Marosvásárhely: UArtPress, 2021.
- BENCE TÁSKÁJA. *Csokonaiszínház.hu*. <http://csokonaiszhaz.hu/ifjusagi-program/dramaorak/bence-taskaja/>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- BÉRES Attila. Igazgatói pályázat. Miskolc, 2015. https://m.blog.hu/sz/szhaz/image/2015-0620/11900855/BRES_ATTILA_PLYZAT_MNSZ.pdf. [Letöltve: 2022.05.25.]
- BETHLENFALVY Ádám. *Dráma a tanteremben*. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó, 2020.
- BÍRÓ Réka és DEÁK Katalin, szerk. „Zsákmányold csak ki magad ügyesen: Riport a mentális egészségről, a jóllétről és a szakmai kiégésről”. *Játéktér* 11, 2. sz. (2022): 3–23.
- BLASKÓ Balázs. Igazgatói pályázat. Eger, 2020. <https://www.gardonyiszhaz.hu/2020/09/25/blasko-balazs-igazgatoi-palyazata/>. [Letöltve: 2022.05.25.; jelenleg nem hozzáférhető]

- BOURDIEU, Pierre. *La distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- BRUNDTLAND, Gro Harlem. *Report of the World Commission on Environment and Development: Our Common Future*. 1987.
<https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/5987our-common-future.pdf>.
 [Letöltve: 2025.03.30.]
- BUDAI Balázs Benjámin. *A közigazgatás újragondolása: Alkalmazkodás, megújulás, hatékonyság*. Budapest: Akadémiai Kiadó Zrt, 2017.
- BUDAÖRS VÁROS TÁRSADALMI KÖZFELELŐSSÉG STRATÉGIÁJA.
<https://hatarozatok.hu/publikacio/45dc84fa9294886b3fa8863eb3b2818f/dontes/2963632>. [Letöltve: 2022.05.25.; jelenleg nem hozzáférhető]
- CAUNE, Jean. *La démocratisation culturelle*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 2006.
- CAUNE, Jean. *Faire théâtre de tout*. Montreuil: Éditions Théâtrales, 2021.
- CAUNE, Jean. *Pour une éthique de la médiation: Le sens de pratiques culturelles*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 1999.
- CHADUC, Claire. *Guide sur la mise en œuvre de la RSO dans le spectacle vivant*. Dijon: Alterculture, 2021. <https://www.artcena.fr/sites/default/files/medias/guide%20RSO-web.pdf>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- COHEN, Louis, Lawrence MANION és Keith MORRISON. *Research Methods in Education*. London, New York: Routledge, 2007.
- LA COLLINE. <https://www.colline.fr/manifeste-2017-2018>. [Letöltve: 2022.05.25.]
- CONRAD, Diane és Gail CAMPBELL. „A részvételi kutatás: A lehetőségek bővítése marginalizált csoportokkal”, fordította OBLATH Márton. In *A dráma, mint társadalomkutatás*, szerkesztette HORVÁTH Kata Káva, 43–64. Színház és pedagógia 5. Budapest: Anblokk, L’Harmattan, 2010.
- COOPER, Chris, Geoff GILLHAM és Ian YEOMAN. „Mi használható alapanyagként a TIE-ban? A People in Movement képzés résztvevői számára összeállított anyagból”,

fordította BETHLENFALVY Ádám. *Drámapedagógiai Magazin* 22, 2. sz. (2001): 21–23.

CRESPO Rodrigo. Igazgatói pályázat. Tatabánya, 2020.
http://www.jaszaiszinhaz.hu/letoltheto/egyeb/Igazgatoi_palyazat_JSZM_Crespo_Rodrigo.pdf. [Letöltve: 2022.05.25.; jelenleg nem hozzáférhető]

CULTURAL RIGHTS. <https://droitsculturels.org/observatoire/la-declaration-de-fribourg/>. [Letöltve: 2025.03.30.]

CULTURE 2030 GOAL. <https://culture2030goal.net/>. [Letöltve: 2025.03.30.]

CZIBOLY Ádám, szerk. *Dice: A kocka el van vetve*. Dice Konzorcium, 2010.
https://www.dramanetwork.eu/file/DICE_kutatasi_eredmenyek.pdf. [Letöltve: 2025.03.30.]

CZIBOLY Ádám. „Hogyan változott meg a magyarországi színházi nevelési és színházpedagógiai nagykép egy évtized alatt?”. In *Színházpedagógiai körkép*, szerkesztette KISS Gabriella és BETHLENFALVY Ádám, 15–43. Károli Könyvek. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó, 2024.

CZIBOLY Ádám. „Időkapszula”. *Szinhaz.net* 2025.02.04.
<https://szinhaz.net/2025/02/04/cziboly-adam-idokapszula/>. [Letöltve: 2025.03.30.]

CZIBOLY Ádám. „Miért színház?”. *Színház* 50, 11. sz. (2017): 2–6.
<https://szinhaz.net/2017/12/29/cziboly-adam-miert-szinhaz/>. [Letöltve: 2025.03.30.]

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

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

Cseke Péter. Igazgatói pályázat. Kecskemét, 2013.
https://m.blog.hu/sz/szinhaz/image/2013-01-22/11880725/Cseke_Peter_igazgatoi_palyazat_2013_januar_1.pdf. [Letöltve: 2022.05.25.]

CSEPORÁN Zsolt. „Kulturális jogok – kulturális igazgatás – kultúrpolitika”. *Valóság* 64, 2. sz. (2021): 1–12.

CSOKONAI IFJÚSÁGI PROGRAM. <http://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/>. [Letöltve: 2025.03.30.]

CSOKONAI NEMZETI SZÍNHÁZ SZERVEZETI ÉS MŰKÖDÉSI SZABÁLYZATA. <http://csokonaiszinhaz.hu/wp-content/uploads/2023/08/szmsz-20230125.pdf>. [Letöltve: 2025.03.30.]

CSOKONAI SZÍNHÁZ ETIKAI KÓDEX. <http://csokonaiszinhaz.hu/wp-content/uploads/2023/08/etikai-kodex-1.pdf>. [Letöltve: 2025.03.30.]

II. CSOKONAI SZÍNHÁZPEDAGÓGIAI ÉS SZÍNHÁZI NEVELÉSI KONFERENCIA 2022. december 9–11. <https://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/csokonai-szinhazpedagogiai-es-szinhazi-nevelesi-konferenciak/fokuszban-kozossegi-szinhaz/>. [Letöltve: 2025.03.30.]

DARGE, Fabienne. „Jean Bellorini, interjú”. *Le Monde* 2021.09.08. https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/09/08/jean-bellorini-le-theatre-populaire-est-une-chimere-infinie_6093831_3246.html. [Letöltve: 2025.03.30.]

DARGE, Fabienne. „Le théâtre populaire est d’abord un projet artistique”. *Le Monde* 2011.11.09. https://www.lemonde.fr/culture/article/2011/11/09/christian-schiaretti-le-theatre-populaire-est-d-abord-un-projet-artistique_1600979_3246.html. [Letöltve: 2025.03.30.]

DEBRECEN VÁROS KULTURÁLIS STRATÉGIÁJA 2018–2030. *Debrecen.hu*. <https://www.debrecen.hu/assets/media/file/hu/11328/dmjv-kulturalis-strategia-web-2018-2030.pdf>. [Letöltve: 2025.03.30.]

DEMCSÁK Katalin. „A színház, mint társadalmi művészet”. Előszó. In *Színház és szociológia határán*, szerkesztette DEMCSÁK Katalin és IMRE Zoltán, 7–13. Budapest Kijárat Kiadó, 2005.

DENIZOT, Marion. „Le théâtre populaire au XXe et au XXIe siècles: Un « lieu de mémoire » pour le théâtre public”. *Cahiers de l’Association internationale des études françaises (CAIEF)* 70: *Le théâtre populaire en France des origines au XXIe siècle* (2018): 279–293. <https://hal.univ-rennes2.fr/hal-02464140/document>. [Letöltve: 2025.03.30.]

- DENIZOT, Marion. „Stanislas Nordey entre filiation et transmission”. *Études théâtrales* 40, 3. sz. (2007): 57–66. <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2007-3-page-57.htm#re13no13>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- DENKSATT: VÁLLALATI KARBONLÁBNYOM SZÁMÍTÁS. <https://denkstatt.hu/szolgalatasaink/fenntarthatosagi-elemzes/ccf-vallalati-karbonlabnyom-szamitas/>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- DERES Kornélia és HERCZOG Noémi. „Színház, közösség, társadalom, változtatás”. In *Színház és társadalom*, szerkesztette DEREK Kornélia és HERCZOG Noémi, 7–17. Budapest: József Attila Kör Irodalmi Egyesület, PRAE.hu, 2018.
- EGYENLŐ BÁNÁSMÓDRÓL ÉS AZ ESÉLYEGYENLŐSÉG ELŐREMOZDÍTÁSÁRÓL SZÓLÓ TÖRVÉNY. <https://mkogy.jogtar.hu/jogszabaly?docid=a0300125.TV>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- EMBERI JOGOK EGYETEMES NYILATKOZATA. https://www.ohchr.org/sites/default/files/UDHR/Documents/UDHR_Translations/hung.pdf. [Letöltve: 2025.03.30.]
- [NÉVTELEN]. „Az én színházam: Színházigazgatói credók Debrecenről Veszprémig”. *Színház* 54, 5. sz. (2021): 3–10. <https://szinhaz.net/2021/08/21/az-en-szinhazam/>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- ÉRTÜNK. *Csokonaiszinhaz.hu*. <https://csokonaiszinhaz.hu/eloadasok/csokonai-kozter-ertunk/>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- FARKAS Gergely, IMREH Szabolcs, KECZER Gabriella és MÁLOVICS Éva. *Menedzsment alapok*. Elektronikus jegyzet. SZTE GTK. Szeged, 2015. http://www.jgyph.hu/tamop15e/tananyag_html/Menedzsment_alapjai/13_a_szervezeti_vltozsok_tpusai.html. [Letöltve: 2025.03.30.]
- FISCHER LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája*, fordította KISS Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- FLEURY, Laurent. *Le TNP de Vilar*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- FOSTER, Hannah Daisy, FRAZON Zsófia, GADÓ Flóra és WILHELM GÁBOR. „Mindenkinek ismerős dolgok”. In *...Nyitott múzeum...*, szerkesztette FRAZON Zsófia. Budapest: Néprajzi Múzeum, 2018.

FÓKUSZBAN: KONFERENCIAKÖTET. <https://www.educultcentre.hu/data/vfs/fokuszban-keszanyag-ed.pdf> [Letöltve: 2025.03.30.]

FRAZON Zsófia, szerk. ...*Nyitott múzeum*.... Budapest: Néprajzi Múzeum, 2018.

GADAMER, Hans-Georg. *Igazság és módszer*, fordította BONYHAI Gábor. Budapest: Gondolat, 1984.

GÁSPÁR Máté. Igazgatói pályázat. Budapest, 2023. <https://www.orkenyszinhaz.hu/hu/hirek/gaspar-mate-palyazata>. [Letöltve: 2022.05.25.]

GÁSPÁR Mátyás. „Társadalmi közfelelősség: Van-e közigazgatás a bürokrácián túl? Az önkormányzatiság újraértelmezésének egy lehetséges gondolati kerete”. *Új Magyar Közigazgatás* 9, 3. sz. (2016): 33–36. https://kozszov.org.hu/dokumentumok/UMK_2016/3/04b_Forum_Tarsadalmi_kozfelelosseg_javitott.pdf. [Letöltve: 2025.03.30.]

GÁSPÁR Mátyás, TÉTÉNYI Éva Edit, BUDAI Balázs Benjámin, TEVANNÉ SÜDI Annamária, SUHAJDA Attila, DÖMÖTÖR Ildikó, SZABÓ Tamás, NÁRAI Márta és REISINGER Adrienn. *A társadalmi közfelelősségvállalás alapjai*. Budapest: Nemzeti Közszerzői Egyetem, 2019. <https://nkerepo.uni-nke.hu/xmlui/bitstream/handle/123456789/15929/A%20tarsadalmi%20kozfelelosseg%20alapjai.pdf?sequence=1>. [Letöltve: 2025.03.30.]

GEERTZ, Clifford. *Az értelmezés hatalma*. Osiris Kiadó, Budapest, 2001.

GEMZA Melinda. „Interjú a *PróbaTét* szereplőivel”. *Csokonaiszínház.hu* 2024.02.24. <https://csokonaiszinhaz.hu/2024/02/24/nincs-az-a-kalandpark-ami-annyi-adrenalint-ad-mint-amit-itt-kaptam-zarointerju-a-probatet-eloadas-alkotoival/>. [Letöltve: 2025.03.30.]

GEMZA Melinda. „Közöm van hozzá! Hogyan definiálja a színház társadalmi és esztétikai funkcióját egy vidéki kőszínház színházi nevelési programja”. *Theatron* 15, 1. sz. (2021): 70–82. https://theatron.hu/theatron_cikkek/kozom-van-hozza-hogyan-definiálja-a-szinhaz-esztetikai-es-tarsadalmi-funkciojat-egy-videki-koszinhaz-szinhazi-nevelési-programja/?iID=11265&tp=local. [Letöltve: 2025.03.30.]

GENERÁCIÓK ÉS SZAKADÉKOK: INTERJÚ STEIGERVALD KRISZTIÁN GENERÁCIÓKUTATÓVAL.
Youtube.com. <https://www.youtube.com/watch?v=j7I7pr3kFrI>. [Letöltve:
2025.03.30.]

GÉRING Zsuzsanna. „A vállalati társadalmi felelősségvállalás kritikai megközelítései”.
Replika 106-107 (2018): 57–76. http://replika.hu/system/files/archivum/replika_106-107-04_gering.pdf. [Letöltve: 2025.03.30.]

GOLDEN Dániel. „A színház, mint eszköz a dramatikus nevelésben”. In *A színpadon túl: Az alkalmazott színház és környéke*, szerkesztette GÖRCSEI Péter, P. MÜLLER Péter, PANDUR Petra és ROSNER Krisztina, 57–70. Pécs: Kronosz Kiadó, 2016.

GOLDEN Dániel. „Színház és nevelés Magyarországon”. In *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerkesztette CZIBOLY Ádám, 76–112. Budapest: InSite Drama, 2017.

GOLDEN Dániel. „Módszertani kérdések a színházi nevelésben”. In *Színházpedagógiai körkép*, szerkesztette KISS Gabriella és BETHLENFALVY Ádám, 43–71. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó, 2024.

GVH TÁRSADALMI KÖZFELELŐSSÉG VÁLLALÁSI (PSR) STRATÉGIÁJA, 2016. MÁJUS.
http://www.gvh.hu/data/cms1036194/GVH_PSR_strategia_2017_04_27.pdf.
[Letöltve: 2025.03.30.]

GYÖRI NEMZETI SZÍNHÁZ KÖZSZOLGÁLTATÁSI SZERZŐDÉS, <https://gyoriszhaz.hu/wp-content/uploads/2024/12/kozszoigalati-szerzodes-2022-2024.pdf>. [Letöltve:
2025.03.30.]

HAWKES, Jon. *The Fourth Pillar of Sustainability: Culture's Essential Role in Public Planning*. Altona, Victoria, Australia: Common Ground Publishing Pty, Ltd, 2001.
https://www.researchgate.net/publication/200029531_The_Fourth_Pillar_of_Sustainability_Culture's_essential_role_in_public_planning. [Letöltve: 2025.03.30.]

HERCZOG Noémi. „Milyen színházat kapnak a magyar államtól az iskolások?”. *Qubit*
2025.10.26. <https://qubit.hu/2025/10/26/milyen-szinhazat-kapnak-a-magyar-allamtol-az-iskolasok>. [Letöltve: 2025.11.30.]

- HORVÁTH Kata. „Utószó: A színházi nevelés, mint társadalmi performansz”. In *Társadalmi performansz, Színház és pedagógia*, szerkesztette HORVÁTH Kata és DEME János, 70–76. Elméleti és módszertani füzetek 2. Budapest: Kávaszínház, AnBlok, 2009.
- HORVÁTH Kata és OBLATH Márton. *A performatív módszer*. <http://www.sajatszinhaz.org/wp-content/uploads/2017/04/A-performati%CC%81v-mo%CC%81dszer.pdf>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- IMRE Zoltán. „Kommentár a »Jövő városi színháza« című manifesztumhoz”, *Színház* 51, 11. sz. (2018): 42–45. <http://szinhaz.net/2018/12/28/imre-zoltan-kommentar-a-jovo-varosi-szinhaza-cimu-manifesztumhoz/>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- IMRE Zoltán. „A nemzetiszínház-elképzelés újragondolásai a 21. században”. *Irodalomtörténet* 105, 2. sz. (2024): 233–248. https://www.irodalomtortenet.hu/pdf_cikk/ucSbxRNqJh.pdf. [Letöltve: 2025.03.30.]
- IMRE Zoltán. „Színház-szociológia és a néző kutatása”. In *Színház és szociológia határán*, szerkesztette DEMCSÁK Katalin és IMRE Zoltán, 107–128. Budapest: Kijárat Kiadó, 2005.
- INTERPRETATÍV KUTATÁS. *Sajatszinhaz.hu*. <http://www.sajatszinhaz.org/glossary/interpretativ-kutatas/>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- JÁKFALVI Magdolna. *A valóság szenvedélye: A realista színház emlékezete Magyarországon*. Doktori értekezés, MTA. Budapest, 2019. http://real-d.mtak.hu/1243/7/dc_1692_19_doktori_mu.pdf. [Letöltve: 2025.03.30.]
- JÁKFALVI Magdolna. „Várkonyi és a népszínház eszméje”. In *Várkonyi 100: Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, 58–68. Budapest: Balassi Kiadó, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013.
- JERUZSÁLEM. *Csokonaiszínház.hu*. <http://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/osztalytermi-szinhazi-nevelesi-eloadasok/gotthold-ephraim-lessing-ulrich-hub-madak-zsuzsanna-jeruzsalem/>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- [NÉVTELEN]. „JÓ KÉRDÉS: HOL A NŐ HELYE A SZÍNHÁZBAN?”. *Szinhaz.net* 2017.10.02. <https://szinhaz.net/2017/10/12/jo-kerdes-hol-a-no-helye-a-szinhazban/>. [Letöltve: 2025.03.30.]

- JOUVET, Louis. *Egy komédiás feljegyzései*, fordította VÁRKONYI Zoltán. Budapest: Bibliotheca, 1943.
- KARSAI György. „Velünk élő Antigonék”. *Színház* 2012/6. <https://szinhaz.net/2012/06/01/karsai-gyorgy-velunk-elo-antigonek/>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- KIMONDHATATLAN. Csokonaiszínház.hu. <http://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/osztalytermi-szinhazi-nevelési-eloadasok/romankovics-edit-kimondhatatlan/>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- KISS Gabriella. „Kollektív szupervízió”. *Drámapedagógiai Magazin* 74 (2022/1): 26–36. <https://letoltes.drama.hu/DPM/2021-2024/2022.1.pdf>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- 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: József Attila Kör Irodalmi Egyesület, PRAE.hu, 2018.
- KISS Gabriella. *A tette kész néző*. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem, L’Harmattan, 2024.
- KISS Gabriella és BETHLENFALVY Ádám, szerk. *Színházpedagógiai körkép*. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem, L’Harmattan Kiadó, 2024.
- KIVÁLÓ DOLGOZÓK. Orkenyszínház.hu. <https://www.orkenyszinhaz.hu/musor/kivalo-dolgozok>. [Letöltve 2023.12.20.; jelenleg nem hozzáférhető]
- KLAIČ, Dragan. *Resetting the Stage: Public Theatre Between the Market and Democracy*. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2012.
- KORMÁNYRENDELET AZ EGYES MŰVÉSZI ÉS MŰVÉSZETI MUNKAKÖRÖKRŐL, 122/2011. (7./15.) SZ. Korm.rendelet. <https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=a1100122.kor>. [Letöltve: 2025.03.30.]

- 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. „Apparátus/diszpozitívum”. In *Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*, szerkesztette KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Zoltán, MOLNÁR Gábor Tamás, TAMÁS Ábel, 231-237 Budapest: Ráció Kiadó, 2018.
- KRICSFALUSI Beatrix. „Civil a pályán: Részvétel, színház és nevelés strukturális beágyazottságáról”. In *Valóságszimuláció gyerekekkel és fiatalokkal: A Fórum ’19 színházi nevelési találkozón elhangzott előadások és workshopok kibővített jegyzéke*, 28–38. Budapest: Káva Kulturális Műhely Egyesület, 2019.
<https://kavaszhaz.hu/forum-19-valosagszimulacio-gyerekekkel-es-fiatalokkal/>
 [Letöltve: 2025.03.30.]
- KRICSFALUSI Beatrix. „Hogyan nem politikus az alkalmazott színház?”. *Theatron* 15, 1. sz. (2021): 19–31. <https://theatron.hu/wp-content/uploads/2021/08/Theatron-2021.1-.2-Kricsfalusi.pdf>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- KRICSFALUSI Beatrix. „A hús helyzete”. In *Az esztétikai tapasztalat medialitása*, szerkesztette KULCSÁR SZABÓ Zoltán és SZIRÁK Péter, 379–397. Budapest: Ráció, 2004.
- KULTUP Program. <https://kultup.hu/>. [Letöltve: 2025.11.30.]
- KULTÚRA, VÁROSOK ÉS IDENTITÁS EURÓPÁBAN.
<https://www.eesc.europa.eu/sites/default/files/resources/docs/qe-04-16-540-hu-n.pdf>.
 [Letöltve: 2025.03.30.]
- KUN Bernadette. *Munkafüggők: Az önkizsákmányolás lélektana*. Budapest: Athenaeum Kiadó, 2022.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*, fordította BERECS Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2003.
- LENGYEL Anna. „Romaábrázolás a magyar színpadokon”. *Színház* 51, 7–9. sz. (2018): 12–20. <https://szinhaz.net/2018/09/28/lengyel-anna-romaabrazolas-a-magyar-szinhazokon/>. [Letöltve: 2025.03.30.]

- LÉVAI Gábor. *Társadalmi hatásmérés*. <http://civilsupport.hu/tarsadalmi-hatasmeres-civil-nonprofit-szervezetnek/>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques 3: L'Origine des manières de table*. 1968. Paris: Plon, 2014.
- LUCAS, Jean-Michel. „Les droits culturels des personnes: Une volonté, une méthode”, *L'Observatoire* 49 (2017/1): 45–48. <https://shs.cairn.info/revue-l-observatoire-2017-1-page-45?lang=fr>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- [NÉVTELEN]. „MADÁK Zsuzsanna, interjú”. <http://archiv.csokonaiszinhaz.hu/arrol-beszelnunk-ami-minket-is-erdekeli/>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- MAGYAR FIATALOK 2020. https://tarsadalomkutato.hu/wp-content/uploads/2021/07/magyar_ifjusag_2020_web-v%C3%9Ag.pdf. [Letöltve: 2025.03.30.]
- MESTERKURZUS. *Csokonaiszínház.hu*. <https://csokonaiszinhaz.hu/eloadasok/david-pownall-mesterkurzus/>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- MCCANN, Colum, szerk. *Être un homme: 75 auteurs réunis par Colum McCann*. Paris: Belfond, 2014.
- MI A CSIP? *Csokonaiszínház.hu*. <https://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/mi-a-csip/>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- MISKOLCI NEMZETI SZÍNHÁZ KÖZSZOLGÁLTATÁSI SZERZŐDÉS. https://www.miskolc.hu/sites/default/files/napirendi_pont/csatolmanyok/2024-12/javaslat_a_kim_m.nemzeti_szhaz_kozotti_kozszolgalt.szerz_jovahagyasara.pdf. [Letöltve: 2025.03.30.]
- MOLNÁR Csilla és CSEHNÉ PAPP Imola. „A munkavállalói jóllét hatása a szervezeti mutatókra”. *Új Munkaügyi Szemle* 5, 2. sz. (2024): 48–58. https://www.researchgate.net/publication/380614302_A_munkavallaloi_jollet_hatas_a_a_szervezeti_mutatokra_2. [Letöltve: 2025.03.30.]
- MONDIACULT 2022. NYILATKOZAT. <https://www.unesco.org/en/articles/mondiacult-2022-states-adopt-historic-declaration-culture?hub=758>. [Letöltve: 2025.03.30.]

- MÖRNER Ninna. „Aktuális kihívások az Antigoné projekt partnerországaiiban”. In *A nők elleni erőszak drámapedagógiai megközelítésben*, szerkesztette BETHLENFALVY Ádám, CZIBOLY Ádám és MÖRNER Ninna, 36–43. Budapest: InSite Drama Nonprofit Kft, 2022.
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. „Színház magán kívül”. In *Kortárs táncelméletek*, szerkesztette CZIRÁK Ádám, 221–239. Budapest: Kijárat Kiadó, 2013.
- NAGY Ildikó. „A Népszínház”. In *Magyar Színháztörténet II*, szerkesztette GAJDÓ Tamás, FÜLE Péter és SZÉKELY György, 102–143. Budapest: Magyar Könyvklub, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001.
<https://mek.oszk.hu/02000/02065/html/2kotet/20.html>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- NAT KERETTANTERV.
https://www.oktatas.hu/kozneveles/kerettantervek/2020_nat/kerettanterv_alt_isk_58/. [Letöltve: 2025.03.30.]
- NÉMETH Ágnes, szerk. *Iskoláskorú gyermekek egészségmagatartása*. Budapest: ELTE PPK, 2022; L'Harmattan Kiadó, 2024.
https://hbpc.ppk.elte.hu/dstore/document/10668/Nemeth_Iskolaskoru_gyermekek_e_geszsegmagatartasa_0526.pdf. [Letöltve: 2025.03.30.]
- NEUDOLD Júlia. *A kőszínház mint közösségi tér*. DLA dolgozat, Színház- és Filmművészeti Egyetem. Budapest, 2019. https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2020/02/DI_Neudold-J%C3%BAlia_doktori.pdf. [Letöltve: 2025.03.30.]
- NEUDOLD Júlia. „Művészetközvetítés kőszínházakban”. *Színház* 50, 11. sz. (2017): 12–16.
<http://szinhaz.net/2017/12/29/neudold-julia-muveszetkozvetites-koszinhazakban/>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- NIETZSCHE, Friedrich. *Vidám tudomány*, fordította WILDNER Ödön. Budapest: Világirodalom Könyvkiadó Vállalat, 1926.
<https://mek.oszk.hu/15200/15256/15256.pdf>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- NORA, Pierre. „Emlékezet és történelem között: A helyek problematikája”, fordította K. HORVÁTH Zsolt, *Aetas* 1999/3 (1999): 142–157. https://acta.bibl.u-szeged.hu/41623/1/aetas_1999_003.pdf. [Letöltve: 2025.03.30.]

AZ NT GENT MANIFESZTUMA. <https://www.ntgent.be/en/about> [Letöltve: 2025.03.30.; jelenleg nem hozzáférhető]

OPTEN30: MI AZ A SCOPE 1-2-3?. <https://tudasbazis.opten.hu/mi-is-az-a-scope-1-2-3/>. [Letöltve: 2025.03.30.]

OSZTÁLYTERMI SZÍNHÁZI NEVELÉSI ELŐADÁSOK, [Csokonaiszinhaz.hu, https://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/osztalytermi-szinhazi-nevelesi-eloadasok/](https://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/osztalytermi-szinhazi-nevelesi-eloadasok/). [Letöltve: 2025.03.30.]

ŐZE Áron. Igazgatói pályázat. Kézirat. Dunaújváros, 2016.

PAPP Gréta. „Bátorság, játék, önreflexió”. *Prae* 2026.01.08. <https://www.prae.hu/article/14533-batorsag-jatek-onreflexio/>. [Letöltve: 2026.01.10.]

PATONAY Anita. *A színházi nevelési előadások (TIE) hagyománya Magyarországon*. Doktori értekezés, Színház- és Filmművészeti Egyetem. Budapest, 2021. <https://archiv.szfe.hu/doktori-dolgozat/patonay-anita/>. [Letöltve: 2025.03.30.]

PEETERS, Frank. „Creating and Dismantling the National Theatre in Divided Belgium”. In *National Theatres in a Changing Europe*, szerkesztette S. E. WILMER, 111–118. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

PINKERT, Ute. „Vermittlungsgefüge I.: Vermittlung im insitutionalisierten Theater als immanente Dimension und als pädagogischer Auftrag”. In *Theaterpädagogik am Theater: Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*, szerkesztette Ute PINKERT. Milow: Schibri-Verlag, 2014.

PRÓBATÉT. *Csokonaiszinhaz.hu*. <https://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/csokonai-kozter/weores-projekt/>. [Letöltve: 2025.03.30.]

REINELT, Janelle. „The Role of National Theatres in an Age of Globalization”. In *National Theatres in a Changing Europe*, szerkesztette S. E. WILMER, 228–238. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

RIHAY-KOVÁCS Zita. „Miért olyan nagy dolog egy etikai kódex kiadása?”, *Szinhaz.net* 2021.04.21. <https://szinhaz.net/2021/04/21/rihay-kovacs-zita-miert-olyan-nagy-dolog-egy-etikai-kodex-kiadasa/>. [Letöltve: 2025.03.30.]

- RIS, Daniel. *Unternehmensetik für den Kulturbetrieb: Perspektiven am Beispiel öffentlich-rechtlicher Theater*. Berlin: Springer VS, 2012. <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-531-19233-8>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- RÓBERT Júlia. *A TIE előadás dramaturgiai sajátosságai*. Doktori értekezés, Színház- és Filmművészeti Egyetem. Budapest, 2018. <https://archiv.szfe.hu/doktori-dolgozat/robert-julia-dla/>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- ROLLAND, Romain. *Le théâtre du peuple*. Paris: Albin Michel Éditeur, 1903. [https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Th%C3%A9%C3%A2tre_du_peuple_\(Romain_Rolland\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Th%C3%A9%C3%A2tre_du_peuple_(Romain_Rolland)). [Letöltve: 2025.03.30.]
- RUDOLF Péter. Igazgatói pályázat. Budapest, 2021. http://vigszinhaz.hu/res/rudolf_palyazat_2021_vegleges_kivonat.pdf. [Letöltve: 2022.05.25.]
- SAJÁTSZÍNHÁZ. <http://www.sajatszinhaz.org/>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- SEBŐK Borbála: *A színházi nevelés dramaturgiája*. Doktori értekezés, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2013. <https://archiv.szfe.hu/doktori-dolgozat/sebok-borbala/>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- SENKEI-KIS Zoltán. „Társadalmi felelősségvállalás a könyvtárakban.” In *Valóságos könyvtár-könyvtári valóság: Könyvtár- és információtudományi tanulmányok*, szerkesztette KISZL Péter és Csík Tibor, 231–239. Budapest: ELTE BTK Könyvtár- és Információtudományi Intézet, 2018. <https://edit.elte.hu/xmlui/handle/10831/40343>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- SEPSI Enikő és SZABÓ Attila. „A színházzociológiai befogadás kutatások”. *Uránia* 2, 1. sz. (2022): 27–44. https://urania.szfe.hu/wp-content/uploads/2023/03/Urania_2022-01_HUN_p027-043_Sepsi-Szabo-2.pdf. [Letöltve: 2025.03.30.]
- SHEVTSOVA, Maria. „Színházzociológia: Problémák és perspektívák”. In *Színház és szociológia határán*, szerkesztette DEMCSÁK Katalin és IMRE Zoltán, 13–35. Budapest: Kijárat Kiadó, 2005.
- SJÖSTRAND, Ingrid. „Van hozzá közöd?”, fordította TÓTFALUSI István. In *Ami a szívedet nyomja: Kortárs svéd gyerekversek*, szerkesztette TÓTFALUSI István. Budapest: Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, 2011.

- STAFFELBACH, Bruno. *Management-Ethik: Ansätze und Konzepte aus betriebswirtschaftlicher Sicht*. Bern: Paul Haupt, 1994.
- STOKES, Jane. *A média- és kultúrakutatás gyakorlata*. Budapest, Pécs: Gondolat Kiadó, 2008.
- SZ. DEME László. „Dráma és felelősség”. *Színház* 43, 4. sz. (2010). <https://szinhaz.net/2010/04/27/sz-deme-laszlo-drama-es-felelosseg/>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- SZÍNHÁZINEVELÉS.HU. <https://www.szinhazineveles.hu/szinhazi-neveles-fogalomtar-page/>. [Letöltve: 2023.08.25.]
- SZÜCS Mónika. „Színház az ifjúságnak: Ifjúsági előadások Budapesten”. *Színház* 50, 1. sz. (2017). <https://szinhaz.net/2017/02/23/szucs-monika-szinhaz-az-ifjusagnak/>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- TAKÁCS Gábor. „A részvétel kora: A színházi nevelés útjai lehetőségei Magyarországon”. *Műút* 35 (2012): 62–67. http://muut.hu/muut_pdf/035.pdf. [Letöltve: 2025.03.30.]
- A TEST TÖRTÉNETEI I-IV. Csokonaiszínház.hu. <https://csokonaiszinhaz.hu/eloadasok/visky-andras-a-test-tortenetei-lina-es-terez/>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- THEATRE DE LA VILLE. <https://www.theatredelaville-paris.com/fr/le-theatre-de-la-ville/le-projet-598313ad113ad>. [Letöltve: 2022.05.25.]
- THEATRE D'ORLEANS. <https://theatredorleans.fr/avec-vous/participer-pratiquer-partager>. [Letöltve: 2022.05.25.]
- TÓTH I. János. „A nép fogalmáról”. *Kommentár* 2021/1 (2021): 29–42. <http://kommentar.info.hu/cikk/2021/1/a-nep-fogalmarol>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- TRANSFORMING OUR WORLD: THE 2030 AGENDA FOR SUSTAINABLE DEVELOPMENT. <https://docs.un.org/fr/A/RES/70/1>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- TRIGONOMETRIA. Csokonaiszínház.hu. <http://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/osztalytermi-szinhazi-nevelesi-eloadasok/trigonometria/>. [Letöltve: 2025.03.30.]
- TURNER, Victor. *A rituális folyamat*. Budapest: Osiris, 2002.
- UNITED CITIES AND LOCAL GOVERNMENTS. <https://uclg.org/>. [Letöltve: 2025.03.30.]

VÁGI Eszter. „Színház – szegregáció – mobilitás: Hogyan modellálja az »Eltáv« program az ország egyik legnagyobb hagyományú művészsínházának társadalmi kérdésekhez és felelősséghez fűződő viszonyát?”. *Theatron* 15, 1. sz. (2021), https://theatron.hu/theatron_cikkek/szinhaz-szegregacio-mobilitas-hogyan-modellalja-az-eltav-program-az-orszag-egyik-legnagyobb-hagyomanyu-muveszszhazanak-tarsadalmi-kerdesekhez-es-felelosseghez/. [Letöltve: 2025.03.30.]

VERONA, 1301. Csokonaiszinhaz.hu. <https://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/osztalytermi-szinhazi-nevelesi-eloadasok/verona-1301/> [Letöltve: 2025.03.30.]

VÍGSZÍNHÁZ ETIKAI KÓDEX. *Vigszinhaz.hu*. https://www.vigszinhaz.hu/etikai_kodex/index.php. [Letöltve: 2025.03.30.]

VILAR, Jean. *Le théâtre, service public*. Paris: Gallimard, 1975.

8. ÁBRÁK JEGYZÉKE

1. A CSR ÉS A PSR KÖZTI KÜLÖNBSÉGEK, GÁSPÁR Mátyás et al., *A társadalmi közfelelősségvállalás alapjai* 14, <https://nkerepo.unike.hu/xmlui/bitstream/handle/123456789/15929/A%20tarsadalmi%20kozfelelosseg%20alapjai.pdf?sequence=1> [Letöltve: 2025.03.30.]
2. SAJÁT GONDOLATOK MEGJELENÉSE AZ ELŐADÁSBAN – saját szerkesztés
3. AZ ESEMÉNY KAPCSOLÓDÁSA A FIATALOK MINDENNAPJAIHOZ – saját szerkesztés
4. AZ ELŐADÁS HOZZÁJÁRULÁSA AZ ISMERETEK BŐVÍTÉSÉHEZ – saját szerkesztés
5. AZ ELŐADÁST MEGELŐZŐEN RÉSZT VETT MÁR SZÍNHÁZI ELŐADÁSON – saját szerkesztés
6. A LÁTOTTAK KAPCSOLÓDÁSA A SZÍNHÁZ FOGALMÁHOZ – saját szerkesztés
7. A SZÍNHÁZ TÉMAKÖRÉHEZ PÁROSÍTHATÓ FOGALMAK A TANULÓK SZERINT– saját szerkesztés
8. A SZÍNHÁZ MŰFAJÁRÓL ALKOTOTT VÉLEMÉNY VÁLTOZÁSA AZ ELŐADÁS HATÁSÁRA – saját szerkesztés
9. AZ ELŐADÁS HASZNOSSÁGÁNAK MEGÍTÉLÉSE A TANULÓK KÖRÉBEN – saját szerkesztés
10. EGY JÖVŐBENI ELŐADÁSON VALÓ LEHETSÉGES RÉSZVÉTEL – saját szerkesztés
11. KÖZÖSSÉGI SZÍNHÁZ SZÓFELHŐ – saját szerkesztés

9. MELLÉKLETEK

1. Likert-skálás kérdőív diákoknak
2. Interjúk, kérdőívek összefoglaló táblázata
3. Előadás színlapok
4. A Csokonai Színház Közszolgáltatási Szerződése
5. Karbonlábnyom részletes táblázat

1. SZÁMÚ MELLÉKLET

LIKERT-SKÁLÁS KÉRDŐÍV DIÁKOK RÉSZÉRE

1. Jelöld meg, hogy mennyire váltak részévé a te gondolataid az előadásnak. (1: nem, 2: kicsit, 3: eléggé, 4: nagyon, 5: teljesen)

1 2 3 4 5
2. Jelöld meg, hogy mennyire kapcsolódott ez az esemény azokhoz a dolgokhoz, amik foglalkoztatnak a mindennapokban? (1: nem, 2: kicsit, 3: eléggé, 4: nagyon, 5: teljesen)

1 2 3 4 5
3. Volt az előadásban olyan, ami hozzáadott az ismeretidhez?
igen nem
4. Voltál-e már színházban?
igen nem
5. Jelöld meg, hogy amit láttál, mennyire fedi le a színház fogalmát?
(1: nem, 2: kicsit, 3: eléggé, 4: nagyon, 5: teljesen)

1 2 3 4 5
6. A színház szerinted (több választ is aláhúzhatsz)
 - a. szórakozás
 - b. élmény
 - c. elmélyedés
 - d. az időseknek való
 - e. unalmas
 - f. közös gondolkodás
 - g. véleménynyilvánítás
 - h. érthetetlen
 - i. elavult
 - j. izgalmas
 - k. szemléletformáló

7. Változott-e ettől az eseménytől az, amit a színház műfajáról gondolsz?
igen nem

8. Jelöld meg, hogy mennyire tartod hasznosnak az ehhez hasonló előadásokat?
(1: nem, 2: kicsit, 3: eléggé, 4: nagyon, 5: teljesen)

1 2 3 4 5

9. Részt vennél-e ismét hasonló előadáson, ha lehetőséged lenne rá?
igen nem

2. SZÁMÚ MELLÉKLET

A. Kérdőívek felvételének helye, időpontja

<i>KIMONDHATATLAN</i>		<i>JERUZSÁLEM</i>	
IDŐPONT	ISKOLA/ FŐ	IDŐPONT	ISKOLA/ FŐ
2023.03.02.	DSZC Kereskedelmi és Vendéglátóipari Technikum 25 fő	2023. 03.03.	Árpád Vezér Általános Iskola, Debrecen, 22 fő
2023.03.21.	Szent József Gimnázium, Debrecen, 22 fő	2023.03.20.	Dózsa György Általános Iskola, Debrecen, 19 fő
2023.03.22.	Szent József Gimnázium, Debrecen, 25 fő	2023.03.27.	Árpád Vezér Általános Iskola, Debrecen, 20 fő
2023.03.30.	Debreceni Ady Endre Gimnázium, 22 fő	2023.04.13.	Hajdúböszörményi Bethlen Gábor Általános Iskola, 21 fő
2023.04.12.	Gulyás Pál Középiskolai Kollégium, Debrecen, 13 fő	2023.05.11.	Kölcsey Ferenc Református Gyakorló Általános Iskola, Debrecen, 18 fő
2023.05.31.	BSZC Eötvös József Szakképző Iskola, Berettyóújfalú, 22 fő		
2023.06.01.	DSZC Kereskedelmi és Vendéglátóipari Technikum, 15 fő		

B. Fókuszcsoportos beszélgetések helye, ideje

JERUZSÁLEM		KIMONDHATATLAN	
IDŐPONT	HELYSZÍN	IDŐPONT	HELYSZÍN
2023..03.03.	Árpád Vezér Általános Iskola, Debrecen, 7. osztály	2023.03.02.	DSZC Kereskedelmi és Vendéglátóipari Technikum 11. osztály
2023.03.20.	Dózsa György Általános Iskola, Debrecen, 5. osztály	2023.03.21.	Szent József Gimnázium, Debrecen, 9.C
2023.03.27.	Árpád Vezér Általános Iskola, Debrecen, 7. osztály	2023.03.22.	Szent József Gimnázium, Debrecen, 10.C
2023.04.13.	Hajdúböszörményi Bethlen Gábor Általános Iskola, 5. osztály	2023.03.30.	Debreceni Ady Endre Gimnázium, 9.C
2023.05.11.	Kölcsey Ferenc Református Gyakorló Általános Iskola, Debrecen, 7.osztály	2023.04.12.	Gulyás Pál Középiskolai Kollégium, Debrecen, vegyes csoport
2023.06.08.	Kölcsey Ferenc Református Gyakorló Általános Iskola, Debrecen, 6. osztály	2023.05.31.	BSZC Eötvös József Szakképző Iskola, Berettyóújfalu, 9. osztály
		2023.06.01.	DSZC Kereskedelmi és Vendéglátóipari Technikum, 9. osztály

C. Interjúk

IDŐPONT	SZÍNHÁZI DOLGOZÓK		PEDAGÓGUSOK
2024.05.27.	Mercs János – színész	2024.06.05.	Tóth Alíz – Szent László Görögkatolikus Gimn., Debrecen
2024.05.29.	Nagy Kíra – színész	2024.03.28.	Szoboszlai Csaba – Szent Efrém Görögkatolikus Általános Iskola, Debrecen

2024.06.28.	Ferenczy Csaba – produkciós vezető	2024.06.11.	Danyi Dorottya – Szent József Gimnázium, Debrecen
2024.03.04.	Nagy Sándorné – kellékes	2024.05.30.	Vajda Márta – DSZC Építéstechnológiai és Műszaki Szakképző Iskola, Debrecen

3. SZÁMÚ MELLÉKLET

JERUZSÁLEM ajánló és színlap



JERUZSÁLEM

osztálytermi színházi nevelési előadás

G. E. Lessing *Bölcs Náthán* és Ulrich Hub *Náthán gyermekei* című művei nyomán írta:
Madák Zsuzsanna

Történetünk 1192-ben, a III. keresztes hadjárat idején játszódik Jeruzsálemben.

Jeruzsálem a három ábrahámi világvallás – a judaizmus, a kereszténység és az iszlám – szent városa. Jeruzsálem közepén egy hatalmas sziklatömb áll. A zsidó hagyomány szerint ezen a sziklán zajlott Ábrahám próbatétele, miszerint Isten parancsot adott a prófétájának, hogy hűsége jeléül áldozza fel fiát, Izsákot. (A történet szerint az utolsó pillanatban az Úr megakadályozta Ábrahám tettét, és egy koszt adott az áldozathoz.) A zsidók e sziklára építették templomukat, ott helyezték el Mózes két kőtábláját a tízparancsolattal. Ábrahámot a muszlimok Ibráhim néven ismerik. Ők is hisznek a legendában, miszerint Ibráhim próbatételére e sziklán került sor, azonban hitük szerint nem a törvényes fiút, Izsákot, hanem elsőszülött fiát, Ismáelt – Mohamed próféta felmenőjét – akarta feláldozni Istenüknek, Allahnak. A zsidó templom lerombolása után a muszlimok erre a sziklára építették mecsetüket, ahonnan Mohamed csodaparipáján az égbe, Allahhoz szállt, aki megmutatta prófétájának a mennyországot és a poklot. A keresztények szemében Jeruzsálem Jézus Krisztus elítélésének, keresztre feszítésének és feltámadásának helyszíne.

A Jeruzsálem szó jelentése: a béke városa. Azonban Jeruzsálemet aligha jellemzi a béke.

Századokon keresztül harcoltak zsidók, keresztények, muszlimok a szent városért. (És a harc ma is tart.) A történelem során az ősi zsidó templom helyére épült mecset tetején félhold és kereszt váltotta egymást.

Történetünk idején Jeruzsálem muszlim fennhatóság alatt áll. Szaladin szultán fegyverszünetet kötött a keresztes lovagokkal, akik Jeruzsálem meghódítása végett érkeztek a Szentföldre.

Viszonylagos békében élnek muszlimok, zsidók, keresztények a városban. Azonban a kereszties csapatok mozgolódní kezdenek Jeruzsálem körül, és megtámadnak egy muszlim erődtímenyt. A keresztiesek fogságba esnek. Szaladin lefejeztet minden lovagot. Kivéve egyet. Egynek megkegyelmez. Majd ez a fiatal templomos lovag kimenekít egy égő zsidó házból egy lányt. A lány beleszeret megmentőjébe. De hogyan is kerülhetnének közelebb egymáshoz a fiatalok a három világvallás képviselői között, akiknek mindennél fontosabb, hogy uralják Jeruzsálemet?

Osztálytermi színházi nevelési előadásunk célja, hogy a drámában kibontakozó konfliktusok mértjén gondolkozzunk a résztvevő diákokkal, hogy a színház nyelvén keresztül körüljárjuk azokat a krízishelyzeteket, amelyeket végigélnek történetünk szereplői.

Osztálytermi színházi nevelési előadás? Hogyan képzeljük el?

Programunkkal „házhoz”, azaz osztálytermekbe megyünk. Az előadás néző- és játéktérét iskolapadokból és székekből alakítjuk ki. A színházi előadást interaktív játékokkal szakítjuk meg, hogy az osztályközösséggel közösen gondolkodjunk azokról a kérdésekről, amelyeket a történet szereplői körüljárnak. A programot kifejezetten egy osztály vagy egy iskolai kisközösség számára ajánljuk.

Az osztálytermi színházi nevelési előadás rendkívül friss és impulzív műfaja a színházi nevelési területnek. Magyarországon az utóbbi években egyre több színház és társulat vállalkozik arra, hogy megismerje, megtapasztalja ezt az igencsak izgalmas formát. Nem véletlen, hiszen ez a forma lehetővé teszi, hogy a fiatalok saját környezetükben, aktív részvételükkel közösen megtapasztalhassák a dráma szerepét az életükben. Egy alkalommal egy osztály vagy egy kisközösség (20-36 fő) tud részt venni az előadáson. 30 iskolatárs még nem feltétlenül jelent közösséget, fontos, hogy ismerjék egymást, hogy egy csoporthoz tartozzanak (pl.: színjátszó csoport; sportcsapat stb.), hiszen elengedhetetlen, hogy a közös játék számukra biztonságos keretek között valósuljon meg. Az előadás nem igényel a résztvevő csoporttól semmiféle előismeretet, és egyáltalán nem jelent problémát, ha a fiatalok korábban nem vettek részt hasonló programban. Sőt! Az előadás jó formája lehet a színházzal való első találkozásnak is!

Az előadást felső tagozatos általános iskolásoknak ajánljuk. (5- 7. osztály)

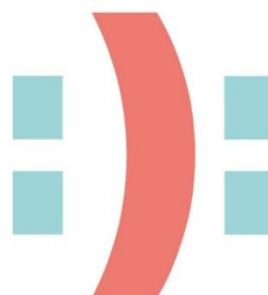
Az előadás időtartama: 150 perc.

Foglalkozásvezető: Gemza Melinda

Játsszák: Mercs János, Mészáros Ibolya, Rózsa László (később Csata Zsolt)

Színházi nevelési konzulensek: Cziboly Ádám, Bethlenfalvy Ádám (InSite Drama)

Rendező-író-dramaturg: Madák Zsuzsanna



OSZTÁLYTERMI SZÍNHÁZI NEVELÉSI ELŐADÁS

Programunkkal „házhoz”, azaz osztálytermekbe megyünk. Az előadás néző- és játéktérét iskolapadokból és székekből alakítjuk ki. A színházi előadást interaktív játékokkal szakítjuk meg, hogy az osztályközösséggel közösen gondolkodjunk azokról a kérdésekről, amelyeket a történet szereplői körüljárnak. Az osztálytermi színházi nevelési előadás rendkívül friss és impulzív műfaja a színházi nevelési területnek. Magyarországon az utóbbi években egyre több színház és társulat vállalkozik arra, hogy megismerje, megtapasztalja ezt az igencsak izgalmas formát. Nem véletlen, hiszen ez a forma lehetővé teszi, hogy a fiatalok saját környezetükben, aktív részvételükkel közösen megtapasztalhassák a dráma szerepét az életükben. Egy alkalommal egy osztály vagy egy kisközösség (20-36 fő) tud részt venni az előadáson. 30 iskolatárs még nem feltétlenül jelent közösséget, fontos, hogy ismerjék egymást, hogy egy csoporthoz tartozzanak (pl.: színjátszó csoport; sportcsapat stb.), hiszen elengedhetetlen, hogy a közös játék számukra biztonságos keretek között valósuljon meg. Az előadás nem igényel a résztvevő csoporttól semmiféle előismeretet, és egyáltalán nem jelent problémát, ha a fiatalok korábban nem vettek részt hasonló programban. Sőt! Az előadás jó formája lehet a színházzal való első találkozásnak is!

KIMONDHATATLAN

„Kata azt mondja, hogy a lelki fájdalom sokkal rosszabb, mint a testi fájdalom, mert a testi elmúlik, de a lelki soha. De ez hülyeség: mert a testi bántalmazás együtt jár a lelki bántalmazással. Nincsen meg nélküle. Én azt hiszem, hogy a félelem a legrosszabb.”

Történetünk két fiatal lányról szól: Zsuzsáról és Katáról. Ők osztálytársak. Nap mint nap találkoznak, mégsem ismerik egymást, nem tudják egymásról, hogy hasonló helyzetben vannak, hogy mindkettőjüket bántják otthon. Úgy érzik, senkinek sem beszélhetnek ezekről a dolgokról, történetük kimondhatatlan, elmesélhetetlen. Széttört belső világukat elrejtik a külvilág elől. Ám egyszer csak egymás álarca mögé látnak...

A legfrissebb adatok szerint Magyarországon minden 10. gyerek veszélyeztetett a saját családjában. Sokukat közülük ismétlődően vagy tartósan bántalmaznak fizikailag és/vagy lelkileg. A médiában megjelenő nagy gyermekbántalmazási esetekről sokan hallunk, azonban a legtöbb bántalmazott gyerek a külvilág számára láthatatlan. A mindennapos erőszak sokszor zárt ajtók mögött marad.

Osztálytermi színházi nevelési előadásunk a családon belüli bántalmazásról szól. Két fiatal lány történetén keresztül próbáljuk mélyebben megérteni, mi történik, ha a fizikai erőszak, a manipulálás, a folyamatos kritizálás, az agresszív, megalázó, lealacsonyító beszédmód egy családban mindennappossá válik.

Ez a társadalmunkban jelenlévő nagyon komoly probléma igencsak kibeszéletlen. Előadásunkat kinyitjuk a részt vevő fiatalok felé, hogy a történetben kibontakozó konfliktusok miéértjén gondolkozzunk velük, és a színház nyelvén keresztül több nézőpontból körüljárjuk azokat a krízishelyzeteket, amelyeket a történet szereplői végigélnek – mindezzel lehetőséget teremtve arra, hogy kibeszélésre kerülhessen egy olyan téma, amely ez idáig esetleg nem kapott platformot az adott közösségen belül. Mindez azonban egy fiktív helyzetben, szerepek védettsége mellett történik.

Az előadást középiskolásoknak ajánljuk. (9- 12. évfolyam)

Az előadás időtartama: 150 perc (egy szünettel)

Játsszák: Wessely Zsófia, Nagy Kíra, Gemza Melinda

Színházi nevelési konzulensek: Bethlenfalvy Ádám és Romankovics Eda

Rendező-dramaturg: Madák Zsuzsanna

Pszichológus konzulens: Ferenczi Beáta



NEV	ELŐADÓK	NYELV	NYELV
KEZDŐKÉRDÉSEK	100-101 102-103 104-105 106-107 108-109 110-111 112-113 114-115 116-117 118-119 120-121 122-123 124-125 126-127 128-129 130-131 132-133 134-135 136-137 138-139 140-141 142-143 144-145 146-147 148-149 150-151 152-153 154-155 156-157 158-159 160-161 162-163 164-165 166-167 168-169 170-171 172-173 174-175 176-177 178-179 180-181 182-183 184-185 186-187 188-189 190-191 192-193 194-195 196-197 198-199 200-201 202-203 204-205 206-207 208-209 210-211 212-213 214-215 216-217 218-219 220-221 222-223 224-225 226-227 228-229 230-231 232-233 234-235 236-237 238-239 240-241 242-243 244-245 246-247 248-249 250-251 252-253 254-255 256-257 258-259 260-261 262-263 264-265 266-267 268-269 270-271 272-273 274-275 276-277 278-279 280-281 282-283 284-285 286-287 288-289 290-291 292-293 294-295 296-297 298-299 300-301 302-303 304-305 306-307 308-309 310-311 312-313 314-315 316-317 318-319 320-321 322-323 324-325 326-327 328-329 330-331 332-333 334-335 336-337 338-339 340-341 342-343 344-345 346-347 348-349 350-351 352-353 354-355 356-357 358-359 360-361 362-363 364-365 366-367 368-369 370-371 372-373 374-375 376-377 378-379 380-381 382-383 384-385 386-387 388-389 390-391 392-393 394-395 396-397 398-399 400-401 402-403 404-405 406-407 408-409 410-411 412-413 414-415 416-417 418-419 420-421 422-423 424-425 426-427 428-429 430-431 432-433 434-435 436-437 438-439 440-441 442-443 444-445 446-447 448-449 450-451 452-453 454-455 456-457 458-459 460-461 462-463 464-465 466-467 468-469 470-471 472-473 474-475 476-477 478-479 480-481 482-483 484-485 486-487 488-489 490-491 492-493 494-495 496-497 498-499 500-501 502-503 504-505 506-507 508-509 510-511 512-513 514-515 516-517 518-519 520-521 522-523 524-525 526-527 528-529 530-531 532-533 534-535 536-537 538-539 540-541 542-543 544-545 546-547 548-549 550-551 552-553 554-555 556-557 558-559 560-561 562-563 564-565 566-567 568-569 570-571 572-573 574-575 576-577 578-579 580-581 582-583 584-585 586-587 588-589 590-591 592-593 594-595 596-597 598-599 600-601 602-603 604-605 606-607 608-609 610-611 612-613 614-615 616-617 618-619 620-621 622-623 624-625 626-627 628-629 630-631 632-633 634-635 636-637 638-639 640-641 642-643 644-645 646-647 648-649 650-651 652-653 654-655 656-657 658-659 660-661 662-663 664-665 666-667 668-669 670-671 672-673 674-675 676-677 678-679 680-681 682-683 684-685 686-687 688-689 690-691 692-693 694-695 696-697 698-699 700-701 702-703 704-705 706-707 708-709 710-711 712-713 714-715 716-717 718-719 720-721 722-723 724-725 726-727 728-729 730-731 732-733 734-735 736-737 738-739 740-741 742-743 744-745 746-747 748-749 750-751 752-753 754-755 756-757 758-759 760-761 762-763 764-765 766-767 768-769 770-771 772-773 774-775 776-777 778-779 780-781 782-783 784-785 786-787 788-789 790-791 792-793 794-795 796-797 798-799 800-801 802-803 804-805 806-807 808-809 810-811 812-813 814-815 816-817 818-819 820-821 822-823 824-825 826-827 828-829 830-831 832-833 834-835 836-837 838-839 840-841 842-843 844-845 846-847 848-849 850-851 852-853 854-855 856-857 858-859 860-861 862-863 864-865 866-867 868-869 870-871 872-873 874-875 876-877 878-879 880-881 882-883 884-885 886-887 888-889 890-891 892-893 894-895 896-897 898-899 900-901 902-903 904-905 906-907 908-909 910-911 912-913 914-915 916-917 918-919 920-921 922-923 924-925 926-927 928-929 930-931 932-933 934-935 936-937 938-939 940-941 942-943 944-945 946-947 948-949 950-951 952-953 954-955 956-957 958-959 960-961 962-963 964-965 966-967 968-969 970-971 972-973 974-975 976-977 978-979 980-981 982-983 984-985 986-987 988-989 990-991 992-993 994-995 996-997 998-999 1000-1001 1002-1003 1004-1005 1006-1007 1008-1009 1010-1011 1012-1013 1014-1015 1016-1017 1018-1019 1020-1021 1022-1023 1024-1025 1026-1027 1028-1029 1030-1031 1032-1033 1034-1035 1036-1037 1038-1039 1040-1041 1042-1043 1044-1045 1046-1047 1048-1049 1050-1051 1052-1053 1054-1055 1056-1057 1058-1059 1060-1061 1062-1063 1064-1065 1066-1067 1068-1069 1070-1071 1072-1073 1074-1075 1076-1077 1078-1079 1080-1081 1082-1083 1084-1085 1086-1087 1088-1089 1090-1091 1092-1093 1094-1095 1096-1097 1098-1099 1100-1101 1102-1103 1104-1105 1106-1107 1108-1109 1110-1111 1112-1113 1114-1115 1116-1117 1118-1119 1120-1121 1122-1123 1124-1125 1126-1127 1128-1129 1130-1131 1132-1133 1134-1135 1136-1137 1138-1139 1140-1141 1142-1143 1144-1145 1146-1147 1148-1149 1150-1151 1152-1153 1154-1155 1156-1157 1158-1159 1160-1161 1162-1163 1164-1165 1166-1167 1168-1169 1170-1171 1172-1173 1174-1175 1176-1177 1178-1179 1180-1181 1182-1183 1184-1185 1186-1187 1188-1189 1190-1191 1192-1193 1194-1195 1196-1197 1198-1199 1200-1201 1202-1203 1204-1205 1206-1207 1208-1209 1210-1211 1212-1213 1214-1215 1216-1217 1218-1219 1220-1221 1222-1223 1224-1225 1226-1227 1228-1229 1230-1231 1232-1233 1234-1235 1236-1237 1238-1239 1240-1241 1242-1243 1244-1245 1246-1247 1248-1249 1250-1251 1252-1253 1254-1255 1256-1257 1258-1259 1260-1261 1262-1263 1264-1265 1266-1267 1268-1269 1270-1271 1272-1273 1274-1275 1276-1277 1278-1279 1280-1281 1282-1283 1284-1285 1286-1287 1288-1289 1290-1291 1292-1293 1294-1295 1296-1297 1298-1299 1300-1301 1302-1303 1304-1305 1306-1307 1308-1309 1310-1311 1312-1313 1314-1315 1316-1317 1318-1319 1320-1321 1322-1323 1324-1325 1326-1327 1328-1329 1330-1331 1332-1333 1334-1335 1336-1337 1338-1339 1340-1341 1342-1343 1344-1345 1346-1347 1348-1349 1350-1351 1352-1353 1354-1355 1356-1357 1358-1359 1360-1361 1362-1363 1364-1365 1366-1367 1368-1369 1370-1371 1372-1373 1374-1375 1376-1377 1378-1379 1380-1381 1382-1383 1384-1385 1386-1387 1388-1389 1390-1391 1392-1393 1394-1395 1396-1397 1398-1399 1400-1401 1402-1403 1404-1405 1406-1407 1408-1409 1410-1411 1412-1413 1414-1415 1416-1417 1418-1419 1420-1421 1422-1423 1424-1425 1426-1427 1428-1429 1430-1431 1432-1433 1434-1435 1436-1437 1438-1439 1440-1441 1442-1443 1444-1445 1446-1447 1448-1449 1450-1451 1452-1453 1454-1455 1456-1457 1458-1459 1460-1461 1462-1463 1464-1465 1466-1467 1468-1469 1470-1471 1472-1473 1474-1475 1476-1477 1478-1479 1480-1481 1482-1483 1484-1485 1486-1487 1488-1489 1490-1491 1492-1493 1494-1495 1496-1497 1498-1499 1500-1501 1502-1503 1504-1505 1506-1507 1508-1509 1510-1511 1512-1513 1514-1515 1516-1517 1518-1519 1520-1521 1522-1523 1524-1525 1526-1527 1528-1529 1530-1531 1532-1533 1534-1535 1536-1537 1538-1539 1540-1541 1542-1543 1544-1545 1546-1547 1548-1549 1550-1551 1552-1553 1554-1555 1556-1557 1558-1559 1560-1561 1562-1563 1564-1565 1566-1567 1568-1569 1570-1571 1572-1573 1574-1575 1576-1577 1578-1579 1580-1581 1582-1583 1584-1585 1586-1587 1588-1589 1590-1591 1592-1593 1594-1595 1596-1597 1598-1599 1600-1601 1602-1603 1604-1605 1606-1607 1608-1609 1610-1611 1612-1613 1614-1615 1616-1617 1618-1619 1620-1621 1622-1623 1624-1625 1626-1627 1628-1629 1630-1631 1632-1633 1634-1635 1636-1637 1638-1639 1640-1641 1642-1643 1644-1645 1646-1647 1648-1649 1650-1651 1652-1653 1654-1655 1656-1657 1658-1659 1660-1661 1662-1663 1664-1665 1666-1667 1668-1669 1670-1671 1672-1673 1674-1675 1676-1677 1678-1679 1680-1681 1682-1683 1684-1685 1686-1687 1688-1689 1690-1691 1692-1693 1694-1695 1696-1697 1698-1699 1700-1701 1702-1703 1704-1705 1706-1707 1708-1709 1710-1711 1712-1713 1714-1715 1716-1717 1718-1719 1720-1721 1722-1723 1724-1725 1726-1727 1728-1729 1730-1731 1732-1733 1734-1735 1736-1737 1738-1739 1740-1741 1742-1743 1744-1745 1746-1747 1748-1749 1750-1751 1752-1753 1754-1755 1756-1757 1758-1759 1760-1761 1762-1763 1764-1765 1766-1767 1768-1769 1770-1771 1772-1773 1774-1775 1776-1777 1778-1779 1780-1781 1782-1783 1784-1785 1786-1787 1788-1789 1790-1791 1792-1793 1794-1795 1796-1797 1798-1799 1800-1801 1802-1803 1804-1805 1806-1807 1808-1809 1810-1811 1812-1813 1814-1815 1816-1817 1818-1819 1820-1821 1822-1823 1824-1825 1826-1827 1828-1829 1830-1831 1832-1833 1834-1835 1836-1837 1838-1839 1840-1841 1842-1843 1844-1845 1846-1847 1848-1849 1850-1851 1852-1853 1854-1855 1856-1857 1858-1859 1860-1861 1862-1863 1864-1865 1866-1867 1868-1869 1870-1871 1872-1873 1874-1875 1876-1877 1878-1879 1880-1881 1882-1883 1884-1885 1886-1887 1888-1889 1890-1891 1892-1893 1894-1895 1896-1897 1898-1899 1900-1901 1902-1903 1904-1905 1906-1907 1908-1909 1910-1911 1912-1913 1914-1915 1916-1917 1918-1919 1920-1921 1922-1923 1924-1925 1926-1927 1928-1929 1930-1931 1932-1933 1934-1935 1936-1937 1938-1939 1940-1941 1942-1943 1944-1945 1946-1947 1948-1949 1950-1951 1952-1953 1954-1955 1956-1957 1958-1959 1960-1961 1962-1963 1964-1965 1966-1967 1968-1969 1970-1971 1972-1973 1974-1975 1976-1977 1978-1979 1980-1981 1982-1983 1984-1985 1986-1987 1988-1989 1990-1991 1992-1993 1994-1995 1996-1997 1998-1999 2000-2001 2002-2003 2004-2005 2006-2007 2008-2009 2010-2011 2012-2013 2014-2015 2016-2017 2018-2019 2020-2021 2022-2023 2024-2025 2026-2027 2028-2029 2030-2031 2032-2033 2034-2035 2036-2037 2038-2039 2040-2041 2042-2043 2044-2045 2046-2047 2048-2049 2050-2051 2052-2053 2054-2055 2056-2057 2058-2059 2060-2061 2062-2063 2064-2065 2066-2067 2068-2069 2070-2071 2072-2073 2074-2075 2076-2077 2078-2079 2080-2081 2082-2083 2084-2085 2086-2087 2088-2089 2090-2091 2092-2093 2094-2095 2096-2097 2098-2099 2100-2101 2102-2103 2104-2105 2106-2107 2108-2109 2110-2111 2112-2113 2114-2115 2116-2117 2118-2119 2120-2121 2122-2123 2124-2125 2126-2127 2128-2129 2130-2131 2132-2133 2134-2135 2136-2137 2138-2139 2140-2141 2142-2143 2144-2145 2146-2147 2148-2149 2150-2151 2152-2153 2154-2155 2156-2157 2158-2159 2160-2161 2162-2163 2164-2165 2166-2167 2168-2169 2170-2171 2172-2173 2174-2175 2176-2177 2178-2179 2180-2181 2182-2183 2184-2185 2186-2187 2188-2189 2190-2191 2192-2193 2194-2195 2196-2197 2198-2199 2200-2201 2202-2203 2204-2205 2206-2207 2208-2209 2210-2211 2212-2213 2214-2215 2216-2217 2218-2219 2220-2221 2222-2223 2224-2225 2226-2227 2228-2229 2230-2231 2232-2233 2234-2235 2236-2237 2238-2239 2240-2241 2242-2243 2244-2245 2246-2247 2248-2249 2250-2251 2252-2253 2254-2255 2256-2257 2258-2259 2260-2261 2262-2263 2264-2265 2266-2267 2268-2269 2270-2271 2272-2273 2274-2275 2276-2277 2278-2279 2280-2281 2282-2283 2284-2285 2286-2287 2288-2289 2290-2291 2292-2293 2294-2295 2296-2297 2298-2299 2300-2301 2302-2303 2304-2305 2306-2307 2308-2309 2310-2311 2312-2313 2314-2315 2316-2317 2318-2319 2320-2321 2322-2323 2324-2325 2326-2327 2328-2329 2330-2331 2332-2333 2334-2335 2336-2337 2338-2339 2340-2341 2342-2343 2344-2345 2346-2347 2348-2349 2350-2351 2352-2353 2354-2355 2356-2357 2358-2359 2360-2361 2362-2363 2364-2365 2366-2367 2368-2369 2370-2371 2372-2373 2374-2375 2376-2377 2378-2379 2380-2381 2382-2383 2384-2385 2386-2387 2388-2389 2390-2391 2392-2393 2394-2395 2396-2397 2398-2399 2400-2401 2402-2403 2404-2405 2406-2407 2408-2409 2410-2411 2412-2413 2414-2415 2416-2417 2418-2419 2420-2421 2422-2423 2424-2425 2426-2427 2428-2429 2430-2431 2432-2433 2434-2435 2436-2437 2438-2439 2440-2441 2442-2443 2444-2445 2446-2447 2448-2449 2450-2451 2452-2453 2454-2455 2456-2457 2458-2459 2460-2461 2462-2463 2464-2465 2466-2467 2468-2469 2470-2471 2472-2473 2474-2475 2476-2477 2478-2479 2480-2481 2482-2483 2484-2485 2486-2487 2488-2489 2490-2491 2492-2493 2494-2495 2496-2497 2498-2499 2500-2501 2502-2503 2504		

THÉBA AJÁNLÓ ÉS SZÍNLAP



THÉBA

osztálytermi színházi nevelési előadás

Jon Fosse Halál Thébában című drámája nyomán írta: Madák Zsuzsanna

Történetünk az ókori Thébában játszódik, valamikor a mitológiai időkben. Először egy szfinx tartotta rettegésben a várost, majd pusztító dögvész tizedelte a lakosságot. Mindkét csapástól a tragikus sorsú Oidipusz mentette meg Thébát. Oidipusz királyt fiai követték a trónon, azonban ahelyett, hogy felváltva uralkodtak volna, egymásnak rontottak.

Eteoklész nem adta át testvérének a trónt a megegyezett időben, ezért Polüneikész szövetséges seregekkel Thébára támadt, majd egymás kezétől estek el. A lakosság igencsak megsínylette a háborút. Nagy elvárásaik voltak az új uralkodóval, Kreónnal szemben. Kreón király első parancsa: Eteoklész szokás és rend szerint földben nyugodhat, a városra támadó Polüneikészt ellenben tilos eltemetni vagy megsíratni.

Théba előadásunk a Szophoklész drámáiból jól ismert helyzeteket dolgozza fel. Célunk, hogy az előadásban kibontakozó konfliktusok miéértjén gondolkozzunk együtt a résztvevő fiatalokkal, és körüljárjuk azokat a krízishelyzeteket, amelyeket végigélnek a történet szereplői: Oidipusz, Iokaszté, Antigóné, Iszméné, Kreón és Haimón.

Célkorosztály: 14-19 év

Egy alkalommal egy osztály tud részt venni az előadáson.

Játsszák: Edelényi Vivien/ Nagy Kíra, Horváth Julianna/Tolnai Hella, Takács Dániel, Varga Nikolett

Dramaturg: Madák Zsuzsanna

Színházi nevelési alkotótársak: Bethlenfalvy Ádám és Cziboly Ádám

Látványtervező: Mihály-Geresdi Zsófia

Súgó: Kató Anikó

Kellékes: Nagy Sándorné

Rendezőasszisztens: Laczó Zsuzsanna

Rendező: Madák Zsuzsanna

Bemutató: 2022. március 2. 10.00 és 19.00



4. SZÁMÚ MELLÉKLET

A DEBRECENI CSOKONAI NEMZETI SZÍNHÁZ KÖZSZOLGÁLTATÁSI SZERZŐDÉSE

Ügyiratszám: IV/3017 /2024/MUVESZETI

V-12/2025

KÖZSZOLGÁLTATÁSI SZERZŐDÉS

amelyet egyrészt a **Kulturális és Innovációs Minisztérium**
székhely: **1054 Budapest, Szemere utca 6.**
képviselő: **Hankó Balázs miniszter**
a továbbiakban: Minisztérium,

másrészt a **Csokonai Nemzeti Színház Debrecen**
székhely: **4024 Debrecen, Kossuth u. 10.**
képviselő: **Dr. Mátyássy Szabolcs Zoltán igazgató**
nyilvántart. szám: 460947
adószám: 15460943-2-09
statisztikai számjel: 15460943-9001-322-09
fenntartó önkormányzat neve: **Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata**
a továbbiakban: Szervezet

(a továbbiakban együtt: a Felek) kötötték a mai napon, az alábbi feltételekkel:

1. Preambulum:

A Felek egyezően rögzítik, hogy a Szervezet az előadó-művészeti szervezetek támogatásáról és sajátos foglalkoztatási szabályairól szóló 2008. évi XCIX. törvény (a továbbiakban: Emtv.) vonatkozó rendelkezései alapján az előadó-művészeti államigazgatási szerv által ESZ/039 nyilvántartási számon nyilvántartásba vett, nem állami fenntartású előadó-művészeti szervezet. A Felek rögzítik, hogy Felek között VI/4148/2021/ELOADO ikt. számon határozott időre (2024. december 31-ig) közszolgáltatási szerződés jött létre. A Minisztérium nagyra értékelve a Szervezet eddigi művészeti tevékenységét indokoltnak tartja a Szervezettel jelen szerződés megkötését.

2. A szerződés célja:

2.1. A Minisztérium jelen megállapodást abból a célból köti meg, hogy ezzel biztosítsa és érvényre juttassa a Szervezet magas színvonalú művészi teljesítmény nyújtásához, valamint a Szervezetnek a magyar és nemzetközi előadó-művészeti életben betöltendő kiemelkedő és meghatározó szerepéhez – különös tekintettel a magyar nemzeti kulturális identitás és hagyományok őrzése, fejlesztése, valamint a kulturális érték és mintaközvetítés során kifejtett tevékenységére – fűződő közérdeket. E megfontolásból a Minisztérium közszolgáltatási szerződést köt a Szervezettel a 3.1. - 3.13. pontokban meghatározott előadó-művészeti szolgáltatások tartós és folyamatos biztosítására.

2.2. Jelen közszolgáltatási szerződés (a továbbiakban: szerződés) megkötésére az Emtv. 4. § d) pontjában foglalt felhatalmazás alapján, az Emtv. 5/B. (1) bekezdés f) pontjában rögzített eljárás alkalmazásával, az Emtv. 13. §-ában és az előadó-művészeti szervezetek támogatásának részletes szabályairól szóló 428/2016. (XII. 15.) Korm. rendelet (a továbbiakban: Korm. rendelet) 10. §-ában foglaltak szerint kerül sor.

2.3. A Felek rögzítik, hogy jelen szerződés az Emtv. 11. § (2) bekezdés a) pontja szerint a Szervezet nemzeti előadó-művészeti szervezetté történő minősítésének előfeltétele. A Szervezet a minősített előadó-művészeti szervezetek körének meghatározásáról szóló 5/2012. (VI. 15.) EMMI rendelet alapján nemzeti minősítésű színházművészeti szervezet.

3. Szervezet által vállalt előadó-művészeti szolgáltatások:

3.1. A Szervezet vállalja, hogy tevékenysége során megfelel a **legmagasabb szakmai minőség követelményeknek**, erre figyelemmel folyamatosan gondoskodik arról, hogy a Szervezet társulatához tartozó művészek szakmai fejlődése biztosított legyen. Ennek érdekében színházi évadonként legalább egy alkalommal, a társulat legalább 80 %-ának részvételével, dokumentált módon mesterkurzust és/vagy speciális tréninget és/vagy szakmai továbbképzést tart vagy szervez. Ezen túlmenően folyamatosan biztosítja a társulat fejlődéséhez szükséges szakmai műhelymunka feltételeit, művészeti koncepciójában, évadtervében, szereposztási gyakorlatában a társulati működéshez, a művészek fejlődéséhez szükséges követelményeket érvényre juttatja. Társulatépítési koncepciójában hangsúlyosan érvényesíti a fiatal, pályakezdő művészek pályára lépésével és szakmai fejlődésével kapcsolatos ágazati érdekeket. A minőségi szakmai munkához elengedhetetlen műszaki háttérrel saját műszaki kiszolgáló személyzettel biztosítja, mely személyzet alkalmas nagyszínpadi produkciók önálló lebonyolítására.

3.2. Szervezet a székhelyi művészeti működése során gondoskodik a prózai, a zene- és táncművészeti színpadi alkotások bemutatásán túl az operai és a balett műfajok rendszeres színpadi bemutatásáról.

3.3 Szervezet vállalja, hogy évadonként legalább 280 előadást tart, melynek megvalósítása során legalább 80 000 fős fizető nézőszámot ér el.

3.4. Repertoárja kialakítása során Szervezet kiemelten kezeli a **klasszikus nemzeti repertoár** egyes darabjainak rendszeres bemutatását és folyamatos színen tartását, melyet korszerű formanyelven szolgáltató meg. Az adott bemutatót kiemelt eseményként kezelve különböző színházi programokkal és kísérőrendezvényekkel egészíti ki.

3.5. Repertoárja kialakítása során Szervezet vállalja, hogy megkülönböztetett figyelmet fordít a kortárs drámairodalom fejlesztésére, elősegítve a kortárs magyar drámai művek létrehozását és színpadi bemutatását. Ennek érdekében évadonként legalább egy kortárs magyar drámát ösbemutatóként műsorra tűz. Az adott bemutatót kiemelt eseményként kezelve különböző színházi programokkal és kísérőrendezvényekkel egészíti ki.

3.6. Évadonként legalább kettő, különböző korosztálynak szóló, az irányadó oktatási és nevelési koncepció céljaihoz illeszkedő tartalmú gyermek és ifjúsági produkciót mutat be. Kiemelt figyelmet fordít a **gyermek- és ifjúsági korosztály** színház- és művészetszerető és értő fiatalokká nevelésére, ennek érdekében az előadásokat professzionális, tudatos pedagógiai koncepcióval rendelkező, az adott produkcióra koncentráló és arra épülő színházi nevelési és/vagy drámapedagógiai és/vagy színház-pedagógiai tevékenységgel egészíti ki, képzett szakemberek közreműködésével.

3.7 Évadonként összességében legalább három balett- és operabemutatót, és e két műfajban összesen legalább 40 előadást valósít meg.

3.8. Együttműködik a **független** előadó-művészeti szférával, ennek érdekében évadonként legalább két különböző, nyilvántartott független előadó-művészeti szervezet által létrehozott, magas művészi értékű produkciót fogad be.

3.9. Együttműködik és folyamatos szakmai kapcsolatot tart fenn a **határon túli** magyar előadó-művészeti szervezetekkel, ennek során évente legalább kettő különböző határon túli előadó-művészeti szervezet által létrehozott előadást vendégül lát, vagy hoz létre koprodukciós előadást.

3.10. Gondoskodik a **közönségkapcsolatok** folyamatos erősítéséről, a **professzionális külső és belső kommunikációról**, új közönségretek kineveléséről.

3.11. A Szervezet évadonként legalább 5 tájelőadást tart és részt vesz legalább egy alkalommal hazai előadó-művészeti fesztiválon.

3.12. A Szervezet vállalja, hogy biztosítja jelenlétét a nemzetközi előadó-művészeti életben, ily módon is képviselve és népszerűsítve a magyar kultúrát, hozzájárulva a magyar kulturális külpolitika célkitűzéseinek megvalósításához. Ennek céljából **nemzetközi szakmai-művészi kapcsolatrendszer**t alakít ki és tart fenn, a hazai szakmai munka nemzetközi művészeti életbe való integrálása és folyamatos közvetítése, illetve nemzetközi, világshírházi folyamatok közvetítésével a hazai előadó-művészet megújításának elősegítése, színesebbé tétele érdekében.

3.13. Szervezet vállalja, hogy évadonként legalább egy sajátos karakterű országos vagy nemzetközi jelentőségű előadó-művészeti fesztivált szervez vagy bonyolít le, melynek művészeti tervezése és szervezése során figyelemmel van a helyi és az országos turisztikai koncepciókhoz, célokhoz való kapcsolódás követelményére is.

4. A szolgáltatások ellátását biztosító feltételek:

4.1. Szervezet kijelenti, hogy a Szervezet, vagy fenntartója rendelkezik a 3.1. - 3.13. pontokban meghatározott szolgáltatások ellátását és folyamatos nyújtását biztosító személyi és tárgyi feltételekkel, valamint – a 4.2. pont szerinti eszközök kivételével – a szolgáltatások teljesítéséhez elengedhetetlen, lényeges vagyoni eszközök tulajdonjogával.

4.2. A Szervezet kijelenti, hogy a birtokába adott vagy más módon rendelkezésére bocsátott eszközök használatára, karbantartására és visszaszolgáltatására vonatkozó szabályokat külön megállapodások tartalmazzák.

4.3. A Szervezet a 3.1. - 3.13. pontokban meghatározott szolgáltatások ellátásához az Emtv. 16. § (4)–(9) bekezdése alapján költségvetési támogatásra jogosult.

4.4. A Felek megállapodnak, hogy a Szervezetet 2025. évtől a tárgyévben a 4.3. pont szerint megillető támogatás mértékét, ütemezését – a tervezhető források mértékének figyelembevételével – Magyarország mindenkori költségvetéséről szóló törvény biztosítja. A támogatás mértéke a Kulturális és Innovációs Minisztérium és Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata között megkötött Közös működtetési megállapodás alapján kiállított Támogatói Okiratban kerül meghatározásra.

4.5. Amennyiben ezen szerződés keretein belül meghatározottakon túl a Minisztérium további forrást tud biztosítani, az évente külön támogatási szerződés keretében kerül meghatározásra.

4.6 Szervezet az Önkormányzaton keresztül nyújtott – a 4.4. pont szerinti – éves támogatást kizárólag az Emtv-ben meghatározott módon előadó-művészeti tevékenységére, valamint működési kiadások fedezésére fordíthatja.

4.7. A Felek a jelen szerződés teljesítése érdekében kapcsolattartó személyeket neveznek meg:

a Minisztérium részéről: Bucsai Tímea színházművészeti referens
telefonszám: +36 1 896 6141
e-mail: timea.bucsai@kim.gov.hu

a Szervezet részéről: Dr. Mátyássy Szabolcs Zoltán igazgató
telefonszám: +36 70 267 11 33
e-mail: igazgato@csokonaisinhaz.hu

5. A szolgáltatásokkal összefüggő további kötelezettségek:

5.1. A helyi művészeti, közoktatási, közművelődési és társadalmi, közösségi szervezetekkel való kapcsolatépítési, továbbá az óvodai és iskolarendszeren belüli és azon kívüli oktatási-nevelési, művészetpedagógiai programhoz, a tantervi oktatáshoz, helyi turisztikai célokhoz való kapcsolódás, a gyermek-, illetve ifjúsági korosztály igényes színházra nevelésének gyakorlatát a Szervezet a fenntartóval kötött közreműködői megállapodásban köteles rendezni.

5.2. A kiskorúak egészséges szellemi és lelki fejlődése érdekében a Szervezet saját, vagy vendéglőadásaira vonatkozóan nézőtájékoztatási rendszert köteles alkalmazni. Ennek keretében a színház saját megítélése alapján minden olyan előadást, amely a gyermek vagy ifjúsági korosztályba tartozó nézőben félelmet kelthet, illetve amelyet koránál fogva nem érthet meg vagy félreérthet, vagy amely alkalmas a kiskorúak fizikai, szellemi vagy erkölcsi fejlődésének kedvezőtlen befolyásolására, a nézők tájékoztatása érdekében ajánlott korhatár-megjelöléssel kell műsorra tűzni. Az ajánlott korhatár-megjelölést az érintett előadások promóciós anyagain (plakát, szórólap) – jól észlelhető módon – fel kell tüntetni.

6. A szerződéskötés feltételei és a teljesítés ellenőrzése:

6.1. A Szervezet kijelenti, hogy jelen közszolgáltatási szerződés megkötésének időpontjában működik.

6.2. A Felek rögzítik, hogy a Szervezet a jelen szerződés aláírásáig a Minisztérium részére átadta az alábbi dokumentumokat, és a Szervezet a jelen szerződés aláírásával nyilatkozik arról, hogy az e dokumentumokban, valamint a jelen szerződés megkötésének feltételeként a Minisztérium által meghatározott, a Szervezet által benyújtott egyéb dokumentumokban, nyilatkozatokban foglaltak a jelen szerződés aláírásának időpontjában változatlanul fennállnak:

- a Szervezet létesítő okiratának egyszerű másolata,
- az előadó-művészeti államigazgatási szerv által kiadott, Szervezet nyilvántartásba vételéről szóló határozat egyszerű másolata,
- aláírási címpéldány.

6.3. A szerződésben előírt szakmai feladatok megvalósulásának igazolására a Támogatói Okiratban meghatározott beszámoló szolgál.

6.4. A Szervezet kötelezi magát arra, hogy az ellenőrzésre jogosított szervezetek és személyek számára lehetővé teszi, hogy azok ellenőrzés céljából a Szervezet nyilvántartásába (számlák, pénztári és bankbizonylatok stb.) betekintsenek.

7. A szerződés időtartama:

A Felek a szerződést – a 8.2. pontban foglaltak figyelembevételével – határozott időre, 2025. január 1-től 2027. december 31-ig terjedő időszakra kötik, egyúttal rögzítik, hogy legkésőbb 2027. augusztus 1-ig tárgyalásokat kezdenek a további szerződéskötés feltételeiről.

8. A szerződés megszűnése, módosítása:

8.1. A jelen Szerződés megszűnik a határozott idő elteltével.

8.2. A Felek rögzítik, hogy amennyiben a Szervezet nemzeti minősítése a szerződés időtartama alatt bármely évre vonatkozóan megszűnik, úgy a szerződés a minősítés megszűnésével érintett év január 1-től megszűnik.

8.3. Amennyiben a Szervezet neki fel nem róható ok miatt nem tudja ellátni a 3.1. - 3.13. pontokban, továbbá az 5.1 – 5.2 pontokban meghatározott feladatokat, úgy a Felek felülvizsgálják a jelen szerződésben foglalt feltételeket, és javaslatot tehetnek a szerződés módosítására vagy megszüntetésére.

8.4. A szerződés módosítását bármelyik fél bármikor kezdeményezheti. A szerződés módosítása kizárólag írásban lehetséges.

8.5. A szerződés felmondására rendkívüli felmondással kizárólag a Minisztérium részéről, a Szervezet súlyos szerződésszegése esetén kerülhet sor. Súlyos szerződésszegésnek minősül különösen, ha a Szervezet a 4.4. pont szerinti támogatást nem az Emtv-ben meghatározott módon használja fel, adatszolgáltatási kötelezettségének neki felróható módon nem tesz eleget vagy neki felróható módon nem látja el a 3.1. - 3.11. és 5.1 – 5.2. pontban foglalt feladatokat.

9. Egyéb rendelkezések:

9.1. A Szervezet jelen szerződés tárgyát képező szakmai és egyéb kérdésekben a Minisztérium Kultúráért Felelős Államtitkárával egyeztet.

9.2. A Szervezet kötelezi magát, hogy a jelen szerződés teljesítésével összefüggő lényeges körülményben – ilyen különösen az adatváltozás, valamint a Szervezet ellen indult csőd-, felszámolási, vagy végelszámolási eljárás, vagy egyéb, a Szervezet megszüntetésére irányuló, jogszabályban meghatározott eljárás – bekövetkezett minden változást 5 napon belül a Minisztériumnak írásban bejelent.

9.3. A Szervezet a 3.1. - 3.13. és 5.1. – 5.2. pontokban meghatározott szolgáltatások kivitelezése során – a média megjelenéseknél, rendezvényeken, kiadványokon, könyveken, az ezekkel kapcsolatos reklám és PR anyagokon – köteles a Minisztérium teljes nevének, valamint a támogatás tényének kifogástalan nyomdatechnikai kivitelezésben történő megjelentetésére. A Szervezet a Minisztérium nevének feltüntetésére, illetve használatára kizárólag a jelen szerződés hatálya alatt jogosult.

9.4. Szerződő Felek kijelentik, hogy a közszolgáltatás ellátásának folyamatos biztosítására tekintettel a szerződésből eredő esetleges vitát elsődlegesen egyeztetéssel kívánják megoldani és csak ennek sikertelensége esetén fordulnak bírósághoz. A bíróság eljárására különös hatásköri szabályok függvényében kikötik a Pesti Központi Kerületi Bíróság, vagy értékhatarra tekintettel a Fővárosi Törvényszék illetékességét.

9.5 Jelen szerződésre egyebekben a Polgári Törvénykönyvről szóló 2013. évi V. törvény, az államháztartásról szóló 2011. évi CXCV. törvény, az államháztartásról szóló 2011. évi CXCV. törvény végrehajtásáról szóló 368/2011. (XII. 31.) Korm. rendelet, valamint egyéb vonatkozó jogszabályok rendelkezései az irányadók.

9.6. A jelen szerződés hét darab eredeti, egymással teljes egészében megegyező példányban készült, amelyekből 5 db Minisztériumnál, 1 db a Szervezetnél, 1 db pedig a fenntartó Önkormányzatnál marad.

Melléklet:

Adatkezelési tájékoztató

Budapest, 2024. XII. 23.

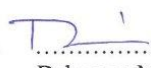


Hankó Balázs
miniszter
(ph.)



Dr. Mátyássy Szabolcs Zoltán
igazgató
(ph.)

Jóváhagyólag:



Debrecen Megyei Jogú Város
Önkormányzata, mint fenntartó
(ph.)

5. SZÁMÚ MELLÉKLET

A karbonlábnyom számítása a Csokonai Színház előadásáiban

A következőkben a Debreceni Csokonai Nemzeti Színház tevékenységén keresztül elvégzett esettanulmány keretein belül vizsgálom meg azt, hogyan befolyásolja az előadások létrehozása és produkciós tevékenysége az általuk létrehozott karbonlábnyomot. A karbonlábnyom számítás létrejöttét az egyre nagyobb környezetterhelés tette szükségessé, és azt mutatja meg, hogy az adott tevékenység milyen mértékben szennyezi a levegőt különböző üvegházhatású gázokkal. Amennyiben számszerűsítjük a színházi tevékenységek karbonlábnyomát, meg tudjuk vizsgálni az egyes előadások közti különbségeket, ami mindenképp elősegíti a színház fenntarthatóbbá válása felé vezető döntések meghozását. Annak érdekében, hogy megvizsgálhassam a CSIP program keretében készült komplex osztálytermi színházi nevelési előadások karbonlábnyomát, azt a döntést hoztam, hogy két évadot vizsgálva mindkét évadban elvégzem a számítást egy osztálytermi színházi nevelési előadásra és egy stúdióelőadásra vonatkozóan. Ezeket az adatokat összevetve tudom levonni azokat a következtetéseket, melyek arra vonatkoznak, hogy milyen hatással van az intézmény fenntarthatósági mutatóira az osztálytermi előadások beemelése a kőszínházi repertoárba.

A vizsgálatomban szereplő előadások a következők voltak:

2016–17-es évad

Mesterkurzus – stúdióelőadás³⁴⁷

Jeruzsálem – komplex osztálytermi színházi nevelési előadás³⁴⁸

2020–2022 évadok (a Covid miatt itt szükséges volt a két évad vizsgálata)

A test történetei I-IV. – stúdióelőadás³⁴⁹

³⁴⁷ MESTERKURZUS, Csokonaiszínház.hu, <https://csokonaiszinhaz.hu/eloadasok/david-pownall-mesterkurzus/>
[Letöltve: 2025.03.30.]

³⁴⁸ JERUZSÁLEM, Csokonaiszínház.hu, <https://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/osztalytermi-szinhazi-nevelési-eloadasok/gotthold-ephraim-lessing-ulrich-hub-madak-zsuzsanna-jeruzsalem/> [Letöltve: 2025.03.30.]

³⁴⁹ A TEST TÖRTÉNETEI I-IV, Csokonaiszínház.hu, <https://csokonaiszinhaz.hu/eloadasok/visky-andras-a-test-tortenetei-lina-es-terez/>

Az előadások kiválasztásánál fontos szempont volt, hogy ugyanabban az évadban készüljenek, hiszen adott lehetőséget arra, hogy a karbonlábnyom számítás mellett összevethessem az előadás elkészítésének és fenntartásának a költségeit is. Szintén fontos volt az, hogy nagyságrendileg hasonló apparátussal elkészült előadásokat hasonlítsak össze, bár ebben végül kompromisszumot kellett kötnöm, mert nem volt olyan stúdióelőadás, ami olyan kis csapattal készült volna, mint egy osztálytermi előadás. A következő összefoglaló táblázatban láthatók az előadásokra vonatkozó karbonlábnyom adatok és az előadással kapcsolatos költségek. Az előadásokra vonatkozó részletes karbonlábnyom számítások a mellékletben található, melyek pontosan megmutatják azokat az adatokat, amelyek alapján a számításokat elvégeztem.

A számításom alapját az előadások előállítási és produkciós folyamatának anyag- és energiafelhasználása, a szállítás- és utazás energiafelhasználása, a nézők utazásának energiafelhasználása adják. Az adatkezelés során nem vettem figyelembe a marketing és catering adatokat, mert ezek minden előadás során hasonló mértékűek, így nem befolyásolták a végső eredményt. Az előadás teljes karbonlábnyomának a kiszámítása mellett megvizsgáltam az előadás előállítási és produkciós költségeit is, mert ezek az adatok hozzájárulhatnak a színházi működés fenntarthatóságának a reflexiójához.

ADATOK	MESTERKURZUS	JERUZSÁLEM	A TEST TÖRTÉNETEI	KIMONDHA TATLAN
Az előadás teljes életciklusának karbonlábnyoma/ CO2kg	29 434	1 231	27 154	1 413
Az egy előadásra eső karbonlábnyom / CO2kg	2 676	9	2 089	15
Előadásszám	11	135	13	97
	kifutott	kifutott	kifutott	műsoron
Nézőszám	880	3 375	1 560	2 300

<https://csokonaiszinhaz.hu/eloadasok/visky-andras-a-test-tortenetei-iii-iv/> [Letöltve: 2025.03.30.]

³⁵⁰ KIMONDHATATLAN, Csokonaiszínház.hu, <https://csokonaiszinhaz.hu/ifjusagi-program/osztalytermi-szinhazi-nevelesi-eloadasok/romankovics-edit-kimondhatatlan/> [Letöltve: 2025.03.30.]

Bekerülési költség a bemutatóig / Ft	4 983 771	2 465 079	13 980 000	2 550 000
Egy előadás költsége / Ft	560 070	35 860	1 155 385	40 317
A színház egy nézőre eső ráfordítása / előadás/ Ft	7 001	1 434	9 628	1 613

Karbonlábnyom összehasonlító táblázat – saját szerkesztés

A karbonlábnyom számítás során a Debreceni Csokonai Nemzeti Színház által a rendelkezésemre bocsátott adatokkal dolgoztam. Az előadások karbonlábnyomának értékének számítása során különböző hatóköröket – a Scope 1, 2, 3-ba³⁵¹ tartozó kibocsátásokat – vettem figyelembe:

A Scope 1-be tartozó kibocsátások az előadásokra vonatkozó közvetlen kibocsátásokat veszik figyelembe, ami színház esetében a tartalmazza a szereplők és a stáb utazását, a díszletek és technikai eszközök szállítását és a díszletgyártó csarnok gázfelhasználást.

A Scope 2-be tartozó kibocsátások az intézményre vonatkozó vásárolt energiából vagy távfűtésből származó közvetett kibocsátások. Itt vettem figyelembe a színházépület energiafogyasztását, a világítás- és a hangtechnika energiaigényét, a jelmezgyártás és a díszletépítés energiafelhasználását.

A Scope 3-ba tartozik minden egyéb kibocsátás, amely az ellátási lánc mentén keletkezik. Ennél a hatókörnél pedig a nézők utazási szokásait vettem figyelembe úgy, hogy erre vonatkozóan meghatároztam egy átlagos adatot (5 km/néző, 100 néző/előadás), amit egy néző megtesz azért, hogy eljusson a színházba.³⁵²

Az így meghatározott adatokból létrejött összehasonlító táblázat alapján a következő megállapítások vonhatók le:

A 2016-17-es évadban a *Mesterkurzus* egy előadásának karbonlábnyoma csaknem háromszázszorosa a *Jeruzsálem* egy előadásának, míg *A test történeteinek* a karbonlábnyoma 140-szerese a *Kimondhatatlanának*. Ezeket az értékeket árnyalja az az adat, amelyből megtudjuk, hogy a *Mesterkurzusból* összesen 11 előadást játszott a színház, míg a *Jeruzsálemből* 135-öt, és így már „csak” huszonháromszor nagyobb a

³⁵¹ OPTEN30: MI AZ A SCOPE 1-2-3?, <https://tudasbazis.opten.hu/mi-is-az-a-scope-1-2-3/> [Letöltve: 2025.03.30.]

³⁵² DENKSATT: VÁLLALATI KARBONLÁBNYOM SZÁMÍTÁS, <https://denkstatt.hu/szolgaltatasaink/fenntarthatosagi-elemzes/ccf-vallalati-karbonlabnyom-szamitas/> [Letöltve: 2025.03.30.]

karbonlábnyoma a stúdióelőadásnak. Hasonló az arány *A test történetei* esetében is, melyet összesen 13-szor játszottak a *Kimondhatatlan* 95 előadásával szemben (amely egyébként még jelenleg is műsoron van), emiatt a stúdióelőadás karbonlábnyoma tizenkilencszer nagyobb, mint az osztálytermi előadásé. A *Mesterkurzus* és *A test történetei* egy évadon keresztül voltak műsoron, ellenben a *Jeruzsálem* hét évadon keresztül, a *Kimondhatatlan* pedig 2020 óta jelenleg is műsoron van. Ezek a számok egyértelműen azt mutatják meg, hogy mind a létrehozása, mind pedig a játszása során a komplex osztálytermi színházi nevelési előadások jelentősen kisebb karbonlábnyomot generálnak, mint a vizsgált stúdióelőadások.³⁵³ Ha mindezek mellett megvizsgáljuk a táblázatban összegzett, az előadásokra vonatkozó költségeket, akkor hasonló arányokat figyelhetünk meg, mind az előadások előállítási, mind pedig a produkciós költségeinek a tekintetében. A *Mesterkurzus* és a *Jeruzsálem* összehasonlításában azt látjuk, hogy a *Mesterkurzus* létrehozása mintegy kétszerese a *Jeruzsálemének*, míg egy előadás lejátszása 4,5-ször kerül többbe a *Mesterkurzus* esetében. Az osztálytermi előadás esetében így az előadás egy nézőre eső költségét majdnem fedezi a jegyár (1200 Ft) míg a stúdióelőadás tekintetében a jegy ára (4000 Ft) az előadás költségének körülbelül 60%-át fedezi. Ezek a számok még jelentősebbek *A test történetei* esetében, ahol az előadás előállításának a költségei csaknem 5,5-ször nagyobbak, mint a *Kimondhatatlané*. A *Kimondhatatlan* egy előadásának az egy nézőre eső költsége 1,3-szorosa a jegyárnak, míg ez a szám 2,4 *A test történetei* esetében.

A fenti számítások egyértelműen azt mutatják, hogy egy színház számára mind anyagilag, mind pedig a fenntarthatósági mutatók javításának a szempontjából érdemes beemelni a repertoárjába a komplex osztálytermi színházi nevelési előadásokat, már csak azért is, mert a karbonlábnyom az emberiség ökológiai lábnyomának leggyorsabban növekvő területe, és minden apró változás, amit ebben elér az intézmény egy lépés a nettózéró felé vezető úton. Az előadások karbonlábnyomának az ismerete az első lépés lehet, amit egy színház megtehet annak érdekében, hogy elinduljon a karbonsemlegesség felé.

³⁵³ Természetesen érdemes lenne megvizsgálni egy nagyszínpadi zenés sikerdarab (operett vagy musical) karbonlábnyomát is, amely mind a lejátszott előadások számában, mind pedig a nézőszámban jelentősen meghaladja a stúdiósínpadi előadásokét, mindemellett viszont a Scope 2 és 3 értékekben pedig jóval nagyobb értéket mutatna. Erre a jelen dolgozat keretei nem adnak lehetőséget, de a későbbiekben a kutatás további irányait jelentheti.