

ÖTÖZET SZITU

Színháztudományi Konferencia

Szeged, 2023. június 1–3.

PROGRAM




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

Bánffi Szóda
Szegedért Alapítvány
Szeged és Térsége Turisztikai Nonprofit Kft.

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

Szeged térképe és a konferencia helyszínei *itt* érhetők el.



JÚNIUS 1. CSÜTÖRTÖK

HELYSZÍN: SZTE EÖTVÖS LORÁND KOLLÉGIUM (TISZA LAJOS KÖRÚT 103.)

9.45 **ÜNNEPÉLYES MEGNYITÓ**

AZ ESEMÉNYT KÖSZÖNTI **GYENGE ZOLTÁN**, AZ SZTE BTK DÉKÁNJA

10.00 **Plenáris előadás: JÁKFALVI MAGDOLNA** A Philther-módszer egyik szempontjáról – Az 1945-ös Major-rendezte *Tartuffe* dramaturgiai elemzése



SZEKCIÓVEZETŐ: JÁKFALVI MAGDOLNA

10.30 **BÓKAY ANTAL** Don Juan a színpadon és a színpad mögött

10.50 **DEMETER KATA** A kultúra terei Silviu Purcărete, Dragoş Buhagiar és Helmut Stürmer színházi világában

11.10 **SEDIÁNSZKY NÓRA** A Medici-szkéné idegen tükörben - Musset *Lorenzacciója* és Victor Ioan Frunză 1998-as temesvári előadása

11.30 **VITA**

11.50 **SZÜNET**

12.10 **Plenáris előadás: KÉKESI KUN ÁRPÁD** A Philther-módszer egyik szempontjáról – Az 1978-as szolnoki *Tangó* színházkulturális kontextusa



SZEKCIÓVEZETŐ: KÉKESI KUN ÁRPÁD

12.40 **MATEKOVICS JÁNOS ZOLTÁN** Kovács Levente: *Szentivánéji álmom*, 1988

13.00 **HEGYI DÁNIEL TIBOR** Az áldozatvállalás és a női áldozati szerep kérdésének megjelenése Jean Anouilh *A pacsírtá* című drámájának magyarországi recepciótörténetében

13.20 **CZABALA ZSÓFIA** A kortárs magyar színház és néző viszonya

13.40 **VITA**

14.00 **EBÉDSZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: SZÖNYI GYÖRGY ENDRE

- 15.00 **KISS ATTILA** Mi a test az angol reneszánsz emblematikus színházban?
- 15.20 **SCHANDL VERONIKA** Emlékezz rám! - Színházi emlékezet és nosztalgia kortárs osztrák és magyar Shakespeare-burleszkekben
- 15.40 **HETESI JÚLIA FANNI** Shakespeare kapucnis pulcsiban
- 16.00 **VITA**
- 16.20 **SZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: KÉRCHY VERA

- 16.40 **VAMOS KORNÉLIA** A nő mint hőrosz
- 17.00 **VARGA KINGA** Cselédábrázolás a két világháború közötti budapesti színpadokon
- 17.20 **EGRI PETRA** Marina Abramović halálszínháza: *7 Deaths of Maria Callas*
- 17.40 **KOVÁCS DOMINIK** A szülő-gyerek kapcsolat reprezentációja Czakó Zsigmond *Szent László és kora* című drámájában
- 18.00 **KOVÁCS VIKTOR** „Für Otto ist die Welt eine Bühne” – A meráni herceg játékmesteri pozíciója Franz Grillparzer *Ein treuer Diener seines Herrn (Urának hű szolgája)* című drámájában
- 18.20 **VITA**

JÚNIUS 2. PÉNTEK

HELYSZÍN: SZTE EÖTVÖS LORÁND KOLLÉGIUM (TISZA LAJOS KÖRÚT 103.)

- 10.00 **Plenáris előadás: KISS GABRIELLA** Színésztoalett – civilek számára. Résztevő-megfigyelői gondolatok a színészi öngondoskodásról a KÁVA Kulturális Műhely *A mi iskolánk* című állampolgári színházi projektje kapcsán



SZEKCIÓVEZETŐ: KISS GABRIELLA

- 10.30 **GARAI JUDIT** A néző-résztevő dramaturgiái a kortárs magyar alkalmazott színházban
- 10.50 **ANTAL KLAUDIA** Kritikusan a részvételi színházról
- 11.10 **HIDI BOGLÁRKA** A nem-emberi megjelenése a kortárs színházban – Az állat színrevitelének posztantropocentrikus gyakorlata a Rimini Protokoll előadásában
- 11.30 **VITA**
- 11.50 **SZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: KISS ÁGNES

- 12.10 **BÁLINT ZSÓFIA** Az emberi test és a báb kapcsolata
- 12.30 **BONCZIDAI DEZSŐ** A Paprika Jancsi figura bábtörténeti jelentősége
- 12.50 **TARI ESZTER** Ikerszereplők a vajangban
- 13.10 **TASNÁDI-SÁHY PÉTER** A megtestesülés mint heterotópia
- 13.30 **VITA**
- 13.50 **EBÉDSZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: KELEMEN ZOLTÁN

- 14.50 **VIDÓ GÁBOR TAMÁS** Kultúrbrigantik és a szocialista műsorpolitikáért vívott harc első lövészárka
- 15.10 **KALMÁR BALÁZS** A holokauszt(-emlékezet) színpadra állításai magyar színházakban az 1960-as, 1970-es években
- 15.30 **CSELLE GABRIELLA** A cigányok reprezentációja a magyar drámában és a színpadon
- 15.50 **VITA**
- 16.10 **SZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: JÁSZAY TAMÁS

16.50 **PINTÉR-NÉMETH GÉZA** A harmadik színház két vetülete

17.10 **CSETE BORBÁLA** Ördögkatlan: hely- és időspecifikum

17.30 **SZÉKELY ROZÁLIA** Szentkirályi Színházi Műhely

17.50 *VITA*

18.10 *SZÜNET*



SZEKCIÓVEZETŐ: ÚJVÁRINÉ ILLÉS MÁRIA

18.30 **GYÁRFÁS ORSOLYA** Szoprán–kultusz: Szereposztási gyakorlatok az itáliai barokk operában

18.50 **PINTÉR-NÉMETH NIKOLETT** A vokális performativitás aspektusai a kulning, skandináv pásztorének nyomán

19.10 **HARY JUDIT** Ismerd meg saját ének- és beszédhangodat!

19.30 *VITA*

JÚNIUS 3. SZOMBAT

*HELYSZÍN: SZTE BÖLCSÉSZET- ÉS TÁRSADALOMTUDOMÁNYI KAR, VAJDA GYÖRGY MIHÁLY TEREM
(EGYETEM UTCA 2.)*



SZEKCIÓVEZETŐ: CSEH DÁVID SÁNDOR

- 9.30 **CSEH DÁVID SÁNDOR** Az élő rítus mint elfeledett kontextus az *Okina* 翁 című ősi nőjátékban
- 9.50 **DOMA PETRA** Kidobott színlapok margójára – Hanako 1910–1911-es magyarországi körútjának két elmaradt előadása
- 10.10 **DUDÁS ROBERT** Tücskök megfeszítése
- 10.30 **KVÉDER BENCE GÁBOR** Besorolni a Kívülállót? G. B. Shaw színháza a brit és ír modernista kánonban
- 10.50 *VITA*
- 11.10 *SZÜNET*



SZEKCIÓVEZETŐ: TÓTH ÁKOS

- 11.30 **KEDVES EMŐKE** Színházalkotási folyamatok Loyolai Szent Ignác és Roland Barthes nyomán
- 11.50 **FERENCZ HEDVIG** A nappaliban és a varrodobozban is csend van – Hiányok, terek, tárgyak és kommunikáció összefüggése Hajdu Szabolcs és Szvoren Edina munkáiban
- 12.10 **SZABÓ RÉKA DOROTTYA** A műalkotás interpretációjának lehetséges változatai Esterházy Péter *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* című drámájában
- 12.30 **HOLPÁR ANNA** „A Varázshegyet sosem fogod elolvasni” – generációk és címszavak a *Nagymamával álmodtam* című előadásban
- 12.50 *VITA*
- 13.10 *ZÁRSZÓ*



SZEKCIÓVEZETŐ: JÁKFALVI MAGDOLNA

JÁKFALVI MAGDOLNA, DSC (PTE BTK, EGYETEMI TANÁR)

A Philther-módszer egyik szempontjáról – Az 1945-ös Major-rendezte Tartuffe dramaturgiai elemzése

A Philther-módszerrel színházi előadások kultúrtörténeti kánonpozícióját rögzítjük. Az egyik elemzési közelítés (a hatból) a dramaturgia szempontrendjét követi, s előadásomban azt mutatom meg, miképp dolgozunk a drámaszöveg, az előadásszöveg kérdéseivel, hogyan formalizáljuk a drámaelemzés és a színházi előadás viszonyát. A minta Major Tamás 1945. március 8-án bemutatott *Tartuffe*-rendezése lesz a bemutató dátuma, a rendező későbbi ismertsége és a molière-i játékhagyomány miatt. Mivel a bemutató előtt pár héttel értek véget a harcok Budapesten, a dramaturgiai elemzéssel ezt a történelmi kontextust is figyelembe véve a fordítások és az eredeti, a szöveg- és a játékrítmus, a színészi értési- és improléhetőségek hatásmechanizmusait tárom fel.

BÓKAY ANTAL, DSC (PTE BTK, EGYETEMI TANÁR)

Don Juan a színpadon és a színpad mögött

Csak gyanúnk lehet, csak kikövetkeztethetjük, hogy mit is művelhetett Don Juan a színpad mögött. Igazából csak azt lehet világosan vagy világosabban tudni, hogy miket is tesz a színpadon. Csakhogy a két performatív tér természetesen összefügg, konstruktíven, dekonstruktíven megszólítja egymást. A különbségek és párhuzamok kérdése időszerű lett, hisz a Pécsi Nemzeti Színház ebben az évadban mutatta be Molière *Don Juan vagy a kőszobor lakomája*, amúgy meglehetősen ritkán játszott darabját. Don Juan egyik irányból nyelvi, performatív egzisztencia, létviszony, Shoshana Felman, Molière-re támaszkodva, egyenest J. L. Austin beszédcselekvést rontó párjának tekinti. A másik irány inkább Mozart és Kierkegaard felől beszél: Julia Kristeva, az, aki szerint a Don Juan-i erotikát az örömeelv uralja, amely mások szükségleteit és vágyait elsöpri útjából, nem veszi figyelembe bensőségességüket. Küzdelme, drámai alkata nem nárcisztikus, sikerrel jár ott, ahol a paranoiás Nárcisz elbukik. Kérdésem, hogy össze lehet-e kötni a két irányt?

DEMETER KATA (BABEŞ–BOLYAI TUDOMÁNYEGYETEM, SZÍNHÁZ ÉS FILM KAR, MAGYAR SZÍNHÁZI INTÉZET,
ÓRAADÓ TANÁR)

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

Hans-Thies Lehmann a *Posztdramatikus színház* című munkájában „a posztdramatikus színházzal kapcsolatos nevek” felsorolásban megemlíti ugyan Purcăretét, de munkájára semmilyen módon nem tér ki a továbbiakban. A Lehmann által kijelölt – ám be nem járt – utat próbálom kifejteni doktori kutatásomban, elsősorban az előadások vizuális világát érintő alkotóelemek, játéktér és scenográfia szempontjából, melyben Purcărete állandó és visszatérő munkatársai Dragoş Buhagiar és Helmut Stürmer.

Purcărete előadásait közismerten erőteljes vizualitás jellemzi és a különböző előadások rendezői koncepciója elválaszthatatlan azoktól a terektől, melyekben létrejönnek. 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. Ezek erősen teátrális, absztrakt terek, valamint nem aktualizálnak, hanem kortalanok, örökérvényűvé téve az előadások által felvetett problémákat.

Jelen prezentációm hármójuk közös előadásainak kultúrafelfogását elemzi, elsősorban a látványvilág és a kultúra reprezentációjának szempontjából, és a hármójuk munkájával kapcsolatban levonható következtetésekre fókuszál.

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

A Medici-szkéné idegen tükörben - Musset Lorenzacciója és Victor Ioan Frunză 1998-as temesvári előadása

Az előadás egy olyan idősíkok, nyelvek és kultúrák közti színházi „utazást” kíván bemutatni, melynek során a Medicek uralmának folytatásos királydrámához hasonlító történetének egy epizódjából a romantika idején Alfred de Musset a francia drámairodalom egyik legizgalmasabb, legösszetettebb tragédiáját alkotta meg, s ebből később, a huszadik század végén újabb érdekes színházi vállalkozás jött létre, Victor Ioan Frunză formát teremtő temesvári előadása, román és magyar alkotók együttműködésével. Vizsgálatom tárgya elsősorban az a folyamat, ahogyan az eredeti történet a különböző feldolgozások során prizmát és alakot vált; az a folyamatos, dinamikus kölcsönhatás, ahogy a különböző kultúrák, idősíkok és nyelvek kezdenek színházi dialógusba egymással, és formálják, építik tovább az alpanyagot is.



SZEKCIÓVEZETŐ: KÉKESI KUN ÁRPÁD

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

A Philther-módszer egyik szempontjáról – Az 1978-as szolnoki Tangó színházkulturális kontextusa

A Philther a színháztörténet-írás azon módszere, amely az elmúlt több mint tíz évben 20–21. századi magyar nyelvű előadások sokaságának elemzésével került tesztelésre, elsődlegesen a második világháború utáni színházi kánon kialakítása céljából. A Philther hat szempontból közelíti meg az előadásokat, s közülük is kiemelt jelentőséget tulajdonít a színházkulturális kontextus feltárásának. Előadásom e szempont kidolgozhatóságát demonstrálja Paál István legendás *Tangó*-rendezésének apropóján. A *Tangó* jókora megkésettiséggel, mégis az akkori jelen közéleti viszonyait szem előtt tartva került 1978-ban Szolnokon színpadra, Mrožek legismertebb darabjának első hazai kőszínházi bemutatójaként. Arra keresem a választ, hogy milyen közeg és hogyan termelte ki magából azt az előadást, amely Paál addigi szegedi, pécsi és szolnoki munkásságának ötvözeteként máig erősen él a színházi emlékezetben.

MATEKOVICS JÁNOS ZOLTÁN (MAROSVÁSÁRHELYI MŰVÉSZETI EGYETEM, DOKTORANDUSZ)

Kovács Levente: Szentivánéji álom, 1988

Jelen dolgozat a sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház által 1988-ban bemutatott, Kovács Levente által rendezett előadás Philther-elemzését tartalmazza. A hatalom és az ifjúság viszonya nyer nagyobb teret Kovács Levente rendezői koncepciójában, amely Peter Brook közvetlen hatását mutatja. A rendező megváltoztatja a jelenetek sorrendjét, a dramatikus szöveget szonettekkel „dúsítja”. A látványosság megvalósítása és a színpadi cselekvés ábrázolása a legegyszerűbb jelekkel történik. A színpadi teret határoló, a színészek által forgatott hat díszletelem egyszerre jelöli a shakespeare-i komédia helyszíneit, a létrák és a kötélhágcsók az átjárást biztosítják a való és a tündérvilág között. Hangsúlyos szerepet kap az előadásban a zene, a tánc, amelyek az ifjúság lázadását imitálják a hatalommal szemben.

HEGYI DÁNIEL TIBOR (PPKE, KRE, DOKTORANDUSZ)

Az áldozatvállalás és a női áldozati szerep kérdésének megjelenése Jean Anouilh A pacsirta című drámájának magyarországi recepciótörténetében

Disszertációs kutatási témámban a 20. század második felének kiemelkedő francia történésze, a Pierre Nora (és műhelye) által az 1980-as években „megalkotott fogalom”, a *lieu de mémoire*, valamint az áldozatvállalás, és a női áldozati szerep optikája felől vizsgálom meg Jeanne d’Arc emlékezetének kifejezetten modernkori alakulását.

Ehhez az elemzéshez az orléans-i szűzről írott különböző irodalmi műveket, ezen belül is főként drámákat, és azok színpadi bemutatóit hívom segítségül, amelyek a téma közel hat évszázada tartó recepciójának kezdetétől fogva figyelemmel kísérik, ráadásul minduntalan formálják is a francia nemzeti hősről alkotott képünket.

Az eddigiek során foglalkoztam már Paul Claudel, Schiller (érintőlegesen Shakespeare és Hélène Cixous) műveivel, illetve Brechtnek mindhárom Szent Johannáról írott darabjával, ahol pedig lehetőség nyílt rá, ott törekedtem a magyarországi színházi recepciótörténet feltérképezésére is. Ez utóbbit különösen fontosnak tartottam egy olyan többkultúrájúvá lett téma esetében, mint amilyen Szent Johannáé, hiszen ennek reflektáltsága (különösen az utóbbi kétszáz év során) jócskán meghaladta „szűkebb” értelemben vett hazájának, Franciaországnak kereteit.

Jelen előadásomban azonban a hazánkban kevésbé ismert Jean Anouilh, 20. századi francia drámaíró *A pacsirta* című darabját szeretném behatóbban megvizsgálni a női áldozatszerep, illetve az áldozatvállalás kérdése szempontjából, a mű fent említett – és sajnos igencsak szűkös – magyarországi színpadi recepciója tükrében.

CZABALA ZSÓFIA (SZTE BTK, OSZTATLAN TANÁRSZAKOS HALLGATÓ)

A kortárs magyar színház és néző viszonya

Megoszlik a vélemény arról, mi való a színházba és mi nem, mi a még elfogadott és mi az, ami miatt a néző már “kardot rántva” menekül. A saját tapasztalataim voltak azok, amelyek elültették bennem egy esetleges vizsgálódás gondolatát. Számos olyan esetben futottam bele színházlátogatásaim során, amelyeken utána még sokáig gondolkodtam. Nagyon sok olyan viselkedésbe, amelyek összehasonlítva sokszor ellentmondásba ütköznek. Ilyen például a szünetben vagy előadás alatti távozás (vagy éppen maradás), a poénokra érkező eltérő reakciók vagy az előadások után, távozáskor elkapott egy-egy megjegyzés (pozitív, negatív). Ezek a dolgok sok mindentől függhetnek (társulat, műfaj, darab, rendezés

stb.), mégis két konkrét tényezőre vezethetők vissza, az egyéni és kollektív tapasztalatra. A kortárs magyar színház és néző viszonyáról egy kérdőív segítségével többé-kevésbé képet lehet kapni. Így tettem én is, igyekeztem a lehető legrészletesebben vizsgálat alá helyezni a nézőt, a kortárs magyar színházat a maga teljességében lefedni az általánosabbnak mondható jellemzőktől kezdve az „extrémebb” megoldásokig. Kérdéseim egy része a színházba járási szokásokat is lefedi, de főként a nézők színházhoz való viszonyát, vélekedését helyezi előtérbe. De hogy vajon azok mennyiben befolyásolják a színházi repertoárok kialakulását, az már egy más kérdés.



SZEKCIÓVEZETŐ: SZÖNYI GYÖRGY ENDRE

KISS ATTILA, PHD (SZTE BTK ANGOL TANSZÉK, TANSZÉKVEZETŐ EGYETEMI TANÁR)

Mi a test az angol reneszánsz emblematikus színházban?

A kritikai gondolkodás sorozatos elméleti fordulatai között legutóbb talán a testi fordulat érezte a legnagyobb erővel a hatását a színháztudományi diszkurzusokban és a kora újkori angol drámák előadás-központú szemiotikai értelmezésében. Előadásomban azt vizsgálom, milyen kulturális szemantikába íródhattak bele a reneszánsz tragédiákban szereplő testek színpadi megjelenítései. A korabeli intézményi környezet és a kulturális kódok megismeréséhez a közszínházat az anatómiai színházzal hasonlítom össze, és a következő darabokra hivatkozom: Thomas Kyd *Spanyol tragédia*, Thomas Middleton *A bosszúálló tragédiája*, William Shakespeare *Hamlet*, John Webster *Amalfi hercegnő*, Henry Chettle *Hoffman*.

SCHANDL VERONIKA, PHD (PPKE, EGYETEMI DOCENS)

Emlékezz rám! - Színházi emlékezet és nosztalgia kortárs osztrák és magyar Shakespeare-burleszkekben

A színházi emlékezet néhány problematikus aspektusát körbejárva, előadásom négy kortárs Shakespeare-burleszkekben vizsgálja a 19. századi színpadi módok felelevenítését, illetve újraértékelését. Susanna Wolf *Ein Wiener Sommernachtstraum* (2004) és *Was Ihr Wollt's* (2005) című darabjai, illetve Győrei Zsolt és Schlachtovszky Csaba *Bem, a debreceni gács* (2002) és *Hamlear* (2021) című művei mind a monarchia színpadjainak népszerű műfajaihoz, a szomorújátékhoz, a melodramához, illetve a népszínművekhez közelítik Shakespeare műveit (a *Szentivánéji álmot*, a *Vízkeresztet*, az *Othellót*, a *Hamletet* és a *Lear királyt*), illetve a Shakespeare-burleszk műfaját.

Miközben ezeket a drámákat vizsgálja, az előadás egyfelől megpróbálja a kortárs színházi emlékezet gyakorlatai (pl. archív előadások, reenactmentek, stb.) között elhelyezni ezeket a burleszkeket, másfelől arra keresi a választ, hogy ezek a drámák, illetve a Shakespeare-burleszk műfaja hogyan kapcsolódik a nosztalgiához. Megkérdőjelezve azokat a fogalmakat, amelyekkel a korábbi kutatások (leginkább Susan Bennett munkái) a Shakespeare-produkciókban megjelenő nosztalgiát tárgyalták, a dolgozat Svetlana Boym restauratív és reflektív nosztalgiáról alkotott elképzeléseivel próbálja kontextualizálni a darabokat, és amellett érvel, hogy a burleszk eredendő játékosságával együtt a reflektív nosztalgia képes megkérdőjelezni a teleologikus narratívákat, képes több nézőpontot felmutatni, és így a kulturális pluralitás, az egészséges önreflexivitás hangja lehet.

Shakespeare kapucnis pulcsiban

Hogyan lehetne összefoglalni három percben a *Hamletet*? Mennyire közérthető ma a *Szentivánéji álom*? Vajon meggondolná magát Júlia? És, ha igen, mit mondana Rómeónak? Hogyan fordulunk slammerként a Shakespeare-művekhez? – ilyen és ehhez hasonló kérdések foglalkoztatták a 2014-es év hazai slammereit, amikor arra a döntésre jutottak, hogy megkísérlik más köntösbe öltöztetni a mindenki által ismert Shakespeare-drámákat és azok karaktereit.

Kutatásom központjában két, rendkívül különleges slam poetry esemény áll, mely a hagyományos havi kluboktól eltérően egészen más feladat elé állította a költő-előadókat. Vizsgálataim egyik tárgya, a 2014-ben a Margitszigeti Szabadtéri Színpadra alkotott *Szentivánéji Slam Komédia* címet viselő produkció, míg a másik az ugyanebben az évben, Pécsen megrendezett Drámaslam esemény, melyeken a meghívott slammerek ismert drámákat dolgoztak át, értelmeztek újra.

Ezen két esemény mögötti koncepciót kívánom bemutatni, melyhez a résztvevők elbeszéléseit, az online elérhető videófelveteleket, valamint saját emlékeimet használom fel. Kitekintek továbbá Emma Elisabeth Holtet, a londoni School of Dramatic Arts és a Koppenhágai Egyetem Bachelor of Arts művésznének előadásán keresztül a Shakespeare-kultusz és a slam poetry kapcsolatára a tengeren túlon is. Reflektálok a Shakespeare-művek adaptálási lehetőségeire, a hazai Shakespeare-kultusz jelenlétére, illetve a slammerek által megírt szövegek, előadások felépítésére, és az eredeti művekhez való viszonyukra.



SEKCIÓVEZETŐ: KÉRCHY VERA

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

Női sorsok, hērősz sorsok – A nő mint hērősz

Kutatási területem fő tárgya az archaikus és a klasszikus kori görög irodalom kiemelkedő alkotásaiban megjelenített nőalakok tipológiai vizsgálata. A tragikus triász, de elsősorban Szophoklész és Euripidész fennmaradt drámáinak elemzése során állítottam fel azt a szempontrendszert, amely alapján valamennyi hősnőt az áldozathozatali mód szerint osztályozni lehet. Tipológiai rendszeremben három alapvető nőtypust különböztetek meg: az önmagukat mások céljaiért feláldozó nők, az önmagukat önmaguk céljai érdekében feláldozók, a harmadik pedig a másokat, önnön céljaik elérése érdekében feláldozók. E három típust legkarakteresebben Iphigeneia, Antigoné, valamint Helené képviseli.

Természetesen a kategóriák nem tiszták, értelmezési, megközelítési szempontoktól függően tartozhatnak egyik, vagy másik csoportba is, de a célom, hogy bebizonyítsam, ezen a tipologizálási síkon, áldozathozatali mód szerint valamennyi nőalak megközelíthető és értelmezhető. Ez az értelmezési út támpontul szolgálhat az egyes művek tragikus konstellációjának a feltérképezéséhez is. Az elemzéseim során Karsai György filológiai, szövegközpontú drámaelemzési módszere mellett Nagy Imre drámaelméleti modelljét is alkalmazom olyan kiegészítésekkel, amelyek alkalmassá teszik a modell használatát az antik drámákra.

Célom, hogy a hős és hősnő szerepek definiálását, tipologizálási lehetőségét olyan módon közelítsem meg, hogy azokat az attikai tragédiákon túlmutatva, későbbi korok drámai alkotásaiban is alkalmazni lehessen. Az általam elemzett drámák az áldozathozatali mód értelmezésének megközelítésében kutatás-

módszertani példaként szolgálnak, valamint bemutatják az egyes szerző tragikumépítési útjait mai megközelítésben.

Olyan összefüggések bemutatására törekszem, amelyek rámutatnak, hogy az elemzett, közel kétezere-ötszáz éves drámákat nem aktualizálni kell, hanem aktuális kérdéseket kell feltenni.

VARGA KINGA (ELTE BTK IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA, DOKTORANDUSZ)

Cselédábrázolás a két világháború közötti budapesti színpadokon

Amikor 1937 februárjában Bárdos Artúr Belvárosi Színháza bemutatja az *Édes Annát* Bulla Elma főszereplésével, nem légtüres térben hívja elő a cseléd társadalmilag érzékeny, reflektív ábrázolását a színpadon. A korabeli cselédet ábrázoló drámák áttekintéséből (közel száz darab) viszonylag árnyalt képet fel lehet rajzolni a cselédek színpadi jelenlétéről a két világháború közötti magyar színpadokon. A cselédek, ezen belül a női cselédek nagyon is jelen voltak a színpadokon. Az *Édes Anna* mint cseléd-darabbal szűken vett rokon darabok azok, amelyek az 1920–1930-as években budapesti polgári lakásban játszódó, korabeli, kortárs magyar drámák.

Ebből kettőt kiemelve, csak nem sokkal az *Édes Anna* előtt került fel a Belvárosi Színház repertoárjára Bulla Elma első cselédszerepe, az *Egymillió pengő* című darab (amelynek 1937. január 8-án volt a premierje). Bulla Elma azt nyilatkozta, a két szerep között az a különbség, hogy az *Édes Anna* egy igazi drámai szerep. Illetve, hogy zavarban van, mert a cseléd-szerep újnak számít színészi repertoárján. A másik fontos darab Bús Fekete László a *Pénz nem minden* című műve, melyet a Vígszínház mutatott be (1933. február 23.) Dayka Margit cseléd-alkításával. Itt egy budapesti bérház van a középpontban, ahol Zsuzsanna végzett tanárnőként cselédnek áll, amiben hamis cselédkönyvvél a közvetítő Sterns segíti őt (a hamis identitása szerint börtönviselt lány, aki lopott, ebből majdnem baja is származik).

Előadásomban a két drámának és egyben színházi előadásának elemző bemutatásával adok keretet a Bulla Elma-féle 1937-es *Édes Anna*-előadásnak a cselédábrázolás szempontjából, figyelembe véve a budapesti bulvárszínházak virágkorát, működési módját és a cseléd társadalomtörténeti jelentőségét is.

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

Marina Abramović halálszínháza: 7 Deaths of Maria Callas

Abramović *7 Deaths of Maria Callas* című előadását először videóperformansz formában mutatták be a magángalériák (Lisson Gallery, Bernal Espacio), 2022-ben már a nagyobb operaházak (Teatro di San Carlo, Gran Teatre del Liceu) élőben is színpadra állították az előadást Marina Abramović rendezésében, aki saját előadásában Callast „játssza”, míg Willem Dafoe a gyilkos férfiszeretőt (Aristotle Onassis). Abramović szerint „Maria Callas mint megannyi színpadi alakításában, a valódi életben is a szerelemért halt meg, összetört szívvel.” Az életrajzi adatok szerint Callas halálának oka vitatható. A híres operanékesnő valószínűleg szívinfarktust kapott (amelyet orvosi papír is tanúsít), más feltételezések szerint öngyilkosságot követett el (methaqualon túladagolás). Tudjuk, hogy a legtöbb opera a szerelmes nő tragikus halálával végződik. A *7 Deaths*-ben a nő szakadékokba ugrik, megég, megfojtják, leszúrják vagy egyszerűen megőrül. A videóperformansz hét haláljelenetet visz színre. Előadásomban azt vizsgálom, hogy a halál és az örület tematizálásának milyen performanszelőzményei vannak az életműben, s ez az „abramović halálszínház” (melynek közvetlen előzménye Robert Wilson *Life and Death of Marina Abramović* című operája) milyen rokonságot mutat Tadeusz Kantor halálszínházával.

A szülő-gyerek kapcsolat reprezentációja Czakó Zsigmond Szent László és kora című drámájában

A Nemzeti Színház 1854. december 6-án mutatta be Czakó Zsigmond *Szent László és kora* című drámáját, miután a *Délihír* folyóirat egy évvel korábban folytatásokban közölte a szöveget. A Nemzeti Színházban a premiert követően még négy alkalommal került színre a darab, valamint előadták Győrben, Kolozsváron, Szegeden, Debrecenben és Nagyváradon is. Az 1880-as évek elején a hazai kulturális élet ismét felfigyelt a *Szent László és kora*-ra, 1882. augusztus 25-én Paulay Ede rendezői elképzelései segítettek színpadra (ismét a Nemzeti Színházban, az emlékezetes történelmi drámaciklus részeként), illetve – talán éppen ennek az új megközelítésnek az eredményeképp – Ferenczy József sajtó alá is rendezte a szöveget, amely 1884-ben a Nemzeti Könyvtár sorozatban jelent meg. (Dörgő Tibor, „Czakó Zsigmond Szent László és kora című drámájának szöveghagyománya”, *ItK*, 98, 3 [1994]: 402–409.)

A korábbi kutatásaim során már jelentős mértékben foglalkoztam a műben megjelenő rémdramai motívumokkal, illetve az ezekre ráépülő trauma-kulturális jelentésekkel. A vizsgálat során kiemelt figyelmet kapott a darabban ábrázolt szülő-gyerek kapcsolatok bemutatása. Előadásom középpontjában a színmű egyik főalakjának, Gyula nádorispánnak a fiához, Dezsőhöz fűződő viszonya áll, amit a szövevényes cselekmény alakulása a legellentmondásosabb és legszélsőségesebb érzelmekkel gazdagít. A belpolitikai harcok következtében elvakult apa a saját gyermeke halálát kívánja, és az uralkodóra hatást gyakorló tettei végül elő is segítik azt.

Ez a pár sorban összefoglalt történetem is jól érzékelteti, hogy Czakó Zsigmond darabja (a később írt *Leonához* hasonlóan) alkalmazza a borzalomesztétika elemeit, amelyek a misztériumjátéki hagyományokra épülő dramatikus szerkezetet a műfajiság tekintetében besorolhatatlanná teszik. Ebből következően újabb kérdések adódhatnak: mi tehát egészen pontosan a *Szent László és kora*? Történelmi szomorújáték? Krónikásdráma? Rémdráma? A hipotézisem szerint ez utóbbi, annak ellenére, hogy a későbbi feldolgozások nemegyszer ünnepi alkalomból valósultak meg. Bízom benne, hogy az általam szemléltetett és megvizsgált részletek választ adnak a felvetésekre.

„Für Otto ist die Welt eine Bühne” – A meráni herceg játékmesteri pozíciója Franz Grillparzer Ein treuer Diener seines Herrn (Urának hű szolgája) című drámájában

A korábbi kutatásaim során részletesen foglalkoztam Franz Grillparzer *Ein treuer Diener seines Herrn* című darabjának magyarországi előadás-, illetve recepciótörténetével. A művet eredetileg 1828-ban mutatták be a bécsi Burgtheaterben, majd az első előadások után nem sokkal a császári cenzúra betiltotta. Amint azt Blaskó Katalin tanulmányából megtudhatjuk, az *Ein treuer Diener seines Herrn* magát a császárt is olyannyira felháborította, hogy rögtön megbízta a hatóságokat a dráma valamennyi példányának megszerzésével. (Blaskó Katalin, „Gertrúd királyné története az osztrák irodalomban [Franz Grillparzer: Urának hű szolgája]”, in *Egy történelmi gyilkosság margójára. Merániai Gertrúd emlékezete, 1213 – 2013*. szerk. Majorossy Judit [Szentendre: A Ferenczy Múzeum Kiadványai, 2014]: 257–304, 261.) Hogy Ferenc császár miért lépett fel ennyire intenzíven a Grillparzer-darab ellen, arról a szakirodalom különbözőképp vélekedik. Vázsonyi Gábor elsősorban Ottó herceg ábrázolt személyiségét véli felfedezni az elutasítás mögött, mivel a megszólalásai, illetve az általa elkövetett cselekedetek ráérthetőek voltak az uralkodói családra. Ezzel némiképpen hasonlóságot mutat Heinz Politzer elmélete is, aki szerint a herceg lelkületének összetett ábrázolása kérdőjelezte meg az udvar tekintélyét. Arnulf Knafl úgy véli, Grillparzer műve a polgárság erkölcsi fölényéből kiindulva kritizálta a rendi közösséget, a szerző éppen a végletekig fokozott megalkuvás bemutatásán keresztül helyezte

provokatív keretrendszerbe a történetet. (Blaskó, „Gertrúd királyné története az osztrák irodalomban (Franz Grillparzer: *Urának bűn szolgája*)”, 261.)

A szakirodalmi megállapítások tehát majdhogynem egybehangzóan állítják, hogy Ottó figurájának – eltérően a Katona József-i dramaturgiától – kulcsszerepe van a történetben. A kanonizált magyar változatban az udvari csábító alakja megkettőződik, a „cselekvő én” Biberach személyiségében teljesedik ki, a tragikus fordulatokat az ő tettei idézik elő. A hipotézisem szerint a drámán belüli alakpárhuzamnak a hiánya Grillparzer művében kiterjedtebbé teszi Gertrúd öccsének mozgásterét. Az *Ein treuer Diener seines Herrn* Ottója nemcsak azáltal válik a bán ellenségévé, hogy szerelmi vágyat érez annak felesége iránt (és hallgat a „lézengő ritterre”), hanem konkrétan cselekszik is: jeleneteket rendez, betegséget szimulál, manipulál, becsap és zsarol. A ténykedése egyszersmind játékmesteri pozícióba helyezi őt. A hipotézisem szerint ez a játékmesteri pozíció nemcsak hogy ráépül az intrikusi szerephagyományra, hanem groteszk módon ki is forgatja azt. Az előadás során a cselekményrészek elemzésével igazolom az állítást.



SZEKCIÓVEZETŐ: KISS GABRIELLA

KISS GABRIELLA, PHD (KRE BTK, HABILITÁLT EGYETEMI DOCENS)

Színésztualett – civilek számára. Résztevő-megfigyelői gondolatok a színészi öngondoskodásról a KÁVA Kulturális Műhely A mi iskolánk című állampolgári színházi projektje kapcsán

Közismert tény, hogy az elmúlt tíz évben ismét átrendeződni látszik az európai színháztudomány tudásszerkezete. Az „átalakulás” válasz azokra a kortárs színházi szcénában lezajló folyamatokra, amelyek egyik közös nevezője a *doing biography* gesztusa. Életrajzok helyett életek megrajzolódását látjuk a „színpadon”, és az előadás során létrejövő narratív identitások kiinduló és végpontja is a részlegességből fakadó személyesség. Előadásom annak a kutatásnak a része, mely az alkotói részvétel (a Káva Kulturális Műhely „állampolgári színházi projektjében” való részvételem) színházpedagógiai megfigyelése révén teszi a teatrológiai elemzés tárgyává a „hétköznapok szakértőinek” három aspektusát. Ezúttal nem jelenet- és nem is a történetgazda munkája, hanem az „autobiografikus paktum” (Lejeune) legnehezebben tematizálható dimenziója: a játékosnak az előadással és önmagával szembeni felelőssége áll az elemzés fókuszában. Az *Aziskoláját!* egyetlen etűdjének elemzése során a „színésztualett” (Sztanyiszlavszkij) fogalmát a bizalom terei (Winnicott), a „jelenlét” és a „célpont” funkcióját (Donnellan) pedig a színészi öngondoskodás meisneri és johnstoni technikái értelmezik újra. Munkahipotézisem szerint „az emberség pedagógiájának” (Fopp) is nevezett eljárások nemcsak az emberek előtti emberábrázolás civilszínházi jellegzetességeire irányítják rá a figyelmet, hanem modellálják azt a vitát, melyet a negyven francia tudós és értelmiségi által 2013-ban megforgalmazott Manifeste Convivialiste váltott ki.

GARAI JUDIT (ELTE BTK IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA, DOKTORANDUSZ)

A néző-résztevő dramaturgiái a kortárs magyar alkalmazott színházban

Előadásomban azt a kérdést vizsgálom, hogy tud-e és akar-e a színpadon az elnyomott beszélni, kiket sorolunk ebbe a kategóriába, kikhez jutnak el az ilyen kezdeményezések, és milyen hatásai vannak az ilyen eseményeknek a szűkebb és a tágabb közösségre nézve, elérhető-e ma még a színházon keresztül bármifajta társadalmi változás. Alkotóként pedig hogyan lehet abból a tételből kilépni, amelyet Tom Barone és Elliot Eisner fogalmazott meg, miszerint „fennáll a veszélye, hogy a művészetalapú kutatók, abbéli eltökéltségükben, hogy a kegyetlenséget kiküszöböljék, mégis metszővé, kizárólagossá, monologikussá és autoriterré válhatnak – halogatnak és öngazolást keresnek. A művészetalapú kutatók ezt a veszélyt követhetik el... lényegében, igyekezetükben, hogy történelmet csináljanak, elfelejtenek művészetet csinálni.” Doktori kutatásom célja, hogy kísérletet tegyen annak bebizonyítására, hogy vannak olyan kezdeményezések, melyeknek paradigmátikus alapvetése, hogy a (tudományos) megértés és a színházi alkotás létrehozását nem lehet különválasztani, azaz az alkotás folyamatához szükségeltetik az a tudatos jelenlét, amely számításba veszi, hogy minden beavatkozásnak markáns hatása van a különböző lokalitási szinteken. Ez a perspektíva lehetővé teszi azoknak az összetett folyamatoknak a megértését és átélését, amelyek adott elnyomott csoportok, helyi közösségek viszonyait dinamizálják, és bemutatják az ok-okozati összefüggéseket is. Előadásomban azokat a részvételi színházi projekteket elemzem, amelyek elköteleződtek amellett, hogy lokális és személyes történeteken keresztül beszéljenek regionálisan és országosan meghatározó társadalmi és gazdasági folyamatokról, valamint problémákról. Így elsősorban Boal, Gramsci, Spivak elméletei felől közelítve elemzem a Szívhangok Társulat *Megeshetne másképp* című előadását, valamint a Schermann Márta vezette, *ART-ravaló* elnevezésű szocioművészeti projektet.

ANTAL KLAUDIA, PHD

Kritikusan a részvételi színházról

Előadásom fókuszában a részvételi színházi előadások kritikai recepciója áll. Mennyiben igényel más szakírói hozzáállást és megközelítést egy színházi társasjáték vagy egy vitaszínházi előadás, mint egy hagyományos nézői pozíciót kínáló előadás? Lehet-e, érdemes-e például úgy kritikát írni egy közösségi színházi előadásról, hogy az azt megelőző, akár egy éven át tartó folyamatról mit sem, vagy keveset tudunk? Őrizze meg a kívülről szerepét vagy aktív részvevővé váljon a kritikus (ha lehetősége van rá) egy (komplex) színházi nevelési előadás megtekintésekor? Milyen szempontrendszer lehet a segítségére a részvételi színház „kritikusának”? Nem utolsó sorban pedig ki a célközönsége a részvételi színházról szóló kritikának?

HIDI BOGLÁRKA (ELTE BTK, SZÍNHÁZTUDOMÁNY MESTERKÉPZÉS, MESTERSZAKOS HALLGATÓ)

A nem-emberi megjelenése a kortárs színházban - Az állat színrevitelének posztantropocentrikus gyakorlata a Rimini Protokoll előadásában

Vizsgálatomat a kortárs színház területén tett két felismerés és ezek összekapcsolhatóságának kísérlete indította el. Az első megfigyelés, hogy a színház mint alapvetően az ember ábrázolásáról ismert művészet mai gyakorlatai egyre többször lépnek túl az emberen, és nem-emberi létezőknek osztanak szerepet. Előadásomban az ilyen formákkal operáló produkciók megkülönböztetésére is javaslatot teszek, elsősorban az Animal Studies elméletének alkalmazásával.

A másik felismerés az (üveg)doboz mint geometriai forma fokozott jelenléte a kortárs színházban. Ezekben az előadásokban a központi jelentőségű dobozba általában olyan létező van bezárva, amelyet a normatív emberképhez képest másként emlegetnek. Az első kettőből fakadó harmadik ráismerés a nem-emberi megjelenésének és a doboz-szindrómának az összekapcsolódása. Legtöbbször a nem-emberi tűnik fel a doboz falai között, elzárva és kitéve a nézői tekintetnek.

A jelenséget a Rimini Protokoll *Temple du présent* című produkciójának elemzésével vizsgálom. Az előadás során egy élő polip kerül kiállításra egy akváriumban. Hipotézisem szerint a produkció a kortárs színházi gyakorlat olyan modelljéül szolgál, amely az antropocén korra jellemző, emberközpontú világszemlélet finomodásának lehetőségeit mutatja fel. Az elemzés során arra kívánok rámutatni, hogy az előadás új nézőpontokat képes teremteni, mely érzékenyíti a jelen antropocén emberét sújtó ökológiai válságok felismerését és előhívja a környezettel való együttérzés képességét.



SZEKCIÓVEZETŐ: KISS ÁGNES

BÁLINT ZSÓFIA (SZTE BTK, OSZTATLAN TANÁRSZAKOS HALLGATÓ)

Az emberi test és a báb kapcsolata – a poszthumán báb lehetőségei

„Hogyan jeleníthetik meg az emberek a már nem emberit, de még nem teljesen embertelent?” – kérdezi Darida Veronika *A dehumanizáció színházi című tanulmányának* előszavában. Kérdése összegzi kutatásom fő megfigyelési szempontját: előadásomban megmutatom, hogy kortárs magyar színházi előadásokban az emberi test és a báb közös szerepeltetése milyen elemzési szempontokat villant fel, hogyan értelmezi újra

egymás szerepét az élő és élettelen test. Az elemzett előadásokban a báb különféle variációkban jelenik meg, kezdve a báb és az ember összekapcsolt létezésétől egészen addig, amíg az élő test az „elbábosodás” technikája által próbálja magát élettelenné tenni. Az összekapcsolt vagy összeolvadó létezések felvetik a poszthumán értelmezések lehetőségét. A poszthumán színház középpontjában a hibridizáció és a határok átlépése áll, ily módon a báb és az ember összekapcsolódása, illetve összeolvadása tekinthető az emberen túli ábrázolások egyik fajtájának.

Az emberi test bábbá válásának variációit az emberbáb fogalom keretében elemzem, amelyet kétféle értelmezésben definiálok. Egyrészt, emberbábnak tekintem azokat az ábrázolásokat, amelyekben a színész mozdulatai által próbálja testét elbábosítani (ebben az esetben Gilles Deleuze és Félix Guattari leendő fogalmát használom), másrészt az olyan előadásokat, amikor az élő és élettelen test összeolvadása által egy hibrid lény jelenik meg a színpadon (Donna J. Haraway kiborg fogalmát alkalmazva). Mivel a báb és az ember határainak, különbségének vagy éppen összemoshatóságának kérdését a kortárs tánc és mozgásszínház ugyanúgy felveti, ezért elemzésemben is vegyesen választottam alapvetően prózaszínházi (Jeles András: *A boldog herceg*) és táncszínházi (Gergye Krisztián: *Kokoschka babája*, Ladányi Andrea: *Alaine – Ideje a meghalásnak*, BL) produkciókat.

BONCZIDAI DEZSŐ (MAROSVÁSÁRHELYI MŰVÉSZETI EGYETEM, EGYETEMI ADJUNKTUS, BÁBSZÍNHÉZ)

A Paprika Jancsi figura bábtörténeti jelentősége

A Vitéz László bábfigura nevét először 1883-ban említik, de alakulástörténete visszanyúlik az ezt megelőző időszakra és szorosan összefonódik az első magyar bábfigura, Paprika Jancsi megjelenésével. A Paprika Jancsi figura bábtörténeti kontextusban, 1842-ben tűnik fel először a Regélő-Pesti Divatlap hasábján, a *Honi vásárcépek* című írásban.

Elfogadott nézeté vált, amit a nemzetközi szakirodalom is átvett, hogy Vitéz László megjelenésével Paprika Jancsi háttérbe szorult. Sőt egyes elméletalkotók szerint voltaképpen névcseré történet, mert a Paprika Jancsi és a Vitéz László elnevezés ugyanazt a figurát jelöli. Ez a megállapítás viszont felülvizsgálatot igényel, mert a Paprika Jancsi megjelenése után, az 1850-es években már úgy hivatkoznak a figurára, hogy a gyerekek körében népszerű. Az 1860-as évektől a gyerekek szánt irodalmi művekben is felbukkan, az 1880-as években a játékiparban szintén megjelenik, egyszerű, olcsó játékként. Vitéz László megjelenését követően jellemzően mindkét figurára hivatkoznak, későbbi háttérbe szorulása, alakulástörténete, bábtörténeti jelentősége összetettebb és izgalmasabb kérdéskör.

TARI ESZTER, DLA (PTE, KULTÚRATUDOMÁNYI, PEDAGÓGUSKÉPZŐ ÉS VIDÉKFEJLESZTÉSI KAR, ADJUNKTUS)

Ikerszereplők a vajangban

A világörökség részeként számontartott jávai árnyjáték, a vajang kulit szereplői között van két hős, akiknek tanulmányozása érdekes, mégis ritkán hallhatunk róluk. Ők a vajang-világ ikerpárja: Nakula és Szadeva, akik külsőre teljesen megegyeznek, azonban személyiségük sok szempontból eltér. Nakula szelíd, szűkszavú, mindent alaposan átgondol, mielőtt bármit is tenne. Véleményét mégis csak akkor osztja meg másokkal, ha megkérik rá. Szadeva szintén intelligens, azonban ő kiemelkedően jól bánik a szavakkal, nagyszerűen irányít. Ő az, aki a „Nagy Harc” során újra és újra lelket önt a parancsnokokba és katonákba. Mindkettőjük jó vezetői és együttműködési képességét bizonyítja a Szavodzsadszar birodalom közös vezetése, a trónért és egyeduralomért való vetélkedés nélkül. Nem is csoda, hogy az uralkodás jogát átadta nekik Szapudzsagad és Szapulebu dzsinn-ikerpár, miután megfelelő „örökösökre”

leltek bennük. Az uralkodói feladatokat szépen megosztják egymás között képességeik szerint. Az előadásban e két, a testvéri szeretetet jól példázó karakter ábrázolásáról, személyiségük bemutatásáról és a vajangban elfoglalt helyükről lesz szó.

TASNÁDI-SÁHY PÉTER (BABEŞ-BOLYAI TUDOMÁNYEGYETEM, SZÍNHÁZ ÉS FILM KAR, DOKTORI ISKOLA, DOKTORANDUSZ)

A megtestesülés mint heterotópia

A jelenleg első évében lévő, Practice as Research projektem célja hogy a megtestesülés [*embodiment, Verkörperung*] – a színháztudományban eddig feketedobozként kezelt – folyamatainak egy lehetséges elméleti modelljét megalkossam, illetve a folyamatokat előidéző bizonyos dramaturgiai, illetve testtechnikákat az általam alkotott fogalmi kereten belül leírjam, elemezzem. Előadásomban a fent említett elméleti modell legfőbb állításait fogom ismertetni.

A japán 'ma' fogalmából ihletődve állítom, hogy a korporealitás közelíthető egyfajta térbeliségként; konkrétan: a test-objektum [*Körper*] és a test-szobjektum [*Leib*] által határolt tér leírható Michel Foucault heterotópia-konceptiójával. Mivel a heterotópiára hozott egyéb példák között Foucault felsorolja a színházat is, talán nem ördög-től való, ha a fogalmat valamiféle fraktál-szerű struktúrában gondolkodva, a megtestesülés belső szerkezetére is megpróbáljuk alkalmazni.

A megtestesülés folyamatait ezen tér mozgásaiként írom le, amihez szintén Foucault ad támpontot, hiszen az általa leírt heterotópia (melynek archetípusa a tükör) – szerencsére – nem mozdulatlan: „a tükrön keresztül felfedezem a hiányomat azon a helyen, ahol vagyok, miután „odaát” látom magam. Ez a tekintet, mely valahogyan rám vetül ennek a virtuális térnek a mélyéből, az üveg másik oldaláról, önmagam felé közelít; újra magamat kezdem nézni, és újraalkotom a jelenléteimet a valós helyemen.” (Foucault, Michel, *Más terekről*, 1967, ford: Erhardt Miklós, <https://exindex.hu/nem-tema/masterekrol-1967/>, utolsó látogatás: 2023. március 26.)

Modellemben ennek a bizonyos tekintetnek a mozgását azonosítom a megtestesülés folyamataival, melyet, Gadamer játék fogalmának alkalmazásával azonosítok a színész művészetével. Ha az időkeret engedi, az előadásom végén ismertetném annak a tervezett gyakorlati projektnek a szerkezetét is, melyen keresztül a fogalmi keretet alkalmazhatóságát kívánom bemutatni konkrét technikákon keresztül.



SZEKCIÓVEZETŐ: KELEMEN ZOLTÁN

VIDÓ GÁBOR TAMÁS (PTE BTK INTERDISZCIPLINÁRIS DOKTORI ISKOLA, DOKTORANDUSZ)

Kultúrbrigantik és a szocialista műsorpolitikáért vívott harc első lövészárka

Az 1956-os forradalom és szabadságharc után nehezen indult újra az élet az országban, és a műkedvelő színjátszás területén is érezhető volt a bizonytalanság, mint ahogy a színházaknál is.

Maga az újonnan berendezkedni próbáló kádári államhatalom sem állt a helyzet magaslatán, ezt abból is le lehetett szűrni, hogy sorra jelentek meg az újfajta rend megkötései alól kibújni igyekvő színházi/színjátszó csoportokról, alkalmi társulásokról szóló híradások. „Ál-amatőrök”, pénzért játszó üzemi színjátszók, „kultúrbrigantik” – ilyen és ehhez hasonló megnevezésekkel operáltak a párt és holdudvara részéről.

Előadásomban ebből az átmeneti, új irányokat kijelölő, de valahol egyúttal kicsit a megelőző rendszer megoldásait ismét előhúzó „helyezkedés” időszakából próbálok meg töredékeket felvillantani az egykori pártiratokon, újságcikkeken keresztül.

KALMÁR BALÁZS (ELTE, IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA, DOKTORANDUSZ)

A holokauszt(-emlékezet) színpadra állításai magyar színházakban az 1960-as, 1970-es években

A második világháború és 1956 után a Kádár-rendszer tekinthető az első békés, konszolidált társadalommal és gazdasággal rendelkező politikai berendezkedésnek. A politikai hegemonia kulturális hegemoniát is jelentett, a kádári vezetés által meghatározott kultúrpolitika (támogatott - tűrt - tiltott) meghatározta a magyarországi kulturális élet, így a színházi élet kereteit is. Ezek nem élesen elhatárolt, hanem átjárható területeket jelöltek ki, amelyeket minden esetben sajátos módon alkalmaztak. Ezekben a képlékeny kereteken belül a közelmúlt eseményeire való emlékezés (és ezzel együtt a felejtés) a színházban is jelen volt. Mind az államilag támogatott színházi intézményekben, mind a különböző alternatív, úgynevezett amatőr médiumokban. Előadásomban az 1960-as, 1970-es évek azon színreviteleit vizsgálom, amelyekben a 20. század egyik legnagyobb népiirtására, a holokausztra emlékeztek a magyar színpadokon.

Összehasonlító előadásomban Peter Weiss *A vizsgálat* című művének a Nemzeti Színházban történt 1967-es színrevitelét vizsgálom, továbbá az Universitas Együttes *A pokol nyolcadik köre* című előadását, valamint a Szegedi Egyetemi Színpadon 1971-ben bemutatott *Stációk?* című előadást. Megvizsgálom a történelmi események bemutatásának módjait és a múlt reprezentálására használt dramaturgiákat az államilag támogatott és az államilag megűrt intézményekben. A Nemzeti Színház volt az egyetlen állami fenntartású társulat, amely engedélyt kapott *A vizsgálat* bemutatására, míg a Szegedi Egyetemi Színpad és az Universitas Együttes az egyetemek által védett „amatőr” terekben hoztak létre előadásokat. Arra is kíváncsi vagyok, hogy ezek az előadások milyen színházi reprezentációkat jelentenek, és milyen nemzetközi színházi hatások érthették őket.

CSELLE GABRIELLA (KELETI ISTVÁN ALAPFOKÚ MŰVÉSZETI ISKOLA ÉS MŰVÉSZETI SZAKGIMNÁZIUM, BÁBTÖRTÉNET TANÁR)

A cigányok reprezentációja a magyar drámában és a színpadon

A cigányok évszázadok óta a magyar társadalom szerves részét képezik, így nem meglepő, hogy drámairodalmunkban is jelentős szerepet kap ábrázolásuk. A romák reprezentációja a tudomány és a művészet számos területén kutatott téma, a drámán belül azonban kevésbé kerül a vizsgálódások középpontjába. Céloom a cigányreprezentáció bemutatása annak a századnak a magyar drámairodalmában, amelyben ez – kevés kivételtől eltekintve – a többségi társadalom által elfogadott distinktív jegyek alapján történik. Ezek a jegyek máig élő, a cigánysághoz szorosan kapcsolt sztereotípiák, melyekre már a 19., majd a 20. század drámairodalmában is számos példát találhatunk. Ezek közül néhány eset bemutatásával és egy szembevetéssel, a 19. század közepéről származó kivétel elemzésével átfogó képet kaphatunk a romák többségi társadalom által való reprezentációjáról az adott időszak szövegeit, egy dráma színrevitelét, valamint a cigányságot mint történelmi-, illetve szociológiai kategóriát vizsgálva.



SZEKCIÓVEZETŐ: JÁSZAY TAMÁS

PINTÉR-NÉMETH GÉZA (SINUM SZÍNHÁZI MŰHELY EGYESÜLET, SINUM SZÍNHÁZ TÁRSELNŐKE)

A harmadik színház két vetülete

Előadásom egyik kiindulópontja Ian Watson „Towards a third theatre, Eugenio Barba and the Odin Teatret” című összefoglaló munkájának bemutatása a 2023. május 7–21. között Pécsváradon és Budapesten zajló 17. ISTA (International School of Theatre Anthropology) esemény tapasztalatainak a tükrében. Ezt követően a „harmadik színház” mint európai mozgalom eltérő definícióinak bemutatása és összehasonlítása mentén egy olyan lehetséges értelmezést szeretnék vizsgálni, amelyben meglátásom szerint a majdnem fél évszázados mozgalom múltjának perspektívájából a commedia dell’arte európai színházi hagyományának egyfajta kortárs újraértelmezése rajzolódhat ki. E tekintetben Demcsák Katalin *Komédia, arte, világ* című összefoglaló munkája is részletesen bemutatja a commedia dell’arte színészeinek, vagyis a „senkiföldje lakóinak” kultúraközi kapcsolatteremtésben betöltött szerepét. A kultúraközi párbeszéd elősegítésében a harmadik színház és a commedia dell’arte esetében is a művészi aktusnak a társadalom tágabb kontextusában értelmezhető szerepe egyfajta transzlingváló tevékenységként jelenik meg. E kortárs nyelvészeti fogalom meghatározásához Li Wei, “Translanguaging as a practical theory of language” című tanulmányára támaszkodom, továbbá példákkal teszem szemléletessé a két előadóművészeti „áramlatban” fellelhető transzlingváló jeleket.

CSETE BORBÁLA (PTE, IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA, DOKTORANDUSZ)

Ördögkatlan: hely- és időspecifikum

A színház minden művészetek közül a leginkább teszi világossá, hogy az örök művészet időntúlísága mennyire absztrakt elgondolás, hiszen mindig éppen itt és most, adott kontextusokba belépve, azokat átértelmezve zajlik: érthetetlen intézményi, politikai, társadalmi dimenzióinak vizsgálata nélkül.

Kiindulópontom, hogy a művészeti alkotás, ahogy az előadóművészetek példája világossá teszi, soha nem áll önmagában, mintegy a megérkezése előtt a társadalmi közegbe, a tiszta művészi ihlet termékeként, hanem eleve bonyolult kontextusok metszéspontjában születik és kap jelentést, (örök?)létét a folyton változó kontextusokban nyerheti el.

A színházi/összművészeti fesztivál mint kulturális fenomén vizsgálatát ajánlom, az azt meghatározó színházi előadások elemzésével a központban. Az Ördögkatlan Fesztivál eddigi 15 évadának színházi vetületéről kívánok beszélni: művészi, befogadói, „kultúrafogyasztói” környezetéről, a szabadidő szervezéséről, intézményességről, művészeti ágak kölcsönhatásáról az egyes színpadi terekben és a fesztivál kulturális ajánlataiban.

Végezetül meg kívánom rajzolni az Ördögkatlan színházi előadásaiból elősejlő perszónáját: ugyanis megítélésem szerint egy színházi fesztivál tekinthető olyan entitásnak, mely egy identitással rendelkező organizmusként olvasható.

Szentkirályi Színházi Műhely

Előadásom témája a Szentkirályi Színházi Műhely munkamódszere és első két előadásának elemzése. Ez a színházi alkotóműhely 1990 és 2014 között hozott létre előadásokat, jelenleg szünetel. Fő alkotói Monori Lili és Székely B. Miklós. További alkotótársak Székely Rozália, Horváth Sándor Farkas, Tihanyi Ernő, a család háziállatai és alkalmi közreműködők, mint Francia Gyula, Stork Natasa, Ujlaki Béla. 1990 és 2004 között Budapest nyolcadik kerületében, egy Szentkirályi utcai, négy termes pincerendszer adott helyet a munkának, az előadásoknak. Innen kapta a nevét a színházi műhely. A 70-es évek amatőr, illetve underground színházi csoportjainak, alkotóinak hatásai felfedezhetőek benne, viszont jelentős különbségek vannak a munkamódszerben és az előadások esztétikájában és műfajában. A saját szuverén, alkotói ösztöneiken kívül Székely B. a Stúdió K-ból hozott tudását integrálta ennek az új színháznak a létrejöttébe, Monori pedig főleg Bódy Gábor és Magyar Dezső filmrendezők élet- és művészetfilozófiáját. A Szentkirályi utcai pincét 1982-ben bérelték ki, de az első bemutatót 1991-ben, az első szabad választások napján tartották. A 91-es *Műtét* első előadását megelőző csendes években fedezte fel Monori a saját színházát. Ez a színház egyrészt zavarba ejtően személyes, fogalmazásmódjában mégis kifürkészhetetlen és varázslatos, intimitása nem távolságtartásra, hanem alámerülésre készíti a nézőjét. Monori a *Műtét* című anyagot eredetileg forgatókönyvnek írta, de Székely B. hatására mégis színházat csinált belőle. A filmes nyelvezet a Szentkirályi teljes munkásságában felfedezhető, főleg a színészi játékban. Az első előadások ebből az anyagból készültek, majd 1992-ben kiegészítették és így jött létre a *Műtét/Analízis/Orlando*. Az előadások posztdramatikusak, a szexualitás parancsának kiszolgáltatott férfi-női kapcsolatot, a beteg ember nyomorúságát, a gyászt, az identitás változékonyságát, a hatalmi erőszak bukását, a szovjet korszakot tematizálják asszociatív képsorokban.



SZEKCIÓVEZETŐ: ÚJVÁRINÉ ILLÉS MÁRIA

GYÁRFÁS ORSOLYA (ELTE BTK FILOZÓFIATUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA, DOKTORANDUSZ)

Szoprán–kultusz: szereposztási gyakorlatok az itáliai barokk operában

Az előadás az itáliai barokk opera szereposztási gyakorlatait vizsgálja, a műfaj eredeti, történeti kontextusát és a kortárs operajátszást egyaránt elemezve. Az itáliai barokk nagyoperát – ellentétben a francia vagy német barokkal, illetve a 19. századtól az Európában általában megfigyelhető vokális rendszerrel – a „magas hang kultusza” jellemezte: a műfaj emblematis énekesei, a castratók a férfi főszereplők vokális tereként a szoprán/alt hangnemeket jelölték ki, ezzel a férfi és női szerepkörök csaknem teljes vokális homogenitását teremtve meg. Látszólag karneváli helyzetnek lehetünk itt tanúi, mely az eltérő nemű, de azonos hangnemű előadók „felcserélhetőségében”, a szerep és az előadó nemének egyeztetése iránti (vélt) közönyösségben testesült meg. Az előadás első felében reflektálok e „felcserélhetőség” kérdésére, vizsgálva, hogy mennyiben beszélhetünk valóban gyakorlatilag gendersemleges szereposztásokról, és a vokális határokkal együtt a nemi határok színpadi elmosódásáról. Az előadás második felében elemzem, hogy e műfaji különlegesség – mindenekelőtt a 19. század közepére az operajátszásból véglegesen eltűnő castrato-hang központi szerepe – milyen nehézségeket jelentett az itáliai barokk opera modern színpadra vitele szempontjából. Vizsgálom mind a régizenei mozgalom létrejöttét megelőző előadásokat, melyek a „bevett” vokális esztétika felé korrigálva a szerepek transzponálásával, tenor/bariton énekeseket alkalmazva igyekeztek a castratók hiányát pótolni, mind a régizenei mozgalom fejlődését és a szereposztási stratégiák változását a kontratenorok megjelenésével és az elmúlt évtizedekben megfigyelhető térnyerésükkel. A kortárs előadások szereposztási gyakorlata kapcsán egy egyre látványosabb konzervativizmusra mutatok rá, mely a kortárs

operaszínpadon valóban megvalósulni képes gendersemleges szereposztások helyett egyre inkább az előadó és a szerep – a bevett repertoár minden más területén megfigyelhető – nemének szoros egyeztetését célozza.

PINTÉR-NÉMETH NIKOLETT (PTE BTK IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA, DOKTORJELÖLT)

A vokális performativitás aspektusai a kulning, skandináv pásztorének nyomán

Előadásomban a vokális hang performativitását helyezem fókuszba a skandináv tradícióra épülő kulning, azaz pásztorének gyakorlatát, kulturális háttérét és kortárs megjelenéseit vizsgálva. E sajátos vokális kifejezésmód jellegzetességei közé tartozik, hogy hagyományosan nők fejlesztették ki és használták, funkciója pedig a hegyekben töltött pásztorkodáshoz kötődött. Az állatokkal és a nagyobb távolságokban lévő többi pásztorral való kommunikációt szolgálta. Mára intézményesült énektechnikává és előadóművészeti formává vált.

A vokalitás és a hangzóság performatív kutatása kapcsán olyan kérdések merülnek fel, mint például az írást privilegizáló kultúrában a környezettől és testtől elszakított hang absztrakcióvá szelídülése, és egyben sokféle, sajátos karakterárnyalatának a feloldódása; vagy amint Virginie Magnat érvel a *The Performative Power of Vocality* (2020) című könyvében, az önrendelkező, racionális és beszélő szubjektumhoz kapcsolt hang autentikusságának az ideája.

Ugyanakkor a kulning nyomán a vokális játékosság egy olyan formájával is találkozunk, amely egyrészt az adott környezetben performatív agenciával, megnövelt testi–térbeli hatóerővel ruházza fel a hangadót, másrészt túlmutat a vokalitás antropocentrikus felfogásán és gyakorlatain. Ezáltal pedig annak szociális és politikai aspektusai is előtérbe kerülnek.

HARY JUDIT (KOLOZSVÁRI MAGYAR OPERA/BABEŞ–BOLYAI TUDOMÁNYEGYETEM, SZÍNHÁZ ÉS FILM KAR, MAGÁNÉNEKES, HANGKÉPZÉS, ÉNEKTANÁR/DOKTORANDUSZ)

Ismerd meg saját ének- és beszédhangodat!

A konferencián ismertetésre kerülő anyag bemutatása a tanítási gyakorlaton szerzett észrevételeimen, a kolozsvári „Gh.Dima” Zeneakadémia ének szakán tanultakon, valamint 30 éves magánénekesi tapasztalatomon alapszik, amelynek során opera, operett, musical szerepeket volt alkalmam elénekelni. Utóbbi kettőben gyakran ötvöződött éneklés és prózamondás, ezeknek sűrű, egymásutáni váltakozása kemény feladat, nem kis kihívás akár énekes, akár prózai színész számára.

Kutatásom és ezen belül szerzett eredményeim célja a növendékeket a saját anatómiájuk és fizionómiájuk adta természetes hangkibocsátásra rávezetni, hogy előnyösen és eredményesen tudják hanggi képességeiket kihasználni mind a hétköznapi, mind pedig a művészi beszéd vagy színpadi éneklés során. Nem utolsó sorban az önbizalom fejlesztésében is nagy segítséget ad annak tudatosítása a növendékekben, hogy pontosan hol, hogyan képezzék hangjukat, milyen módszerek állnak rendelkezésükre a minél tökéletesebb hangképzési technika elérésére.

A hangfaji besorolás is fontos, mondhatni meghatározó tényező. A színpadi beszédben azért fontos a hangfaji hovatartozás megállapítása, mert a helytelenül meghatározott, és az alapján hibásan képzett hang veszít a szépségéből, horderejéből és akár végleges, visszafordíthatatlan károsodást is szenvedhet. A művészi beszéd kialakításának metodikája több ponton is egyezik az énekhang képzésével, ezért jó egyidejűleg mindkettővel foglalkozni, főleg az első évben. Ezen gyakorlatok egy részét szeretném ismertetni, annak fontosságát hangsúlyozni. A hang kiegyenlítése, a regiszterek közötti átmenet

elsimítása szintén az énektanítás kezdeti szakaszaiban döntő jelentőségű. Az énekpedagógiai szakirodalmakban fellelhető regiszterelmélettel a beszédpedagógia is foglalkozik.

Ezeket az elméleteket a szakirodalomban leírtakkal is összevetettem, amelyeket szintén ismertetni szándékozom. Munkámban felhasznált forrásanyagok: Montágh Imre: *Tiszta beszéd*, Fischer Sándor: *A beszéd művészete*, Walter Felsenstein: *Zenés színház*, Fodor Géza: *Zene és színház*, Kerényi Miklós György: *Az éneklés művészete és pedagógiája*, Fischer Sándor: *Retorika*



SZEKCIÓVEZETŐ: CSEH DÁVID SÁNDOR

CSEH DÁVID SÁNDOR, PHD (KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM, LÁTVÁNYTERVEZŐ TANSZÉK, ÓRAADÓ TANÁR)

Az élő rítus mint elfeledett kontextus az Okina 翁 című ősi nő-játékban

„Erősen zúg a vízesés,
erősen zúg a vízesés,
s felragyog a nap.
Véget nem érően szól,
egyre csak szól e hang.”
(Okina, saját fordítás)

A több mint hatszáz éves múltra visszatekintő hagyományos japán nő-játék különféle ősi vallási szertartásokban gyökerező, ma is élő színházi forma. Mind a japán és nem japán nézők számára talányos éneke, táncai és színházesztétikai eszközei révén könnyű lenne pusztán muzeális, egy elmúlt kor hagyományait fenntartó – és e funkciójában kimerülő – színházi műfajként tekinteni rá. A koronavírus pandémia viszont érdekes problematikára, vele együtt pedig művészi lehetőségekre és tudományos vizsgálati szempontokra mutatott rá a nő kapcsán. Ezek közül a legfontosabb, hogy a tradicionális nő-játék színházi kontextusának megváltoztatásával lehetséges a sokszáz éves műfaj új jelentésrétegekkel bővíteni anélkül, hogy előadásai esztétikai értelemben sérülnének. Jó példák erre a megelőző két évben Japánban a koronavírus pandémia végéért imádkozó előadások, vagy a 2021-ben Hiroshimában tartott, az atombomba ledobásának és áldozatainak emléket állító *Takasago* és *Hagoromo* produkciók.

Előadásomban a legősibb nő-játéknak tekintett, az egykori vallási rituálék jeleit ma leginkább magán viselő *Okina* („Öregatyánk”) című nő-drámát fogom vizsgálni. Célom bemutatni, miként működik ebben a nő-játékban az élő rituálé – ma már – elfeledett kontextusként. E nő-játék színházesztétikai és japanológiai elemzésével rá kívánok mutatni arra, hogy ez az elfeledett kontextus valójában minden nő-játék sajátja, és történelmi helyzettől függően, nézői és alkotói igény szerint módosítható. Munkám során támaszkodni fogok Edward R. Drott, az öregség japán ábrázolásmódjainak történetét feldolgozó monográfiájára, az elmúlt években a japán sajtóban megjelent kortárs nő-játékkal kapcsolatos beszámolókra és elemzésekre, az *Okina* című nő-dráma általam készített első magyar fordítására, valamint természetesen Zeami Motokiyo mester nővel kapcsolatos tanításaira is.

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

Kidobott színlapok margójára – Hanako 1910–1911-es magyarországi körútjának két elmaradt előadása

Hanako (1868–1945) neve Európában az 1900-as évek elején egybeforrt a japán színházzal. A japán színésznő társulatával 1904 és 1916 között szinte minden nagyobb európai nagyvárosban megfordult, s rendkívüli sikereket ért el előadásaival. Budapesten 1908-ban és 1913-ban is szerepelt, valamint 1910 őszén és 1911 tavaszán vidéki turnén vett részt, mely során 21 magyar városban lépett színpadra. A korabeli színlapokból és sajtótermékekből egyértelműen kiderül, hogy a bemutatott darabokat a közönség „eredeti”, Loi-Fu által írt japán drámáknak hitte, holott ezek valójában a társulatot támogató és az útjaikat szervező híres táncosnő, Loie Fuller japanizáló szerzeményei voltak, melyek jelentős mértékben építettek a nézők sztereotip elképzeléseire Japánnal kapcsolatban.

Jelen előadás az 1910. október 28-án Kaposvárott és az 1911. március 31-én Marosvásárhelyen meg nem valósult fellépések körülményeit elemzi. A Kaposvár-ügy esetében az első információk alapján a darabok téves műfaji besorolása miatt nem engedélyezték a hatóságok a társulat szereplését. A mélyebb vizsgálat azonban rámutat, hogy valójában más érdekek álltak az ellehetetlenítés mögött. Marosvásárhely

esetében pedig egy korábban megjelent, a társulat autentikusságát „leleplező” cikk akadályozta meg a szereplést.

A társulat repertoárján lévő *A teabáznál* és az *Otake* című drámák rekonstrukciója és műfaji meghatározása után a korabeli újságok feltáró cikkein keresztül bemutatom a kaposvári előadás elmaradásának valódi okait, illetve Pásztor Árpád leleplező cikkén keresztül megvizsgálom a marosvásárhelyi elmaradás relevanciáját. A két esetet összehasonlítva ugyanis világossá válik, hogy az autenticitás iránti igény nem állt összefüggésben az autenticitás felismerésének képességével.

DUDÁS ROBERT (SZTE BTK, IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA, DOKTORANDUSZ)

Tücskök megfeszítése

Az előadás a kisebbségi mentalitásvariációk talán legelső teljes értékű jugoszláviai magyar drámájának, Deák Ferenc *Légszomj*ának színházkulturális kontextusával és hatástörténetével foglalkozik. Kontextusként bevezeti az öngazgatás fogalmát, fontos eseményként említi a Prágai Tavaszt, a Forum Könyvkiadó 1970. évi drámapályázatát, továbbá a Tartományi Belügyi Szolgálat hatáskörének bővülését. Az előadás bemutatja a *Légszomj* fogadtatástörténetét és előadásának politikai következményeit.

KVÉDER BENCE GÁBOR (PTE BTK, IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA, DOKTORANDUSZ)

Besorolni a Kívülállót? G. B. Shaw színháza a brit és ír modernista kánonban

Az angol nyelvű színház modernista vonulatának régóta kiépült a maga kánonja. Míg ez a lista hagyományosan olyan írókat foglal magába, mint Eugene O'Neill, William Butler Yeats és Samuel Beckett, az utóbbi évtizedek kritikájának modernizmus-felfogásában olyan változások játszódtak és játszódnak le, melyek mind a fogalom, mind pedig az ahhoz kapcsolható, művekkel és szerzőikkel szemben támasztott elméleti előfeltevéseket illetően módosulást, bővülést jelentenek. E folyamat eredményeként kaphat helyet az angol nyelvű modernista színház diskurzusában George Bernard Shaw ír drámaíró is.

A modernista irodalom és kulturális gyakorlatok átfogó újraértelmezése a 2000-es évek eleje óta tart (Peter Childs, David Bradshaw, Leigh Wilson), míg az angol nyelvű ír dráma újszerű megközelítése a 2010-es évektől kezdve terjedt el szélesebb körben is (Anthony Roche, David Clare, valamint a Nicholas Grene és Chris Morash által szerkesztett *The Oxford Handbook of Modern Irish Theatre*). Ez a két perspektívaváltás jelentős mértékben hozzájárul ahhoz, hogy a korábban szinte kizárólag realista szerzőként olvasott, illetve nemritkán önmagában, kívülállóként elemzett Shaw munkássága és színműírói hagyatéka egyazon időben kerülhessen közelebb saját szülőházaja korabeli, újtó szellemű drámairodalmához, valamint a 19. század végének és a 20. század első felének angol nyelvű modernizmusához.

Előadásomban a következő kérdéseket, fő szempontokat vizsgálom: (1) mely elméleti és fogalmi alapok megingása, átalakulása vezetett a 21. századi kritikai irányváltásokhoz; (2) G. B. Shaw színházának egésze miként illeszthető a brit és ír modernizmus újrastrukturált keretei közé; valamint, az előbbiek eredményeként, (3) milyen utak nyílnak a shaw-i életmű re-kanonizációja számára az Ír Dráma Megújulása (Irish Dramatic Revival) és az angol nyelvű modernizmus közötti kapcsolatok kontextusán belül.



SZEKCIÓVEZETŐ: TÓTH ÁKOS

KEDVES EMŐKE (TEMESVÁRI CSIKY GERGELY ÁLLAMI MAGYAR SZÍNHÁZ/BABEŞ-BOLYAI TUDOMÁNYEGYETEM,
RENDEZŐ/DOKTORANDUSZ)

Színházalkotási folyamatok Loyolai Szent Ignác és Roland Barthes nyomán

Loyolai Szent Ignác, a jezsuita rend alapítója 1522–1524 között írott *Lelkigyakorlatok* című művében több olyan gyakorlatot (imamódszert) ajánl, melyek értelmezése és helyes adaptálása a színházi munkában is hasznosnak bizonyulhatnak. Útmutatásainak köszönhetően a jezsuita lelkiség tele van színházi, performatív tulajdonságokkal.

Roland Barthes 1971-ben kiragadta a *Lelkigyakorlatokat* teológiai kontextusából, megalkotva saját elméletét, a logotézist, amely új jelentéstartalmak feltárására használja Szent Ignác művét. Ezzel az író, a szöveget létrehozó szemszögéből értelmezi a *Lelkigyakorlatokat*. Barthes szerint az ignáci gyakorlatok széles skálájának célja, hogy „egyfajta nyelvi űrt hozzanak létre, amely az új nyelv kidolgozásához és diadalához szükséges.”

Meglátásom szerint a Barthes által megtalált ignáci képzeletgyakorlatok korlátlan lehetőségei a színházi alkotási folyamatokban is hasznosnak bizonyulhatnak. Előadásomban ezen két mű alapján kívánok beszélni a színházi alkotásról.

FERENCZ HEDVIG (SZTE BTK, MESTERSZAKOS HALLGATÓ)

A nappaliban és a varrodobozban is csend van – Hiányok, terek, tárgyak és kommunikáció összefüggése Hajdu Szabolcs és Szvoren Edina munkáiban

Előadásomban egy kortárs rendező – 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 próbálom 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 érteve 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 végig 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 drámáiban. 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.

SZABÓ RÉKA DOROTTYA (SZTE BTK, ALAPSZAKOS HALLGATÓ)

A műalkotás interpretációjának lehetséges változatai Esterházy Péter Rubens és a nemeuklideszi asszonyok című drámájában

Esterházy Péter *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* című drámája feltevésem szerint szűkebb értelemben a világ szemléletének, tágabb értelemben a műalkotás értelmezésének két, színházi jelleggel is rendelkező aspektusát tárgyalja. A két értelmezési lehetőség Hans Belting *A művészettörténet vége* című munkája alapján definiálható. Belting megkülönbözteti a műalkotás viszonyrendszer alapú, pozitivista, művészettörténeti és objektív vizsgálatát az abszolút, immanens, *hic et nunc* és szubjektív értelmezésétől. Ez a kettősség már önmagában párhuzamba állítható a *Rubens...* központi vitájának két álláspontjával, a Rubens által képviselt euklideszi világképpel és a Gödel által képviselt nemeuklideszi felfogással – előbbi a műalkotás viszonyrendszer alapú, utóbbi pedig annak abszolút interpretációjával feleltethető meg. Munkámban ezen párhuzam vizsgálatával és kidolgozásával foglalkozom, emellett a dráma konkrét részleteinek elemzésével hozzárendelem a színház reprezentatív és performatív kettősségét. Munkám célja az Esterházy-szöveg egy potenciális, kifejezetten esztétikai megközelítéseken alapuló olvasatának legitimálása, illetve a dráma a tárgyalt kérdéskörben foglalt álláspontjának meghatározása.

HOLPÁR ANNA (PTE MŰVÉSZETI KAR, ALAPSZAKOS HALLGATÓ)

„A Varázshegyet sosem fogod elolvasni” – generációk és címszavak a Nagymamával álmodtam című előadásban

Göndör László 2021 októbere óta játssza a Trafóban *Nagymamával álmodtam* című előadását. Az autobiografikus monodráma kísérlet egy holokauszt-túlélő nagymama személyének és történetének megfoghatóvá tételére az unoka szemszögéből. A darab vázlata, a vele kapcsolatos előfeltevések és aggályok színrevitele olyan természetességgel alkotja az előadás jelen idejét, hogy óhatatlanul elkülöníthetővé válik benne két szint: egy vágyott, illetve egy éppen játszódó, valós előadás, mely felkészülésként értelmezhető a vágyott előadás létrehozására. Állításom szerint e két szint leképezi azt a viszonyt, amelyben az elbeszélő és az elbeszélni vágyott állnak: a traumából (és a „történelemből”, „műveltségéből”) részesülő, és az abból kimaradt, ám hiányát még detektáló, megfogalmazni próbáló szubjektum. E megfogalmazás fontos eszköze egy specifikus játék, melyben egyes címszavak (pl. színház, Varázshegy, holokauszt) más és más tartalommal történő felruházása jelzi generációk által eltérő mértékben és minőségben hozzáférhető tartalmakat. Előadásomban kísérletet teszek annak megválaszolására, miért dönt az előadás a „felkészülés” bemutatása mellett, ígéretként hagyva meg a „vágyott” előadás képét, mely pontokon eshet mégis egybe ez a két kategória, s milyen viszonyban állhat e formanyelv azzal, hogy az előadás rendre a címszavak primer(nek bemutatott) jelentéseiből kimaradónak ábrázolja a performert. Továbbá célom, hogy a performer és a darab saját magára vonatkozó kijelentéseit, illetve a megkonstruált nagymama-figurát elhelyezzem a másod- és harmadgenerációs holokauszt-túlélők narratíváinak sorában.
