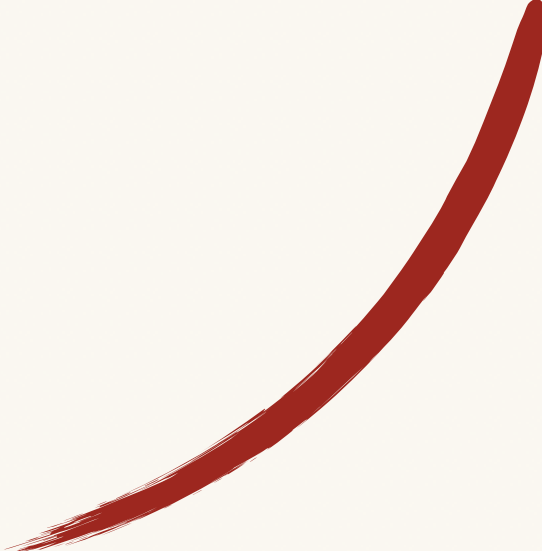




IV. EÖTVÖSZET SZITU

Színháztudományi Konferencia

Budapest, 2026. május 27–29.

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
Fekete Rózsa Virágüzlet

Együttműködő partner:

Katona József Színház
Örkény Színház
Pintér Béla és Társulata
Radnóti Színház
Szkéné
Trafó

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. Cseh Dávid – MKE Látványtervező Tanszék
Dr. Doma Petra – KRE BTK Japanológia Tanszék
Dr. Jászay Tamás – SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék



MÁJUS 27. SZERDA

HELYSZÍN: ELTE EÖTVÖS JÓZSEF COLLEGIUM, NAGYTEREM

14.00 ÜNNEPÉLYES MEGNYITÓ



SZEKCIÓVEZETŐ: JÁKFALVI MAGDOLNA

14.10 JÁKFALVI MAGDOLNA A dramaturgia színháza, a *Kommün* narratívája

14.30 PETERDI NAGY LÁSZLÓ Új színház nyílt Moszkvában

14.50 OLÁH TAMÁS „Végre már tudom, hova is tartozom!” – Ljubomir Draškić: *Határtalanul* (Szabadkai Népszínház, 1997)

15.10 SZABÓ RÉKA DOROTTYA Ljubiša Ristić *Madách-kommentárok* című programadó rendezése mint az identitás diszkurzív megképződése

15.30 VITA

15.50 SZÜNET



SZEKCIÓVEZETŐ: KÉKESI KUN ÁRPÁD

16.10 KÉKESI KUN ÁRPÁD „A mai indulatok színháza”. Székely Gábor 1974-es *Három nővére* Szolnokon

16.30 KATONA ESZTER Metaszínházi jelenségek Federico García Lorca színdarabjaiban

16.50 CSEH DÁVID SÁNDOR Az istennő megjelenik – Az omoshiroki és mezurashiki fogalmáról az *Ema* 絵馬 című nó-dráma nyomán

17.10 SZILÁGYI ZSÓFIA EMMA Tárgy és érzelem: a korreláció problémája Romeo Castellucci rendezéseiben

17.30 VITA

17.50 ZÁRÁS

MÁJUS 28. CSÜTÖRTÖK

HELYSZÍN: ELTE EÖTVÖS JÓZSEF COLLEGIUM, NAGYTEREM



SZEKCIÓVEZETŐ: SCHANDL VERONIKA

- 10.00 **SCHANDL VERONIKA** Major és Brecht – Kapcsolódások, kérdések
- 10.20 **LISZKAI TAMÁS** Rena Mirecka *Naplója* – Grotowski színházi kísérletezésének első évei
- 10.40 **JÁSZAY TAMÁS** Kísértetház: Hamlet és a tér a Katona József Színház *némacsend* című előadásában
- 11.00 **SEDIÁNSZKY NÓRA** Az idő ablakai – elengedés, megváltás, megbocsátás Shakespeare *Téli regéjében*
- 11.20 **VITA**
- 11.40 **SZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: KRICSFALUSI BEATRIX

- 12.00 **KRICSFALUSI BEATRIX** „Színpados cirkusz”, avagy a dramatikus reprezentáció kisiklása
- 12.20 **TAKÁCS GÁBOR** „Kedvesen mosolyogva nem lehet Molotov koktélt dobálni!” – a politikusság kérdése a magyarországi TIE-gyakorlatban
- 12.40 **KIRÁLY ANNA** Nemi szerepek színrevitele a népi hagyományok újraértelmezésén keresztül. Mi vagyunk a téglafal
- 13.00 **MAG ESZTER** Testek jelenléte és hiánya – a bevonódás dramaturgiája a *Lét-paradoxon* performatív installációban
- 13.20 **VITA**
- 13.40 **EBÉDSZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: KISS GABRIELLA

- 15.00 **KISS GABRIELLA** „Pont azt csinálják, amit tiltunk!” – Gondolatok a „házibuli” színreviteleinek provokatív voltáról
- 15.20 **VÉGH ILDIKÓ ANDREA** Személyes történetből rítus – *Rég volt, mese volt* közösségi színházi előadás a Katonából
- 15.40 **PAMLÉNYI LAURA** Kozmikus otthontalanság – Az élet mint nem-hely a Forte Társulat *Akár* című előadásában
- 16.00 **GEMZA MELINDA** Karbonlábnyom és színházi működés: fenntarthatósági dilemmák a Debreceni Csokonai Nemzeti Színház működésében
- 16.20 **VITA**
- 16.40 **ZÁRÁS**

MÁJUS 29. PÉNTEK

HELYSZÍN: ELTE EÖTVÖS JÓZSEF COLLEGIUM, NAGYTEREM



SZEKCIÓVEZETŐ: FEKETE NORBERT

- 10.00 **FEKETE NORBERT** Katona Imre: *A civilizátor*, 1978
- 10.20 **CSELLE GABRIELLA** *A nagyidai „cigányok”*
- 10.40 **SOMOGYI BIANKA** Színházújító törekvések Pécsen 1943-ban
- 11.00 **OLAJOS GÁBOR** „A historizálás lehetőségei” – Gilbert Deflo 2002-es barcelonai „*L’Orfeo*” előadása
- 11.20 **VITA**
- 11.40 **SZÜNET**



SZEKCIÓVEZETŐ: KÉRCHY VERA

- 12.00 **KÉRCHY VERA** Traumaszínház vagy teatrofóbia? Az Egérfogó-jelenettől a *Hamnet* Hamletjéig
- 12.20 **BORBÍRÓ ALETTA** Apa csak egy van?: Politikai personák a 2026. március 15-én elhangzott beszédekben
- 12.40 **BÁLINT ZSÓFIA** Ha a terek emlékezni kezdenének...
- 13.00 **VÁMOS KORNÉLIA** Női áldozat, női beszéd az antik tragédia színpadán
- 13.20 **MITRÓ DÁNIEL** A kifutó mint színpad: A divatperformanszok fejlődési íve Mugler-től McQueen-en át Demna-ig
- 13.40 **VITA**
- 14.00 **ZÁRSZÓ**



SZEKCIÓVEZETŐ: JÁKFALVI MAGDOLNA

JÁKFALVI MAGDOLNA (PTE BTK, EGYETEMI TANÁR)

A dramaturgia színháza, a Kommün narratívája

Brecht *A kommün napjai* című drámáját alig párszor játszották, életművének kevésbé olvasott darabja. Legalább száz szereplő, több kis helyszín, bonyolult francia nevek és kapcsolatok, a Párizst körbevevő német, azokat körbevevő francia csapatok játszmáit formálja Brecht dramatikus helyzetekké. De a mű nem összetettebb, mint, mondjuk, a *Mahagonny*, kihívást a műfaj jelent, 1949-ben mindenképp, de később is.

Brecht az 1871-es párizsi Kommün utolsó napjairól ír. Arról a blokádról, amit Victor Hugo naplójegyzeteiből, Manet vázlataiból ismerünk valamennyire, arról a korai kommunisztikus-polgári szerveződésről a bismarcki Németország megalakulásával a háttérben, ami mintája lehet majd az önszerveződő közösségeknek szerte a világban. Brecht re-enactment szöveget ír, újrátssza a történeteket jórészt a történelmi szereplőkkel (Adolphe Thiers, Jules Favre, Eugène Varlin, Charles Delescluze, François Jourde, Charles Beslay, Charles Amouroux, Augustin Avrial, Raoul Rigault, Gabriel Ranvier, Auguste Vermorel, Jean-Baptiste Chardon, Henry Louis Champy, Louis-Augustin Rogeard, Armand Antoine Jules Arnaud, Paul Philémon Rastoul, Jules Vallès, Alfred-Édouard Billioray, Clovis Joseph Dupont, Albert Theisz, Jacques Louis Durand), ám melléjük megírja a népet is, a varrónőt, a péket, a pincért, a gyerekeket, és persze a munkásokat is.

A történelmi helyzetből adódóan a napi mikrojelenetek megtalálása, az árulások, az éhezés, a manipulációk, a feladások és azok megírása adja a dramaturgia ívét. Előadásomban a brechti és az arisztotelészi dramaturgia működését érem tetten a drámaolvasás folyamatában.

PETERDI NAGY LÁSZLÓ (MAGYAR SZÍNHÁZI INTÉZET, NYUGDÍJAS)

Új színház nyílt Moszkvában

Lauros egy XV. századi pravoszláv szent az Oroszországi Federáció Hadseregének színházában.

„A Laurosban egy orosz pravoszláv szentet jelenítünk meg a színpadon, aki imával gyógyítja az embereket. A gyógyulás az ima erejétől és őszinteségétől függ. Minden csoda Isten akaratából történik. Mi most az Oroszországi Federáció Hadseregének színházában azt állítjuk, hogy ez Lauros nagy felismerése, az orosz lélek titka. Ez teszi őt mai hőssé.” Dmitrij Pevcov, az Oroszországi Föderáció népművésze, az előadás főszereplője interjújából.

„Naná, hogy mi sem értjük!” (a község kovácsa)

A babér(fa) oroszul: Lavr. A középkorban így tisztelték a babérlevéllel koszorúzott, köztiszteltben álló személyeket is. Jevgenyij Vodolazkin regényének hőstét életének végén hálából az orvosként véghezvitt csodatételeiért Laurosznak, „babérrel borítottak” nevezték el. De ennek akkoriban volt egy másik jelentése is: „szent gyógyító”, afféle „szent ördögös”. Mikor így, mikor úgy használták, de azért mégsem volt az mindegy! Éppen ez a regény (és az előadás) tanulsága is. A fenti beismerés a ma már ismét a Föderációhoz tartozó Rukina „szabad orosz község” kovácsától hangzott el, a falu jótevőjeként feltűnő kihívó rusztikusan megrendezett temetésén, válaszul egy külföldi kereskedő (befektető)

kérdésére. A XV. század végén, amikor is a Világ teremtésének 7000. évfordulójára várt Világvége megint csak elmaradt. Hogy pontosan miért is, a stadion méretű színpadon előadott mű szerzője Jevgenyij Vodolazkin, a középkori orosz irodalom kutatója, akit „az orosz Umberto Eco”-nak neveznek. „Az Év Könyve” címet is elnyert mű azonban nem történelmi, sokkal inkább vallásfilozófiai regény. Persze nem csak a „történelmi hűség” elhanyagolásának mentegetése végett tartja ő fontosnak felhívni a figyelmet mindjárt a borítólapon. Hanem azért, mert szeretné a közönség figyelmét a ma sokkal fontosabb kérdésekre terelni.

OLÁH TAMÁS (ELTE HUMÁN TUDOMÁNYOK KUTATÓKÖZPONTJA, IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZET, TUDOMÁNYOS SEGÉDMUNKATÁRS)

„Végre már tudom, hova is tartozom!” – Ljubomir Draškić: *Határtalanul* (Szabadkai Népszínház, 1997)

A Szabadkai Népszínház Magyar Társulata 1997-ben, a jugoszláv polgárháború legvéresebb éveit követő fegyvercsendben mutatja be Deák Ferenc *Határtalanul* című drámáját. Ljubomir Draškić rendező egy nemzetiségi szempontból vegyes összetételű család széthullását viszi színre. A történet szerint a szerb családfőt az állami médiumokból sugárzó nacionalista propaganda saját felesége és a környezetében élő magyarok ellen fordítja a nyolcvanas évek végén. Önkéntesként jelentkezik a háborúba, majd rokkantként tér vissza onnan, de vakhítet ez sem töri meg. Előadásomban a Philther-módszer segítségével rekonstruálom a kiváló színészi alakításokat felvonultató, politikai gesztusértékű produkciót, melyet a vajdasági magyar színháztörténet egyik legmeggrázóbb előadásaként tart számon az emlékezet. A *Határtalanul* nemcsak az egyén, hanem egy félrevezetett közösség tragédiája is.

SZABÓ RÉKA DOROTTYA (ELTE BTK, MESTERSZAKOS EGYETEMI HALLGATÓ)

Ljubiša Ristić Madách-kommentárok című programadó rendezése mint az identitás diszkurzív megképződése

Az előadás tágabb értelemben Ljubiša Ristić 1985–1995 között működő szabadkai színházának vizsgálatát tűzi ki célul, különös tekintettel a rendező megosztó multikulturális színházpolitikájára. A kutatás elsődleges célja, hogy az előadásfelvételek, sajtóvisszhangok és szakirodalmak elemzésével kritikai nézőpontból értelmezze a Narodno pozorište – Népszínház – KPGT vajdasági identitásreprezentációit. Esettanulmányként vizsgálja az 1985-ben programadó előadásként bemutatott *Madách-kommentárokat* és az előadásra reagáló ellentmondásos reflexiók diskurzusát annak érdekében, hogy a jugoszláviai magyar identitás történetének egy speciális mozzanatáról adjon számot.



SZEKCIÓVEZETŐ: KÉKESI KUN ÁRPÁD

KÉKESI KUN ÁRPÁD (KRE BTK, EGYETEMI DOCENS)

„A mai indulatok színháza”. Székely Gábor 1974-es Három nővére Szolnokon

A hazai Csehov-játszás vizsgálata eddig nem mérlegelte kellő súllyal, hogy a budapesti Katona József Színház 1985-ös, „színháztörténeti mérföldkőként” számon tartott *Három nővér*-előadásának legfőbb előzménye Székely Gábor tizenegy évvel korábban Szolnokon színre vitt *Három nővére* volt.

A Szigligeti Színház igazgató-főrendezőjeként Székely a „magunkról, magunknak” szóló színház eszményét állította a kortárs színházról a legmagasabb politikai fórumokon is zajló kommunikáció középpontjába, ideológiai vetületét tekintve merőben eltérően attól, ahogyan a Színház- és Filmművészeti Egyetemről való távozása (2020) után az intézmény egykori rektorát támadás alá vevő orgánusok Székely 1975 eleji pártkongresszusi felszólalását a nyilvánosság elé tárták. Az említett eszményt példázza az 1974-es *Három nővér* is, amelynek ezúttal a színházkulturális kontextusát tárjuk fel, kitérve Székely egykori politikai szerepvállalására is.

KATONA ESZTER (SZTE BTK, EGYETEMI DOCENS)

Metaszínházi jelenségek Federico García Lorca színdarabjaiban

A kilencven éve meggyilkolt Federico García Lorca (1898-1936) neve ismerősen cseng a magyar közönség előtt. Majdnem az összes – lírai, drámai és prózai – műve olvasható magyarul jeles műfordítóinknak köszönhetően, nagy drámái (*Bernarda Alba háza*, *Vérnász*, *Yerma*) az ötvenes évek derekától folyamatosan jelen vannak a hazai színpadokon is. García Lorca halálának kerek évfordulója kapcsán az előadás mégsem ezekre a népszerű drámákra, hanem inkább a kevésbé ismert szövegekre kívánja irányítani a figyelmet, amelyek remek lehetőséget nyújtanak metaszínházi jelenségek vizsgálatára. A lorcai színház formai és műfaji gazdagságából merítve az előadás három kérdéskörre fókuszál. Az első a drámák prologusának a kiemelése, amely gyakran különböző elnevezések (pl.: Prologo, Advertencia, Diálogo de presentación) alatt jelenik meg olyan szövegekben, mint például a *Halálthozzó pillangó*, a *Don Cristóbal*, a *Mariana Pineda* vagy *A csodálatos vargáné*. A második vizsgált érdekesség a mise en abyme technika, azaz a szövegekbe „ékel” fragmentumok elemzése, amelyekben mintegy miniatúraként tükröződik maga a drámai cselekmény. Legvégül pedig Lorca két „homok alatti” darabjának a jellegzetességeit emeljük ki. Ide tartozik *A közhatalom*, melyet a granadai drámaíró a közönség tükrének tekintett, illetve a *Címtelen színdarab*, egy önreferenciális mű, vagyis egy színdarab magáról a színházról.

CSEH DÁVID SÁNDOR (MKE LÁTVÁNYTERVEZŐ TANSZÉK, EGYETEMI ADJUNKTUS)

Az istennő megjelenik – Az omoshiroki és mezurashiki fogalmáról az Ema 絵馬 című nó-dráma nyomán

„Esküjéhez híven, mely betölti a mindenséget,
s ragyog az égen, akár az ötszínű felhők,
fényesen előtör a Napistennő alakja.
Mily csodálatos látvány!”
(*Ema*, részlet, saját fordítás)

A hagyományos japán nó-játék egyik alapítója, Zeami Motokiyo 世阿弥元清 (?1363–?1443) számos titkos tanítást hagyott hátra, amelyekben olyan, a műfaj szempontjából alapvetően fontos témákkal foglalkozik, mint a nó-színészek képzése, az előadók és a közönség közti kapcsolat, vagy a ritmus kérdése. Használ több olyan, egyszerre költői és titokzatos fogalmat, amelyek pontos jelentéséről máig zajlanak a viták nó-előadók és nó-kutatók között, és amelyek inspirációként szolgálnak kortárs előadóművészek számára is. Ezek közül két kevésbé ismert, de annál fontosabb – egyúttal szorosan összefüggő – fogalom az *omoshiroki* 面白き (érdekesség) és *mezurashiki* 珍しき (újdonság), amelyekkel a produkciók nézőkre tett hatását írja le Zeami.

Előadásomban arra teszek kísérletet, hogy Zeami leírásai és konkrét nó-színházi példák alapján pontosabban definiáljam a két fogalmat, hogy ezáltal jobban megértsük jelentőségüket, és talán egy általánosabb, a nó-játéktól független kontextusban is alkalmazni tudjuk őket úgy, ahogyan a szintén Zeami által használt *yūgent* 幽玄 vagy *jo-ha-kyū* 序破急. Ehhez segítségül hívom az ismeretlen szerző által írt *Ema* 絵馬 (*Az imatáblák*) című kamimonót 神物, azaz isten nó-játékot, amely a sintó vallás egyik központi történetére épít: a pillanatra, amikor Ame no Uzume 天宇受賣命, a szórakoztatás és tánc istennője táncával előcsalogatta égi barlangjából a sértődött napistennőt, Amaterasu Ōmikamit 天照大御神, ezzel visszahozva a fényt a világmindenségbe. E példa elemzésével közelebbről meg tudom vizsgálni a nó sintoista gyökereit, kapcsolatát a *kagura* 神楽 rituális táncokkal, valamint a nó-játékban túlélő sámánista hagyományt is, amelyek mind segítenek megválaszolni a kérdést: miért fontos a nó-játékban az *omoshiroki* és a *mezurashiki*?

SZILÁGYI ZSÓFIA EMMA (ELTE BTK, IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA, DOKTORANDUSZ)

Tárgy és érzelem: a korreláció problémája Romeo Castellucci rendezéseiben

Híres-hírhedt *Hamlet*-esszéjében (1919) T. S. Eliot olyan érzelem rabjaként állította be Shakespeare tragédiájának címszereplőjét, amely „kifejezhetetlen, ugyanis túlcsoordul a megjelenő tényeken”: az intenzív érzésnek ezért nincs tárgya, „nem leli művészi kifejezését”. Az elmúlt több, mint száz évben Eliot fogalmához, a „megfelelő tárgyhoz” (objective correlative) leginkább az irodalomtudomány nyúlt vissza olykor-olykor, hogy személyesség és tárgyiasság viszonyát firtassa bizonyos szövegekben – a színháztudomány kevésbé élt vele. Annál jobban kiugrik, amikor Romeo Castellucci egy vele készült beszélgetésben előhossa Eliot fogalmát, s úgy fordítja le a maga számára, mint amikor „anélkül beszélsz valamiről, hogy megmutatnád”. De vajon úgy érti Castellucci a fogalmat, ahogyan azt Eliot a *Hamletre* vonatkoztatta? S ha nem, mi hogyan tudjuk Castellucci színházára vonatkoztatni? Egyáltalán milyen értelmezései lehetségesek az objective correlative-nek? Előadásom ezekre a kérdésekre keresi a választ három Castellucci-rendezés, a *Moses und Aron* (2015), a *La Passione* (2016) és a *Salome* (2018) példáin keresztül.



SZEKCIÓVEZETŐ: SCHANDL VERONIKA

SCHANDL VERONIKA (PPKE BTK, EGYETEMI DOCENS)

Major és Brecht – Kapcsolódások, kérdések

Major Tamás második nagy rendezői korszakát a színházi hagyomány szorosan Bertolt Brecht nevéhez kapcsolja. Az elterjedt értelmezés szerint Major a Berliner Ensemble budapesti vendégszereplését követően fedezte fel Brecht színházát, és ezen a találkozón keresztül alkotta újra saját rendezői identitását.

A prezentáció ezt a hagyományt járja körül, és mellett érvel, hogy bár Brecht neve Major nyilatkozataiban gyakran összekapcsolódik Shakespeare-rendezéseivel, a meghatározó művészi hatások nem kizárólag ebből az irányból érik Majort.

Az esszé ezért Major és Peter Brook kapcsolatát, valamint a francia színházi hagyomány hosszabb távú hatásait vizsgálja Major 1970-es és 1980-as évekbeli Shakespeare-rendezéseinek összefüggésében, és célja Major második korszakának Shakespeare-rendezéseit új értelmezési közegbe helyezni.

LISZKAI TAMÁS (GÁL FERENC EGYETEM, EGYETEMI DOCENS)

Rena Mirecka Naplója – Grotowski színházi kísérletezésének első évei

Előadásom témája Rena Mireckának, Jerzy Grotowski Teatr Laboratoriuma alapító tagjának, vezető színésznőjének és színészténerének naplója alapján a ma már színháztörténeti jelentőségű kísérleti színházi csoportosulás első éveit szubjektíven nyomon kísérő dokumentum bemutatása és ismertetése. Mirecka *Színházi naplója* – mely szinte naprakész jegyzeteket fűzött az első, ún. „opolei időszakhoz” (1959–1965) – különleges tárgyilagossággal mutatja be Grotowski színházának megszületését, életképességének (megalkuvásokkal terhes) biztosítását, nehézségeit, metamorfózisát és speciális erejét, szenvtelen egyszerűséggel ábrázolva egy olyan laboratóriumi (modern színészt kreáló) munka alapjait, ami idővel világméretű hatást váltott ki, és átértékelte a kortárs színházművészeti teóriákat.

JÁSZAY TAMÁS (SZTE BTK, EGYETEMI ADJUNKTUS)

Kísértetház: Hamlet és a tér a Katona József Színház némacsend című előadásában

A Katona József Színház ifj. Vidnyánszky Attila rendezte *némacsend* című előadása a Színház- és Filmművészeti Egyetem előcsarnokának – az egykori Ódry-színpad foyer-jának – sűrített másolatában születik meg. A tér a színpadot „emlékek kísértetjárta házává”, Pierre Nora értelmezésében emlékezhellyé alakítja: olyan helyszínné, ahol az emlékek tovább élnek az átélt élmények elhalványulása után is. A Színház- és Filmművészeti Egyetem 2020-as "modellváltása" óta az egyetem előcsarnoka a művészi autonómia elhallgattatását és az intézményi identitás kitörlését is szimbolizálja. A *Hamlet*nek a kísérteties építészeti másolatban való megrendezésével a *némacsend* a memória ellenállásának aktusát hajtja végre. A díszlet egyszerre lesz emlékmű és tanúvallomás: egy elveszett

kulturális tér kísérteties visszhangja. A kritika felismerte a reprodukció kísérteties ismerősségét, ahol Hamlet igazságért folytatott küzdelme visszhangzik a más véleményen lévők elnyomásával szemben. A címben szereplő csend valójában nem hiány, hanem jelenlét – az előcsarnokból kiűzött hangok utóhangja, amely még ma is visszhangzik. A *némacsend* a színházat a vitatott emlékezet archívumává alakítja.

SEDIÁNSZKY NÓRA (PTE BTK, DOKTORVÁROMÁNYOS / MÓRICZ ZSIGMOND SZÍNHÁZ, MŰVÉSZETI TANÁCSADÓ)

Az idő ablakai – elengedés, megváltás, megbocsátás Shakespeare Téli regéjében

Előadásom elsősorban az időfelfogást vizsgálva közelít a *Téli regéhez*, azt kívánja elemezni, miképpen függ össze az idő mint központi szervezőelv a darab struktúrájában és tematikus szövetében olyan alapvető fogalmakkal, mint megbékélés, elengedés, megbocsátás; megváltás és újjászületés. Az elemzés reflektál Shelly Jansen, Julia Reinhard Lupton, Pikli Natália tanulmányaira, valamint tematikus összefüggéseket keresve Eric Rohmer 1993-as filmjét, *A tél meséjét* is megidézi Shakespeare művével kapcsolatban. Rohmer alkotásának egy dramaturgiailag különösen fontos pillanatában a női főszereplő Shakespeare darabját nézi, sajátos prizma alá helyezve a két mű összefüggéseit. Félicie sorsában és útkeresésében bizonyos értelemben szintén az önelvesztés és újraéledés, a tetszhalál és az újateremtődés, az elengedés és kiengesztelődés tematikája jelenik meg, izgalmasan új kontextust teremtve a Shakespeare-nél is megjelenő kérdésfelvetés köré.



SZEKCIÓVEZETŐ: KRICSFALUSI BEATRIX

KRICSFALUSI BEATRIX (DE BTK, EGYETEMI ADJUNKTUS)

„Színpados cirkusz”, avagy a dramatikus reprezentáció kisiklása

1967 decemberében Végh Antal író-olvasó találkozóra érkezett egy Szabolcs-megyei kisvárosba, ahol – az írók és a szocialista irodalom közéleti szerepére hivatkozva – meginvitálták az egyik szomszédos településre, hogy saját szemével bizonyosodjon meg arról, milyen szegénységben élnek ott az emberek. A szigligeti alkotóházban *Állóvíz* címmel szociográfiai tanulmányt írt tapasztalatairól, melyet 1968 áprilisában közölt a *Valóság*. A szociográfia politikai botrányt és országos morális pánikot keltett, melynek következtében a Cinema '64 amatőrfilm stúdió tagjai még azon a nyáron dokumentumfilmet forgattak a településen. A dokumentumfilm hanganyagát Darvas József felhasználta *A térképen nem található* című drámájához, amelyet 1969 januárjában Miskolcon, majd 1971 áprilisában a Madách Színházban is bemutattak. A darabot a magyar irodalom történetének kanonikus elbeszélése a dokumentumdráma műfajának egyik legsikeresebb alkotásaként tartja számon. A településen azonban nem segített a rá irányuló médiaérdeklődés, épp ellenkezőleg: Penészlek neve hosszú időre az elmaradottság, ha nem egyenesen a szegénység szinonimájává vált. Amikor az egykori amatőrfilmesek már a Balázs Béla Stúdió kötelékében majd egy évtizeddel később visszatérnek a településre, hogy megvizsgálják, vannak-e változások, egyik egykori riportalanyuk már szóba sem akar velük állni, mert egykoron „színpados cirkuszt” csináltak belőle. A sokgyermekes parasztasszony ugyanis így élte meg

saját életének mediális (konkrétan: színházi) reprezentációját. Előadásomban e konkrét példán keresztül a szegénység ábrázolásának remedializációs eljárásait igyekszem áttekinteni, miközben elsősorban Darvas drámájának „dokumentarizmusára” koncentrálok. Egészen pontosan arra, hogy a dramatikus diszpozitívum hogyan hozza létre a dokumentarizmus illúzióját, valamint a nem polgári szubjektumok reprezentációját.

TAKÁCS GÁBOR (KÁVA KULTURÁLIS MŰHELY EGYESÜLET, OPERATÍV VEZETŐ, SZÍNÉSZ-DRÁMATANÁR)

„Kedvesen mosolyogva nem lehet Molotov koktélt dobálni!” – a politikusság kérdése a magyarországi TiE-gyakorlatban

Előadásom a hazai részvételi színházi formák (főként a TiE előadások) politikusságának kérdéskörét vizsgálja. Abból a - talán többek számára - kényelmetlen állításból indulok ki, hogy a részvételi színház depolitizálása nem óvatosság, hanem önellentmondás. A jelenlegi magyarországi TiE-gyakorlatban a pártpolitika elkerülése rendszerint együtt jár a politikusság teljes tagadásával. Az előadás amellett érvel, hogy ez az elválasztás illúzió. A részvételi színház nem tud nem politikus lenni, mert minden alkalommal hatalmi viszonyokat hoz létre: kereteket szab, döntési helyzeteket konstruál, felelősséget oszt ki.

Az elméleti alapot Antal Klaudia *A részvételi színház politikussága* című munkája, valamint Kricsfalusi Beatrix politikai színházról szóló írásai adják. Ezek nyomán az előadás a politikusságot főként strukturális és relációs kérdésként értelmezi. Fontos, hogy miről beszélünk (mi a téma), de még inkább az, hogyan szervezzük meg a részvételt, mennyire kínálunk valódi döntési helyzetet, és képesek vagyunk-e elviselni a disszonanciát.

Külön rész az előadásban a magyar intézményi környezet: az iskolarendszer, a finanszírozási struktúrák és az alkotói öncenzúra hatása, valamint a célcsoportok társadalmi státusza. Előadásom állítása, hogy a konfliktusmentes, minden éles helyzetet elsimító részvételi forma valójában depolitizál, és ezzel kiüresíti saját műfaji ígéretét (és hagyományát).

Röviden kitérek a Site B nemzetközi kezdeményezés *Claim the Future* elnevezésű, drámapedagógusoknak szóló kiáltványára, mely az affektus fogalmát helyezi a középpontba.

A részvételi színház politikussága nem agitáció és nem ideológiai nevelés. A valódi tét az, hogy létrejön-e a résztvevők számára a felelősség tapasztalata. Ha nincs kockázat, nincs tét. Ha nincs tét, nincs valódi részvétel. Az előadás ennek a kényelmetlen kérdésnek a végiggondolására hív.

KIRÁLY ANNA (ELTE BTK, IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA, DOKTORANDUSZ)

*Nemi szerepek színrevitele a népi hagyományok újraértelmezésén keresztül.
Mi vagyunk a téglafal*

Az elmúlt években számos olyan, a(z előadó)művészetek elmosódni látszó határán mozgó előadást láthatott a magyar közönség, amely a népi hagyományaink elemeit, motívumait használja a nemi szerepekkel kapcsolatos kortárs diskurzus árnyalására. Ezek illeszkednek azon alkotások sorába, amelyek a közönséggel párbeszédbe lépés érdekében formabontóan ötvözik nem csak színházi műfajok, de más művészeti ágak eszközeit is – a kortárs előadóművészetben egyre népszerűbb ez a társadalmi folyamatok reflexióira épülő színreviteli attitűd.

Koltay Dorottya Szonja (képzőművészet terén is aktív, interdiszciplináris alkotó) *TÉGLÁK: Leomlott estig, felépült reggelre* című performansz-sétája (bem.: Trafó NEXTFESZT, 2025-ös nőnap-i fókusz) Kőműves Kelemen balladáját dolgozza fel, az építőmester tökéletes falért mindent feláldozó karaktere helyett azonban a befalazott asszony tragédiájára, valamint arra a generációs traumaláncolatra helyezi a

hangsúlyt, amely megengedi, hogy a történet reflektálatlanul, évszázadokra a kollektív tudatba épüljön, és amelynek lenyomatai a mai napig tovább élnek társadalmi berendezkedésünkben.

Koltay vezényletével a Téglakar (kórus) vezeti mind a józsefvárosi sétát, mind az éneklést, kántálást, körtáncot, amelybe becsatlakozhatnak a résztvevők és járókelők is. A *TÉGLÁK* fizikailag eltávolodik a frontális színháztól, valamint lebontani igyekszik azokat a falakat is, amelyek a berögzült szerepelvárásokon keresztül továbbra is szilárdan tartják a nemi alapú megkülönböztetést, valamint az ebből is táplálkozó (gyakran fizikai erőszakba torkolló) hatalmi visszaéléseket megengedő, patriarchális felépítést.

Célom, hogy a *TÉGLÁK* elemzésén és kapcsolódó példákon keresztül vázoljak egy, a magyar népi hagyományokat (közismert motívumokat, rigmusokat, dalokat, esetenként néptáncot) a kortárs társadalmi nemi szerepekkel kapcsolatos diskurzus árnyalására felhasználó előadóművészeti trendet, amely az általam kutatott, fent említett, szélesebb tendenciába is illeszkedik.

MAG ESZTER (KRE BTK, SZÍNHÁZTUDOMÁNY MESTERSZAKOS EGYETEMI HALLGATÓ)

Testek jelenléte és hiánya – a bevonódás dramaturgiája a Lét-paradoxon performatív installációban

Az előadás a Természetes Vészek Kollektíva 2025-ben bemutatott produkcióját vizsgálja, immerzív térként értelmezve azt. Az Árvai György névvel fémjelzett alkotó/kutatócsoport munkásságának visszatérő kérdése a materiális környezet és az élő testek kapcsolata. A *Lét-paradoxon* esetében azonban egy test hiánya, illetve a nézői és tárgyi testek relációja kerül a középpontba. Az esemény – a vázát alkotó keret sajátos időkezelése, valamint a látogatóknak adott szabad mozgástér és döntési lehetőségek mentén – nyitottan alakul, így az installáció minden találkozása a közönséggel megismételhetetlen, szubjektív élménnyé válik a befogadók számára. Hogyan lép működésbe a részvételi dramaturgia egy, a résztvevők számára nem koreografált, de irányított élményben? Az elemzés a kinetikus empátia, az előadói szerepbe kerülő tárgyak (performing objects) és az együttes jelenlét fogalmán keresztül közelít az alkotáshoz.



SZEKCIÓVEZETŐ: KISS GABRIELLA

KISS GABRIELLA (KRE BTK, EGYETEMI DOCENS)

„Pont azt csinálják, amit tiltunk!” – Gondolatok a „házibuli” színreviteleinek provokatív voltáról

Provokáció-e 2026-ban az a „lakásnyilvánosságnak” is nevezett kulturális performansz, amely a hetvenes években az öntudat „biztonságosabb helyre [történő] evakuálásának” a helye, a nyolcvanas években egy, a „repülő egyetemek és szobaszínházak laza hálózatába” integrálódó, politikailag öntudatos második nyilvánosság része, az ezredfordulón pedig az informális viszonyok szavatolta örömkeresésnek volt a forrása. Kockázatos-e színre vinni azokat az „önrendelkező közösségeket, [amelyek] de facto agoraként szolgálnak az olyan információk, vélemények, értelmezések és persze rémhírek számára, amelyek a számos ok valamelyike miatt ki [vannak] zárva a hivatalos nyilvánosságból”? Mikor válik megtűrt előadás-dramaturgiai keretté az a „nyilvánosságintézmény”, amely *sui generis* demonstrálja a privátlét megélt szuverenitásának lehetőségét és hogyanját? Előadásomban ezekre a kérdésekre több olyan előadás mikroelemzése révén keresek választ, amelyeket egyaránt a találkozás, a befogadás és az elvegyülés struktúráinak vágya, az elkülönülés és a kizárás

eseményei, illetve a normák karbantartásának igénye szervez, és ily módon egy speciális „beszélgetés” közben mutatja meg az épp házibulizó generációval kapcsolatos sztereotípiáinkat. Elsősorban a Z generáció lassan kultikusnak tekinthető előadásáról, a Tarnóczy Jakab rendezte *Extázis*ról (2023) lesz szó, ám a vizsgálat kontextusát olyan produkciók is alkotják, mint az első kamaszmusical (az 1982-es *Éz már nem csak játék*), a Dante Casino kulcselőadása (a 2021-es *Hangosan lépek és visszhangzik az Oktogon*), illetve a 2025-ös *@LL3t4rgIA* és a 2026-os *KELETI BloKK*.

VÉGH ILDIKÓ ANDREA (PTE IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA / KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ)

Személyes történetből rítus – Rég volt, mese volt közösségi színházi előadás a Katonából

Az előadásomban azt tárom fel, miként lehet színházi formát adni egy saját életeseménynek, miként lehet dramatizálni – közössé tenni – személyes történeteket. Módszerem az autobiografikus színház kereteit kutatja, a színpadraállítás során közösen meghozott narratívák kibillenésének (valóságtól eltávolodásának) útját keresi.

A műtfeldolgozás, a múlt megértése a színházi folyamatok létrehozásának (és befogadásának is) alapfeltétele. Előadásomban a közösségi színházi alkotás gyakorlatát mutatom be a Katona József Színház Behívó programjában megvalósuló közösségi színházi projekt, a *Rég volt, mese volt, minden szava igaz volt* című közösségi színházi előadás kapcsán. Összegyűjtöm és elemzem a próbafolyamat során alkalmazott módszereket, az előadás szövetét alakító dramaturgiát, a nézőknek felkínált szerepbelépési lehetőségeket. Az előadás a *Művészet mint kutatás* metodikával, a nézőkkel közösen kialakított emlékezés terének változásait rögzíti.

Mit keres a műfaj a Katona József Színház repertoárján? A Behívó megteheti azt, amire a színház működése nem alkalmas: elhagyva a színház épületét a városban keres kapcsolódási pontot az ott élőkkel, részvételi lehetőséget kínál a nézőknek.

PAMLÉNYI LAURA (SZTE BTK, OSZTATLAN TANÁRSZAKOS EGYETEMI HALLGATÓ)

Kozmikus otthontalanság – Az élet mint nem-hely a Forte Társulat Akár Akárki című előadásában

Marc Augé szerint a szürmodernitás világát a hármas túltengés (idő, tér, ego) jellemzi, amely olyan funkcionális terekben válik igazán láthatóvá, mint például a repülőterek, buszmegállók, bevásárlóközpontok vagy mellékhelyiségek. Ezek a terek mentesek a történelemtől, az identitástól és a valódi emberi relációktól, a bennük tartózkodó egyént pedig pusztán szerződéses féllé, utassá vagy fogyasztóvá változtatják. Ezek a nem-helyek.

Az előadás Marc Augé nem-helyek koncepcióját alkalmazza Borbély Szilárd *Akár Akárki* című drámájának a Forte Társulat által színpadra állított produkciójának elemzésére. Az elemzés fő tézise szerint a produkció ezt a térelméleti fogalmat ontológiai szintre emeli: a színpadon nem csupán a konkrét helyszínek jelennek meg nem-helyként, hanem maga az emberi élet válik minden nem-helyek legnagyobbikává. Az élet nem belakható otthon, a test csupán eldobható csomagolás vagy bérelt eszköz. Ebben az értelmezésben pedig a halál aktusa az egyetlen olyan esemény, amely képes helyet kiharítani a nem-hely ürességéből.

Az előadás különös figyelmet szentel a fizikai színház formanyelvének: a gépiesített mozgássoroknak, a ritmikus ismétléseknek és a Borbély által alkalmazott rímes beszédmódnak. Ezek az eszközök nem csupán stíluselemek, hanem az Augé által leírt szerződéses viszonyok akusztikus és vizuális reprezentációi.

GEMZA MELINDA (DEBRECENI CSOKONAI NEMZETI SZÍNHÁZ, SZÍNHÁZI NEVELÉSI SZAKEMBER)

Karbonlábnyom és színházi működés: fenntarthatósági dilemmák a Debreceni Csokonai Nemzeti Színház működésében

Az utóbbi évtizedekben a fenntarthatóság és a környezetvédelem kérdése egyre hangsúlyosabbá vált a kulturális szektorban, ugyanakkor a színházi működésben mindez még mindig csak korlátozottan jelenik meg. Az előadás arra a problémára reflektál, hogy a színházi intézmények és alkotók gyakran nem szembesülnek tevékenységük környezeti hatásaival, miközben a karbonlábnyom csökkentése az elkövetkező évtizedek egyik meghatározó kihívásává válik. Európa-szerte már elindultak olyan kezdeményezések, amelyek a fenntartható színház lehetőségeit vizsgálják, különös tekintettel a 2030-ra kitűzött nettó zero kibocsátási célokra.

Amennyiben valódi változást kívánunk elérni, a színházi működés környezeti hatásainak felülvizsgálata elkerülhetetlen. A magyarországi kőszínházi rendszer sajátosságai – különösen az elavult infrastruktúra és a korlátozott anyagi források – azonban jelentős akadályokat képeznek. A jelenlegi intézményi és jogi környezet, amely folyamatosan bemutatók létrehozására és növekvő nézőszám elérésére ösztönöz, strukturálisan gátolja a fenntarthatósági szempontok érvényesülését. Valódi változás csak akkor érhető el, ha a fenntarthatóság iránti igény döntéshozói szinteken is megjelenik.

A vizsgálat esettanulmányként a Debreceni Csokonai Nemzeti Színház működésére fókuszál, különös tekintettel az előadások létrehozásának és a produkciós folyamatoknak a karbonlábnyomára. A kutatás azt vizsgálja, hogy a stúdiószínházi és a színházi nevelési produkciók milyen mértékben járulnak hozzá az intézmény környezeti terheléséhez, és milyen különbségek mutathatók ki közöttük.

A színházi tevékenységek karbonlábnyomának számszerűsítése kulcsfontosságú eszköz lehet a fenntarthatóbb működés irányába tett lépések megalapozásában. Az ilyen típusú elemzések nemcsak az egyes előadások összehasonlíthatóságát teszik lehetővé, hanem hozzájárulnak olyan döntéshozatali folyamatok kialakításához is, amelyek hosszú távon a színházi működés ökológiai lábnyomának csökkentését szolgálják.



SZEKCIÓVEZETŐ: FEKETE NORBERT

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

Katona Imre: A civilizátor, 1978

1978-ban a Gyulai Várszínházban, Katona Imre rendezésében az Universitas Együttes bemutatta Madách Imre ritkán játszott komédiáját, *A civilizátort*. A mű satirikus témájával jól illeszkedett a színházi fesztivál programjába, amely ebben az évben a Duna menti népek barátságát járta körül. Az előadás azért érdemes az elemzésre, mert a realista színház a Madách-örökséget feltáró és kanonizáló törekvése Katona ezen rendezésével ért véget. A korabeli színház érdeklődése Madách iránt 1966-ban kezdődött, amikor Keresztury Dezső a veszprémi Petőfi Sándor Színház számára átdolgozta a *Mózes*-t. Az ezt követő években sorra kerültek színre Madách *Tragédián* túli, elfeledett és alig játszott művei, melyek mind dramaturgiai szempontból, mind pedig a rendezői színház számára izgalmas lehetőséget teremtettek, miközben a színre vitt, főként történelmi darabok lehetőséget szolgáltattak a jelenről való kettősbeszédre. Előadásomban a Philther-módszer segítségével azt vizsgálom, hogy a rendező és egyben átdolgozó milyen dramaturgiai munkát végzett Madách szövegén, illetve milyen színháztörténeti kontextusban jött létre, milyen színpadi sajátosságok jellemezték, és volt-e vagy sem valamilyen hatása a későbbi játékhagyományra.

CSELLE GABRIELLA (PTE BTK, IKTDI, DOKTORANDUSZ)

A nagyidai „cigányok”

A nagyidai cigányok mondáját a magyar irodalomban Arany János nevéhez kötjük. 1851-es hőskölteménye, vígeposza több színpadi adaptáció alapjául szolgált és mint irodalmi művet is számos elemző vizsgálta meg, többek között a „cigány” reprezentáció szempontjából is. Az azonban kevésbé ismert, hogy a XVI. századi mondát már Arany előtt is feldolgozták, még hozzá Szigligeti Ede azonos című népregéjében, melyet a Nemzeti Színházban 1842-ben mutattak be. Előadásomban megvizsgálom, miben különbözik a történet kétféle feldolgozása. Hogyan interpretálható *A nagyidai cigányok* az 1848-49-es szabadságharc előtt és után, hogyan dolgozik a két szerző a történet feldolgozásakor a komikummal, illetve a Szigligeti-mű színreviteléről írt kritikák elemzésén keresztül megkísérlem rekonstruálni az előadást, és megmutatom, hogyan befolyásolta a kritika a színpadi „cigány” reprezentációt a XIX. században.

SOMOGYI BIANKA (PTE BTK, TÖRTÉNETTUDOMÁNYOK DOKTORI KÉPZÉS, DOKTORANDUSZ)

Színházújító törekvések Pécsen 1943-ban

Esztergár Lajos, Pécs város polgármesterének városfejlesztő törekvései a kultúra területére, azon belül a színházra is kiterjedtek. Kapcsolatot épített ki a Nemzeti Színház vezetésével, így került Pécsre Székely György, aki fiatal kora ellenére hamar a színházigazgatói székben találhatta magát. A politikai változások, a második világháború, a gazdasági instabilitás mind hatással volt a színház vezetésére is.

Előadásomban bemutatom, hogy mennyiben valósult meg az újító elképzelés a viszontagságos időkben, illetve mi lett Székely működésének kimenete, tekintettel Németh Antallal ápolt barátságára.

OLAJOS GÁBOR (MAROSVÁSÁRHELYI MŰVÉSZETI EGYETEM, DOKTORANDUSZ)

„A historizálás lehetőségei” – Gilbert Deflo 2002-es barcelonai „L’Orfeo” előadása

A korabarokk operák sajátos utat járnak be a színpadi világban. Újrafelfedezésük a historikus mozgalomnak köszönhetően bontakozott ki, és a rendezői színházzal való összefonódásuk napjainkig meghatározza, milyen keretek között láthatóak, hallhatóak a világ operaszínpadjain. Míg zenei szempontból a hangzás és az előadásmód rekonstruálása egyre kifinomultabbá vált, addig színpadi megjelenítéseik a jelenkor társadalmi, politikai kérdéseire is reflektálva egyre változatosabb, merészebb formákat öltöttek. Nem kivétel ez alól Monteverdi *L’Orfeo* című operája sem, melynek Gilbert Deflo 2002-es Barcelonában bemutatott előadása kutatásom témája. Deflo előadása azért különleges, mert nem értelmezi át Monteverdi művét, hanem a zenei rekonstrukcióhoz igazodó vizuális rekonstrukciót hajt végre. A rendezői operajátszás korának önálló koncepciót kidolgozó módszere helyett Deflo másik felfogást érvényesített: idealizált, a pátosztól sem mentes korhűség szándékával vitte színre saját *L’Orfeo*-feldolgozását, amely nem fordul szembe a tradicionális operajátszás hagyományaival. Sok tekintetben nem mondott le a modern operajátszás kelléktáráról sem, de a korhűnek tekintett, historizált koncepciót tartotta szem előtt, követve a korabarokk előadási hagyományt, ezáltal a kortárs közönség számára kevésbé ismerős, talán kissé idegen játéktípust alkalmazott. Kutatásomban az előadás bemutatásával ezt a játéktípust elemzem a historizált operaelőadás recepciójának szempontjából.



SZEKCIÓVEZETŐ: KÉRCHY VERA

KÉRCHY VERA (SZTE BTK, EGYETEMI DOCENS)

Traumaszínház vagy teatrofóbia? Az Egérfogó-jelenettől a Hamnet Hamletjéig

Chloé Zhao filmjét (*Hamnet*, 2025), mely a *Hamlet* születésének körülményeit fikcionalizálja, kézenfekvőnek tűnik gyászfilmnek tekinteni, melyben a veszteségfeldolgozás katarikus pillanata egy színházi előadás megtekintéséhez kötődik. Az előadás nem más, mint a *Hamlet*, melyet a Maggie O’Farrell regényét alapul vevő történet a gyászoló apa (William Shakespeare) művészi szublimációjaként értelmez. A bemutató jelenete viszont hangsúlyosabbá teszi az anya – mint néző – élményét, melynek lényegét szintén a fájdalom feloldódása adja, felvetve a színház terápiás funkciójának a gondolatát. Ugyanakkor nem tekinthetünk el attól a tényről, hogy Agnes olyan naiv nézőként vesz részt az előadáson, aki nem ismerve a színházi reprezentáció kódjait – Don Quijotéhoz hasonlóan – összekeveri a fikciót a valósággal, a katarzis forrása számára a színésszel – mint reális alakkal – való együttérzés. Noha a kritika visszatérően a zárójelenet (túlzott) érzelmességét emlegeti, a színre vitt metalepszis a filmnéző számára megdöbbentő és zavarba ejtő, a film színházképét tekintve pedig elbizonytalanít a traumaszínház felőli olvasatot illetően, hiszen Agnes számára meg sem képződik a színházi szituációhoz szükséges mediális áttétel. Ha figyelembe vesszük a feminista kritika férfi és női nézőség közötti különbségről szóló meglátásait, az

önreflexív távolságtartás maszkulin és a (túl)azonosulás feminin attitűdjét is felismerhetjük a jelenetben, az utóbbihoz kapcsolt nézői zavart pedig a „statikus, ostoba voyeur-höz” (Tom Gunning) rendelt befogadói tradíció szubverziójának következményeként könyvelhetjük el.

BORBÍRÓ ALETTA (SZTE BTK, TUDOMÁNYOS SEGÉDMUNKATÁRS)

Apa csak egy van?: Politikai personák a 2026. március 15-én elhangzott beszédekben

Az előadás a politikai vezetés performatív természetét vizsgálja. Az elemzés kiindulópontja, hogy a politikai szereplők nem pusztán politikai programokat közvetítenek, hanem konzisztensen felépített és fenntartott personákat hoznak létre. A vizsgálat középpontjában a 2026. március 15-én Orbán Viktortól és Magyar Pétertől elhangzott beszédek állnak.

Az Orbán Viktor által megformált nyilvános personát a paternalista vezetői szerep felől értelmezem, rámutatva arra, miként konstruálódik meg egy stabil, védelmező és irányt kijelölő „apafigura” a retorikai struktúrák, a kollektív megszólítás, a testbeszéd és a helyszín révén. Magyar Péter beszédét és personáját a szimbolikus apagyilkosság felől értelmezem, figyelmet fordítva azokra a jegyekre, amelyek hasonlóságot, illetve amelyeket különbséget mutatnak az Orbán Viktor által közvetített szereppel. Az előadás során Orbánt mint apafigurát értelmezem, míg Magyar personáját a lázadó fiú toposza felől vizsgálom. A prezentáció mellett érvel, hogy a két beszéd nem csupán politikai állítások sorozataként, hanem egymással dialogikus viszonyban álló performanszokként is értelmezhető: a vezető és a kihívó szereplő közötti viszony a drámai konfliktusok struktúráját idézi meg. Ezen keresztül a politikai tér nemcsak ideológiai, hanem szerepalapú és narratív térként is olvashatóvá válik.

BÁLINT ZSÓFIA (SZTE BTK, DOKTORANDUSZ)

Ha a terek emlékezni kezdenének...

„Sokan voltak, akiket megharapott a háború, sok volt a gyógyítani való szív, kéz, láb, háztető, erkély, ablak. [...] Jöttek sebesült falakkal és betört ablakokkal, leomlott kupolákkal és gerendákba fúródott golyókkal, bekötött tornyokkal, beragasztott szemmel, de boldogan, hogy élnek.” (29.) – írja Gimesi Dóra *Amikor a fák könnyezni kezdtek* című mesekötetében. A kötet különlegessége, hogy az épületek, a terek és maga Budapest városa nemcsak helyszínekként, hanem megszemélyesített, élő-lélegző terekként jelennek meg a történetekben.

Előadásom célja, hogy kortárs magyar bábelőadások elemzésén keresztül megmutassam, hogyan segíti elő a tér, a díszlet – a mesekötethez hasonlóan – mint megelevenedő képzőművészeti alkotás az olyan súlyos témákról való beszédet, mint a gyász (legyen szó történelmi-közösségi gyászról vagy egyéni traumáról). A prezentáció fókuszában az épített díszlet mint művészeti alkotás és narrációs elem vizsgálata áll olyan környezetpszichológiai elméletekre támaszkodva, mint Düll Andrea *A környezetpszichológia alapkérdései* című kötete, valamint Berki Márton *A városi barnaövezetek funkcióváltása* című tanulmánya, amely különbséget tesz a fizikailag észlelt és a mentálisan elgondolt tér között. Az elemzések során kitérek olyan bábelőadásokra is, melynek megelevenedő díszlete Gimesi Dóra könyvéhez hasonlóan történelmi traumákat ábrázol, a traumák elszenvedőjeként jelenik meg (mint például a Kövér Béla Bábszínház *A százéves kislány* című előadása), illetve olyanokra, ahol a tér, a díszlet az egyéni gyászfeldolgozás segítőjévé, a gyászoló személy védelmezőjévé válik (a Budapest Bábszínház *Hamupipőke* és *Nem félünk a sötétben* című darabjai).

Előadásomban a következő kérdéseket igyekszem megválaszolni: Hogyan segítik elő és mit tesznek hozzá a gyászfeldolgozási folyamatokat a terek megelevenedésén keresztül ábrázoló bábelőadások a gyászról szóló diskurzushoz? Miért a terek kerülnek előtérbe ezekben az előadásokban?

VÁMOS KORNÉLIA (PTE BTK, DOKTORANDUSZ)

Női áldozat, női beszéd az antik tragédia színpadán

Kutatási területem az antik görög színházban megjelenített nőalakok tipológiai vizsgálata, áldozathozatali mód szerint. Előadásomban Nagy Imre drámaelméleti modelljének terminusait alkalmazva mutatom be az antik görög színház tragikus nőalakjainak beszédmódját, a női beszéd jellemzőit, illetve a női áldozat különféle megjelenítési formáit.

MITRÓ DÁNIEL (BUDAPESTI METROPOLITAN EGYETEM, MESTERSZAKOS EGYETEMI HALLGATÓ)

A kifutó mint színpad: A divatperformanszok fejlődési íve Mugler-től McQueen-en át Demna-ig

A színháztudomány egyik legizgalmasabb kihívása napjainkban, hogy a színházelméleti alapokon nyugvó performansz fogalmát a hagyományos színházi intézményi kereteken túlra is kiterjessze. A kortárs divatipari működés során egyre gyakrabban veszik át a hagyományos divatbemutatók helyét a divatperformanszok mint egyfajta önálló interdiszciplináris művészeti formát létrehozó kvázi műfaji hibridek. Kutatásom során a divatbemutatók teatralizálódásának a folyamatát és az ebben rejlő kritikai potenciál lehetőségeit vizsgálom. Álláspontom szerint az egyes divatperformanszokról nem csak mint amolyan divatipari spektakulumról, hanem mint a performanszművészet autonóm határműfajáról is beszélhetünk.

Az előadásom elméleti keretét Erika Fischer-Lichte performanszelmélete, továbbá Estel Vilaseca divatbemutatókra vonatkoztatott műfaji tipológiája jelöli ki. Vilaseca műfaji kategóriáinak megfelelően különbséget teszek klasszikus, színházi és konceptuális divatbemutatók között, továbbá Fischer-Lichte terminológiájával elemzem a jelenlét fokozatait az egyes divatbemutatókra és kategóriákra vonatkoztatva.

Előadásomban három tervezőművész esettanulmányán keresztül mutatom be a divatperformanszok fejlődési ívét: Thierry Mugler az elsők egyike volt, aki megmutatta, hogy a színház mindig is kódolva volt a divatba, ugyanakkor Mugler divatbemutatói még megmaradtak a szintiszta spektakuláris szórakoztatás szintjén, míg a nemi identitásra vonatkozó ismeretek játékos dekonstrukciójával és egyfajta queer esztétikával az aktivizmus, ha még csak kezdetleges formában is, már az ő bemutatóiban is megjelent. Alexander McQueen divatperformanszaiban a színház már a rendszerszintű erőszak megjelenítésének és ilyen módon bírálataként is az egyik eszköze, ahol divatperformansz és divataktivizmus kéz a kézben jár. A Balenciaga Demna által készített divatbemutatóiban azt vizsgálom, hogy milyen új kihívásokkal néznek szembe a kortárs divatperformanszok és hogy milyen érvényes válaszok születhetnek erre.
