



11. EÖTVÖZET SZITU

Színháztudományi Konferencia

Budapest, 2024. április 25–27.

PROGRAM



ÁPRILIS 25. CSÜTÖRTÖK

HELYSZÍN: EÖTVÖS JÓZSEF COLLEGIUM (1118 Bp., MÉNESI ÚT 11-13.)

9.45 **ÜNNEPÉLYES MEGNYITÓ**
AZ ESEMÉNYT KÖSZÖNTI HORVÁTH LÁSZLÓ, A COLLEGIUM IGAZGATÓJA

10.00 **Plenáris előadás: KRICSFALUSI BEATRIX** A tényállítás autentikus és ambivalens stratégiái –
A CORRECTIV *Titkos terv Németország ellen* című tényfeltáró anyagáról



SZEKCIÓVEZETŐ: KRICSFALUSI BEATRIX

10.30 **BARTA NIKOLETT** A színház mint közösségi esemény a posztmodern korban Kárpáti Péter
darabjain keresztül

10.50 **HETESI JÚLIA FANNI** Lehet-e slam a COVID után?

11.10 **SEDIÁNSZKY NÓRA** „Nem is tudom, miért vagyok szomorú” – A melankólia témája *A velencei kalmárban*

11.30 **SZILÁGYI ZSÓFIA EMMA** Adaptáció mint (re)produkció: Bodó Viktor Kafka-adaptációi

11.50 **VITA**

12.10 **SZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: PATONAY ANITA

12.30 **ADORJÁNI PANNA** Az *Utolsó lecke* és a kollektív montázs. Egy 1969-es bukaresti diákszínházi előadás alkotói folyamatának felkutatása

12.50 **GARAI JUDIT** Gyermekvédelemből kikerülve. Az Art-ravaló szocioművészeti projekt részvételi színházi módszerei.

13.10 **ISZTRAYNÉ TEPLÁN ÁGNES** A női identitás otthontalansága August Strindberg *Julie kisasszony* és Tennessee Williams *A vágy villamosa* című drámájában

13.30 **FERENCZ HEDVIG** A nappaliban és a varrodobozban is csend van – Hiányok, terek, tárgyak és elhallgatások összefüggése Hajdu Szabolcs és Szvoren Edina munkáiban

13.50 **VITA**

14.10 **EBÉDSZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: GAJDÓ TAMÁS

- 15.10 **KOVÁCS VIKTOR** Intrikusábrázolási jellegzetességek Szigligeti Ede és Balázs Árpád *A strike* című darabjában
- 15.30 **KOVÁCS DOMINIK** Műfajmeghatározási kísérletek Vörösmarty Mihály *Vérnász* című drámájának recepciójában (1833–1933)
- 15.50 **MATEKOVICS JÁNOS ZOLTÁN** Völgyesi András: *Bánk bán*, 1977, Philther-elemzés
- 16.10 **VITA**
- 16.30 **SZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: JÁSZAY TAMÁS

- 16.50 **JÁSZAY TAMÁS** Ruszt József: *A pokol nyolcadik köre*. Az előadás színházkulturális kontextusa
- 17.10 **VARGA KINGA** Édes Anna '69
- 17.30 **SZABÓ RÉKA DOROTTYA** A reprezentáció határán: Gothár Péter *Én vagyok a Te* című rendezésének Philther-elemzése
- 17.50 **VITA**

ÁPRILIS 26. PÉNTEK

9.00 **Plenáris előadás: JÁKFALVI MAGDOLNA** Értekezés a dramaturgiáról – Az elrendezés



SZEKCIÓVEZETŐ: JÁKFALVI MAGDOLNA

9.30 **CSELLE GABRIELLA** A sztereotipikus cigányreprezentáció a népszínházban – Tóth Ede:
A falu rossza

9.50 **VÁMOS KORNÉLIA** Árulás és szégyen – A kiábrándult Iphigeneia

10.10 **FORGÁCS KATALIN** Ikermotívum a drámatörténetben

10.30 **GEMZA MELINDA** Public Social Responsibility

10.50 **VITA**

11.10 **SZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: KÉKESI KUN ÁRPÁD

11.30 **KÉKESI KUN ÁRPÁD** Színháztörténet félárnyékban: a *Macskajáték* szolnoki ősbemutatójáról

11.50 **FEKETE NORBERT** „Álmok rabjaként járja végig sorsát” – Marton Endre: *Csák végnapjai*, 1971

12.10 **KALMÁR BALÁZS** Mensáros László és a *lieux de memoire*

12.30 **PAMLÉNYI LAURA** Helyhatározás – A magyar vidéki színházi reprezentációja (*Kutyaportéka; A te országod*)

12.50 **VITA**

13.10 **EBÉDSZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: KÉRCHY VERA

14.10 **KÉRCHY VERA** Lavina a színházon: Ruben Östlund és a színház

14.30 **BORBÍRÓ ALETTA** „Milyen jó, hogy a végén mindig győz a jó”: Krúbi *Viktória Királynő*
Emlékkoncert című előadássorozatának színházi vonatkozásai

14.50 **TASNÁDI-SÁHY PÉTER** Az elhatározott test mint játéktér vizsgálata a gyakorlatban
crosscastinggal

15.10 **ADAMOVICH FERENC TAMÁS** „Egyszerre kell rendelkezünk a tudós agyával, a festő szemével
és a költő szívével” – Kepes György pedagógiája és az affektív mozgáspedagógia
alapvetéseinek közös pontjai

15.30 **VITA**

15.50 **SZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: DERES KORNÉLIA

- 16.10 **DERES KORNÉLIA** Mutatványosok és utazó technológiák: a 19. századi tudástranszfer színházi esetei
- 16.30 **SZABÓ ZSÓFIA** Mi ez a cirkusz? Válogatás Pauer Gyula kaposvári tervezéseiből
- 16.50 **HORVÁTH DÓRA** Mesterséges intelligencia a színházakban
- 17.10 **KMETTY KLAUDIA** Bécs és Budapest színházi topográfiája – Színházzociológiai vizsgálat egy, a két birodalomfél közt húzódó plágium-affér kapcsán
- 17.30 **VITA**

ÁPRILIS 27. SZOMBAT



SZEKCIÓVEZETŐ: CSEH DÁVID SÁNDOR

- 9.00 **CSEH DÁVID SÁNDOR** Áldozni az emlékezetnek – Az *Ohara gokō* 大原御幸 című nó-drámáról
- 9.20 **DOMA PETRA** A Tsutsui-társulat budapesti fellépése 1930-ban
- 9.40 **TARI ESZTER** Vajang és kreativitás
- 10.00 **BÁLINT ZSÓFIA** „[c]sak élet és halál dolgában járok” – halálábrázolás a *Szólt a szörny* című ifjúsági regényben és adaptációiban
- 10.20 **VITA**
- 10.40 **SZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: EGRI PETRA

- 11.00 **EGRI PETRA** Bakancs, túrabot és könnyek: Abramović és Ulay *Lovers* performanszáról
- 11.20 **DEMETER KATA** A kultúra romjai Silviu Purcărete, Dragoş Buhagiar és Helmut Stürmer színházi világában
- 11.40 **RUMI ENIKŐ** A defiguráció mint jel – Társadalomkritika Alfonsina Storni *Két pirotechnikai bobózatának* görbe tükreben
- 12.00 **KVÉDER BENCE GÁBOR** Az még nem múlt, ami rég elmúlt. Mítoszok újramesélése G. B. Shaw színházában
- 12.20 **VITA**
- 12.40 **SZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: FEKETE ANIKÓ

- 13.00 **PAP GÁBOR** Mire jó a dramatikus zene?
- 13.20 **OLAJOS GÁBOR** A kotta nélküli opera újraalkotása – Monteverdi *L'Orfeo* című műve az újrafelfedezés időszakában 1904-től 1954-ig
- 13.40 **KERTÉSZ ÁDÁM** Interszekcionalitás és queer hang: Lindy Larsson és Bon Bon Band: *Tschandala / Svédország sötét arca*
- 14.00 **MOLNÁR FLÓRA** Dramaturgia a kortárs európai mozgásszínházban – Anne Teresa De Keersmaeker koreográfiáinak szervezőelveiről
- 14.20 **NAGY ADAM** A konceptuális tánc – Kapu a művészetek között
- 14.40 **VITA**
- 15.00 **ZÁRSZÓ**



SZEKCIÓVEZETŐ: KRICSFALUSI BEATRIX

KRICSFALUSI BEATRIX, PHD (DE, EGYETEMI ADJUNKTUS)

*A tényállítás autentikus és ambivalens stratégiái –
A CORRECTIV Titkos terv Németország ellen című tényfeltáró anyagáról*

A német CORRECTIV nevű oknyomozó kollektíva 2024 januárjában publikálta honlapján azt a jelentős visszhangot kiváltott anyagot, amelyben egy néhány hónappal korábban a berlini Landhaus Adlonban lezajlott „exkluzív” összejevetelről tudósított. A programot a Düsseldorf-i Fórum nevű, aktívan politizáló NGO szervezte amolyan radikális jobboldali hálózatépítő eseményként, ahol egy Németországra vonatkozó „átfogó koncepció”, afféle „mesterterv” bemutatását ígérte a meghívott politikusoknak, közéleti személyiségeknek és tehetős nagyvállalkozóknak. A CORRECTIV oknyomozói bejutottak az eseményre, ahol bár egy okosóra segítségével rövid felvételeket is készítettek, az ott elhangzottakat többnyire mégis dokumentumok alapján, illetve emlékezetből voltak kénytelenek rekonstruálni. Cikkükben a tényfeltáró újságírásban megszokott narratív eszközök helyett sokkal inkább dramatizációs stratégiákat használtak, amikor is „kamaradramaként” mutatták be a találkozót. Cikkük alapján egy héttel később Kay Voges szcenírozott felolvasást rendezett a Berliner Ensemble-ben, amely e rekonstruált titkos találkozó újrarájátszásaként értelmezhető, és amelynek szövegét a CORRECTIV-vel közösen írták. Hozzászólásomban ennek az előadásnak az esztétikai és politikai hatásmechanizmusát, valamint tágabb kontextusban a tényfeltáró újságírás és a stratégiai elbizonytalanítás eszközével élő kortárs művészet feszültségteljes viszonyát vizsgálom.

BARTA NIKOLETT (SZTE BTK IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA, DOKTORANDUSZ)

A színház mint közösségi esemény a posztmodern korban Kárpáti Péter darabjain keresztül

Előadásomban a színház mint közösségi esemény posztmodern kontextusban való újraélesztését vizsgálva *A kivándorló zsebkönyve* című kötet két darabjával (*Tótféri, Pájinkás János*) foglalkozom. Meglátásom szerint Kárpáti Péter e darabjaiban érhető leginkább tetten az a működésmód, ahogyan a színpad és nézőtér közötti intenzív kommunikáció és a közös jelentésalkotásra hívás a liminalitás állapotát előállítja. A liminalitásnak (Victor Turner) Kárpáti darabjainál hasonló funkciója van, mint az ősi társadalmak rituális szertartásainál: olyan átmenetiség, játéktér megnyitása, melyben a minden emberben közös, univerzális létérzés felfokozásán keresztül a határait vesztő Én képessé válhat újszerűen, másként szemlélni önmagát és a körülötte lévő világot. Az átmenetiség állapotát tovább erősíti az, ahogyan Kárpáti a különféle kultúrákból vett referenciákat kezeli. Egy-egy archetipikus szituáció, és maguk a karakterek is egyidejűleg tartalmaznak olyan eltérő kulturális utalásokat, melyek jelentése egyszerre több irányba szóródik szét, ezért nem épül ki az eseményeknek és a karakterek jellemfejlődésének jól körvonalazható íve. Ennek következtében a befogadó a kulturális referenciák és archetipikus helyzetek gyors ütemben feléje áradó özönében találja magát, aminek révén folyamatos ingerek érik, hogy belső képzeletvilága és az emlékezete mélyrétegeiben tárolt ősképek aktivizálódjanak.

Lehet-e slam a COVID után?

Kutatásom a COVID-járvány slam poetry-re gyakorolt hatását vizsgálja. A pandémia és a bezárások alapjaiban változtatták meg az emberek mindennapjait, s nem voltak ez alól kivételek az olyan jelenléti műfajok sem, mint a színházi előadások, a koncertek, vagy épp a slam klubok. A munka és a tanulás világa is átköltözött az online térbe, s ehhez a szórakoztatóiparnak is idomulnia kellett, ha nem akarták elveszíteni nézőiket. Jelen előadásban azt mutatom be, milyen rögtönzött megoldásokkal álltak elő a hazai kőszínházak, miként reagáltak a bezárásokra, illetve, hogy milyen ötletekkel rukkoltak elő a slammerek és milyen hatással volt mindez a slam poetry közösségekre. Míg a színházak (pl. a Pécsi Nemzeti Színház) az archívumuk nyilvánosságra hozatalával igyekeztek fenntartani az érdeklődést, s egyben kedvezni nézőinek, addig a slammer közösségnek más eszközökhöz kellett folyamodniuk, hiszen a slam archívumok mindenki számára megtalálhatók és elérhetőek, ráadásul nem pótolják azt a fajta közösségi élményt, ami a slam poetry sajátja. További említésre méltó törekvés volt a kifejezetten online fogyasztásra tervezett, streamelt előadások létrehozása is. S, habár a színházak idővel újra kinyithatták kapuikat, az addig folyamatosan növekedő és népszerűsödő slam poetry műfaja végzetes csapást szenvedett. Az alulról szerveződő, underground műfaj mintha elhalt volna. A klubok néhány kivételtől eltekintve nem kezdték újra működésüket. Sok esetben az alkotók is más utakra tévedtek, s egy egészen új, szinte alapok nélküli generáció jelent meg a színpadokon. Van-e még jövője a műfajnak? Mekkora károkat okozott a COVID? Milyen további lehetőségei lettek volna a műfaj alkotóinak, akár a színházi példákból tanulva? Ezeket a kérdéseket feszegeti előadásom.

SEDIÁNSZKY NÓRA (PTE BTK IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA/MÓRICZ ZSIGMOND SZÍNHÁZ, DOKTORANDUSZ, DRAMATURG)

„Nem is tudom, miért vagyok szomorú” – A melankólia témája A velencei kalmárban

A tervezett előadás Shakespeare *A velencei kalmár* című darabját a melankólia megjelenési formáinak szempontjából vizsgálja, elsősorban Antonio karakterén keresztül, összevetve más jól ismert melankolikus karakterekkel Shakespeare életművéből, Hamlettel vagy Mercutioval. Az előadás kitér a melankólia reneszánszban létező értelmezéseire, felfogására, valamint az ókori és középkori hagyományokra is, de jelentős szerephez jutnak a különböző olvasatok bemutatásánál Földényi F. László, Marek Bieńczyk és Sigmund Freud melankóliával kapcsolatos írásai is.

SZILÁGYI ZSÓFIA EMMA (KRE, VÉGZETT MESTERSZAKOS HALLGATÓ)

Adaptáció mint (re)produkció: Bodó Viktor Kafka-adaptációi

Elemzésemben Bodó Viktor két Kafka-rendezésének, a *Ledarálnakeltűntem* (Katona József Színház-Kamra, 2005) és *A kastély* (Vígsház, 2022) című előadásainak összehasonlító elemzését végzem el, mindkettőt összevetve a referenciájukként szolgáló regénnyel, valamint a Kafka-életmű több darabjával és a szerzői életrajzzal. Összehasonlító elemzésem célja egyrészt, hogy bemutassam Franz Kafka regényeinek színpadképességét, másrészt felhívni a figyelmet arra, hogy az adaptálás nem csupán egy forrásanyag másik médiumba való áthelyezését jelenti, hanem egy olyan folyamatot is, amely a nézőnek új értelmezést kínálva kapcsolódik be egy már korábban megkezdett párbeszédbe.



SZEKCIÓVEZETŐ: PATONAY ANITA

ADORJÁNI PANNA (ELTE BTK, IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA, DOKTORANDUSZ)

Az Utolsó lecke és a kollektív montázs Egy 1969-es bukaresti diákszínjászó előadás alkotói folyamatának felkutatása

Az előadás a bukaresti Podul diákszínjászó társulat *Utolsó lecke (Ultima lecție)* című, 1969-ben bemutatott előadása kapcsán az alkotói folyamatban alkalmazott módszerek megvizsgálásának folyamatát mutatja be. A kutatás részmájája a doktori kutatásomnak, amelyben a kollektív alkotói módszerek romániai előzményeit vizsgálom a második világháború és a rendszerváltás közötti időszakban. A korabeli sajtóból tudható, hogy Románia ezzel az előadással, illetve a Nottara Színház produkciójával szerepelt a franciaországi Nancyban megszervezett nemzetközi színházi fesztiválon, ahogy az is, hogy a bukaresti színi egyetem diákjai, nevezetesen Magda Bordeianu, Grigore Popa és Sugár Teodor által alapított csoportosulás ezt a produkciót „kollektív montáznak” (montaj colectiv) titulálta. Az alkotói folyamat megvizsgálásában a főbb kutatói kérdések az előadás létrehozásának körülményeire, az alkalmazott módszerekre és a résztvevő alkotók ezekkel kapcsolatos álláspontjaira vonatkoznak. Ennek érdekében felkutatom a vonatkozó sajtódokumentumokat, a diákszínjászó társulat archívumát és az érintettek személyes archívumait, akikkel strukturált interjúk kontextusában elevenítettem fel az akkori eseményeket. A kutatás legfőbb kihívása, hogy az alapító tagok közül ketten már nem élnek, de az sem ismeretes, hogy kik vettek részt az *Utolsó lecke* létrehozásában, ugyanis az egyetlen még életben lévő alapító tagról, Magda Bordeianuról egy korabeli interjúnak köszönhetően tudható, hogy 1969 nyarán rendezőként lediplomázott a bukaresti színművészeti egyetemen, és professzionizálódásának hozományaként kilépett a társulattól. Az *Utolsó lecke* Nancyban ez előtt pár hónappal, 1969 áprilisában szerepelt. Az előadás a kutatómunka folyamatát mutatja be, körüljárva az archívum feltárásának kihívásait, bemutatva a már rendelkezésre álló dokumentumokat és feltérképezve azt a munkát, amelyet a kutató az érintettek felkutatásában, az interjúk megtervezésében és kivitelezésében lefolytat.

GARAI JUDIT (ELTE BTK, IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA, DOKTORANDUSZ)

Gyermekvédelemből kikerülve Az Art-ravaló szocioművészeti projekt részvételi színházi metódusai

A Faktor Terminál és a Szubjektív Értékek Alapítvány 2018 óta működteti az Art-ravaló elnevezésű szocioművészeti projektjét, melynek célja a hátrányos helyzetű, állami gondoskodásban nevelkedett fiatal felnőttek művészeti tevékenységen keresztül történő személyiségfejlődése, hosszabb távon pedig a társadalomba való beilleszkedésük segítése. A hat éve működő projekt első, 2019-es *És Télemakbosz?*, valamint legújabb, 2024-es *KÖR* című színházi előadásán keresztül kívánom előadásomban elemezni a különböző részvételi, közösségi és térspecifikus színházi elemeket. Valamint a kilenc hónapos projekt színházi részét előtérbe helyezve Jürgen Habermas konszenzus-elméletén és Chantal Mouffe antagonistá ellentét-elméletén keresztül szeretném felmutatni azt, amit az olyan típusú művészeti gyakorlatok, mint az Art-ravaló, láthatóvá kívánnak tenni: szembe helyezkedve a létező hegemonia-gyakorlattal hangot adni azoknak, akiket elhallgattatnak; láthatóvá tenni azokat, akiknek a hatalom hátat fordít. A részvétel óhatatlanul konfliktusokhoz, antagonizmusokhoz, kommunikációs zavarokhoz vezet, ezt a színházi előadások elemzésénél is alapul kívánom venni, hiszen a résztvevőkre nem tekinthetünk úgy, mint a társadalmi és politikai

folyamatokból kiemelt egyénekre: a résztvevőt, mint a társadalom tagját nemcsak körülveszi a jelenlegi politikai, gazdasági, kulturális és társadalmi berendezkedés és azok konfliktusai, és ezek nemcsak egyfajta kontextust teremtenek a létezéséhez, hanem alapvető módon befolyásolják, alakítják őt, s ezzel együtt a részvétel mindennemű formáját is.

ISZTRAYNÉ TEPLÁN ÁGNES, PHD (ELTE SKANDINÁV NYELVEK ÉS IRODALMAK TANSZÉKE, EGYETEMI TANÁRSÉGÉD)

A női identitás otthontalansága August Strindberg Julie kisasszony és Tennessee Williams A vágy villamosa című drámájában

Dráma- és színháztörténeti szempontból is jelentős két színdarab összehasonlítására vállalkozik az előadás. Mindkét mű egy-egy új korszak hajnalát jelzi, amely hatással volt a társadalmi szerepekre, a férfi-nő kapcsolatokra és egyáltalán: újraértelmezte az identitás fogalmát.

A második világháború után eszmélő amerikai társadalom patriarchális világába belibbenő kifinomultságnak, érzékenységnek ugyanúgy nem volt helye, mint ahogy a 19. század végi arisztokrata nőnek sem volt helye a cselédek világában. Ha az úrhölgy ráadásul egy szolgálóval keveredett szerelmi kalandba, akkor az társadalmi szempontból egyértelműen szégyent és bukást jelentett a nő számára. Tennessee Williams *A vágy villamosa* (1947) című drámájára, valamint August Strindberg *Julie kisasszonyára* (1888) egyaránt jellemző a vágy, a szégyen és a társadalmi nyomás kontextusában kibontakozó tragikum provokatív ábrázolása. A naturalista drámában ugyanakkor feltárul az identitás töredezettsége, egyenetlensége, amit Strindberg a modern ember sajátjának tartott és szembeállított a régebbi korok színpadi jellemeivel, amelyek számára túlságosan is egydimenziósak voltak. Julie válsága egy korszak válságát is jelzi. Julie elsősorban saját női identitását nem akarja elfogadni, és nem akar a társadalom elvárásai szerint élni. A női lét számára bukás, csapda, a biológiai test pedig kalitka. Blanche esetében ebből a csapdából a hisztéria, a látomások, az őrület jelenti a kilépést. Julie kisasszony és Blanche is úton vannak és otthontalanok. Az, hogy végül mindkét darab a nő bukásával, lelki értelemben vett erőszakos pusztulásával, megbüntetésével ér véget, visszakapcsolódik ahhoz a társadalmi kontextushoz, amely előírta a női test és szexualitás helyét mind az otthonában, mind pedig az otthonán kívül. Így Blanche otthontalansága és Julie száműzöttsége egyaránt szimbolizálja a női identitás válságát, helyének kérdésességét az adott korban.

Az előadás arra keresi a választ, hogy a női lét otthontalanságának ábrázolása hogyan világít rá a nő mindenkori szerepére és helyére a társadalomban, és milyen problémákat tárnak fel a női identitással kapcsolatban a szerelmi háromszögek a különféle korszakokban.

FERENCZ HEDVIG (SZTE BTK, MESTERSZAKOS HALLGATÓ)

A nappaliban és a varrodobozban is csend van

Hiányok, terek, tárgyak és elhallgatások összefüggése Hajdu Szabolcs és Szvoren Edina munkáiban

Előadásomban egy kortárs színházi és filmrendező – Hajdu Szabolcs – és egy kortárs novellista – Szvoren Edina – olyan munkáit szeretném összevetni, amelyekben hasonló dramaturgiai, poétikai eljárásokat fedeztem fel. Korábbi kutatásaimban ugyanazokat az irodalom- és színházelméleti problémákat kerestem és értelmeztem a két alkotónál, külön-külön, idővel azonban arra jutottam, érvényesebb válaszokra juthatok, ha együtt próbálok megvizsgálni a két különböző alkotói folyamat és a végtermékek működéseit. Hajdu Szabolcs színházi és filmes munkáiban – elsősorban az *Ernelláék Farkaséknál*, *Kálmán-nap*, *Egy százalék indián*, és *Békeidő* alkotásokra koncentrálna – izgalmas az a

tudatosság, következetesség, ahogyan a kicsiből, letisztultból észrevétlenül, hatalmas gesztusok nélkül épül valami nagy – tér, cselekmény, nyelvezet szempontjából is értve mindezt; hiányok, elhallgatások sorából épülnek fel a darabok. Szvoren Edina prózái – itt a *Pertu* és a *Verseim* kötetek szövegvilágát vizsgálva – ugyanígy a hiányokkal játszanak: énelbeszélői elhallgatnak dolgokat, vagy az elmondott dolgok helyett mellébeszélnek, pakolnak, a teret írják le maguk körül. A kommunikáció mindkét alkotónál az emberen kívülre esik – tárgyak és terek veszik át ezt a szerepet.

Különböző színházi működések, színházelméleti megállapítások, narratív eljárások és prózaelméleti meglátások mentén veszem sorra az alkotásokat: középpontban a választott terek szerepe, tér és kommunikáció, tárgyak és beszéd összefüggése, egymásra hatása, a mozaikosság, az elhallgatás gesztusának jelenléte, a hiányok, mellérendelő mozgások folyamatos működése az egyén drámaiban. Mit tud elhallgatni egy szöveg és egy színpadi alkotás, hogyan tudnak ugyanolyan játékot űzni a hiánnyal, térrel, és a tárgyak szerepével, miközben a szöveg- és térbeli működések más eszköztárral dolgoznak? Az említett felvetésekre különböző tanulmányok eredményeit felhasználva, saját értelmezéseimmel, meglátásaimmal igyekszem érvényes válaszokat adni.



SZEKCIÓVEZETŐ: GAJDÓ TAMÁS

KOVÁCS VIKTOR (ELTE BTK IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA, DOKTORANDUSZ)

Intrikusábrázolási jellegzetességek Szigligeti Ede és Balázs Árpád A strike című darabjában

A Nemzeti Színház 1871. január 1-jén drámaírói pályázatot hirdetett, amelynek kiírása szerint népszínművek beérkezését várták, határidőként pedig az év augusztus 16-i napját jelölték meg. A bírálóbizottság tizenkét pályaművet kapott, amelyek között Szigligeti Ede és Balázs Sándor *A strike* című „eredeti népszínmű”-ként definiált alkotása is szerepelt. Az elbírálók által méltányolt *A strike* az év második felében, 1871. október 29-én színpadra is került, azonban sokkal összetettebb fogadtatásban részesült, mint azt előzőleg sejteni lehetett. A lapok elsősorban a darab szokatlan miliójét, az ipari közegben élő falusi emberek teremtett atmoszféráját érezték hiteltelennek, de olyan publikációk is születtek, amelyek a sztrájk társadalmi jelenségének a hazai környezetben való érvényességét vitatják.

A hazai népszínmű megszületése és virágkora kétségtelenül összeforr Szigligeti Ede nevével, alkotói tevékenységével. Kerényi Ferenc *A régi magyar színpadon* című művében az 1843-as *Szökött katona* bemutatóját nevezi meg a műfaj első színpadi reprezentációjaként, s a népszínmű történetének fordulatai nemegyszer Szigligeti pályájának alakulásával függnek össze a Kerényi által alkalmazott narratívában. Előadásom kiindulópontjának ezt az észrevételt tekintem, és a korábbi kutatási tevékenységemhez kapcsolódva az intrikusábrázolás felől elemzem *A strike*-ot. Hogy élnek tovább a rögzült szereptípusok, és milyen újfajta jellemvonásokkal egészülnek ki a darab miliójéül szolgáló környezetben? Árnyaltabbá válnak-e esetleg az ábrázolt személyiségek a rendhagyó ellentétek hatására?

Az előadás első szakaszában a darab recepciótörténet állomásait tekintem át, feltérképezve, hogy milyen elméleti kontextus jellemezte a premier korát. Ezt követően a szöveggönyv egyes cselekményelemeit vizsgálom az antagonisztikus figurák bemutatása és részletesebb értelmezése céljából. A történet epikus, szerteágazó jellegéből kifolyólag nem beszélhetünk egy az egész drámaszerkezeten átívelő intrikus tevékenységről, a darabban megjelenő valamennyi helyszínnek és társadalmi térnek megvan az ehhez a pozícióhoz rendelhető figurája. Ezeknek a szereplőknek közös vonása, hogy a társadalmi változások közepette a maguk személyes státuszváltozását egy újfajta identitásképző kommunikációval kezelik, s ezen keresztül próbálnak érvényesülni az új szabályok szerint működő közösségben.

Műfajmeghatározási kísérletek Vörösmarty Mihály Várnász című drámájának recepciójában (1833–1933)

Az elmúlt időszakban folytatott kutatásom középpontjában Czakó Zsigmond *Leona* című darabjának recepciótörténete állt. A dráma bemutatójához kapcsolódó sajtóanyagból kiderült a számomra, hogy a nevezetes színpadi bukás nemcsak az adott műnek, hanem magának a rémdrámai stílusnak szólt. Czakó darabja az ún. fekete romantika kísérleti példája lett volna, amire a korabeli közönség egyértelműen elutasító választ adott. Előadásom alapjának ezt a feltevést tekintem, s Vörösmarty Mihály 1833-as hasonló tematikájú drámáját, az akadémiai díjjal jutalmazott *Várnászt* vizsgálom a befogadói reakciók felől. Az általam kijelölt időintervallum a megjelenést követő száz év, melynek során számtalan elemzés született a *Várnász*ról. Mindegyik írásban közös, hogy a színművet az átmeneti jellegéből fakadóan a tragédia műfaji kategóriájához sorolták, s bár Czakó darabjához hasonlóan bővelkedett a borzongásesztétika elemeiben, a horrorisztikus jelenetekben, a későbbi irodalomkritika sem nevezte rémdrámának, mint a *Leonát*. Mi lehetett az eltérő fogadtatás oka? Milyen kritikai diskurzusok zajlottak le a két dráma bemutatója közötti tizenhárom évben?

E kérdésekre keresem a választ az előadásomban, amelynek első részében a Vörösmartyval kortárs lapok és irodalmi értelmezések műfajmeghatározási kísérleteit ismertetem, majd rátérek a 19. század második felének elméleti megközelítéseire, Toldy Ferenc, Gyulai Pál, Kemény Zsigmond, Baróti Lajos, Bayer József, Riedl Frigyes és Vértesy Jenő *Várnász*sal kapcsolatos megjegyzéseire. A századforduló irodalomelmélete számos korábban definiált drámatípust értelmezett újra, s a korábban egyként értelmezett kategóriákat megpróbálta kisebb egységekbe sorolni, újabb terminusokat hozott létre. Ez a folyamat nyilvánvalóan a Vörösmarty-recepciót sem kerülte el, azonban az valamennyi publikációban közös, hogy a legtöbbször egy nemzetközi hatáshullám hazai reprezentációjaként értelmezték a *Várnászt*, gyakran egymásnak ellentmondva kötötték össze a korábban a Bajza–Henszlmann vitában is kulcsszerepet játszó német és francia irányzatokkal.

Völgyesi András: Bánk bán, 1977, Philther-elemzés

A sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház társulata elsőként mutatta be Romániában – alig egy évvel a magyarországi ősbemutató után – a *Bánk bán* Illyés Gyula által „kiigazított” változatát. Ez az előadás nem erőfitogtatás szeretne lenni, hanem sokkal inkább segíteni kívánja a nézőt a zsarnokság, az idegen iga, és a vele járó erkölcsi fertő kiismerésében. Vagyis a történelmi keretek között megjelenik a rejtett beszéd, és ezt kelti életre a harmincadik évadjába lépett sepsiszentgyörgyi társulat. Jelen előadásomban vizsgálom az Illyési Gyula-i szövegváltozatot, az alkalmazott színpadi eszközöket, a zenét, az egydíszletű, komor színpadi teret, ahol a szcenikus események játszódnak. A nemzeti történelmi tragédia mondanivalója túlnő a kőszínház keretein, jelezve a nézőnek, hogy a zsarnokság nem tarthat örökké, kell lennie kiútnak minden reménytelennek tűnő történelmi-társadalmi kontextusban.



SZEKCIÓVEZETŐ: JÁSZAY TAMÁS

JÁSZAY TAMÁS, PHD (SZTE BTK, EGYETEMI ADJUNKTUS)

*Ruszt József: A pokol nyolcadik köre
Az előadás színházkulturális kontextusa*

Ruszt József színpadi gondolkodására, más kortársakhoz hasonlóan, elsöprő erővel hatott a Jerzy Grotowski színházával való személyes találkozás, *A pokol nyolcadik köre* (1967) színpadi megvalósítását konkrétan alakította. Ugyan a hatás javarészt külsőségekben jelent meg, az előadás a kortársakra rendkívüli hatást gyakorolt, így Ruszt hosszú pályájának markáns értelmezőpontja lett. *A Pokol...* egyben a korban tabuként számon tartott holokauszt egyik, ha nem legelső érdemi magyarországi színpadi megfogalmazásává vált, amely élesen, választott színházi eszközhasználatán keresztül szembesítette nézőjét a trauma kimondhatatlanságával is. Előadásomban a bemutató színházkulturális kontextusát vizsgálom.

VARGA KINGA (ELTE BTK IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA, DOKTORJELÖLT)

Édes Anna '69

Az *Édes Anna* színházi adaptációi között az 1969-es előadás egy harmincéves szilenciumot tört meg. 1937-ben Bárdos Artúr Belvárosi színháza bemutatta, majd az 1958-as filmes adaptáció hozta közel az emberekhez a regényt, amelynek montázsszekvenciája egyértelműen a regnáló kultúrpolitika nyelvén szólt. Az 1969-es színházi előadásra a Déryné Színházban került sor, amelynek célkitűzése az volt, hogy a színházi előadásokon keresztül kulturális missziót hajtson végre, vagyis olyan helyeken is színházi előadásokat mutasson be, ahova egyébként nem jutna el a kultúrának ez a formája. A gyakorlatban ez azt jelentette, hogy vidéki művelődési házakban, a leghetehetlenebb körülmények között állították színpadra a nagy számú, és nagy számban játszott, a legkülönbözőbb műfajokra kiterjedő színházi előadásokat a különböző mini társulati csoportokba osztott, és hetekre újtukra eresztett színészek.

Az előadás arra keresi a választ, hogy vajon miért felelt meg a kor elvárásainak a Felkai Ferenc átíratában bemutatott *Édes Anna* a Déryné Színház előadásában a Tanácsköztársaság 50. évfordulójának ünnepi rendezvénysorozatának kötelező penzumaként. Előadásomban a fennálló forrásanyagokat és a szövegkönyv filológiai vizsgálatát állítom középpontba.

SZABÓ RÉKA DOROTTYA (SZTE BTK, ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNYI TANSZÉK, BA HALLGATÓ)

A reprezentáció határán: Gothár Péter Én vagyok a Te című rendezésének Philther-elemzése

Esterházy Péter a Nemzeti Színház felkérésére 2010-ben írta meg *Én vagyok a Te* című drámáját – a szöveg alapján Gothár Péter rendezett előadást egy évvel később. A feldolgozás 2013-ban került le a színház repertoárjáról, és azóta sem készült más adaptáció. Az Esterházy-szöveg monodrámára emlékeztető narrációs szerkezete, a színház szemiotikai funkcióinak folyamatos játéka, az állandó önreflexivitás és a klasszikusnak semmiképp sem nevezhető beszédaktusok determinálják a színpadi adaptáció jellegét.

Munkám a Gothár-rendezés Philther-elemzését ismerteti. Az előadásfelvétel és a kritikai visszajelzések alapján hat szempont (az előadás színházkulturális kontextusa, dramatikus szöveg, rendezés, színészi játék, színházi látvány és hangzás, az előadás hatástörténete) mentén analizálja és rekonstruálja a produkciót. A kutatás elsődleges célja, hogy rávilágítson az előadás színház-történeti jelentőségére.



SZEKCIÓVEZETŐ: JÁKFALVI MAGDOLNA

JÁKFALVI MAGDOLNA, DSC (PTE BTK, EGYETEMI TANÁR)

Értekezés a dramaturgiáról – Az elrendezés

Lessing 1767. április 22-én úgy fogalmazza meg a dramaturgia célját, mint ami „... kritikailag beszámol majd minden színpadra kerülő darabról és figyelemmel kíséri mind a költő, mind a színész művészetének minden itteni lépését.” (209). Lessing ezzel az indítással maga is megpróbálja a színész efemer és a költői szöveg örök karakteréből adódó kihívásokat egymásra viszonyítva értelmezni, s ez a konferenciaelőadás is hasonló irányban indul el: a szöveg- és az előadásdramaturgia közös működ(tet)ésére állít példát. A kihívás abban rejlik, miként lehet láthatóvá tenni a kortárs művészi események és elemzési technikák csillogó intenzitásából kiemelve a dramaturgia szabályszerűségét, pozícióját, jelentőségét. Az előadás most egyetlen narratívára fókuszál: az elrendezés narratívájára. Vörösmarty meglátását követve, miszerint a „... dráma helyes elrendezése minden egyéb tulajdonságok fölött az, mely színi hatást arat”, kísérletet teszünk a szöveg- és az előadás elrendezési rendjének nem-hierarchikus összekapcsolására, a klasszikus, a brechti, a posztdramatikus szabályszerűségek feltárására. A dramaturgiát a színházcsinálás és színháznézés közös felületeként elemezzük, mintaként Szophoklész és Juliette Binoche *Antigonéja* áll előttünk.

CSELLE GABRIELLA (PTE BTK IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA, DOKTORANDUSZ)

A sztereotipikus cigányreprezentáció a népszínműben

Tóth Ede: A falu rossza

Bár a sztereotipikus cigányreprezentáció nem egyeduralkodó a magyar drámairodalom történetében, mégis több példát találunk ezekre az előfordulásokra. Ahhoz azonban, hogy megérthessük, miben tér el a nem sztereotipikus reprezentáció, látnunk kell, hogy mi az általános, a gyakori, amihez képest az eltérést megfigyelhetjük. Erre példának tekintem Tóth Ede 1874-es népszínművét, *A falu rosszát*. Ez a színmű a kortárs drámaszövegekhez képest nagyobb szerepet tulajdonít a tárgyalt karaktereknek, így részletesebben vizsgálhatóvá teszi megszólalásaikat. Céлом a szöveg elemzésén, valamint az ősbemutatóról készült kritikák vizsgálatán keresztül megmutatni, hogyan jelentek meg tipikusan a cigány karakterek a XIX. század színpadán.

VÁMOS KORNÉLIA (PTE BTK IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA, DOKTORJELÖLT)

Árulás és szegény – A kiábrándult Iphigeneia

Kutatási területem fő témája az archaikus és klasszikus kori görög irodalom kiemelkedő alkotásaiban megjelenített nőalakok tipológiai vizsgálata. A tragikus triász, de elsősorban Szophoklész és Euripidész fennmaradt tragédiáinak elemzése során állítottam fel egy tipológiai rendszert, amelyben valamennyi hősnőt áldozathozatali módjuk szerint osztályozok. Ebben a rendszerben három alapvető nőípust különböztetek meg: az önmagukat mások céljaiért feláldozó nők, az önmagukat önnön céljaikért feláldozók, illetve a másokat önmaguk céljai elérése érdekében feláldozók. Az egyes típusok legkarakteresebb képviselői: Iphigeneia, Antigoné és Helené. Jelen előadásomban az első típust

szeretném részletesebben bemutatni Euripidész *Íphigeneia Auliszban* című műve alapján, amely során Nagy Imre drámaelemzési modelljét segítségül hívva igyekszem a műnek egy olyan olvasatát igazolni, amelyben a tragédia során kialakult erkölcsi patthelyzet feloldása valójában az erkölcsi értékrendek közti átjárhatatlanságot tárja elénk.

FORGÁCS KATALIN (ELTE BTK, MA HALLGATÓ)

Ikermotívum a drámatörténetben

Dolgozatomban az ikrek megjelenését vizsgálom a drámatörténet egyes korszakaiban. A kiválasztott drámák más-más történelmi korban születtek, ezzel átfogva az egész drámatörténetet. A kutatásom a drámatörténet több korszakát is vizsgálja a kiválasztott drámák segítségével: Titus Maccius Plautus: *Amphitruo* (~ Kr. u. 2. század), *Ikerék* (~ Kr. u. 2. század), William Shakespeare: *Tévedések vígjátéka* (1592), *Vízkereszt, vagy, amit akartok* (1601), Oscar Wilde: *Bunbury, avagy jó, ha Szilárd az ember* (1895), Caryl Churchill: *Sokan* (2002).

A kutatásom hipotézise, hogy a történelmi, társadalmi változások ellenére az ikrek ábrázolásában vannak olyan ismétlődő részletek, amelyek újra és újra előkerülnek a különböző drámákban. Ezeket az ismétlődő motívumokat szeretném összegyűjteni. A felmerülő kérdések vizsgálatát komparatív drámaelemzéssel, szoros szövegolvasással végeztem. Előadásomban ennek a nagyobb ívű kutatásnak egyes részeit fogom kiemelni.

GEMZA MELINDA (DEBRECENI EGYETEM IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYOK DOKTORI ISKOLA, DOKTORANDUSZ)

Public Social Responsibility

Előadásom a CSR-on [Corporate Social Responsibility] belül pozicionálja a kulturális közszféra társadalmi felelősségvállalását [Public Social Responsibility, PSR], és azon belül megvizsgálja azoknak a közintézményként működő színházaknak a lehetőségeit, amelyekben még csak elszórtan és reflektálatlanul fedezhetők fel a PSR-hoz kapcsolódó tevékenységek. Bemutatom a PSR jelenlegi értelmezéseit, majd megvizsgálom azokat a főbb elméleteket, amelyek a kultúrát a fenntarthatóság negyedik pilléréként határozzák meg. Ezt követően a társadalmi felelősségvállalás lehetőségeit vizsgálom meg az előadóművészetekben, azon belül is a vidéki kőszínházakban. Olyan kérdésekre keresem a választ, hogy mit és hogyan produkálnak, milyen modellek megvalósításával lehetnek fenntarthatóbbak, etikusabbak, hogyan építhetnek be átgondolt, a társadalomra valós hatást gyakorló tevékenységeket a repertoárjukba, és hogyan tudnak a kulturális jogok figyelembevételével működni. Tézisem szerint a tétellel bíró bevonódásra lehetőséget nyújtó részvételi színházi formák, illetve az ezekkel dolgozó alkalmazott színházi előadások képesek megteremteni ennek a lehetőségét. Biztosítani tudják, hogy a kőszínházak felelősséget vállaljanak a társadalom (de legalábbis saját mikro-, illetve makrokörnyezetük) állapotáért, melynek egyik lehetséges útját, jó gyakorlatát az utolsó részben a debreceni Csokonai Színház ifjúsági programjának az elemzésén keresztül mutatom be.



SZEKCIÓVEZETŐ: KÉKESI KUN ÁRPÁD

KÉKESI KUN ÁRPÁD, PHD (KRE BTK, SZÍNHÁZTUDOMÁNYI TANSZÉK, HABILITÁLT EGYETEMI DOCENS)

Színháztörténet félárnyékban: a Macskajáték szolnoki ősbemutatójáról

Örkény István *Macskajáték*ának közismert sikertörténetét az 1971-es szolnoki ősbemutató alapozta meg Székely Gábor paradigmátikus rendezésében, három kiemelkedő alakítással. Komoly szakmai és közönségsikere ellenére az előadás az akkori vidéki színházi viszonyoknak megfelelően alig pár hétig volt csak műsoron, és nem ért meg húsz esténél többet. Fővárosi remake-jét Várkonyi Zoltán felkérésére Székely szűk két hónappal később a Pesti Színházban is elkészítette, szintén emlékezetes alakításokkal, óriási visszhanggal. Ez a *Macskajáték*, amelyet tévéfelvétel is megörökített, mintegy 360 előadás után, az 1982/83-as évad végén került le a műsorról, jócskán elhomályosítva szolnoki előzményének érdemeit. Ha nem is foglal(hat)ta el az ősbemutató helyét a színházi emlékezetben, sok szempontból feledésre ítélte azt. Előadásom ezzel az elfeledettséggel foglalkozik, nem annyira a két produkció viszonyára koncentrálna, mint inkább a szolnoki *Macskajáték* „archeológiájára”.

FEKETE NORBERT, PHD (MISKOLCI EGYETEM BÖLCÉSZETTUDOMÁNYI KAR, MAGYAR NYELV- ÉS IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZET - DIGITÁLIS ÖRÖKSÉG NEMZETI LABORATÓRIUMA, KUTATÓ MUNKATÁRS)

„Álmok rabjaként járja végig sorsát” – Marton Endre: Csák végnapjai, 1971

Előadásomban Marton Endre 1971-es *Csák végnapjai* című rendezését vizsgálom a Philther-módszer szempontjainak segítségével. Egyrészt az a kérdés érdekel, hogy Madách Imre darabja miként illeszkedik abba az 1960-as és 1970-es években trendként jelentkező folyamatba, melynek keretében több színház igyekezett leporolni, újraértelmezni és bemutatni a 19. századi klasszikus magyar drámai örökség egyes elemeit. Madách zsenije a szocialista realizmus jegyében fogant rekanonizációs kísérlet egyik központi darabjának tekinthető, amit jól mutat, hogy 1972-ben a Nemzeti Színház által szervezett klasszikus magyar drámák ünnepi hetének repertoárjába is bekerült. Másrészt azt vizsgálom, hogy a darabot a klasszikus magyar drámai örökség feldolgozásában komoly szakmai tapasztalatot szerzett trió, vagyis Marton Endre rendező, Keresztury Dezső dramaturg és a Csák Mátét játszó Sinkovits Imre miként állította színpadra.

KALMÁR BALÁZS (ELITE BTK, DOKTORANDUSZ)

Mensáros László és a lieux de memoire

1965. november 20-án az Egyetemi Színpadon bemutatták Mensáros László (1926-1993) első önálló estjét, *A XX. századot*. Az önálló esten több szövegtípus (vers, levél, próza, dalszöveg stb.) került egymás mellé, illusztrálандó a XX. századot. A bemutató és az önálló est által több minden rendelődött egymás mellé. Hosszú idő után – még a hidegháború árnyékában is – békés időszak jellemezte Magyarországnak történetét. Az 1956 után kialakuló Kádár-rendszer megszilárdult. Az 1963-as amnesztiát követően kiszabadultak a forradalomban részt vett letartóztatottak nagy része. Habár 1960-ban szabadult, de ezeknek a letartóztatásoknak volt az egyik elszenvedője Mensáros László is, aki 1964-ben visszakért a Madách Színházba, ahonnan 1958-ban elhurcolták. Előadásomban azt vizsgálom, hogy egy olyan színművész, akinek a pályáján nyomott hagyott a Rákosi-korszak, 1956 és a korai Kádár-rendszer, milyen

múltképet fogalmazott meg 1965-ben. Hogyan és miképpen, milyen közegben prezentálta azt a személyes, közösségi és társadalmi tapasztalatot, amelynek lezártsága csupán politikai illúzió lehetett – mind a művész, mind a hatalom részéről? *A XX. század* című estet több éven át, több százszor, országszerte előadta Mensáros László, sőt egy időre a hatalom be is tiltotta az előadást. Milyen okok állhatnak a sikere és a hatalom reakciói mögött? Továbbá azt a kérdést szeretném feszegetni, hogy a Madách Színház frissen rehabilitált színművésze miért az Egyetemi Színpadon készítette, készíthette el előadását. Hogyan jelent meg deklaráltan a XX. század egy 1965-ös színházi előadásban?

PAMLÉNYI LAURA (SZTE BTK ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNYI TANSZÉK, OSZTATLAN TANÁRSZAKOS HALLGATÓ)

Helyhatározás – A magyar vidéki színpadi reprezentációja (Kutyaportéka; A te országod)

Előadásom alapjául Gábor Sára *Kutyaportéka* című drámája, és az ebből készült, Barcsai Bálint által rendezett előadás, illetve Keresztury Tibor Tar Sándor novellái nyomán írt, Horváth Csaba által színpadra alkalmazott *A te országod* című előadás szolgál. Kutatásomban a különböző térbeli metaforák, és az ezekhez kapcsolható asszociatív többletjelentések segítségével elemzem a két darabot a készítés metódusától a színrevitelig. Megvizsgálom, hogy hogyan reprezentálódik a fent-lent ellentétpár a térben és a szellemi síkon is egyaránt egy olyan helyen, ahová az Isten sem lát el, ahol a „lent” fokozható és a „fent” is csak lecsúszáshoz vezet, hiszen „szárnyak nélkül fel nem ér” senki. Kitérek még arra is, hogy a két előadás hogyan ábrázolja a cigány-magyar együttélési nehézségeket, hogyan problematizálja a reményvesztett emberek viszonyát a különböző tudatmódosító szerekhez, és hogy a munka önmagában tényleg kitörési lehetőség-e?



SZEKCIÓVEZETŐ: KÉRCHY VERA

KÉRCHY VERA, PHD (SZTE BTK ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNYI TANSZÉK, HABILITÁLT EGYETEMI DOCENS)

Lavina a színpadon: Ruben Östlund és a színház

Előadásomban azt vizsgálom, mi történik, amikor egy sajátosan teátrális jellemzőkkel bíró film színpadra adaptálódva „visszafordul” a megidézett médium közegébe. Ahogy Lars von Trier *Dogville*-je (2003) a Kosztolányi Dezső Színház színpadán (r. Urbán András, 2021), John Cassavetes *Premierje* (1977) a Vígszínházban (r. Martin Čičvák, 2019), úgy Ruben Östlund *Lavinája* (2014) is a Katona József Színház-Orlai Produkciós iroda előadásában (r. Pelsőczy Réka, 2024) színház és film reprezentációs összeférhetőségének/összeférhetetlenségének kérdéseit, az intermediális kereszteződés lehetőségeit feszegeti. Mivel Östlund filmjeiben kiemelt szerepet játszik a mindennapi rituáléinkat feldúló véletlen (legyen szó a szereplők életét felforgató hajótörésről, lavináról vagy utcai rablásról), különösen érdekes, hogy mi történik ezzel a szándékolt performanszainkat aláaknázó, a hétköznapi színházát dekonstruáló performativitással a „logocentrikus színház” (Derrida) keretei között. Színre tudja-e vinni a színház saját lebomlását a film őt idéző közegé, vagyis a mediális elkülönöződés ambivalens tere nélkül?

„Milyen jó, hogy a végén mindig győz a jó”: Krúbi Viktória Királynő Emlékkoncert című előadássorozatának színházi vonatkozásai

A zeneiparban a koncertet audiovizuális, az „itt és most”-ban létező performansznak tekinthetjük, viszont jelentése nem csupán az adott (tematikus) előadás kontextusában konstruálódik meg, hanem az előadói sztárperszóna korábbi megnyilvánulásai, reprezentációi is jelen vannak a koncert közben, tehát a zenész (közösségi) médiában látott jelenléte által kialakított szerep hozzájárul ahhoz, hogy egymást kölcsönösen értelmező és rekontextualizáló intertextuális játéktér jöjjön létre a színpadon. Előadásomban a magyar rapper, Krúbi 2023 nyaratól bemutatott, színházi előadásként is interpretálható *Viktória Királynő Emlékkoncert* című koncertsorozatát elemzem a performativitás, identitásjáték és történetépítés tekintetében. A *III. Krúbi* című album novemberi megjelenését előkészítő fellépések olyan narratív keretbe illesztették a rapper korábbi zenéjét, amelyek a *III. Krúbi* nyitódalát, a *Partyzánt* és magát az albumot előlegezték meg a hatalmi-politikai diskurzus, illetve az előadói identitás változékonyságának tematizálásával. Elemzésemben hangsúlyt fektetek a koncert három egységének interpretációjára, hogy bemutassam, hogyan kapcsolódtak össze a felvonások, milyen történetet és identitásokat konstruált meg és vitt színre az előadó a narratív keret által, illetve a dalokhoz kapcsolódva milyen performatív elemeket épített a show-ba. Továbbá figyelmet fordítok arra, hogy a díszlet és jelmezek használata mellett a korábbi zenék újraértelmezése és aktualizálása miként járult hozzá a történetépítéshez. Az előadás zárásában a koncert őszi módosulására, illetve a sorozat grandiózus befejezésének tekinthető, a *III. Krúbi* című album Papp László Sportarénaiban tartandó 2024-es bemutatókoncertjére is utalok, jelezve azt a folytonosságot, ahogy Krúbi színpadi előadóként építi magát és mitológiáját.

TASNÁDI-SÁHY PÉTER (BBTE, DOKTORANDUSZ)

Az elhatározott test mint játéktér vizsgálata a gyakorlatban crosscastinggal

Practice as research projektem második évére a tézisem három fogalom köré szerveződött: elhatározott test, játék, illetve crosscasting. Állításom az, hogy a színész munkája révén az elhatározott test térszerű tulajdonságokat vesz fel, és a benne lévő, a létrejöttéhez elengedhetetlen potenciálkülönbség révén gadameri értelemben vett játékot indukál. Előadásomban azt szeretném körbejárni, hogy ez a folyamat, mármint az elhatározott test mint játéktér működése miként vizsgálható hatékonyan, tehető leírhatóvá a crosscasting alkalmazásán keresztül.

ADAMOVICH FERENC TAMÁS, PHD (MMA MMKI, KUTATÓ)

*„Egyszerre kell rendelkezniünk a tudós agyával, a festő szemével és a költő szívével”
Kepes György pedagógiája és az affektív mozgáspedagógia alapvetéseinek közös pontjai*

Előadásomban Kepes György festő, képzőművész meghatározó látásmódját hasonlítom össze az affektív mozgáspedagógia koncepciójával. Ha a testünket, mint egy belső világot képzeljük el, akkor a környezetünk megfigyeléséhez hasonlóan egy eltérő dimenzióként tekinthetünk rá. Kepes volt az első, aki művészként a világ legjelentősebb műszaki egyetemén, az MIT-n taníthatott vizuális alapismereteket az építészeti tanszéken. A művészet és a tudomány egymásra találásának művészetét hozza létre. A technológia fejlődésével új ismereteink származtak, új dolgokat figyelhettünk meg egyre aprólékosabban, melynek eredményeként olyan jelenségek illeszkedtek be egy egységes rendbe, melyek valaha összefüggés nélkülinek tunk. Nem csak a technológiai eszközöket, hanem a képességeinket is fejleszteni tudjuk, hogy új információkkal gazdagodhassunk, így másképp szemlélhessük környezetünket. Látási

képességünk fejlesztése azzal jár, hogy a valóság iránti intellektuális fogékonyságunk is erősödik, tekintve, hogy a látás és gondolkodás fejlődése között szoros kapcsolat áll fenn. Amikor látunk, értelmezzük a bennünket körülvevő világot, és tájékozódunk benne. Tudatosságunk, érzékenységünk fokozása és látásunk fejlesztése gyarapítja a világ megismerésére irányuló képességeinket. A megfigyelés képességével nem csak környezetünket, hanem testünket is vizsgálhatjuk. A figyelem fejlesztésének segítségével ezt a környezetet is egyre aprólékosabban vizsgálhatjuk. Mivel itt az eszköz maga az agyunk, figyelmünk fejlesztésével agyunk szinapszisait is fejleszthetjük, amit a technológiai eszközök segítségével monitorozhatunk. Ezért az agyunk, mint fejleszthető struktúra, hatással van a figyelmünk fejlődésére és ezzel együtt a mozgásvégrehajtásra is. Ahogy a technikai eszközök segítségével környezetünket, úgy az affektív mozgáspedagógia, mint új eljárás segítségével testünket is egyre pontosabban kontrollálhatjuk és koordinálhatjuk, új összefüggéseket felismerve.



SZEKCIÓVEZETŐ: DERES KORNÉLIA

DERES KORNÉLIA, PHD (ELTE BTK ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI TANSZÉK, EGYETEMI ADJUNKTUS)

Mutatványosok és utazó technológiák: a 19. századi tudástranszfer színházi esetei

Előadásomban a színház-, kultúra- és tudománytörténet egyik 19. századi metszéspontját fogom feltérképezni, méghozzá egy új vizuális technológia utazásának és színrevitelének vizsgálatán keresztül. Az 1830-as években feltalált dupla optikás laterna magica és a hozzá kötődő átváltozó, elenyésző képek műfaja teljesen új nézési tapasztalatot jelentett a korabeli közönség számára. A bemutatók látványossága mellett ugyanakkor legalább ennyire fontos a szórakoztató előadók, korabeli mutatványosok közvetítői szerepe is, akik a különféle földrajzi helyek, nyelvek és kultúrák között közlekedve és mediálva a 19. századi tudástranszfer (alkotó)elemei voltak. Előadásom megkísérli bemutatni, hogy a fenti technológia és műfaj európai és Európán túli terjesztésében milyen szerepet töltött be három közép- és kelet-európai népszerű előadó az 1840-es évek során: a bécsi Ludwig Döbler, a pest-budai Telepi György és a kassai Róth Imre Emánuel. A bűvészként ismert Döbler a ködfátyolképek műfajának meghonosítója és egyik legjelentősebb előadója volt a kontinentális Európa számos városában, s a műfaj elterjedésének szempontjából különös jelentőséggel bírt 1843-as pest-budai turnéja. Itt találkozhatott ugyanis az új technológiával két helyi előadó, akik meglehetősen gyorsan adaptálták is azt: míg a színészként és díszletfestőként ismert Telepi szerepe elsősorban a műfaj „magyarításában” érhető tetten 1844/45-ben, az akadémiai festő Róth a ködfátyolképek vizuális élményét 1845-ös utazása során egészen az Oszmán Birodalomig közvetítette, ráadásul a világban elsőként. Hármuk összefüggő története rámutat a korai vizuális technológiák mint tudásközvetítő eszközök körforgásának és a népszerű előadásoknak a kapcsolatára, a közép- és kelet-európai előadók történeti szerepére, illetve a nyilvános színházak jelentőségére.

SZABÓ ZSÓFIA, PHD (MAGYAR AGRÁR- ÉS ÉLETTUDOMÁNYI EGYETEM, KAPOSVÁRI CAMPUS, RIPPL-RÓNAI MŰVÉSZETI INTÉZET, EGYETEMI DOCENS)

Mi ez a cirkusz? Válogatás Pauer Gyula kaposvári tervezéseiből

A kaposvári Csiky Gergely Színház 1970-1980-as évekbeli progresszív karakterét jelentősen meghatározta az a látványvilág, amit díszlet- és jelmezterveivel a neoavantgárd képzőművészet területéről érkezett Pauer Gyula teremtett az előadásokhoz. A korabeli kritikák rendszeresen méltatták Pauer ötletgazdag díszleteit,

színpadon megvalósult nagy gesztusait. Bár tervezéseiben megjelent a pszeudo, a látszat és valóság viszonyát vizsgáló művészi attitűdje is, ami képzőművészként foglalkoztatta, színpadi munkái túlmutattak ezen: legtöbb alkotását szellemes, kreatív megoldások, szokatlan nézőpontok, poétikus anyag- és színhasználat jellemezte. Előadásomban a kaposvári évek tervezései között vizsgálódva elsősorban a Csiky Gergely Színház archívumában őrzött jelmeztervek elemzésére vállalkozom, főként azokra, amelyek a cirkusz tematikájához kapcsolódnak. Pauer e tárgyú rajzai, vázlatai a színházi és képzőművészi gondolkodásmód izgalmas lenyomatai, amellyel a kutatás – a nagyszabású díszletmegoldásokkal ellentétben – mindezidáig csak érintőlegesen foglalkozott.

HORVÁTH DÓRA, PHD (BUDAPESTI CORVINUS EGYETEM, STRATÉGIAI MENEDZSMENT TANSZÉK, EGYETEMI ADJUNKTUS)

Mesterséges intelligencia a színházakban

Az elmúlt években láthatóvá vált, hogy a kreatív és kulturális szektort nagymértékben érinti a digitális transzformáció, jelentős változásokat generálva a teljes értékláncban. A digitális technológiákon belül egyre fontosabb szerepe van a mesterséges intelligenciának, amely hozzáadott értéket biztosíthat a kreatív és kulturális szektor értékláncának valamennyi szakaszában, mint például a kreatív tartalmak létrehozásában, előállításában és terjesztésében. Mindezek mellett a mesterséges intelligencia lehetőséget kínál a kulturális intézmények számára a kulturális tartalmak széles körben való elérhetőségének növelésére, valamint a kulturális örökség megőrzésére. A potenciális előnyök mellett azonban szükséges felkészülni a kockázatokra is, amelyek többek között magukban foglalják az alacsony minőségű tartalommal és a kulturális torzításokkal kapcsolatos aggodalmakat. Kutatásom célja annak feltárása, hogy a mesterséges intelligencia milyen lehetőségeket és milyen kihívásokat eredményez a színházak számára. Céлом annak tárgyalása, hogy az alkotási folyamat mellett milyen hatással van a mesterséges intelligencia a színházi operációs folyamatokra, hogyan integrálható hatékonyan a mindennapi működésbe és hogyan készíthetők fel a színházi kollégák az új technológiák alkalmazására. Kutatásom során a szakirodalmi áttekintés mellett félig strukturált interjúkat készítettem színházi vezetőkkel, színházi szakértőkkel és színházi streaming szolgáltatókkal.

KMETTY KLAUDIA (ELTE, KÖZÉP-EURÓPA TANULMÁNYOK, MESTERSZAKOS HALLGATÓ)

Bécs és Budapest színházi topográfija Színházzociológiai vizsgálat egy, a két birodalomfél közt húzódo plágium-affér kapcsán

Herczeg Ferenc első drámáját, *A dolovai nábob leányát* 1893-ban mutatta be a Nemzeti Színház. A darab recepciótörténetének a budapesti fogadtatáson kívül megírható egy bécsi fejezete is, ugyanis Herczeg önéletrésében kifejti, hogyan kívánta megszerezni a maga a szerző által a bécsi közönség számára átdolgozott darabot a bécsi újságíró és színdarabíró Bernhard Buchbinder, majd, a darab elhelyezésének problémái következtében, hogyan jelent meg végül 1899-ben Buchbinder neve alatt az átdolgozása *Die dritte Escadron* címmel. (*Herczeg Ferenc emlékezései. A várhegy. A gótikus ház*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1985, 262–265.) A két színdarab cselekményében és figuráiban ugyan jelentős mértékben megfeleltethető egymással, ugyanakkor az előadás a két mű különbségeinek okait kutatja.

Az előadás egy nagyobb kutatás folyamatába illeszkedik, amelynek célja a plágium-affér kapcsán feltárni az Osztrák-Magyar Monarchia két birodalomfele közötti kulturális diffúzió jelenségét és fő tendenciáit. Ennek érdekében a két színdarab közötti eltérésekre a bemutatóknak otthont adó két színház, a budapesti Nemzeti Színház és a bécsi Raimundtheater társadalmi funkciójának, gazdasági hátterének,

műsorának és közönségének széleskörű elemzésével kívánok magyarázatot adni. A vizsgálat részét képezi egyúttal Herczeg darabjának a társadalmi problémák reprezentációja által, valamint a Buchbinder-darab magyarságképe és katonai miliője által megcélzott befogadói réteg összevetése is. A Herczeg-drámán esett változtatások ilyen módú értelmezése által feltárhatók a Monarchia lakosságának közös és egymás mellett létező önértelmezései, valamint a birodalom különböző népeinek és nemzetiségeinek egymásról kialakított, sztereotipizált képei.

Az előadás érvelése többek közt a színházzociológia, a színházi topográfia és a recepciótörténet módszertanaira támaszkodik.



SZEKCIÓVEZETŐ: CSEH DÁVID SÁNDOR

CSEH DÁVID SÁNDOR, PHD (MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM, LÁTVÁNYTERVEZŐ TANSZÉK, EGYETEMI ADJUNKTUS)

Áldozni az emlékezetnek – Az Ohara gokō 大原御幸 című nó-drámáról

„A messzi múltban élek tovább:
s mindenre emlékszem,
könnyek között.”
(*Ohara gokō*, saját fordítás)

Jelentős szerepet tölt be a hagyományos nó-színház történetében és jelenében a *Heike monogatari*, a középkori japán háborús krónika, amely a Genpei-háború (1180–85) eseményeit, a Taira-család és Minamoto-klán összetűzéseit örökíti meg. Számos shuramono, azaz harcos nó-dráma adaptálta e regény egyes fejezeteit, és gyakori ezekben, hogy legendás harcosok szellemként azért térnek vissza a halálon túlról, hogy a háború eseményeiről és saját sorsukról beszélhessenek az élőkkel a nó-színpadon. Különleges viszont az *Ohara gokō* című asszony típusú parókás darab (kazuramono), amelynek főszereplője túlélte a háborút. Ő Kenreimon-in (1155–1214), az egykori császárné, a hatalmas Taira no Kiyomori (1118–1181) lánya, aki a darab jelenében békében él apácaként – egészen addig, amíg meg nem látogatja őt a visszavonult Goshirakawa császár (1127–1192), aki arra kéri, elevenítse fel emlékeit az utolsó, a Tairák és az asszony kisleánya, a gyermek Antoku császár (1178–1185) szempontjából halálos dan-no-urai ütközetről (1185).

Előadásomban azt vizsgálom, miben tér el ez a nó-dráma a jóval ismertebb, a halott harcosok szempontjából megírt shuramonóktól. Megmutatom, ahogy Kenreimon-in, az apácaként visszavonult túlélő egyszerre dicstelen és magányos helyzetében az emlékezés aktusa miként válik szakrális áldozattá. A szöveg- és énekcentrikus, rendkívüli módon statikus, mégis erősen drámai *Ohara gokō* a *Heike monogatari* eseményeinek egy olyan korai újramesélése, amely bizonyítja: a holtak és a túlélők valójában sok szempontból hasonlítanak egymásra. Utóbbiak helyzete pedig valójában még nehezebb is – hiszen nekik az emlékezéssel és a múlttal együtt is kell élniük.

DOMA PETRA, PHD (KRE BTK JAPANOLÓGIA TANSZÉK, EGYETEMI ADJUNKTUS)

A Tsutsui-társulat budapesti fellépése 1930-ban

Az I. világháború előtt számos japán előadóművészeti társulat járt Magyarországon. Ezek közül több különböző látványos cirkuszi és akrobatikai mutatványokkal kápráztatta el a közönséget, míg két csoport, a Kawakami-társulat, valamint Hanako és társulata „valódi” (legalábbis a magyar közönség szemében annak tűnő) japán színházi előadásokkal érkezett Budapestre, illetve járta a vidéki városokat. A viszonylag nagy számú vendégszereplés után azonban jelentős visszaesés tapasztalható a két világháború közötti időszakban. Egyedül a Tsutsui Tokujirō-féle társulat lépett fel hazánkban, Budapesten 1930. november 3-án és Kolozsvárott 1931. március 4-én. A társulat – egy rövid amerikai vendégszereplés után – 1930 tavaszán érkezett Európába, és szinte minden nagyvárosba ellátogatott másfél év alatt. Repertoárjukon egyszerűsített kabukidarabok és látványos karddrámák (*kengekai*) szerepeltek.

Előadásomban bemutatom a társulatot, repertoárjukat és európai körútjukat, valamint elemzem budapesti fellépésüket, mely ugyan csupán egy estés volt, de még Kárpáti Aurél, Kosztolányi Dezső, és Lengyel Menyhért is megemlékezett róla a korabeli sajtótermékekben. Hipotézisem, hogy ez a produkció jelentős alapanyagként szolgált Németh Antal számára, aki 1936-ban állította színpadra *A roninok kincse* című előadást a Nemzeti Színházban, ami a híres *Chūshingura* kabukidráma átírata volt.

Vajang és kreativitás

A vajang kult, árnyszínház felépítése fizikális és szellemi síkon is alapjaiban erőteljesen kötött. A színpad kialakítása és kellékei, az előadásra kerülő történetek és azok szerkezete, a megjelenő szereplők és e bábok megformálása, a bábjátékos szerepe és előadói technikái, a kísérő zene, mind-mind szigorú szabályok által meghatározott, mely hagyományosan a helyi tradíciókat követi. Mégis minden előadás egyedi és különleges, többek között azért, hogy a dalang bábjátékából sosem hiányozhat az improvizáció és a kreativitás. Az átadásra kerülő üzenet gyakran közvetít társadalomkritikát az aktualitások kapcsán. Hogy mennyire kreatív műfajról van szó, az a balinéz bábjátékosok elnevezéséből is sejthető, hiszen a dalang kawi szópárból a kawi szó jelentése kreatív. A bábokat készítő mesteremberek Jáva szigetén is igyekeznek újítani a formák átgondolása, a minták áttörése és a színezés területén. Míg a modern és kortárs előadóművészek, valamint képzőművészek már évtizedekkel ezelőtt áttörték a megszokott gátakat, és határaikat folyamatosan tovább feszegetik.

BÁLINT ZSÓFIA (SZTE BTK ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNYI TANSZÉK, OSZTATLAN TANÁRSZAKOS HALLGATÓ)

„[c]sak élet és halál dolgában járok” Halálábrázolás a Szólit a szörny című ifjúsági regényben és adaptációiban

„A tabu tartalma a társadalomban folyamatosan változik és átértékelődik. A könyvkiadás és a gyermekkönyvek piaca az utóbbi bő tíz évben érzékenyen igyekszik követni ezeket a változásokat. Sorozatok jelennek meg, problémakönyvek születnek.” – írja Urbanik Tímea *Tabu és életigenlés Gimesi Dóra tündérmeséiben* című tanulmányában. A gyerekirodalomnak ez, a tendenciája az irodalom és a színház egymásra hatásának köszönhetően a gyerekszínházban, különösen a gyerek bábszínházban mutatható ki.

Előadásom célja, hogy egy ifjúsági regény, a művet adaptáló film, illetve bábszínházi előadás részletes elemzésével és összehasonlításával kimutassam azokat a technikákat és szimbólumokat, amivel a gyerekirodalom, a film és a bábszínház az egyik legnagyobb tabutémát, a halált ábrázolja. Az elemzett szöveg Siobhan Dowd és Patrick Ness *Szólit a szörny* című regénye, amelynek Juan Antonio Bayona által rendezett filmváltozata 2016-ban jelent meg. A regényből Vidovszky György rendezésében a szombathelyi Weöres Sándor Színház és a Mesebolt Bábszínház közösen báb-előadást készített. Előadásomban a következő kérdéseket igyekszem megválaszolni: Hogyan lehet beszélni a halálról a gyerek-, kiskamasz- és kamasz közönségnek/olvasóknak? Milyen megközelítési módokat alkalmaz a regény, a film és milyeneket a báb-előadás? Hogyan használja az előadás a báb absztrakt létét és a bábszínház különböző jelentésrétegeit?



SZEKCIÓVEZETŐ: EGRI PETRA

EGRI PETRA, PHD (PTE ALKALMAZOTT MŰVÉSZETEK TANSZÉK, TANSZÉKVEZETŐ EGYETEMI ADJUNKTUS)

Bakancs, túrabot és könnyek: Abramović és Ulay Lovers performanszáról

Több mint tíz évnyi közös munka és együtt létrehozott alkotás után, 1988. március 30-án Marina Abramović és Ulay a Kínai Nagy Fal két különböző pontján áll, 5955 kilométerre egymástól, majd

elindulnak, hogy találkozhassanak. Kilencven napig gyalognak egymás irányába, olykor a sivatagban, máskor omladozó sziklákon kelnek át a zuhogó esőben, hogy performatív módon vessenek véget a közös performanszművészetnek. A két művész e sétát egyfajta meditatív gyakorlatként értelmezte. Egymáshoz való fizikai közeledésük azonban egymástól való lelki távolodásuk kifejeződése lett. A videóra vett performansz dokumentációját 1989-ben a az amszterdami Stedelijk múzeumban mutatják be. Előadásomban a *The Lovers* performansz elemzését végzem el, illetve a benne megjelenő performansz-kellékek (túrabakancs, bot) intertextuális jellegét vizsgálom az abramović-i életműben.

DEMETER KATA, PHD (BABEŞ–BOLYAI TUDOMÁNYEGYETEM, ÓRAADÓ TANÁR)

A kultúra romjai Silviu Purcărete, Dragoş Buhagiar és Helmut Stürmer színházi világában

Silviu Purcărete előadásait közismerten erőteljes vizualitás jellemzi, és a különböző előadások rendezői koncepciója elválaszthatatlan azoktól a terektől, melyekben létrejönnek. Ezeknek a jellegzetes, sokrétű tereknek a megteremtésében állandó és visszatérő munkatársai Dragoş Buhagiar és Helmut Stürmer. Kutatásom hármójuk munkáját célozza.

A klasszikus szövegeket kitüntetett figyelemmel kezelő Purcărete a szövegek kulturális kontextualizálására törekszik, semmiképp sem korhű megközelítésre, valamint a vizuális dramaturgiát részesíti előnyben. A téma kutatása során több kapcsolódó elméleti írásban találkoztam a Purcărete előadásainak terét a kultúra tereként leíró szókapcsolattal, hiszen sok esetben alkotótársaival a kultúrát, mint teret reprezentálja, ezáltal olyan tereket hozva létre, melyek a színházi önreflexió terei is egyben. Ezekben a kultúrát tematizáló terekben sok esetben romos, lepusztult állapotban megjelenített elemeket találunk, amelyek elsősorban esztétikai funkciókat látnak el, másodsorban az előadás egészéhez kapcsolható, új és komplex jelentésréteget hoznak létre.

Az ezekkel az eszközökkel élő előadásokat és ezek konkrét elemeit szeretném számba venni, feltárni a bennük és általuk megjelenő konkrét kulturális utalásokat, valamint röviden felvázolni a színpadi és általános értelemben vett időfelfogásra és világnézetre gyakorolt hatásukat.

RUMI ENIKŐ (PTE BTK, DOKTORANDUSZ, ÓRAADÓ TANÁR)

A defiguráció mint jel – Társadalomkritika Alfonsina Storni Két pirotechnikai bohózatának görbe tükrében

A század eleji művészet az avantgárd hatásai mellett magán viselte a különféle országokra és kontinensekre különbözőképpen ható ideológiák megjelenésének, illetve a korábbi stílusok századvégi reneszánszának nyomait. Előadásomban arra teszek kísérletet, hogy bemutassam a korabeli társadalom reprezentációját és kritikáját az argentin Alfonsina Storni két drámájában, Ramón de Valle Inclán sajátos műfaja, az esperpento hatására, illetve annak alkalmazásával.

„A falra szerelt, szabályos magasságú járókelő magasságával megegyező két tükör, az egyik homorú, a másik domború, Don Quijote és Sancho alakjává deformált bárkit, aki beléjük nézett.” Ramón Gómez de la Serna így írta le a Callejón del Gatót, egy sétálóutcat a régi Madrid szívében, ahol a 20. század elején egy boltos két torzító tükröt helyezett el, hogy ezzel csalogassa a vásárlókat. A tükrök által visszaadott kép Ramón María del Valle-Inclán számára egy olyan Spanyolország metaforájává vált, amelyet „az európai civilizáció groteszk deformációjának” tekintett.

E leírás találó felvezetése és egyben metaforája nem csak az esperpentónak, hanem a két tárgyalt bohózatnak is, mert ezekben egyszerre jelenik meg az ókori dráma hagyománya és a Storni korában meglehetősen modernnek számító színpadi alakváltozások.

A *Dos farsas pirofektinas* (Két piroteknikai bohózat: Cimbelina ezereklencsázvalahányban és a Polixenayla és a szakácska) című drámák megőrzik és újraírják Euripidész és Shakespeare hagyományát és a korban teljesen szokatlan színpadi technikát és újraértelmezési módozatot alkalmazva gyakorolnak kritikát a társadalmi berendezkedésre. A szöveg és a szerzői utasítások újraírják a korabeli dráma formáját, s egyúttal a női szerepet is új megvilágításba helyezik. Ugyanakkor erre a klasszikus görög drámában is volt már példa, amelynek beemelését mint előzményt, illetve mint intertextuális ellenpontot, szintén fontosnak tartom.

KVÉDER BENCE GÁBOR (PTE BTK, ANGOL NYELVŰ IRODALMAK ÉS KULTÚRÁK TANSZÉKE, EGYETEMI TANÁRSEGÉD)

Az még nem múlt, ami rég elmúlt
Mítoszok újramesélése G. B. Shaw színházában

Az angol nyelvű modernista irodalom kánonja bővelkedik olyan szerzőkben, akik a régi idők mítoszainak egészben vagy részben történő felhasználásában, saját koruk nyelvezetéhez illeszkedő újraírásában, valamint későbbi történeti korokba való áthelyezésében látták meg legismertebb műveik némelyikének kiindulópontját. A prózairodalomban James Joyce *Ulyssese*, a líra műnemén belül T. S. Eliot *Átokföldje* című verse, míg a színház világában Eugene O'Neill *Amerikai Elektrája* juthat azonnal eszünkbe. A mitikus (vagy mitizált) történetek drámairodalmi újraértelmezéséből, megörökítéséből és továbbhagyományozásából George Bernard Shaw író szerző is kivette a maga modernista részét.

Shaw terjedelmes életművén belül a XX. század első néhány évtizedében látszik kibontakozni az a húsz évet felölelő időszak, amelynek során a szerző klasszikus történetek modernkori, drámaszövegeken keresztül történő újramesélésével vállalkozott a régmúlt feltámasztására, illetve, tőle megszokott módon, a bennük foglalt nagy tanulságok nyílt, gazdag dialógusokban tálalt levonására. Ez a folyamat az *Ember és felsőbbrendű emberrel* (1903) – egészen pontosan annak *Don Juan in Hell* (*Don Juan a pokolban*) című részletével – kezdődött, magába foglalta az *Androcles és az oroszlán* (1912) és a *Pygmalion* (1913) antikvitást (különböző mértékben) megidéző történetét, majd a *Szent Jobanna* (1923) legendafeltámasztó sikerével ért véget.

Előadásomban azt vizsgálom, hogy Shaw 1903 és 1923 között írt drámái közül az említett négy színmű miként kezd párbeszéd(ek)et a számukra alapul szolgáló antik, keresztény és kora modern forrásokkal. A szövegek elemzésének elsődleges célja annak megállapítása, hogy a hagyományosan képprombolóként számon tartott szerző e munkáiban alkalmazott anakronizmusok és modern(izált) elemek milyen módon, illetve mértékben törnek meg egyes, történetírás által rögzített mítoszokat, ezzel új interpretációkat építve rájuk és árnyaltabb tartalmat adva maguknak a középpontba állított, mitizált alakoknak.



SZEKCIÓVEZETŐ: FEKETE ANIKÓ

PAP GÁBOR (PÁZMÁNY PÉTER KATOLIKUS EGYETEM, ÓRAADÓ TANÁR)

Mire jó a dramatikus zene?

Jómagam tanárként, színházi zenészként, rendezőként és szakírói minőségemben is lassan harminc éve kutattam-kutatom színház (dráma) és zene kapcsolatát. Így történt, hogy az általam kidolgozott, művészeti és pedagógiai gyakorlatban alkalmazott módszer, a dramatikus zenei gyakorlatok komoly

igényt támasztott bennem arra nézve, hogy elkezdjem megformálni-kidolgozni az általam „dramatikus zenének” nevezett jelenség elméletét is, melyet könyvemben *A dramatikus zene felfedezésében* (Selinunte Kiadó, 2022) foglaltam össze. Olyan kérdéseket próbáltam tisztázni, hogy pl. hogyan alakul-válik „színházzá, performanszá” a zene John Cage művészetében, vagy - hogy a kérdést megfordítsuk - mire gondolhatunk akkor, amikor „zenei szervezettségű” dramaturgiákról beszélünk. Előadásomban ilyen és ehhez hasonló „felfedezésekből” szemezgetek, természetesen kitérve a dramatikus zene élő gyakorlatára is.

OLAJOS GÁBOR (MAROSVÁSÁRHELYI MŰVÉSZETI EGYETEM, DOKTORANDUSZ)

*A kotta nélküli opera újraalkotása
Monteverdi L'Orfeo című műve az újrafelfedezés időszakában 1904-től 1954-ig*

Monteverdi *L'Orfeo* című műve, az első operának tekintett zenés színpadi mű 1607-ben egy kivételes kultúrtörténeti diskurzus közepette jelent meg, melyet a szöveg és a zene viszonyáról folytattak Itáliában. Háromszáz év elfeledettség után, a XX. században ismét egy hasonló jelentőségű folyamatban találkozunk vele. Ennek hátterét a barokk operák újrafelfedezése, a historikus mozgalom, illetve az opera műfajának a rendezői színházzal való találkozása adja. Az első bemutatókhoz képest az újrafelfedezés folyamatában a zenei anyag és a szöveg sokféle formában, különböző változatokban jelent meg, míg Monteverdi műve elnyerte előkelő helyét az operaházak színpadjain. Előadásomban ezt a folyamatot fogom bemutatni.

Az 1647-es párizsi előadást követően a mű partitúrájával csak a XVIII. században foglalkoztak zenetudósok, Charles Burney és Sir John Hawkins, illetve zenetudományos vizsgálat céljával Robert Eitner mutatta be 1881-ben. A századfordulón Romain Rolland kutatásai nyomán Vincent d'Indy adta ki és állította színpadra Párizsban 1904-ben. 1909 és 1954 között az *L'Orfeo*-nak számos bemutatója volt Olaszországban, Franciaországban, Angliában, az Egyesült Államokban, Németországban és Magyarországon is. A műnek nincs modern kori értelemben vett partitúrája, hiszen Monteverdi korában elég volt csupán a dallam és egy számozott basszus szólam lejegyzése valamennyi hangszeres számára, mely alapján a muzsikuskok megkreáltak saját szólamukat. Ennek köszönhetően a vizsgált időszak *L'Orfeo*-előadásai más-más elképzelések, hangszerelések, szövegbeli és dramaturgiai eltérések szerint szólaltak meg. Miközben Monteverdi munkássága a fasizálódó Olaszországban átpolitizálódott, a mű előadásának problémáiról élénk szakmai vita folyt. E folyamat végül a historikus mozgalom megszerveződéséhez vezetett, ami a barokk operák játszására nézve jelentős fordulatot hozott.

KERTÉSZ ÁDÁM (ELTE BTK, MA HALLGATÓ)

Interszekcionalitás és queer hang: Lindy Larsson és Bon Bon Band: Tschandala/Svédország sötét arca

Előadásomban a VII. Nemzetközi Roma Storytelling Fesztiválon bemutatott *Svédország sötét arca* című előadást elemzem az interszekcionális alárendeltség megjelenítése, valamint a queer hang fogalmának színházi tematizálása kapcsán. A queer hang fogalma és problémája először a narratológiai kutatásokban jelent meg, Susan S. Lanser egy 2018-as tanulmányában a queer hang háromféle értelmezését adja. Olyan beszélő, aki társadalmi, vagy biológiai neme alapján queer szubjektumként azonosítható, olyan elbeszélő, aki aláássa a nemekhez kapcsolódó konvenciókat és végül olyan elbeszélő, aki megkérdőjelezi önmagát.

Annak ellenére, hogy előbbi kutatás az írott szöveggel foglalkozik, jól alkalmazható az elemzésre kiválasztott előadás esetében is, ugyanis az egyszemélyes előadásban a performer Lindy Larsson szerepe egyszerre értelmezhető narrátorként, színészként és táncosként.

Az előadás egyik része August Strindberg svéd szerző *Tschandala* című regényének romaábrázolását vizsgálja, míg másik része az előadó szűkebb és tágabb környezetének a svéd állam általi elnyomását tematizálja. A svéd kritikusok díjával kitüntetett előadás színházi nyelve a magyarországi kőszínházak és független társulatok színházi nyelvétől eltérő módon a performansz és a koncert műfaji kódjai felől is értelmezhető.

Az előadásomban azt mutatom be, hogy a felvetett témák a magyar színházi nyelvtől eltérő megközelítése hogyan járul hozzá a kisebbségi identitás hagyományos megjelenítésének kritikájához.

MOLNÁR FLÓRA (MAROSVÁSÁRHELYI MŰVÉSZETI EGYETEM, BA HALLGATÓ)

*Dramaturgia a kortárs európai mozgásszínházban
Anne Teresa De Keersmaeker koreográfiáinak szervezőivelről*

Kutatásom témája a kortárs európai mozgásszínház dramaturgiája, fókuszban Anne Teresa De Keersmaeker koreográfiáival. Keersmaeker társulata, a Rosas a nyolcvanas évektől kezdve fontos tényezője az európai táncszínháznak. Előadásaik nem csupán formai szempontból izgalmasak, de fontos társadalmi kérdésekre is reflektálnak. Keersmaeker gyakran dolgozik dramaturggal, koreográfiáinak markáns megkülönböztető jegye a dramaturgiai megmunkáltság. A Rosas produkciói releváns táncdramaturgiai kérdéseket vetnek fel.

Előadásom alapja a szakdolgozatomhoz kapcsolódó kutatás. A felvezetésben a táncszínház és a fizikai színház fogalmával foglalkozom. Ezután az „új dramaturgiáról” és azon belül a táncdramaturgiáról beszélek Marianne Van Kerkhoven belga dramaturg *Looking without Pencil in the Hand* című, elméleti szempontból nagy jelentőséggel bíró manifesztuma alapján. Az előadásban továbbá a Rosas egyes produkcióiról ejtek szót, taglalom azok meghatározó dramaturgiai jellemzőit a zene, a szöveg, a társadalmi kontextus, valamint az időkezelés csomópontjai mentén.

NAGY ADAM (ARTS RESEARCH CENTER OF SLOVAC ACADEMY OF SCIENCES, INSTITUTE OF THEATER AND FILM RESEARCH, DOKTORANDUSZ)

A konceptuális tánc – Kapu a művészetek között

A kortárs táncművészet a kilencvenes években új határvonalhoz érkezett. Az új koreográfiai gondolkodás már nem csak táncra és a táncos testére vonatkozik, hanem átnyúlik más művészeti ágazatokba is. A performanszok, happeningek, installációk és maga a színház egyre nagyobb hatással van a koreográfusokra. A konceptuális tánc egy interdiszciplináris művészeti fúzió, amely megkérdőjelezi a modern és a posztmodern tánc kifejező eszköztárát és a táncmozgalmak eredményeit. A tánc keresi a saját helyét, karakterét és stílusát, mindezt az önnön keretein belül kutatja, tehát a tánc nyelvével. A színpad már nem a nimfák, szilfidek és a könnyed balett helye. Az alkotók nemcsak a klasszikus és a modern tánctechnikák és ideális testeszmék létjogosultságát vonják kétségbe, hanem a művészetet magát is.

A konceptuális táncban a koreográfusok megkérdőjelezik a táncot. Felteszik a kérdést saját maguknak: mi a tánc? Ez a kérdés a 20. század tánc történetének a mozgatórugója. Előadásomban erre a kérdésre

keresem a választ, főleg a szlovák konceptuális tánc egyik legkiemelkedőbb képviselője, Petra Fornayová alkotásain keresztül.

A szlovák koreográfusnő, Petra Fornayová ötvözi a tánc, színház és az új médiumok eszköztárát. Művei gyakori témája az ideális test, hol helyezkedik el a táncművészet a társadalomban és hogyan viszonyulnak hozzá az emberek? Fornayová számára a tánc főként politikai és társadalmi gesztus. Előadásai telis-tele vannak erős társadalomkritikával, amely áthatja a szlovák politikai és társadalmi közeget. A jelen világról nem úgy gondolkodik, mint szlovák, hanem mint európai alkotó, ezért a művei átlépik Szlovákia határvonalát.


Köszönetnyilvánítás

A konferencia szervezői ezúton mondanak köszönetet mindazon oktatóknak, hallgatóknak és a különböző intézmények dolgozóinak, akik tanácsaikkal, észrevételeikkel és útmutatásukkal segítették a program létrejöttét.

Külön köszönet támogatóinknak:

ELTE BTK HÖK
ELTE Eötvös József Collegium
SZTE Eötvös Loránd Kollégium
SZTE Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar
SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék

Katona József Színház
Örkény Színház
Pintér Béla és Társulata
Radnóti Színház
Trafó Kortárs Művészetek Háza

A digitális programfüzet könyvjelzőkkel működik. Kattintsanak a  ikonra a szekcióvezetők neve előtt és mindig az adott szekció absztraktjaihoz tudnak ugrani, illetve vissza az adott nap programjához.

Szervezők:

Dr. Doma Petra – KRE BTK Japanológia Tanszék
Dr. Jászay Tamás – SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék

