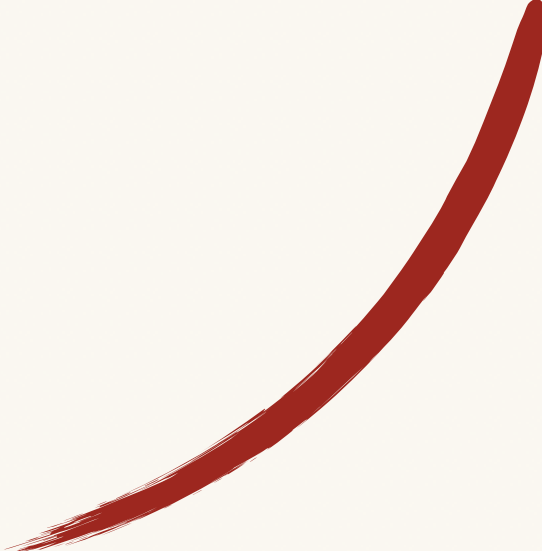




III. EÖTVÖSZET SZITU

Színháztudományi Konferencia

Szeged, 2025. május 28–30.

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
SZTE Doktorandusz Önkormányat
SZTE Oktatási Igazgatóság
Bánffi Szóda
Szegedért Alapítvány
Tourinform Szeged
Homo Ludens Project
Zug Színház és Művészeti Tethely

Együttműködő partner:

Szegedi Nemzeti Színház

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

A szervezésben közreműködött: Bálint Zsófia, Karácsony Gergely (SZTE BTK)



SZEGEDI
NEMZETI
SZÍNHÁZ

MÁJUS 28. SZERDA

HELYSZÍN: EÖTVÖS LORÁND KOLLÉGIUM (NAGYTEREM)

9.45 **MEGNYITÓ**

Prof. Dr. Szilágyi Zsófia, az SZTE BTK általános és tudományos dékánhelyettese



SZEKCIÓVEZETŐ: JÁKFALVI MAGDOLNA

10.00 **JÁKFALVI MAGDOLNA** Mit olvas Alvingné? A drámaolvasás lehetőségei

10.20 **SZILÁGYI ZSÓFIA EMMA** A tragédia mint vigaszhiány tapasztalata a kortárs színházban

10.40 **KEDVES KRISZTA** Korona-esztétikák – A magyar színházi nyelv változása a koronavírus első hulláma alatt és az azt követő óvatos nyitás periódusában

11.00 **ADAM NAGY** Színház és civil társadalom

11.20 **PINTÉR-NÉMETH GÉZA** Utcaszínház és színészi kompetenciák

11.40 **VITA**

12.00 **SZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: SEDIÁNSZKY NÓRA

12.20 **KATONA ESZTER** Színház és emlékezet Spanyolországban

12.40 **SEDIÁNSZKY NÓRA** Don Juan a lagúnavidéken: Don Juan-feldolgozások a 18. századi Velencében

13.00 **KEDVES EMŐKE** A színpad mint nevelő eszköz: A jezsuita iskoladráma öröksége és hatásai

13.20 **VITA**

13.40 **EBÉDSZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: KÉKESI KUN ÁRPÁD

- 14.40 **KÉKESI KUN ÁRPÁD** Székely-színház mint Örkény-színház: a rendezés kérdései a *Macskajáték* 1971-es szolnoki ősbemutatójában
- 15.00 **OLÁH TAMÁS** „Ez kicsit hihetetlen és romantikus” – Garay Béla: *A Magdics-ügy*, 1953 és 1954
- 15.20 **CSELLE GABRIELLA** Rétegzett cigányreprezentáció – Kövér Lajos *Indiana* (1858) című szomorújátékának vizsgálata
- 15.40 **NIKOLICS PATRIK** „Tulipános bútor, asztalon egy liter bor (vörös)” – *A bor* ősbemutatója
- 16.00 **VITA**
- 16.20 **SZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: KISS GABRIELLA

- 16.40 **KISS GABRIELLA** „Moll helyett dúr hangzásban” – Gondolatok a Horvai István rendezte *Ványa bácsi* (1970) színházkulturális kontextusáról és a „vígshírházi stílus” szókapcsolat jelentéstartalmáról
- 17.00 **VIDÓ GÁBOR TAMÁS** „A bizottság ezt a darabot nem ismerte különösebben, de ez megjelent a Nagyvilágban [...]” – Adalékok a Szegedi Egyetemi Színpad *A király halódik* című darabjának betiltásához
- 17.20 **VÉGH ILDIKÓ ANDREA** A részvételi színház elmélete és gyakorlata a Katona József Színház *Behívó* programjában
- 17.40 **PINTÉR-NÉMETH NIKOLETT** Hangfonalak a közösség szövetében: kísérletek az éneklés és a szövés kapcsolatának felélesztésére
- 18.00 **VITA**
- 18.20 **ZÁRÁS**

MÁJUS 29. CSÜTÖRTÖK

HELYSZÍN: SZTE EÖTVÖS LORÁND KOLLÉGIUM

NAGYTEREM (PÁRHUZAMOS SZEKCIÓ)



SZEKCIÓVEZETŐ: KÉRCHY VERA

- 9.00 **KÉRCHY VERA** Társadalmi érzékenyítés vagy nyomorpornó? A *Cigány magyartól a Háromezer számozott darabig*
- 9.20 **BORBÍRÓ ALETTA** „Adok egy lemezt, legyen mit copyzni újra” – Dzsúdló és Beton.Hofi lemezbemutató koncertjei
- 9.40 **KISS TÍMEA** „Rátok küldöm Bagirát”
- 10.00 **PAMLÉNYI LAURA** „Bezzeg a királyfinak sikerült” - A Független Színház Magyarország *Békamesék* című előadásának elemzése a társadalmi mobilitás tükrében
- 10.20 **SZABÓ RÉKA DOROTTYA** Rendszerkritika és intermedialitás
- 10.40 **VITA**
- 11.00 **SZÜNET**
- 11.00 **FAKULTATÍV PROGRAM A KONFERENCIA RÉSZTVEVŐINEK**
SZEGEDI NEMZETI SZÍNHÁZ – ÉPÜLETBEJÁRÁS VEZETETT TÚRA KERETÉBEN (60 PERC)
ÉS/VAGY EBÉDSZÜNET



SZEKCIÓVEZETŐ: SCHANDL VERONIKA

- 13.40 **SCHANDL VERONIKA** Major Tamás és a *III. Richárd*
- 14.00 **REUSS GABRIELLA** Hevesi Sándor és „az igazi Shakespeare”
- 14.20 **KOVÁCS ESZTER** Írás és színház a jelenlét színpadán – Egy posztdramatikus írás, Sarah Kane: *4.48 Pszichózis* színreviteleinek elemzése
- 14.40 **SŐRÉS CSENGE** A természetfeletti Caryl Churchill színházában
- 15.00 **VITA**
- 15.20 **SZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: SZALISZNYÓ LILLA

- 15.40 **SZALISZNYÓ LILLA** „Első játéknak a' színház megnyitásakor »Belizar« szomorú játék határozottatott” – Egy darabválasztás háttértörténete
- 16.00 **KOVÁCS VIKTOR** A reformkori vígjáték intrikusfiguráiról
- 16.20 **KOVÁCS DOMINIK** Motivikus és recepciótörténeti párhuzamok Czakó Zsigmond *Leona* és Reviczky Gyula *Jobáb házában* című drámája között
- 16.40 **VITA**
- 17.00 **ZÁRÁS**

MÁJUS 29. CSÜTÖRTÖK

HELYSZÍN: SZTE EÖTVÖS LORÁND KOLLÉGIUM
IRINYI ÉPÜLET, FÖLDSZINT 01. TEREM (PÁRHUZAMOS SEKCIÓ)



SZEKCIÓVEZETŐ: SZABÓ ZSÓFIA

- 9.00 **SZABÓ ZSÓFIA** Képköltészet. A kaposvári Csiky Gergely Színház gyermekelőadásainak látványvilága az 1970-es években
- 9.20 **KOCSIS ESZTER ANGÉLA** A robotszínház mint a bábjáték új dimenziója – lehetőségek és kihívások
- 9.40 **PALYA GÁBOR** „Kicsinyített emberszínház” vagy kísérletező műhely? Az Állami Bábszínház művészi útkeresése
- 10.00 **SOMOGYI ZSOLT** Az első „bábtervezők” – a magyar művészi bábjáték látványvilága, 1910-1936
- 10.20 **BÁLINT ZSÓFIA** A helyek gyásza
- 10.40 **VITA**
- 11.00 **SZÜNET**

11.00

FAKULTATÍV PROGRAM

**SZEGEDI NEMZETI SZÍNHÁZ – ÉPÜLETBEJÁRÁS VEZETETT TÚRA KERETÉBEN (60 PERC)
ÉS/VAGY EBÉDSZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: CSEH DÁVID SÁNDOR

- 13.40 **CSEH DÁVID SÁNDOR** Látni lehuny szemmel – A szeretet természetéről a *Joroboshi* 弱法師, *Szemimaru* 蟬丸 és *Kagekijo* 景清 című nó-drámákban
- 14.00 **DOMA PETRA** Kabuki a Körszínházban – Kazimir Károly 1972-es *Csúsingura* előadása
- 14.20 **KOVÁCS ABIGÉL – MÉSZÁROS ÉDUA** Japán és Shakespeare találkozása: A színpadon újraértelmezett örökség
- 14.40 **BILIBOK APOLLÓNIA** A jelenlét kérdése a direkt online felületre készített színházi előadások esetében
- 15.00 **VITA**
- 15.20 **SZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: FEKETE NORBERT

- 15.40 **FEKETE NORBERT** Botlás kölcsönzött végtagokkal? Pétervári István: *Csak tréfa*, 1971
- 16.00 **KARÁCSONY SZILVIA** Egy elfeledett Molnár-darab: A *Szívdobogás* ismeretlen története
- 16.20 **VARGA KINGA** *Édes Anna* '69
- 16.40 **VITA**
- 17.00 **ZÁRÁS**

MÁJUS 30. PÉNTEK

HELYSZÍN: SZTE EÖTVÖS LORÁND KOLLÉGIUM (NAGYTEREM)



SZEKCIÓVEZETŐ: KELEMEN ZOLTÁN

- 9.00 **VÁMOS KORNÉLIA** Hogyan kerülnek a nők a színpadra?
- 9.20 **LÁNG DÓRA** „Engedj maradnom!” – Orfeusz és Eurüdiké mítosza a kortárs színpadon
- 9.40 **BALÁZS BÁLINT TIBOR** Hazug dalok, szenvedés a médiában – Vizuális és akusztikus törésvonalak a *Leláncolt Prométheusz* adaptációiban
- 10.00 **BARTA NIKOLETT** A halál és a vándoristenek archetipusos helyzetének átalakulása Kárpáti Péter darabjaiban
- 10.20 **VITA**
- 10.40 **SZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: ÚJVÁRINÉ ILLÉS MÁRIA

- 11.00 **GYÁRFÁS ORSOLYA** Az elkövető tanúságtétele. Weinberg *Az utas* című operája két kortárs német rendezésben
- 11.20 **MOLNÁR DÁNIEL II.** József és Mária Jozefa 1765-ben tartott menyegzőjének színháztörténeti vonatkozásai Johann Joseph Khevenhüller-Metsch herceg naplója tükrében
- 11.40 **OLAJOS GÁBOR** A barokk opera második születése
- 12.00 **HETESI JÚLIA** Áldozatnarratívák a slamszínpadon
- 12.20 **TASNÁDI-SÁHY PÉTER** Exhibitív szemléletű módszertan a fórumszínházban
- 12.40 **VITA**
- 13.00 **EBÉDSZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: JÁSZAY TAMÁS

- 14.00 **JÁSZAY TAMÁS** Özönvíz helyett: Harag György a Nemzeti Színházban
- 14.20 **MATEKOVICS JÁNOS ZOLTÁN** Kirakatszínház Sepsiszentgyörgyön: Völgyesi András:
Jámborlelkű Szent Flórián, 1975 - Philther-elemzés
- 14.40 **FAZAKAS RÉKA** Egy interetnikus narratíva létrehozásának nehézségei két román–magyar előadásban
- 15.00 **VITA**
- 15.20 **ZÁRSZÓ**



SZEKCIÓVEZETŐ: JÁKFALVI MAGDOLNA

JÁKFALVI MAGDOLNA (PTE BTK, EGYETEMI TANÁR)

Mit olvas Alvingné? A drámaolvasás lehetőségei

Ibsen *Kísértetek* című drámájában Alvingné asztalán könyvkupacok halmozódnak, s ezekről a könyvekről annyit tudunk, hogy a családi barát, Manders lelkész, kifejezetten helyteleníti őket. Mik lehetnek ezek a könyvek 1881-ben? Szüfrazsett-manifesztumok? A kommunista kiáltvány? Freud? Soft- vagy betegségpornó? Az előadás látszólag a címben feltett kérdésre keresi a választ, amikor azt kutatja, egy drámaszöveg olvasásakor miként és milyen képzet áll elénk a konstruált valóságról, s melyek azok az értelmezési állandók, melyek az 1890-es Antoine-, az 1906-os Reinhardt-, a 2014-es Zsótér-rendezésben is kötelezőként jelennek meg. Ibsen háromfelvonásos szövegén elemezve a drámai üres tér kitölt(őd)ésének mechanizmusát befogadói akcióként vizsgáljuk, s ekként félretéve az analitikus vagy szimbolikus dramaturgiának tételezett működési mechanizmusokat, a cselekvés formáit a nézői spekulációk felől véljük megragadhatónak. Ekként továbbgondoljuk Bécsy Tamás téziseit a cselekvés lehetőségeiről.

SZILÁGYI ZSÓFIA EMMA (PTE, IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA, DOKTORANDUSZ)

A tragédia mint vigaszhiány tapasztalata a kortárs színházban

A klasszikus tragédia elemzési rendje a cselekmény sorsszerűségének és a hős bukását előidéző események determináltságának elgondolására épül. A tragédia zárt és harmonikus egészet alkot, amelynek minden részlete a tragikus végkifejlet elkerülhetetlenségének és az ebből nyerhető feloldásnak a megértését segíti. A szakírók zöme többek között a rend utáni vágy és a művészet erkölcsi nevelő funkciójához való ragaszkodás miatt éles határt húz a műfaj klasszikus és modern fejleményei között. Azaz a modern tragédiát nem tekinti a klasszikus műfaj folytatásának, mert a konfliktus és a belőle fakadó szenvedés végül nem rendeződik benne magasabb rendű egységbe – sem metafizikai, sem erkölcsi vagy politikai szempontból.

Előadásom mai színházi példákon keresztül vizsgálja, hogy minden átalakulása ellenére a tragédia miképpen őrzi meg validitását egy olyan korban, amelyben az már sokkal inkább a rend hiányaként tétéleződik.

KEDVES KRISZTA (BABEŞ-BOLYAI TUDOMÁNYEGYETEM, SZÍNHÁZ ÉS FILM DOKTORI ISKOLA, DOKTORANDUSZ)

Korona-esztétikák, A magyar színházi nyelv változása a koronavírus első hulláma alatt és az azt követő óvatos nyitás periódusában

Előadásomban a pandémia időszakában végzett kutatásomat mutatom be. Vizsgálatom középpontjában a magyar nyelvterület (Magyarország és Románia) színházainak válaszreakciói kerültek a hirtelen beállt karanténhelyzetre. A beemelt előadásokat két egymásból következő kérdés felől közelítem meg. Az első szegmens a színházi mediáció és mediatívált jelenlét felől közelíti meg az alkotásokat, beemelve az auslander "liveness" fogalmát a kutatásba. A második szegmens a színházak feladatával/funkciójával kapcsolatos. Vizsgálatomban olyan kérdések merülnek fel, mint: hogyan alakította a magyar nyelvterületen uralkodó – romániai és magyarországi – színházi nyelvet a

koronavírus? Milyen új formátumok/produkciók születtek a járvány által szült kényszerből, hogyan alkalmazkodtak ehhez a különböző színházak, társulatok? Mely műhelyek és alkotók voltak rugalmasak a vírus első hullámában, beszélhetünk-e karantén-kompatibilis előadásokról magyar nyelvterületen? Van-e esztétikai hozadéka a formátum megváltoztatásának, mit tudnak megmutatni, ami másként nem volna lehetséges? Mi az, ami megőrződik a színházi tapasztalatokból?

ADAM NAGY (ARTS RESEARCH CENTER OF SLOVAK ACADEMY OF SCIENCE, INSTITUTE OF THEATER AND FILM RESEARCH, DOKTORANDUSZ)

Színház és civil társadalom

A manipuláció mindig is a politikai küzdelem része volt, különösen a diktatórikus rendszerek eszköztárában – mint amilyen a náciizmus vagy a szocializmus. Jelen előadás Csehszlovákia civil társadalmának újjáéledését vizsgálja, különös tekintettel a művészek szerepére az ellenállásban. Gyakran éppen ők álltak az egyes rendszerkritikus megnyilvánulások élén, mivel a metafora és a szimbólumok nyelvén tudták megfogalmazni mondanivalójukat. Az előadás az 1968-as csehszlovákiai katonai megszállástól a Bársonyos forradalomig kíséri nyomon a művészek polgári kiállását. A civil társadalom az állam egyik alapvető pillére, különféle funkciókkal bír, azonban a szocialista rendszer teljesen elnyomta a társadalmi véleménynyilvánítást, elhallgattatta „az utca népét”. A művészet ismét a szocialista ideológia szolgálatába került, ezért különösen fontos megemlékezni azokról a művészekről, akik a megtorlás és a diktatúra ellenére is hangot adtak kritikájuknak, és rámutattak a rendszer embertelen arcára.

PINTÉR-NÉMETH GÉZA (SINUM SZÍNHÁZI MŰHELY EGYESÜLET, DLA II. ÉVFOLYAM)

Utcaszínház és színészi kompetenciák

Előadásomat Patrice Pavis nyomán az utcaszínház meghatározásával, illetve annak rövid színháztörténeti összefoglalásával és főbb típusainak meghatározásával vezetem be. Ezt követően célom az utcaszínházi színész kompetenciáinak összefoglalása, különös tekintettel azokra a tanulási és pedagógiai folyamatokra, amin egy színész keresztül megy ahhoz, hogy Vida Cerkvénik Bren szavaival "utcaszínházi nindzsa" váljék belőle. Összefoglaló jellegű előadásomat kortárs utcaszínházi példákkal is szemléletessé teszem, a német Antagon Aktion Theater *Ginkgo*, az olasz Teatro Tascabile di Bergamo *Valse*, illetve a szintén olasz Teatro Nucleo *Don Quijote* című előadásaiból vett példákkal.



SZEKCIÓVEZETŐ: SEDIÁNSZKY NÓRA

KATONA ESZTER (SZTE HISPANISZTIKA TANSZÉK, EGYETEMI DOCENS)

Színház és emlékezet Spanyolországban

A hároméves polgárháború (1936–1939) és a közel negyven esztendeig tartó Franco-diktatúra (1939–1975) a spanyol társadalom számára nem lezárult, elfelejtett múlt, hanem máig lüktető, be nem gyógyult seb. Kiindulva az „az a nép, amely nem ismeri a történelmét, arra ítéltetett, hogy megismételje azt” tézisből, számos kortárs drámaíró gondolja úgy, hogy az elmúlt évszázad spanyol történelmének megrázkódtatásaira folyamatosan emlékezni és emlékeztetni kell nemcsak politikai és

társadalmi, hanem kulturális szinten is. Ez a szándék hívta életre az ún. emlékezet színháza (*teatro de la memoria*) irányzatot, amely a színpadon dolgozza fel a XX. század két meghatározó spanyol traumáját – a polgárháborút és a diktatúrát –, és felhívja a figyelmet a feledés homályában maradt eseményekre.

A múltat „bolygató” drámaírók nem a spanyol demokratikus átmenet konfliktuskerülő csendegyezségén (*pacto del silencio*), hanem az emlékezet paktumán (*pacto de la memoria*) hagyták ott szignójukat, és hisznek abban – a mai legismertebb spanyol színházi alkotó, Juan Mayorga szavait idézve –, hogy „a színház az emlékezet művészete”.

Az előadás átfogó képet igyekszik adni az emlékezet színházának sajátosan spanyol jellegzetességeiről, alkotóiról és azokról a drámákról, amelyek a szándékolt emlékezettörléssel és a spontán felejtéssel veszik fel a harcot azzal a szándékkal, hogy a túlélők halálával ne tűnjön el az emlékezet.

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

Don Juan a lagúnavidéken: Don Juan-feldolgozások a 18. századi Velencében

A 18. századi Velencében szinte „egymás sarkát taposták” az akkor már jó évszázada népszerű Don Juan-téma különböző színpadi feldolgozásai; vásári komédia, bábjáték, zenés játék, verses tragikomédia formájában egyaránt népszerű, divatos szüzsé volt. Különösen az operaszínpadon vált igazi hódítóvá Don Juan – jó példa erre, hogy 1787. február 5-én a San Moisè Színházban mutatták be Giuseppe Gazzaniga *Don Giovanni Tenorio avagy a Kővendég* című *dramma giocoso*-ját Giuseppe Bertati librettójára, és még ugyanezen estén a riválisnak számító San Samuele színházban is színpadra állítottak egy másik *Don Juan*-operát, Francesco Gardi azóta már elfeledett művét. De az itáliai *commedia dell'arte* társulatok által halhatatlanná tett történet a sevillei szédelgőről és az őt halálba ragadó kővendégről a prózai színpadokon is biztos sikernek számított: néhány évtizeddel korábban, 1736-ban Carlo Goldoni is „letette névjegyt” Don Juan ügyben. A jelen előadás azt vizsgálja, milyen okok és motivációk húzódnak meg a csábító történetét feldolgozó előadások nagy száma és szinte féktelen divatja mögött, miért érezhette a Settecento velencei színháza különösen a magáénak ezt a témát, és mivel gazdagította a lagúnák városa Tirso de Molina és Molière hősenek alakját. Gazzaniga egyfelvonásos tragikomédiája ugyanakkor Mozart *Don Giovanni*-jának egyik közvetlen előzménye is, azt is érdemes tehát áttekinteni, miben hatott a Velencéhez sok szálon kötődő szövegíróra, Lorenzo da Pontéra a rivális Bertati librettója.

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

A színpad mint nevelő eszköz: A jezsuita iskoladráma öröksége és hatásai

A jezsuita iskoladráma és a színház kapcsolata rendkívül gazdag és izgalmas téma, amely különböző kulturális és vallási dimenziókban is értelmezhető. A jezsuita rend, amelyet Loyolai Szent Ignác alapított a XVI. században, rendkívül nagy hatással volt az oktatásra, a művészetekre és a vallási életre. A jezsuita iskolákban a színház nemcsak szórakoztató eszközként, hanem vallási, nevelési és pedagógiai céllal is szolgált. A jezsuita iskoladráma tehát olyan színházi műfaj, amely a vallásos nevelést, a szórakoztatást és a társadalmi tanítást ötvözi, és amelyben a színház szerepe nem csupán esztétikai, hanem szoros kapcsolatban áll a nevelési célokkal is.



SZEKCIÓVEZETŐ: KÉKESI KUN ÁRPÁD

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

Székely-színház mint Örkény-színház: a rendezés kérdései a Macskajáték 1971-es szolnoki ősbemutatójában

A *Macskajáték* 1971-es szolnoki ősbemutatója nem csupán három kiváló színésznő emlékezetes játéka miatt érdemel figyelmet (mint azt a 2024-es Eötvözet SZITU-konferencián már kifejtettem), hanem Székely Gábor rendezésének az Örkény-adaptációt színházilag aktívan alakító, a drámaváltozatot determináló megoldásai miatt is. Ennek következtében Örkény István dramatikus szövegére – amely komoly rendezői-dramaturgi segítséggel nyerte el színpadi formáját, még ha az átalakítást maga az író végezte is – leginkább a szolnoki (és az azon alapuló Pesti Színház-beli) előadás-szöveg lenyomataként tekinthetünk. Innovatív megoldásai ellenére az előadásban mégsem annyira a rendezői, mint inkább a szerzői színház jellegzetességeit regisztrálták a kritikusok. Prezentációm azt vizsgálja, miként alakította ki Székely Gábor rendezése a rá jellemző, akkorra már ismert jelentésfetisizmuson túl a színházi kommunikáció eladdig kevésbé ismert módját, s hogyan lett a Székely-színházból Örkény-színház.

OLÁH TAMÁS (HUN-REN BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT, IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZET, TUDOMÁNYOS SEGÉDMUNKATÁRS)

„Ez kicsit hihetetlen és romantikus” – Garay Béla: A Magdics-ügy, 1953 és 1954

1945 októberében nyitja meg kapuit Szabadkán az első hivatásos magyar nyelvű színház a titói Jugoszláviában, 1949-ben pedig Topolyán avatják fel a másodikat. Magától értetődő, hogy ezen intézmények repertoárját is a Művelődési Minisztérium által megbízott hatalmi szervek hagyják jóvá, melyek gondosan ügyelnek arra, hogy csak politikai szempontból kifogásolhatatlan darabok kerülhessenek az ország színpadaira. Az általános direktívákat azonban a kisebbségi társulatok esetében szinte képtelenség érvényesíteni, mivel a minisztérium által jóváhagyott szövegek fordítása nagyon lassan zajlik. A Vajdasági Magyar Kultúrszövetség a helyzet megoldása érdekében már az államszocializmus korai szakaszában is pályázatokkal igyekszik serkenteni a jugoszláv kultúrpolitika új irányvonalaival illeszkedő magyar nyelvű színpadi művek létrejöttét. Az „első vajdasági magyar drámasikerként” Kvazimodo Braun István *A Magdics-ügy* című darabjára hivatkoznak, melyet mind a közönség, mind a kritika kedvezően fogad. A szöveget Garay Béla egy év leforgása alatt Szabadkán és Topolyán is színpadra állítja. A két produkció rekonstrukciója segíthet megérteni a Braun-dráma korábban nem látott sikerét a jugoszláv szocializmus megszilárduló viszonyai között.

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

Rétegzett cigányreprezentáció. Kövér Lajos Indiána (1858) című szomorújátékának vizsgálata

A cigánynők a férfiakhoz hasonlóan mesterségtípusokhoz kötve jelennek meg a 19. századi magyar nyelvű drámairodalomban. Leggyakrabban jósnőként látjuk őket, akik csupán zsáneralakok maradnak. Dramaturgiai szerepük bár jelentős, karakterük kidolgozatlan. Ez alól kevés kivétellel találkozhatunk. Az egyik ilyen Kövér Lajos *Indiána* című 1858-as szomorújátéka, történeti színjátéka, mely az utolsó cigányvajdanő történetét meséli el. Olyan karaktert állít a cselekmény középpontjába, akit a magyar drámairodalom eddig és ezután sem ismer. A vezető pozícióban lévő, határozott cigánynő alakja

nemcsak főszerepbe kerül, de karaktere kidolgozottá, árnyalttá is válik. A dráma első színrevitele a Nemzeti Színházban negatív kritikai visszhangot váltott ki, és bár még az 1870-es évekig néhol előadták, az *Indiána* a 20. századra kikerült az aktívan játszott szövegek közül. Előadásomban a dráma vizsgálatán és a kritikák elemzésén keresztül mutatom be, hogyan építette fel Kövér Lajos szövege és az ősbemutató színrevitele az *Indiána* cigányreprezentációjának rétegeit.

NIKOLICS PATRIK (SZTE BTK, MAGYAR-DRÁMA- ÉS SZÍNHÁZISMERET OSZTATLAN TANÁRSZAK, HALLGATÓ)

„Tulipános bútor; asztalon egy liter bor (vörös)” – A bor ősbemutatója

Előadásomban Gárdonyi Géza *A bor* című színműve 1901. március 29-én tartott ősbemutatójának rekonstruálására teszek kísérletet. Tudjuk, hogy a szerző elsődlegesen színházi használatra szánta darabját, a Nemzeti Színház egykori igazgatójának, Beöthy Lászlónak a felkérésére írta azt. Az elsődleges kontextus megteremtését az egykorú kritikák mellett a Nemzeti Színház iratanyagában fennmaradt kéziratos és vizuális források teszik lehetővé: a rendező- és olvasó példány, a jelmez- és díszletjegyzék, valamint a szerepképek. Ezeknek a feltárásával követhetők a szerzői elképzelések, azok esetleges megvalósítása, továbbörökítése, és az egyéni rendezői megoldások.



SZEKCIÓVEZETŐ: KISS GABRIELLA

KISS GABRIELLA (KRE BTK MSZI SZÍNHÁZTUDOMÁNYI TANSZÉK, TANSZÉKVEZETŐ EGYETEMI DOCENS)

„Moll helyett dúr hangzásban”

Gondolatok a Horvai István rendezte Ványa bácsi (1970) színházkulturális kontextusáról és a „vígszínházi stílus” szókapcsolat jelentéstartalmáról

Ötven évvel Csehov drámáinak Jób Dániel nevéhez fűződő hazai ősbemutatói és tizennyolc évvel Gellért Endre a „sztanyiszlavszkij” játéknnyelvet mint a szocialista realizmus fantomreferenciáját leleplező *Ványa bácsija* után Horvai István saját Csehov-ciklusba kezd, melynek első darabja a Vígszínház rendezőjének (későbbi igazgatójának) harmadik Csehov- és második *Ványa bácsi*-rendezése. Munkáját mind az alkotói önmegértés, mind a színházi emlékezet három szempontból: (i) a Csehov-játszás vígszínházi tradíciójának, (ii) a Csehov-szöveg Gellért Endre-i értelmezésének, illetve (iii) a Csehov-ciklus többi darabjának ismeretében kontextualizálja. Csaknem valamennyi írás egyértelművé teszi, hogy az előadás ugyanúgy műsorpolitikai és esztétikai manifesztum, mint volt az 1920-as évek Csehov-ciklusa. Konszenzusértékű az az értékítélet, mely szerint az 1970-es *Ványa bácsi* egyféle önbejelentő gesztusnak tekinthető: a dramaturgiai olvasat pontosan jelzi, de a rendezés nem igazolja azt a kánonalakító szándékot, mely a Peter Brook-féle *Lear király* vendégjátéka után néhány héttel bemutatott *Három nővér* (1972) „szikárrá”, a társulat nyilvános önvizsgálatának is szánt *Cseresznyés kert* (1974) „harsánnyá” teszi. A 70-es évek vígszínházi közönsége pedig csak azért fogadta el e két előadás „másságát”, mert a rendezések „gyilkos realizmusát” megszelídítik a húzónevek: a „színészkirály” (Latinovits Zoltán), a „tündérkirálynő” (Ruttkai Éva) és az 1967-ben bemutatott *Egy örült naplója* címszereplőjének (Darvas Ivánnak) az alakítása. Előadásomban hatástörténeti horizontból járom körül ezt a „vígszínházi hagyomány” öndefiníciójával is összefüggően ellentmondásos helyzetet.

VIDÓ GÁBOR TAMÁS (MNL BARANYA VÁRMEGYEI LEVÉLTÁRA, SEGÉDLEVÉLTÁROS)

*„A bizottság ezt a darabot nem ismerte különösebben, de ez megjelent a Nagyvilágban (...)”
Adalékok a Szegedi Egyetemi Színpad A király halódik című darabjának betiltásához*

1965 végén a Szegedi Egyetemi Színpad új bemutatóra készült, Ionesco *A király halódik* című 1962-es abszurd drámáját vitték színre. A rendező Paál István és mások szerint az előadás nagy sikert aratott, ám a darabot a bemutatóval együtt három játszási alkalom után a hatalom betiltotta. Bár a csoport a következő évben eljutott a zágrábi nemzetközi egyetemi színházi fesztiválra is, Paállal nem hosszabbított szerződést az egyetem a tanév végén.

A király halódik című darab betiltásáról jelenleg is csak feltételezéseket lehet olvasni, de az mind a mai napig nem lett fölfejtve, hogy mi is történhetett, és ki adhatta ki a parancsot a játék beszüntetésére. Előadásomban a betiltásra rakódott közel hatvan évnyi „ködöt” próbálom meg eloszlatni a pártiratokban és jegyzőkönyvekben megbúvó információk segítségével, miközben az 1960-as évek közepének szegedi és magyarországi miliójére is kitekintek, mert úgy vélem, ezekkel kerülhetünk közelebb ennek a történetnek a megfejtéséhez.

VÉGH ILDIKÓ ANDREA (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ / PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM, DRAMATURG, SZÍNHÁZPEDAGÓGUS / DOKTORANDUSZ)

A részvételi színház elmélete és gyakorlata a Katona József Színház Behívó programjában

Előadásomban a közösségi színházi alkotás gyakorlatának teoretizálására teszek kísérletet, a Katona József Színház *Behívó* programjában megvalósuló közösségi színházi projekt, a *Terítés* munkacímű közösségi színházi előadás kapcsán. A projekt témája, hogyan határozzák meg az identitásunkat a családi történetek vagy a család traumái, mennyire identitásképzők az ősök, dédszülők, nagyszülők történetei, hogyan és kik mesélik tovább ezeket a történeteket, mi a viszonya ezekhez a történetekhez a különböző generációknak, hogyan tudjuk együtt újraírni és továbbírni a család történetét. A próbafolyamat rögzítése mellett összegyűjtöm és elemzem a próbafolyamat során alkalmazott módszereket, az előadás szövetét alakító dramaturgiát, a nézőknek felkínált szerepbelépési lehetőségeket, és a nézőkkel közösen kialakított emlékezés terének alakváltozásait.

PINTÉR-NÉMETH NIKOLETT (PTE BTK / SINUM SZÍNHÁZI MŰHELY EGYESÜLET, DOKTORJELÖLT)

Hangfonalak a közösség szövetében: kísérletek az éneklés és a szöveg kapcsolatának felélesztésére

2022 és 2024 között zajlott a *Hangfonalak a közösség szövetében* című európai együttműködés (Erasmus+), amelynek koordinátora a baranyai Sinum Színház volt, a további hat partnerszervezet között pedig megtalálható a Roy Hart Nemzetközi Művészeti Központ, a Leeds Beckett Egyetem és a budapesti Soharóza kórus is. A projekt nagy részben a szöveg és az éneklés vagy történetmesélés archaikus kapcsolatára épült, amely alapvető szerepet töltött be a kisebb közösségekben, összehozva egymással más-más generációk tagjait, elősegítve a munka általi tanulást és a játék általi munkát. A spontán tanulásnak és tudásátadásnak ezen formái a nyugati kultúrában mára nagyrészt háttérbe szorultak. A vágyakozás a közösségi kapcsolatok, az együtt megélt örömteli ünnepek, vagy a kreatív kifejezőmódok iránt azonban erősen él sokakban, akikkel a projektcsoport tagjai találkoztak a két év során. A partnerek

által megosztott gyakorlatok többnyire a művészi és terápiás munka metszéspontjában állnak. Példaként említhetjük Alfred Wolfsohn és Roy Hart vokális színházi hagyományait; a kollektív szövőkereten történő szövést; a botanikai festést, amely figyelmünket a környezetünk színeire és formáira irányítja; a közösségi zeneszerzést és kórusjátékokat; a grúz énektradíció többszólamú énekeit; a kulning (pásztorének) skandináv hagyományát vagy a Feldenkrais-módszer szomatikus mozgásgyakorlatait. Mindezek lehetőséget nyitnak a pszichoszomatikus együttműködésre és az érzéki bevonódásra, ami például akkor történik, amikor emberek egy csoportja örömet leli a közös éneklésben vagy kézműves alkotásban. Kortárs környezetbe ágyazva e szellemi kulturális örökség számos lehetőséget kínál a kísérletezésre, élő és épített környezetünk mélyebb megértésére, valamint hogy újabb kapcsolódási pontokat találjunk vagy alakítsunk ki különféle kultúrák között. Előadásomban e két év eseményeinek tapasztalatait összegzem, kiemelve a közösségi művészeti munka néhány kulcsfontosságú pillanatát.



SZEKCIÓVEZETŐ: KÉRCHY VERA

KÉRCHY VERA (SZTE BTK, EGYETEMI DOCENS)

Társadalmi érzékenyítés vagy nyomorpornó? A Cigány magyartól a Háromezer számozott darabig

Császi Ádám 2018-ban, a Tudás Hatalom társulattal bemutatott *Cigány magyar* című színházi rendezéséből 2022-ben filmet csinált. A *Háromezer számozott darab* nem adaptáció, sokkal inkább a színházi előadás recepciója, színpad és nézőtér viszonya áll a cselekmény központjában. Miközben a film meglehetősen erős kritikával ábrázolja az „érzékenyítést” hatásvadászatra fordító rendező és a formabontásra a végletekig kiéhezett közönség közti kommunikációt (alapvetően kudarcként ábrázolva a *Cigány magyar* eredeti intenciója szerinti színházi kísérletet), valami mégis megtörténik a vászon és a filmnéző közti térben. Előadásomban annak az intermediális folyamatnak eredek a nyomába, ami a tiszta jelenlétet az elkülönöződés játékába eltolva, a színészt közvetett tanúvá változtatva igyekszik megragadni azt, amit (a film groteszk ábrázolása alapján) a közvetlen színrevitel elvett (szükségszerűen mindig elvét), a „testimoniális differenciában” nyomszerűen feltáruló hitelességet.

BORBÍRÓ ALETTA (SZTE BTK, DOKTORJELÖLT)

*„Adok egy lemezt, legyen mit copyzni újra”
Dzsúdló és Beton.Hofi lemezbemutató koncertjei*

Előadásomban Dzsúdló *Kincugi* című 2023-as lemezének Papp László Sportarénájában tartott, valamint Beton.Hofi 2024-es *0* című albumának MVM Dome-os lemezbemutató koncertjét vizsgálom. Elemzésemben azt mutatom be, hogy az egyes albumok zenéinek motívumai és az azokhoz kapcsolódó vizuálok milyen formában jelennek meg a színpadi keretek között, az előadók hogyan építik be a színpadképbe, a kivetítésekre és a ruházatba. A *Kincugi* bemutatójával kapcsolatban főként a sisak motívumára fókuszálok, illetve a rejtettség és láthatóság kérdésére. Beton.Hofi koncertjében a foci-tematika megvalósulását és albumhoz való kapcsolatát vizsgálom. Arra igyekszem rámutatni, hogy a koncerten az előadók az album „itt és most”-ját teremtik meg az előadásukkal, tovább erősítik a brandjük motívumrendszerét, amellyel többletet biztosítanak a streaming szolgáltatások által már mindig hozzáférhető zenének.

KISS TÍMEA (SZTE)

„Rátok küldöm Bagirát”

Bagira regényhős. Bagira kedvelt musical-karakter. Bagira Beton.Hofi ready-made totemállata. E kutatásnak ugyan nem tárgya a kiplingi karakter elemzése, az egyik legnépszerűbb Beton.Hofi-dalban, majd happenninggá lett koncerten meghatározó a szerepe. „*Amerre én járok, arra bámul a világ/ Vakok között állok, és elárul, aki lát/ Irigylük a semmit meg a papírkoronát/ Maugli a nevem, rátok küldöm Bagirát*” – éneklő az előadó egy hatalmas párdűf-díszlet előtt, amit később a közösségi tér, a vurstli részévé tett.

Koncert feat. Performansz – Teatralitás és performativitás napjaink magyar rap és hip-hop koncertjein című szakdolgozatomban interdiszciplináris szemlélettel, a színháztudomány mellett a médiatudomány és a kulturális antropológia szempontjait segítségül hívva vizsgáltam a szcéná 2022-2023-as évekre jellemző színpadi gyakorlatát.

A kutatásra az a megfigyelés ösztönzött, hogy a témához kapcsolódó koncertek közelednek a színházhoz, a performanszhoz vagy happeninghez. Következtetéseimet továbbgondolva előadásomban feltárom, milyen társadalmi-kulturális folyamatok kísérik e trendet.

Esettanulmányokon keresztül mutatom be, hogy az egyes alkotók hogyan keretezik át koncertjeiket, és formálják a színházelmélet fogalmaival leírható előadássá. Olyan kérdéseket vizsgállok, mint: hogyan transzformálja közönségét közösséggé Beton.Hofi; hogyan jelenik meg David Bowie öröksége Co Lee perszónaváltásaiban; médiahack vagy performansz egy Fonogram-díj kisbolti kiállítása? Ennek alapján kutatásom fókuszában a hip-hop koncertek fejlődésének leírása áll.

A dolgozatban vizsgált mintát kibővítem mások mellett Azahriah és Pogány Induló koncert-előadásaival. Olyan, a korábban meghatározott kutatási horizont mentén, ám azt kiszélesítve elemzem ezeket, mint a Fogarasi-féle infrastrukturális performansz működtetése, a Vostellt idéző re-kontextualizáló environment-gyakorlatok, vagy a Fischer-Lichte-i feedback-szalag sajátosságainak tettenérése.

PAMLÉNYI LAURA (SZTE BTK, ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNYI TANSZÉK, MAGYAR - DRÁMA- ÉS SZÍNHÁZISMERET OSZTATLAN TANÁRSZAK, HALLGATÓ)

„Bezzeg a királyfinak sikerült”

A Független Színház Magyarország Békamesék című előadásának elemzése a társadalmi mobilitás tükrében

A Független Színház Magyarország elnevezésű színházi társulat tagjai 2007 óta hoznak létre olyan művészeti és oktatási projekteket, amelyek célja, hogy hátrányos helyzetű, roma és nem roma fiatalokat segítsenek hozzá ahhoz, hogy a társadalom aktív, döntéshozó polgáraivá váljanak, felfedezzék értékeiket és közben megtalálják saját útjukat. Előadásaikban láthatóvá tesznek olyan történeteket, amelyekben a romák a társadalom értékvezérelt tagjaiként reprezentálódnak és bár számos nehézséggel kell megküzdeniük, történeteik példamutatóak és inspirálóak sokak számára.

A *Békameséket* 2021-ben mutatták be az *Apák és fiaik* előadássorozat első részeként. Az előadássorozat három színdarabját a romák társadalmi felemelkedése nehézségeinek, és a felemelkedés után tapasztalt „költségeknek” a bemutatása köti össze.

A *Békamesék* fókuszában az identitásválság, a saját közösséggel való szembekerülés dilemmája, valamint annak a kérdésnek a vizsgálata áll, hogy egyetlen ember felemelkedése képes lehet-e valódi, pozitív változást hozni a teljes roma közösség számára.

Előadásomban sorra veszem azokat a „költségeket”, amelyeket a szereplőknek meg kell fizetniük a beilleszkedés érdekében. Emellett elemzem többek között az intergenerációs és foglalkozási osztályváltás darabbéli reprezentációját, a műben megjelenő békametafora szerepét, valamint a családon belüli keresztnév-ismétlődés és -változás szimbolikus jelentőségét.

SZABÓ RÉKA DOROTTYA (ELTE BTK, SZÍNHÁZTUDOMÁNY MESTERSZAK, HALLGATÓ)

Rendszerkritika és intermedialitás

Előadásomban a Budapesti Skizo Csoport munkásságával foglalkozom. A fiatal alkotókból álló színházi csoport vállalása, hogy az intermedialitás és a technika eszközeivel olyan színházi formát hozzon létre, amiben a filmes megoldások (felvétel, vágás, vetítés, streaming) és az élő színészi játék kölcsönhatásai új mediális dimenziót hoznak létre. Megteremtik a filmes illúziót, de az apparátus megmutatásával azonnal dekonstruálják azt. Teszik mindezt úgy, hogy közben kortárs problémákra, fontos társadalmi tényezőkre hívják fel a figyelmet. A forma és a tartalom így több szempontból is párhuzamba állítható, többek között

ezt is elemzem kutatásomban. Kitérek a csoport által alkalmazott technikák interkulturális lehetőségeire, a színészi játékmód kérdéseire, megvizsgálom, hogy az élőfilm színházi alkalmazása hogyan definiálja újra a színház és a film sokszor vitatott viszonyát, illetve igyekszem meghatározni a társulat formanyelvének pozícióját a kortárs hazai színházi közegben.



SZEKCIÓVEZETŐ: SCHANDL VERONIKA

SCHANDL VERONIKA (PÁZMÁNY PÉTER KATOLIKUS EGYETEM, EGYETEMI DOCENS)

Major Tamás és a III. Richárd

1947-ben a budapesti Nemzeti Színház bemutatta a *III. Richárd*-ot Nadasdy Kálmán rendezésében. Nadasdy operarendezőként híres volt pazar látványvilágáról – ebben az előadásban száz statiszta szerepelt, és monumentális csatajelenetekkel kápráztatták el a közönséget. A kritikusok diadalmas eseményként ünnepelték a produkciót, amely az új rend győzelmét szimbolizálta a régi felett. Ezt a metaforát többen a szovjet hadsereg náci Németország felett aratott győzelmére való utalásként értelmezték.

Ugyanezt az előadást 1955-ben ismét műsorra tűzték, minimális változtatásokkal, ám a kontextus drasztikusan megváltozott. Sztálin halálát és Hruscsov beszédét követően, amely a Kommunista Párt XX. Kongresszusán hangzott el, bizonyos sorok – például az előre gyártott ítéletekről vagy az ártatlanul bebörtönzöttek sorsáról – új, aktuális jelentést nyertek. A közönség ezeket a pillanatokat éljenzéssel és álló ovációval fogadta, és így az addig ártalmatlannak tűnő előadás szubverzív ellenállási aktussá vált... - legalábbis a színházi anekdoták szerint. Különösen Major Tamás, aki III. Richárdot alakította, emlékezett így vissza az eseményekre. Más anekdoták azonban eltérő nézőpontokat kínálnak, tovább árnyalva a történetet.

Az előadás az 1947-es és az 1955-ös *III. Richárd*-előadásokat vizsgálja, különös tekintettel a színházi anekdoták szerepére a színháztörténet alakításában. Célja, hogy feltárja a módokat, amelyek révén az egymásnak ellentmondó narratívák összeegyeztethetők, és olyan kereteket javasoljon, amelyek lehetővé teszik a párhuzamos történetek együttélését a színházi emlékezet és historiográfia tágabb diskurzusában.

REUSS GABRIELLA (PPKE, KU RUZOMBEROK, EGYETEMI ADJUNKTUS)

Hevesi Sándor és "az igazi Shakespeare"

Habár László Anna életrajza, Staud Géza bibliográfiája, Székely György levelezéskötete, valamint az anglista Szaffkó Péter és Pálffy István írásai régóta rendelkezésre állnak, Hevesi Sándor kiterjedt munkássága, munkamódszere azonban sok tekintetben még mindig felfedezésre vár. Ezt az adósságunkat a Hevesi születésének 75. évfordulójára, az akkori Színház- és Filmművészeti Egyetemen rendezett 2014-es konferencia kezdte el törleszteni, amelyen elfeledett drámaival Győrei Zsolt, operarendezőivel Harangi Mária, Sztanyiszlavszkij és a színészvezetés témájával Sebastian Cortes, Thália Társaság-beli kísérletező rendezéseivel Imre Zoltán, Bajor Gizivel való közös munkájával Gajdó Tamás foglalkozott.

Az eddigi erőfeszítésekhez anglistaként a Shakespeare-ciklusok kutatásával, diskurzusba emelésével igyekszem hozzájárulni. Ennek a(z eredetileg kisebbnek hitt) projektnek a része a jelen előadás, amelynek

középpontjában Hevesi rendezői-dramaturgi-filológiai munkásságának az „igazi” Shakespeare-t kereső aspektusa áll.

A Táltosnál 1917-ben megjelent esszét, *Az igazi Shakespeare*-t eddig elsősorban a Shakespeare-recepció részeként, angol filológiai munkaként a filológusok olvasták. Előadásomban az esszé újraolvasására teszek kísérletet, és Hevesinek a Shakespeare-szövegek előadhatóságával kapcsolatos gondolataira koncentrálok. Úgy vélem, a recepciókutatás filológiai vonatkozásai mellett érdemes az írás konkrét színpadi megvalósításra vonatkozó részleteit is megmutatni. Interpretációmhoz a Hevesi-féle előadások kapcsán a színlapokon és kritikákban felbukkanó „Shakespeare-színpad” szókapcsolatot szándékozom megfejteni, ehhez az OSZK Színháztörténeti Tárában, illetve az OSZMI-ban fellelhető néhány díszlettervet és sűgőpéldányt vonom be.

KOVÁCS ESZTER (ELTE PPK, ELTE BTK, NEVELÉSTUDOMÁNY, MESTERSZAKOS HALLGATÓ)

Írás és színház a jelenlét színpadán
Egy posztdramatikus írás, Sarah Kane: 4.48 Pszichózis színreviteleinek elemzése

Az előadás során a 2024/25-ös OTDK kutatásom részeredményeit mutatom be és egészítem ki, amelyben Sarah Kane *4.48 Pszichózis* című drámáját elemeztem újra. Feltártam, hogy miként írható le a *Pszichózis* mint dráma és mint előadás performatív jelenséggént. Hipotézisem szerint amikor az írás cselekszik, akkor szövegtestként képesíti a performatív elemeket: már nem instrukciókként, interakciókként, alakokként, párbeszédekként jelennek meg. A hagyományostól eltérő írásforma új színreviteli módszereket eredményez, amelyek gyakran nem képesek átadni az írás performatív dinamikáját. A posztdramatikus és dekonstrukció fókuszú drámaelemzés eredménye három előadás-elemzés lett, amelyekben láthatóvá váltak a színrevitelek lehetetlen határai (mint dramatikus korlátok) és azon túli játéktereinek lehetőségei (mint posztdramatikus technikák).

A konferencia-előadás az eddigi kutatás folytatásaként a három színpadi adaptáció elemzésére összpontosít: Oliver Micevski, Kay Voges és Mihai Măniutiu rendezéseit tekinti át a drámaelemzés dekonstruktív szempontjaiból, valamint a dramatikus korlátokat és posztdramatikus lehetőségeket feltárva. A *Pszichózis* esetében a posztdramatikus írás dinamikáját vizsgálom színpadi adaptációk kontextusában, ugyanis ekképpen a színrevitelek elé állított kihívások is megfigyelhetők. Mindezzel láthatóvá válik az írás jelenléte és a színházi jelenlét között húzódó konfliktus. Milyen alkotói kihívásokat támaszt egy posztdramatikus dráma a színházi adaptációk felé? Milyen színházi formanyelvekben őrizhető meg az írás jelenléte a színházi jelenlétben? A kutatás folytatásában ezen kérdéseket vázoló annak érdekében, hogy a *Pszichózis* példájából kiindulva a posztdramatikus írás- és színháztechnikák aspektusait keressem.

SŐRÉS CSENGE (ELTE BTK, ANGLISZTIKA TANSZÉK, MESTERSZAKOS HALLGATÓ)

A természetfeletti Caryl Churchill színházában

Előadásom a brit kortárs drámaíró, Caryl Churchill három darabját vizsgálja, különös tekintettel a természetfeletti mint az elnyomás megnyilvánulására. A *Fen* című drámában epizódyszerű vignetták mutatják meg, hogy a kelet-angliai, egykoron mocsaras Fens-síkság helyi lakói létezése csupán biológiai funkcióra redukálódik; szinte teljes elszigeteltségben élnek, és képtelenek elképzelni a közvetlen körülményeiken túli jövőt. A természetfeletti itt szellemek formájában jelenik meg. A *Mad Forest*-ben két román család próbál értelmet adni a romániai forradalom véres következményeinek és az újonnan szerzett szabadságuk bizonytalanságának. A *The Skriker* fragmentált nyelvezete olyan világot fest le, mely

menthetetlenül összetört. A címszereplő Skriker egy tündérszerű, szörnyű, a lancashire-i folklórból származó lény, aki két fiatal nőt kísért. A *Skriker*, a *Fen* szellemei és a *Mad Forest* mitikus lényei (egy vámpír, egy beszélő kutya, és egy angyal) a három darab által felépített világok félelmeinek, traumáinak, feszültségeinek testi és szellemi reprezentációjaként funkcionálnak. Churchill társadalmi, politikai és genderkérdésekkel foglalkozik darabjaiban, így annak elemzése, hogy a természetfeletti, a folklór, és a mítoszok hogyan kapcsolódnak össze a represszióval és az oppresszióval a félelmek és a traumák megtestesüléseiként, számos ajtót nyit meg számunkra Caryl Churchill gazdag színházi életművének alaposabb megértéséhez.



SZEKCIÓVEZETŐ: SZALISZNYÓ LILLA

SZALISZNYÓ LILLA (SZTE IKIKK, TUDOMÁNYOS MUNKATÁRS)

*„Első játéknak a 'színház megnyitásakor »Belizar« szomorú játék határozottatott”
Egy darabválasztás háttértörténete*

A sajtóban 1837 júliusában jelentek meg az első hírek a Nemzeti Színház nyitó előadásának esetleges műsoráról, pontosabban arról, hogy egész estés darabként várhatóan Theodor Körner *Zrínyi* című szomorújátékát adják. Az ünnepi esemény programja végül másként alakult: először Heinisch József *Thalia diadalma az előítéleten* című nyitánya és Rózsavölgyi Márktól a *Nemzeti örömhangok a pesti magyar színház megnyitásának emlékére* hangzott fel. Ezt Vörösmarty Mihálynak az alkalomra írt drámai prológa, az *Árpád ébredése* és magyar táncok követték. A műsort egész estés darabként Eduard Schenk *Belizár* című szomorújátéka zárta. Az *Árpád ébredése* színre kerülésével már több tanulmány foglalkozott, a *Belizár* viszont eddig csak mellékszálként tűnt fel a narratívákban, kiválasztásának lehetséges okait még nem vizsgálták. Előadásomban azt igyekszem felfejteni, hogy milyen tényezők játszhattak közre abban, hogy mindenképpen külföldi darabra gondoltak, illetve végül miért erre eshetett a választás.

KOVÁCS VIKTOR (ELTE BTK, DOKTORANDUSZ)

A reformkori vígjáték intrikusfiguráiról

A korábbi kutatásaim során részletesen foglalkoztam a *Bánk bán* intrikus lovagjának, Biberachnak a cselekményen belüli pozíciójával, motívumtörténeti kapcsolataival. Előfeltevésem szerint a reformkori-romantikus magyar drámairodalom egyre inkább a komikus tradíció részeként őrzi meg a klasszikus szerepköröket. Ennek megfelelően a jelen előadásban három vígjáték cselszövői karakterét vizsgálom, kitérve az általuk képviselt társadalmi pozícióra, s a nemzetközi drámairodalom hasonló státuszú hőseivel való összefüggésekre. Katona József egyetlen vígjátékaként tartják számon a *Rózsa* című darabot, amelynek cselszövője, Finolányi a „pajkos világfia”. Bayer József megállapítása szerint Katona Finolányi tetteit kevésbé indokolta személyes előtörténettel, ez az alkotói eljárás pedig (előfeltevésem szerint) ahhoz a karakterhagyományhoz csatlakozik, amelyből az *Emília Galotti* Marinellije is származtatható. Az udvarmester figurájában nem ismerjük fel a magánemberi motivációt, képviselt akaratában egyggyé válik a rendi társadalom normáival. A reformkori magyar vígjáték talán legemblematikusabb intrikusa Lombai inspektor Kisfaludy Károly *Csalódások* című művéből. Lombai az uradalmi intéző státuszában utal vissza az udvari intrikus archetípusára, s kapcsolja össze azt az 1820-as évek vidéki birtokszerkezeteinek közegeivel. A „lézengő ritte” paródiája köszön vissza Szigligeti Ede

Rózsza című vígjátékában, amelyben Babel, a kóbor lovag szintén a biberachi ambícióval lép a dráma cselekményébe: a hősökkel való bizalmas viszony kiépítése által akar hatalmat szerezni.

Előadásom célja tehát, hogy az említett példákon keresztül láttassam, miként vált az intrikus mint rögzített szereptípus az 1840-es évekre túlnyomóan a komikus színházi regiszter részévé, mely korai darabokban fedezhetjük fel a folyamat alakábrázolási előzményeit.

KOVÁCS DOMINIK (ELTE BTK, DOKTORANDUSZ)

Motivikus és recepciótörténeti párhuzamok Czákó Zsigmond Leona és Reviczky Gyula Jobáb házában című drámája között

A 19-20. században keletkező magyar irodalom- és drámatörténetben rekonstruálható egy sajátos fogalomhasználati folyamat. A kezdetben csak elvétve alkalmazott rémdráma-terminus pejoratív műfajjelölő kifejezésként egyre gyakoribbá válik, s általában azoknak a színműveknek a besorolására alkalmazzák, amelyek horrorisztikus tematikájuknál fogva alkalmatlanok arra, hogy a magyar romantika domináns értelmezése felől leírhatók legyenek. Czákó Zsigmond *Leona* című drámáját 1846-ban mutatta be a Nemzeti Színház, s amint arról a korabeli tudósítások, illetve a bemutató körülményeit rekonstruáló tanulmányok beszámolnak, az előadás csúfos bukást szenvedett, s e bukás hátterében többek közt a *Leona* cselekményének és esztétikájának horrorisztikus vonatkozásai, a rettenetesnek és deviánsnak ítélt szereplők álltak. Harminc évvel később, a fiatal Reviczky Gyula *Jobáb házában* című drámáját hasonló indokkal utasította el a Magyar Tudományos Akadémia Teleki-jutalmának bírálóbizottsága. A testület elnöke, Beöthy Zsolt lesújtó véleményt fogalmazott meg a művel szemben, kifogásolta a dráma „szennyes nyersességét”.

Ez utóbbi gondolatmenetből kiindulva az előadásomban a két dráma fogadtatástörténetét, elutasításuk kontextusát és indokait ismertetem, illetve kitérek a cselekménypárhuzamokra is. A komparatív megközelítés alapja a rémdráma (némiképp mindmáig körvonalazatlan) esztétikája. Mindkét színmű egy családszerkezet felbomlásáról szól, s mindkét esetben egy eltorzult lelkű családtag rombolósvágya idézi elő a végső tragédiát. A párhuzamok mellett természetesen szemléletesek a különbségek is: a két dráma motívumrendszerének és fogadtatástörténetének egymás melletti elemzése ezeket is láthatóbbá teszi, s történeti összefüggést képez a homályos rémdráma-fogalom értelmezései közt.

A kutatás a Kulturális és Innovációs Minisztérium EKÖP-24 kódszámú Egyetemi Kiválósági Ösztöndíj Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.



SZEKCIÓVEZETŐ: SZABÓ ZSÓFIA

SZABÓ ZSÓFIA (MATE KAPOSVÁRI CAMPUS, RIPPL-RÓNAI MŰVÉSZETI INTÉZET, EGYETEMI DOCENS)

Képköltészet

A kaposvári Csiky Gergely Színház gyermekelőadásainak látványvilága az 1970-es években

A kaposvári Csiky Gergely Színházban az 1970-es években éppen olyan fontos művészi feladatnak tartották a gyermekelőadások minőségi színpadra állítását, mint a felnőtteknek szólókat, nem véletlenül választották egykor a várost a nemzetközi gyermekszínházi találkozó helyszínéül. E szándék érvényesítésében nagy szerepet játszottak azok a díszlet- és jelmeztervezők, akik a képzőművészet területéről érkeztek a színház világába. Fantáziadús ötleteik, innovatív alkotói megoldásaik segítették, hogy a fiatal közönség figyelmét látványos színpadképekkel és játékos jelmezekkel kössék le. Ezt 1972-től Pauer Gyula, majd 1977-től Donáth Péter tervezései biztosították, azokkal a jeles rendezőkkel együttműködésben – mint Zsámbéki Gábor, Ascher Tamás, Gazdag Gyula vagy Lengyel Pál –, akik e darabokat színre vitték. Előadásomban a korszak produkciói közül válogatva elsősorban a rendezői elképzeléseket támogató látványtervezői koncepciók elemzésére vállalkozom.

KOCSIS ESZTER ANGÉLA (MOHOLY-NAGY MŰVÉSZETI EGYETEM, DOKTORANDUSZ)

A robotszínház mint a bábjáték új dimenziója – lehetőségek és kihívások

A mesterséges intelligencia és a robotika megjelenése a színházi térben új dramaturgiai és performatív lehetőségeket teremt. A robotok és algoritmusok színházi szerepeltetése különböző reprezentációs lehetőségeket kínál: megjelenhetnek absztrakt entitásként, antropomorf figuraként vagy technikai eszközként is. A bábszínház e tekintetben különösen releváns terület, hiszen a bábművészet történetileg jelentős tapasztalatokkal bír a nem emberi szereplők színpadi ábrázolásában. A robotika és a bábművészet metszéspontjában olyan interaktív előadások jöhetnek létre, amelyek az ember-gép viszony dramatikus és vizuális megjelenítését vizsgálják.

A robotszínház sajátos műfaj, ahol a robotok nem csupán technikai eszközként funkcionálnak, hanem aktív szereplőkként vesznek részt az előadásokban. Működésük szerint lehetnek előre programozott mechanizmusok, autonóm rendszerek vagy távirányított entitások, valamint ezek kombinált alkalmazása is lehetséges (Sovhyra, 2021; Riek, 2012). Az emberi színészekkel való együttműködés során a robotok olyan készségeket sajátíthatnak el, mint a valós idejű reakciókészség, a nonverbális kommunikáció és az időzítés (Hoffman, 2011).

A színházi robotika egyik legnagyobb kihívása az autonómia és az érzelmi kifejezés korlátozottsága (Jeon, 2017). A bábszínház azonban olyan esztétikai és dramaturgiai eszközöket kínál, amelyek segítségével a robotok szerepeltetése természetesebbé válhat. A bábosok által alkalmazott mozgás- és gesztusnyelv lehetőséget biztosít a robotizált karakterek árnyaltabb megjelenítésére, miközben a nézők és az előadók közötti interakció is új dimenziókat nyerhet.

Az előadás célja, hogy bemutassa a robotszínház műfajának lehetőségeit és kihívásait, különös tekintettel a bábművészet és az ember-robot interakció összefüggéseire.

*„Kicsinyített emberszínház” vagy kísérletező műhely?
Az Állami Bábszínház művészi útkeresése*

Az Állami Bábszínház 1949-ben nyitotta meg kapuit, azzal a céllal, hogy meghatározó szerepet töltsön be a hazai bábszínházi kultúra megteremtésében és fejlesztésében. A színház igazgatója, Bod László, nem csupán a műfaj népszerűsítését tekintette küldetésének, hanem a vizuális megjelenítés kiemelkedő szerepét is felismerte. Ennek érdekében bízta meg Jakovits József szobrászt egy műhely létrehozásával, ahol képzőművészek és iparművészek közösen dolgozhattak a bábszínház látványvilágának megteremtésén.

Az 1950-es évek meghatározó tervezői, Gábor Éva és Bod László, a kor vizuális tendenciáit követve alakították ki a színház arculatát, amelyre jelentős hatást gyakorolt Szergej Obracev moszkvai bábszínháza. Az évtized első felében szovjet mintára, a felnőtt bábkabarék és a rendkívül látványos propaganda-előadások domináltak, melyek azonban technikailag és látványvilágukban figyelemre méltóak voltak.

A társulat egy része 1955-ben fellázadt a „kicsinyített emberszínház” esztétikája ellen, és elhagyta a Bábszínházat, hogy Győrben folytassa a munkáját. Itt Bródy Vera és Lévai Sándor Szilágyi Dezső segítségével új művészi irányokat nyitott meg. Később, amikor Szilágyi Dezső átvette az Állami Bábszínház vezetését, újraegyesítette a kettészakadt alkotói közösséget. Az évtized végére megszületett egy új, kísérletező színház, melynek egyik meghatározó alakja Koós Iván volt, aki az Aurora/Astra bábegyüttesből érkezett. Bródy Verával közösen jelentős hatást gyakoroltak a bábszínház képzőművészeti arculatára.

Az Állami Bábszínház műhelyeiben számos neves képzőművész dolgozott, köztük Márkus Anna, Ország Lili és Bálint Endre, Jakovits József. Az ő alkotásaik hozzájárultak ahhoz, hogy a bábszínház vizuális világa a magyar művészet progresszív törekvéseivel párhuzamosan fejlődjön. Az előadásom az '50-60-as évek bábszínházi műhelymunkáit és tervezőinek szerepét vizsgálja, bemutatva a képzőművészet és bábművészet összefonódásának meghatározó korszakát.

SOMOGYI ZSOLT (BÁBTÖRTÉNÉSZ)

Az első „bábtervezők” – a magyar művészi bábjáték látványvilága, 1910–1936

Az előadás címében a bábtervező szó idézőjelbe került, mert az mint foglalkozás csak a második világháború után jelent meg Magyarországon. Az összefoglaló hazai báb történetek bár általában megemlítik azokat a képzőművészeket, akik a produkciók látványvilágát megteremtették, valójában mégsem szenteltek igazán nagy figyelmet munkásságuknak. Előadásomban így – terjedelemtől függően – röviden szeretném bemutatni az Orbók Loránd vezette Vitéz László Színház tervezőit, Muhits Sándort, Imre Gábort és Sassy Attilát. A bábszínház történetekbe félreértve került be Rónai Dénes önálló vállalkozása, az 1917-es Magyar Bábszínház. A fényképész felkérésére írt bábdarabot Balázs Béla, Kosztolányi Dezső, Karinthy Frigyes, az előadások bábjaikat, díszleteit Fejérváry Erzsit festőművész álmodta meg, magát a „színházat” (paravánt) Körmendi-Frim Jenő szobrászművész. Az 1920-as évektől működött a festőnek készülő dr. Varga Emilné által szervezett debreceni Látványos Mesejáték Színház, melynek alakjait, látványelemeit is maga készítette hihetetlen aprólékossággal. 1936-ban Jaschik Álmos grafikus, iparművész, szcenikus és Tüdős Klára tervező, iparművész, rendező vezetésével, Blattner Géza és Németh Antal támogatásával tervezték megnyitni a Fajankó Művészek Bábszínházát. A két szervező olyan művészeket is az ügy mellé tudott állítani, mint Aba-Novák Vilmos, Batthyány Gyula és Pekáry István, akik a korszak nemzetközi szinten is ismert festőművészei voltak, vagy Benedek Katát, az

1920-30-as évek hazai gyermekirodalmának mára elfeledett „sztárgrafikusát”. Bár a színház nem nyílt meg, számos terv (és báb) elkészült.

A fennmaradt dokumentumok (fényképek, tervek, kritikák leírásai) alapján szeretném bemutatni azt a – sajnos néhol erősen töredékes – képet, amelyeket ezeknek a bábszínházaknak vizualitásáról ismerünk, egyben tervezőiket szeretném beemlíteni a magyar (báb)színháztörténetbe.

BÁLINT ZSÓFIA (SZTE BTK ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNYI TANSZÉK, DOKTORANDUSZ)

A helyek gyásza

„Az ember az egyetlen lény a földön, amely tudja, hogy meg fog halni. Ez súlyos teher. Ezért aztán sokan úgy gondolják, hogy a halálról végképp ne beszéljünk gyerekeknek” – írja Bárdos József *Tabutémák a népdalokban és a tiúndérmesékben* című tanulmányában. A téma fontosságát nem lehet elvitatni, így például maga a gyerekirodalom is a 2010-es évek óta egyre behatóbban foglalkozik azokkal a kötetekkel, melyek a halál és a gyász témáját helyezték fókuszba. Ezek a témák pedig a gyerekirodalmi kötetek adaptálásának köszönhetően megjelentek a kortárs gyerek bábszínházban is.

A gyászfeldolgozás témája áll a 2021-ben bemutatott *Rozmaring kunyhó* című bábfilmsorozat középpontjában is. A sorozat az óvodáskorú gyerekek gyászfeldolgozásának folyamatát követi végig, ami egyfajta szerepjátékként, a gyászoló kunyhó felvidítésének tervében jelenik meg. A ház, az otthon szimbóluma, mint gyászoló tér gyakori toposz az irodalomban, például F. H. Burnett két klasszikussá vált gyerekirodalmi regényében, *A titkos kertben* és *A padlásszoba kis hercegnőjében* is. Előadásomban az említett bábsorozat és választott gyerekirodalmi kötetek elemzésén keresztül vizsgálom a helyek fontosságát, illetve szerepét a gyerekek gyászfeldolgozásában. Az elemzés célja, hogy megmutassam azokat a szimbólumokat és megoldásokat, amelyekkel a regények és a bábsorozat a gyászfeldolgozás témáját ábrázolják. A következő kérdésekre keresem a választ: milyen szerepe van a gyerekeket körülvevő térnek a gyászfeldolgozásban? Elősegíti-e, és ha igen, hogyan a báb absztraháló és szimbolikus működése az olyan súlyos témákról való beszédmódot, mint a halál?

A kutatás a Kulturális és Innovációs Minisztérium EKÖP-24 kódszámú Egyetemi Kiválósági Ösztöndíj Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.



SZEKCIÓVEZETŐ: CSEH DÁVID SÁNDOR

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

Látni lehuny szemmel

A szeretet természetéről a Jorobosi 弱法師, Szemimaru 蟬丸 és Kagekijo 景清 című nó-drámákban

„Hallom apám hangját.
Szívem ver, s nem hiszek neki:
álom ez vagy valóság?”
(Jorobasi, részlet, saját fordítás)

Számos hagyományos japán nó-játék foglalkozik a vakság kérdésével, amelyet különleges megvilágításba helyez a buddhizmus valóság szemlélete. A Zeami Motokijo (?1363-?1443) által definiált két művészet, az ének és a tánc által meghatározott műfajban ráadásul a vak szereplők kiemelten látványos jelenléttel

bírnak a nó-színpadon, ahol örökké lehunyt szemű maszkban, fapálcával a kezükben botorkálnak-táncolnak a nó-előadások tetőpontján. Két ifjút száműz két apa, egy hős harcos pedig magától vonul ki a társadalomból. Közös bennük, hogy mind örök sötétségben élve kapaszkodnak a fény emlékébe... és mindegyiket egy családtagja látogatja meg, aki segíteni akar rajta.

Előadásomban e három nó-dráma összevetésével próbálom megérteni, mit is jelent a középkori nó-hagyományban a vakság képze. Ehhez nemcsak a három szöveget és a téma szempontjából releváns szakirodalmat fogom vizsgálni, hanem segítségül hívok példákat a nyugati drámairodalomból is azért, hogy megvilágítsam, mit is jelent a lehunyt szemmel való látás – ez a különös „másként látás” – a mélyen buddhista nó-játékban.

DOMA PETRA (KRE BTK JAPANOLÓGIA TANSZÉK, EGYETEMI ADJUNKTUS)

Kabuki a Körszínházban
Kazimir Károly 1972-es Csúsingura előadása

1972-ben, negyvenkét évvel az utolsó jelentős japán színházi társulat magyarországi látogatása után, Kazimir Károly megrendezte az egyik legismertebb kabuki-drámát a városligeti Körszínházban. Rendezése része volt a népművelőszínházi programjának, amelynek célja a keleti színházi kultúrák tanulmányozása, illetve bemutatása volt a magyar közönség számára. A *Kanadehon Chūshingura*, vagyis *A hűséges szolgák kincsesháza* az egyik legfontosabb és legismertebb kabuki-dráma az urukat elvesztő és a haláláért bosszút esküdő negyvenhét roninról. Kazimir rendezésében törekedett az eredeti darab színrevitelére és minél több japános elem használatára, habár nem állt szándékában egy japán előadást bemutatni. Előadásomban a Philther-módszert alkalmazva kitérek a színrevitel megvalósulásának körülményeire, a rendezés fókuszpontjaira, a kiemelkedő színészi alakításokra, illetve a japanizáló díszletre is. Amellett fogok érvelni, hogy a produkció teljesen eltért a korszak szocialista-realista színházától, és talán éppen ennek köszönhető, hogy még burkolt kritikát is meg tudott fogalmazni a hatalommal szemben.

KOVÁCS ABIGÉL – MÉSZÁROS ÉDUA (KRE BTK, SZÍNHÁZTUDOMÁNYI TANSZÉK, MESTERSZAKOS HALLGATÓK)

Japán és Shakespeare találkozása: A színpadon újraértelmezett örökség

Kutatásunk célja, hogy átfogó képet nyújtsunk Shakespeare műveinek japán színházi adaptációiról, különös tekintettel azokra a kulturális és történeti folyamatokra, amelyek a nyugati drámaíró japán recepcióját formálták. Vizsgálatunk középpontjában az a kérdés áll, hogyan alakították a japán rendezők és általuk a japánok esztétikai horizontja Shakespeare színpadi megjelenítését. Hipotézisünk, hogy az általunk elemzett négy *Hamlet*-előadás lehetőséget kínál arra, hogy a japán társadalom saját hagyományaihoz való kapcsolódását, mentalitásának változását, a japán kultúrának a sajátához és az idegenhez való viszonyát kövessük végig a Meiji-kortól napjainkig. Kutatásunkban az Anzai Tetsuo által megkülönböztetett négy fő korszakra koncentrálunk: a Meiji-kor (1868–1912) kezdeti adaptációira, a shingeki színjátszás időszakára (1910-es évek–1940-es évek), Fukuda Tsuneari második világháború utáni rendezéseire (1955–1970), valamint a shōgekijō mozgalomra (1960-as évek vége–1970-es évek vége). E korszakok tükrében négy *Hamlet*-adaptációt elemzünk, Kawakami Otojirō 1903-as, Tsubouchi Shōyō 1911-es és Fukuda Tsuneari 1955-ös előadását, valamint Ninagawa Yukio 1998-as, a londoni Barbican Theatre-ben bemutatott produkcióját.

A jelenlét kérdése a direkt online felületre készített színházi előadások esetében

A koronavírus-járvány alatti megszorítások időszakában a színházak különböző stratégiákat alakítottak ki annak érdekében, hogy fenntartsák tevékenységüket és kapcsolatukat a közönséggel. Kezdetben sokan archív felvételek megosztásához fordultak, majd egyre elterjedtebbé váltak az élőben, a színházakban megtartott előadások online közvetítései. Ezek mellett azonban olyan produkciók is születtek, amelyek tudatosan alkalmazkodtak az új helyzethez: kifejezetten digitális platformokra készültek, figyelembe véve és reflektálva a világjárvány okozta társadalmi és kulturális változásokat, valamint az online tér sajátosságait.

Kutatásomban öt erdélyi alkotást vizsgállok, és arra keresem a választ, hogy milyen értelemben beszélhetünk színházi jelenlétről ezekben az előadásokban. Hogyan alakul ki a kapcsolat az alkotók és a nézők között? Mennyire közvetett vagy közvetlen ez a viszony? Miben tér el, vagy éppen hasonlít az élő előadások során létrejövő kapcsolatra? Hogyan befolyásolja az online tér az érzékelést, az interakciót és a befogadás módját? Vajon lehetséges-e egyáltalán jelenlétről beszélni a digitális színház esetében, és ha igen, milyen formában nyilvánul meg?



SZEKCIÓVEZETŐ: FEKETE NORBERT

FEKETE NORBERT (MAGYAR–UKRÁN KÉT TANÍTÁSI NYELVŰ ÁLTALÁNOS ISKOLA ÉS GIMNÁZIUM, IGAZGATÓHELYETTES, MAGYAR-TÖRTÉNELEM SZAKOS GIMNÁZIUMI TANÁR)

Botlás kölcsönzött végtagokkal? Pétervári István: Csak tréfa, 1971

A Veszprémi Petőfi Sándor Színház élen járt az elfeledett, magyar drámai alkotások színpadra segítésében. Ennek egyik első példája, az 1960-as, 1970-es évek Madách-reneszánszát elindító *Mózes* volt, melyet Turián György felkérésére Keresztury Dezső dolgozott át a színház számára. Ennek hatására országos jelenséggé vált az elfeledett klasszikusok, különösen Madách darabjainak új életre keltése. A realista színház a klasszikus magyar drámakincs kánonát bővítő törekvése és a rendezői színház térnyerésének köszönhetően egyre fokozottabb érdeklődést mutatott Madách *Tragédián* túli dráma művészetére. A színházi múlttal nem vagy szinte alig rendelkező darabokat gyakran ősbemutatóként tüntették fel. A trendbe illeszkedik a *Csak tréfa* is, melyet a Petőfi Színház megalapításának tizedik évfordulójára, Pétervári István igazgató-rendező felkérésére Hubay Miklós dolgozott át. Előadásomban a Philther-módszer segítségével azt vizsgálom, hogy a visszafogott sikereket hozó produkció hozzá tudott-e járulni valamivel a 19. századi klasszikus magyar drámák színpadra állításának formálódó hagyományához, vagy a darab esetében csupán a korszerű korigénynek való kénytelen megfelelésről beszélhetünk-e.

KARÁCSONY SZILVIA (PPKE BTK IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA, DOKTORJELÖLT)

Egy elfeledett Molnár-darab: A Szívdobogás ismeretlen története

Molnár Ferenc, a magyar színháztörténet meghatározó alakja, 1943-ban egy influenza utáni szívizomgyulladás következtében szívrohamot kapott. Ennek a betegségelménynek az irodalmi feldolgozása több művében is megjelenik, különösen az *Útitárs a száműzetésben*, az *Isten veled, szívem* című regényében, valamint a *Szívdobogás (Pit-A-Pat)* című színművében. Ez utóbbi alkotás kiemelkedő

jelentőséggel bír nemcsak a szövegbe ágyazott intertextuális és kontextuális kapcsolatok miatt, hanem azért is, mert egy eddig Magyarországon ki nem adott, és be nem mutatott Molnár-műről van szó.

A *Szívdobogás* Molnár utolsó, teljesen befejezett műve, amely technikai és narratív szempontból nem feltétlenül tartozik az író legkiemelkedőbb alkotásai közé, mégis kulcsfontosságú az életmű teljességének vizsgálata szempontjából. A darab a hagyaték részeként is fenn maradt, kiadására az Amerikai Egyesült Államokban került csupán sor. Kiemelkedő jelentősége abban rejlik, hogy betekintést nyújthat az író utolsó alkotási korszakába, stilisztikai sajátosságaiba, valamint értékes hozzájárulást jelenthet Molnár életművének komplexebb megértéséhez. A kézirat lehetőséget biztosít az író saját kézzel végzett javításainak vizsgálatára, amelyek stilisztikai és szövegszintű döntéseit is tükrözik, tovább gazdagítva a mű értelmezését.

A *Szívdobogás* színháztörténeti szempontból is vizsgálatra érdemes. A darab ősbemutatójára az Egyesült Államokban került sor, majd Németországban is színre vitték, azonban egyik helyszínen sem aratott sikert. Magyarországon szintén felmerült a bemutatás lehetősége, azonban a hazai ősbemutató végül elmaradt.

A *Szívdobogás* elemzése nem csupán Molnár Ferenc munkásságának értelmezéséhez nyújthat új szempontokat, hanem hozzájárulhat a 20. századi magyar színházi hagyományok és a modern dráma fejlődésének további kutatásához is. A mű sorsa rávilágít a kulturális transzfer és a nemzetközi színházi befogadás kihívásaira, melyek ma is relevánsak a kortárs drámairodalom szempontjából.

VARGA KINGA (ELTE BTK, IRODALOMTUDOMÁNYI ISKOLA, DOKTORJELÖLT)

Édes Anna '69

Az *Édes Anna* színházi adaptációi között az 1969-es előadás 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 leghetetlenebb 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 újtjukra eresztett színészek. Az előadás arra keresi a választ, hogy vajon miért felelt meg a kor elvárásainak a Felkai Ferenc átiratában bemutatott *Édes Anna* a Déryné Színház előadásában a Tanácsköztársaság 50. évfordulójának ünnepi rendezvénysorozatának kötelező penzumaként. Előadásom a fennálló forrásanyagok és a szövegkönyv filológiai vizsgálatát állítja a középpontba.



SZEKCIÓVEZETŐ: KELEMEN ZOLTÁN

VÁMOS KORNÉLIA (PTE BTK IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA, DOKTORJELÖLT)

Hogyan kerülnek a nők a színpadra?

A görög eposzokban a nőknek egyfajta árnyékszerep jutott, funkciójuk elsősorban a hős férfiak jellemének árnyalása volt, de jelenlétük ennek ellenére önmagában is figyelemfelkeltő és meghatározó. Ebből a másodlagos szerepkörből a drámában szakadnak ki, ahol a nő hősnővé lesz és központi alakká válik. Előadásomban bemutatom a dráma és az eposz kapcsolatát a hősnők megjelenítésének szempontjából. A görög dráma ugyanis a nőalakok megformálásában forrásként használja a homéroszi eposzokat. Ez a fajta „használat” kétféle módon is értelmezhető: az egyik esetben átvesz egy adott nő típust, akit a dráma felépítésének megfelelően átformál, a másik esetben pedig egy konkrét eposzi nőalak sorsát fejt ki, illetve teljesíti be. Előadásomban ezt a kétféle megjelenítési módot mutatom be a tragédia színpadán, ahol az eposzi hőseket leváltják a tragikus hősnők.

LÁNG DÓRA (PPKE BTK IDI, DOKTORANDUSZ)

„Engedj maradnom!” – Orfeusz és Eurüdiké mítosza a kortárs színpadon

Előadásomban Orfeusz és Eurüdiké mitológiai történetét vizsgálom két kortárs színházi rendezésen keresztül.

Tárnóczi Jakab 2022-ben, a Katona nagyszínpadán rendezett *Melancholy Rooms* című, nyolc hangra komponált „zenés magánya” sokrétűen bővíti ki a mítosz és a jelen valóságának kapcsolódási pontjait. Elemzésemben külön kitérek az előadás képszínházi, posztdramatikus megoldásaira, amelyben a narratív szándék háttérbe szorul a nyolc különböző élethelyzet szűk terekben elhelyezett, zárt, installációszerű színrevitele mellett.

A történetmesélés igénye erőteljesebben érzékelhető Kárpáti Péter *Szaturusz gyűjteménye* című 2023-as, az Örkény Stúdióban bemutatott drámájában. A mítosz nemcsak a kortárs skót szerző, Carol Ann Duffy versének témájaként jelenik meg a színpadon, de a nézőt hozzá is segíti a dráma tragikumának értelmezéséhez. Céлом a két színházi előadás interpretációján keresztül megmutatni, hogy a különböző színházi szervezőelvek mentén építkező előadások milyen (újra)értelmezési lehetőségeket kínálnak a jól ismert, antik mítosz kapcsán.

BALÁZS BÁLINT TIBOR (ELTE BTK, ÓKORI NYELVEK ÉS KULTÚRÁK (KLASSZIKA-FILOLÓGIA) – SZÍNHÁZI STÚDIUMOK MINOR, ALAPSZAKOS HALLGATÓ)

Hazug dalok, szenvedés a médiában – Vizuális és akusztikus törésvonalak a Leláncolt Prométheusz adaptációiban

A Kádár-korban még viszonylagos rendszerességgel játszott *Leláncolt Prométheusz* 1996 után csaknem két évtizede eltűnt a magyar nyelvű színpadokról. Az elmúlt évtizedben viszont ismét színpadra került Aiszküloosz tragédiája, éppen annyi feldolgozásban, mint az azt megelőző ötven évben összesen. Kutatásom a dráma adaptációs lehetőségeit vizsgálja a két, legjobban dokumentált, kőszínházi közegben született előadás elemzésével (Tárnóczi Jakab [r.], *Leláncolt Prométheusz*, Katona József Színház, 2018;

Tompa Gábor [r.], *Prométheusz*'22, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2022). Tarnóczi Jakab a szereplőkből árnyalt társadalmi hálót hoz létre, melyben a hatalom–áldozat dichotómián kívül álló Karnak (és a közönségnek) lehetősége nyílik megfigyelni a hatalomhoz való viszony különböző módozatait. Tompa Gábornál a mindent leuraló, a médiát is eszközként használó globális elit kritikájaként kereteződik az előadás.

Előadásomban a legendásan statikus dráma két feldolgozásainak olyan eszközeire mutatok rá, melyek megtörik a mozdulatlan drámaszöveg uralmát, aláhúzza a központi problémakört. A Katona József Színház előadása esetében jelentős a recitativók alkalmazása, mivel ezek rámutatnak egy-egy szereplő kimondott gondolatainak hamisságára vagy éppen érzelmi túlsordulást fejeznek ki. A *Prométheusz*'22 pedig a statikusság vizuális megtörésével dolgozik: egyrészt a szenvedő arcokat felnagyító, élőkamerázott jelenetek kiemelik a kortárs, figyelemgazdaságon alapuló média visszasságait, másrészt az emberi civilizáció hibáit ábrázoló videórészletek által a szenvedés kvázi ráíródik a gumbrechtli folyamatosan táguló jelenre.

Az elemzés figyelembe veszi, hogy lehmanni fogalmakkal élve metaforikus rendezésekről van szó. A kutatás antik hagyományokhoz kapcsoltsága megköveteli, hogy a görög színházi konvenciókkal párhuzamba állítva mutassam be az énekbeszéd alkalmazását, a videóbetétek esetében pedig a Deres Kornélia *Képkalapács* című könyvében kidolgozott keretek adnak alapot.

A kutatás a Kulturális és Innovációs Minisztérium EKÖP-24 kódszámú Egyetemi Kiválósági Ösztöndíj Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült

BARTA NIKOLETT (SZTE BTK ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNYI TANSZÉK, DOKTORANDUSZ)

A halál és a vándoristenek archetipusos helyzetének átalakulása Kárpáti Péter darabjaiban

Előadásomban azt vizsgálom, hogy Kárpáti Péter drámáiban miként alakul át a halál – *Akárki* (1999), *Szőrprájpárti* (2008), *Vándoristenek*, *Tótféri* (2000), *A Pitbull cselekedetei* (2011) – megjelenésének archetipusos helyzete a szakrálistól egy profán világszemléletig ívelő pályán. A halál az *Akárki*-ben inkább az ember egzisztenciális szorongásának kivetüléseként, mintsem transzcendens erőként jelenik meg, a *Szőrprájpárti*-ben pedig már semmilyen fix pontot vagy külső hatalmat nem képvisel, csupán egy folyamatosan változó szituációs elem, amely a darab dramaturgiai szerkezetébe épül be. A *Tótféri*-ben az istenek esendő, emberközeli figurák, de még mindig képviselnek valamiféle transzcendens rendet vagy értéket, s így még egy mitikus narratíva részét képezik. Ezzel szemben a *Vándoristenek*-ben már csak az archetipusos helyzet marad meg, és a transzcendencia végleg eltűnik: a vándorló isten már csak egy csöves figura, aki felforgatja a lakásban élők életét. A helyzet szerkezete visszhangozza a régi próbatételek dramaturgiáját, de az isteni tekintély helyére káosz és kiszámíthatatlanság lép. Előadásomban kitérek arra is, hogy a dramaturgiai elmozdulás hogyan hat a formára és a nézői befogadásra, egyre inkább posztdramatikus irányba tolva el Kárpáti Péter színházi gondolkodását.



SZEKCIÓVEZETŐ: ÚJVÁRINÉ ILLÉS MÁRIA

GYÁRFÁS ORSOLYA (ELTE BTK, ESZTÉTIKA DOKTORI PROGRAM, DOKTORANDUSZ)

Az elkövető tanúságtétele *Weinberg Az utas című operája két kortárs német rendezésben*

Az előadás Mieczysław Weinberg 1968-as, *Pasažerka* (*Az utas*) című operájának két kortárs német színpadra vitelét, Nadja Loschky 2020-as grazi és Tobias Kratzer 2024-es müncheni rendezését elemzi. Weinberg operája Zofia Posmysz lengyel író, holokauszt-túlélő 1962-es regényét adaptálta (*Egy nő a hajón*), főszereplője egy egykori auschwitzi SS-felügyelő, aki másfél évtizeddel a világháború után kényszerül számot vetni a koncentrációs táborban végrehajtott tetteivel. Az opera maga is több szempontból is kivételes mű: a kortárs operairodalomban alig ismert hasonló szűzséhez nyúló kompozíció, Weinberg és librettistája, Alexander Medvedyev ráadásul Posmysz nyomán alapvetően nem az áldozat, hanem az elkövető szemszögéből jelenítik meg a történetet. Loschky és Kratzer rendezéseiben rendkívül izgalmas egyrészt, hogy hogyan közelítik meg a reprezentálhatatlan reprezentációjának, Auschwitz színpadi ábrázolásának problematikáját. Másrészt központi kérdés a mű és a rendezések szempontjából is a visszaemlékezés mint az elkövető erkölcsi kötelessége: az elhallgatás és az elfojtás által terhelt emlékezés folyamatát mindkét rendezés a német önvizsgálat és Erinnerungskultur szélesebb kontextusában, a jelen társadalma számára is aktuális problémaként értelmezi – ennek elemzése áll a konferenciaelőadás fókuszpontjában is.

MOLNÁR DÁNIEL (DEBRECENI EGYETEM ÁLLAM- ÉS JOGTUDOMÁNYI KAR, JOGÁSZ SZAK, HALLGATÓ)

I. József és Mária Jozefa 1765-ben tartott menyegzőjének színháztörténeti vonatkozásai *Johann Joseph Khevenhüller-Metsch herceg naplója tükrében*

Az 1764-es esztendő meglehetősen mozgalmas év volt a bécsi udvar számára. Egyfelől a német-római császárné, illetőleg magyar és cseh királyi címet viselő Mária Teréziának és tanácsadóinak sikerült meggyőzniük valamennyi német választófejedelmet, hogy szavazatukat a római királyválasztás alkalmával fiára, József főhercegre (a későbbi II. Józsefre) adják, így az ifjú trónörököst 1764 áprilisának elején Frankfurt am Mainban római királlyá koronázták. Másfelől azonban igyekeztek új feleséget találni a tragikus módon 22 éves korában megözvegyült József számára, aki első hitvesét, Bourbon-parmai Izabellát 1763 novemberében feketehimlő miatt elveszítette. Rövidesen megtalálták számára az új menyasszonyt: Mária Jozefa bajor hercegnőt, akivel 1765. január 24-én a schönbrunni kastélyban keltek egybe. Az esküvő a kor igényeinek megfelelően szerfelett fényűző keretek között zajlott és nem csupán a kastély kápolnájában tartott egyházi szertartásból, hanem számos további, kisebb-nagyobb ünnepségből állt. A Habsburgok menyegzőinek a 17. század óta hagyományosan fontos részét képezték a színházi és zenei előadások. Nem volt ez másként József és Mária Jozefa esküvőjén sem. Január 24-én este például a schönbrunni kastély ún. Csataképtermében (Batagliensaal) Péter Lipót főherceg vezénylete mellett mutatták be az *Il Parnasso Confuso* (*Zűrzavaros Parnasszus*) című, Christoph Willibald Gluck által komponált operát, amelynek a különlegességét az adta, hogy abban az egyes szerepeket a császári család tagjai játszották. Az esküvő alkalmából azonban nem csupán e darabot mutatták be az udvarban. A pompás eseménysorozatot Johann Joseph Khevenhüller-Metsch herceg, fő udvari kamarás naplójában részletesen megörökítette, amelyből előadásomban a menyegzőhöz kapcsolódó ünnepségek színháztörténeti vonatkozásait igyekszem kiemelni.

A barokk opera második születése

A barokk opera huszadik századi történetének legjelentősebb mérföldköve volt Monteverdi *Orfeo* című művének 1976-os zürichi bemutatója, melyet Jean-Pierre Ponnelle és Nikolaus Harnoncourt állított színpadra. Kutatásom célja annak feltárása, hogy miért vált az előadás meghatározóvá az operajátszás történetében.

A huszadik század első felében bontakozott ki a barokk operák újrafelfedezése. Ennek során a művek adaptációját művelő színházi alkotókkal szemben fokozatosan a rekonstrukciós irányzat képviselőinek elképzelései érvényesültek. Ők az eredeti művek előadásmódját kutatták, korabeli hangszerek megépítésével kísérleteztek, és a 17. század zenélési gyakorlatának felelevenítésére törekedtek. Munkájuk eredményeként szerveződött meg a historikus mozgalom, amelynek egyik legemblematikusabb művésze és teoretikusa Nikolaus Harnoncourt volt, a zürichi *Orfeo*-bemutató zenei vezetője. Előadása tekinthető az első olyan „autentikus” előadásnak, melynek már zenei szakmai színvonala megfelelő, s amely alapvető volt a rendezés számára.

Az operarendezés a színpadi ábrázolás terén is viszonyítási ponttá vált a színháztörténetben és az operafilm történetében. Ponnelle általános rendezői elképzelései és módszerei a zenéből kiinduló analógiákon alapulnak, amelyeket az operafilm elkészítésekor még hatásosabban tudott alkalmazni. Ideológiai meghatározottságát tekintve a marxista felfogás elemei azonosíthatók rendezésében, hiszen a társadalmi viszonyok hierarchikusságát hangsúlyozta, ami izgalmas kérdéseket vet fel az újrafelfedezés évtizedeiben jellemző, az *Orfeóra* vonatkozó, ellentmondásos politikai-kulturális narratívák tükrében is. Mindemellett művészi eszközrendszerének hatásai a Monteverdi-opera későbbi színreviteleiben is felfedezhetők.

Áldozatnarratívák a slamszínpadon

A 2006-ban induló, majd 2017-ben széleskörű nemzeti figyelmet kapó #MeToo mozgalom a szexuális zaklatásra és erőszakra kívánta felhívni a társadalom figyelmét. A #MeToo hashtag használatával híres színésznők kezdték el felfedni saját történeteiket a szexuális zaklatásról. A mozgalom Magyarországon is megjelent, 2017 és 2018 környékén több közéleti személy, színészek és médiaszereplők használták a hashtaget, ezzel nyilvánosságra hozva, hogy szexuális zaklatás áldozatai voltak. Bár a magyar társadalom sokáig tabuként kezelte a szexuális zaklatás témáját, a Me Too hatására elindult a diskurzus, és egyre több áldozat érzett elég bátorságot ahhoz, hogy megossza történetét, ezzel hozzájárulva a változáshoz. A slam poetry műfaja teret ad az önreflexiónak, a vallomásos hangvételnek, a traumafeldolgozásnak, így nem csoda, hogy a slamszínpadokon is megjelentek az áldozatnarratívák a mozgalom hatására. S habár azt gondolnánk, hogy a zaklatás elsősorban a nőket érinti, akadt olyan férfi előadó is, aki a sok évtizedes hallgatását a slamszínpadon törte meg.

Exhibitív szemléletű módszertan a fórumszínházban

Az Augusto Boal-féle *Elhíromottak színháza* a brechti gyökereihez képest komoly elmozdulást ért el, hiszen már messze nem elégedett meg azzal, hogy a nézők a színpadi aktust bizonyos távolságból kritikával

illessék, hanem a jelenlévőket részvételre buzdítva a színházi eseményt az önreflexív, a társadalmat átformálni képes cselekvés gyakorlóterepének alakította át.

Kutatásom olyan módszertan kialakítására irányul, amely a fórumszínházi esemény alapjául szolgáló társadalmi problémát segít a színház terében meg tapasztalható élményként kínálni az észlelésnek a Goffman-féle naturális keretben megfogalmazva azt. A módszeremet exhibitív játékmódnak neveztem el, az előadásomban ennek elméleti alapjait szeretném röviden ismertetni, továbbá a Grúziában, illetve Kolozsváron, a Theatre in Action projekt keretében tartott workshopjaim tapasztalatán keresztül a gyakorlati vonatkozásokat bemutatni.



SZEKCIÓVEZETŐ: JÁSZAY TAMÁS

JÁSZAY TAMÁS (SZTE BTK ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNYI TANSZÉK, EGYETEMI ADJUNKTUS)

Özönvíz helyett: Harag György a Nemzeti Színházban

Egy alig ismert romániai magyar szerző második világháború előtt írott darabja egy Magyarországon a bemutató idején csaknem ismeretlen erdélyi rendező színrevitelében utat talált a budapesti Nemzeti Színház színpadára. Nagy István *Özönvíz előtt* (1937) című, a munkásmozgalom özönvízszerű győzelmét jósló iránydrámáját kolozsvári ősbemutatója után szinte azonnal levették műsorról. Harmincnégy évnek, egy egész emberöltőnek kellett eltelnie, hogy a drámára hosszas keresgélés után rábukkanó, annak érényeiről felsőfokban beszélő Harag György Marosvásárhelyen megrendezze azt 1971-ben. Az előadást színháztörténeti fordulópontként látja az utókor, Kötő József plasztikus szavaival szólva „a régen várt korszerűség áttörte a konvencionális színház falánját.” Öt évvel később, 1976-ban Harag György először rendez Magyarországon, a kérdés adott: vajon sikerül-e megismételni a bravúrt? Az *Özönvíz előtt* újabb előadása a források szerint ha nem is könnyedén, de azért újból túllépett a dráma inherens kritikai realista hangvételén. A Nemzeti húzóneveivel színre vitt előadás az expresszionizmus felől vetett éles pillantást a Bukarestben élő, deklasszáldott erdélyi hivatalnokcsalád, egy munkásmozgalmár és egy a családot kihasználó-manipuláló rejtélyes alak szövevényes kapcsolati hálójára. A szereplők karkai labirintusban bolyongva nem találkoznak egymással. De nem csak ők: alig egy tucat előadás után a produkció lekerül a repertoárról, a Nemzeti közönsége ugyanis értetlenül figyel Harag elképzelését. A Philther-módszer segítségével készült előadás-elemzés a lehetséges okokat keresi.

MATEKOVICS JÁNOS ZOLTÁN (MAROSVÁSÁRHELYI MŰVÉSZETI EGYETEM, DOKTORANDUSZ)

Kirakatszínház Sepsiszentgyörgyön: Völgyesi András: Jámorlelkű Szent Flórián, 1975 – Philther-elemzés

A múlt század hetvenes éveire nyilvánvalóvá vált a romániai szocialista hatalom elnyomó, homogenizációs szándéka a nemzeti kisebbségeket illetően. A Júniusi Tézisek értelmében megszabták többek között, hogy a magyar színházak repertoárjukban kötelezően teret kell engedjenek román szerzők alkotásainak.

A Baranga-jelenség fénykora a hatvanas években kezdődött. Aurel Baranga, mint a Román Kommunista Párt Központi Bizottságának tagja, kedvelt udvari szerzővé vált, jól ismerte a színpadi technikát, a dramaturgiai fordulatokat, és kitalált olyan helyzeteket, amelyekben a kortárs élet, a közösségi élet visszasságai jelentek meg. Megteremtette az ál kettős beszédet a színpadon, amely azt a fajta érzetet keltette a nézőben, hogy nálunk is van szólásszabadság, ki lehet mondani a rendszer vissza dolgait, a

közönség szereti. Ez a színházi gyakorlat hasonlóságot mutat a két világháború közötti üzletszínház gyakorlatával, ahol rendkívül hangulatos, jó darabok születtek, amelyek aztán szerzőjükkel együtt eltűntek a süllyesztőben. Ilyen szerzők voltak például Bús-Fekete László és Vaszari János, akik nagyon jól ismerték a színpadtechnikát, jó szituációkat teremtettek, a közönség élvezte műveiket, és ezzel létrejött egy sikeres színházüzemi ténykedés. Ez rányomta a bélyegét a korabeli színház működésére, és olyan szerzők, mint Szép Ernő vagy Szomory Dezső, mellőzésre kerültek.

Völgyesi András itt elemzett rendezésében helyenként kabaré- és burleszkelemeket is felhasználva bírálta a szocialista rendszer mechanizmusát, rámutatva annak abszurd voltára.

FAZAKAS RÉKA (DEBRECENI EGYETEM, IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYOK DOKTORI ISKOLA, DOKTORANDUSZ)

Egy interetnikus narratíva létrehozásának nehézségei két román–magyar előadásban

Előadásomban a kolozsvári Reactor de creație și experiment két előadásának, a 99,6%-nak (2018) és a *Wonders of Transylvaniának* (2024) a komparatív elemzésére vállalkozom. Mindkét előadás középpontjában a román–magyar együttélés, a többség-kisebbség kérdéskör áll. A feldolgozott problémák természetével összhangban mindkét alkotás kétnyelvű, román és magyar színészek közösen játszanak bennük. Szintén közös pont, hogy mindkét előadás tematizálja egy interetnikus narratíva létrehozásának nehézségeit.

Ez utóbbi pont képezi az összehasonlítás elsődleges szempontját. Fő kérdésem ugyanis, hogyan válik ez a narratíva-létrehozás az előadások részévé? Mennyire jut központi szerephez? Hogy viszonyulnak a témában már létező diskurzusokhoz? Milyen választ ad a kérdésekre a kollektív alkotófolyamattal létrehozott 99,6%, és milyent a Boross Martin által rendezett *Wonders...*? Az utóbbi felépítésében a fikciós drámák modelljét követi (kitalált karakterek, cselekményív, konfliktus); az előbbiből mind a klasszikus szerep, mind a cselekmény hiányzik (a játszóknak saját nevükkel, saját történeteikkel lépnek a térbe, a felépítés mozaikos).

Hipotézisem, hogy a fő különbség a két előadás valósághoz való viszonyában ragadható meg. A *Wonders of Transylvania* felmutatja egy kész társadalmi diskurzus repedéseit, a 99,6% ennek a diskurzusnak a kereteit a létrejövés, kiépülés folyamatában láttatja. Ennek eredménye, hogy az előadások más-más pozícióba helyezik a nézőt. És bár mindketten rákérdeznek arra, hol húzódnak egy előadás határai, az erre adott válaszaik szintén eltérőek.
