

**Szabó Attila**

**Performatív műtfeldolgozás Közép-  
Európában és a világszínházban**

**Doktori értekezés tézisei**

**Doktori iskola vezetője:**

**Prof. Dr. Thomka Beáta**

**egyetemi tanár**

**Témavezető:**

**Prof. Dr. Müller Péter**

**egyetemi tanár**

**Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar  
Irodalomtudományi Doktori Iskola**

**Pécs, 2018.**

# Tartalom

- I. A munka célkitűzése**
- II. A disszertáció felépítése**
- III. Összegzés**
- IV. Dr. Kurdi Mária, DSc opponensi véleménye**
- V. Dr. Kisantal Tamás, PhD opponensi véleménye**
- VI. Válasz az opponensi véleményekre**
- VII. Szakmai önéletrajz**
- VIII. Publikációs jegyzék**

## **I. A munka célkitűzése**

A dolgozat azt vizsgálja, hogy a műtfeldolgozás társadalmi feladatára milyen sajátos megoldásokat kínálnak a különböző színházi műfajok és a társadalmi interakciók számos egyéb performatív lehetőségei (nyilvános beszédek, happeningek, szimbolikus ítélethirdetések, szimbolikus bírósági perek, apológiák, újrajátszások). A huszadik század második felétől napjainkig egyre nagyobb számban találunk példákat a legkülönbözőbb színházi kultúrákban olyan színházi törekvésekre, melyek egy múltbeli társadalmi traumával való számvetésre ösztönöznek, illetve különböző szempontok, problémák felvetésével járulnak hozzá az adott traumák feldolgozásához, a megértés, az empátia vagy a különböző szintű kárpótlás lehetőségeit kínálva fel egy adott emlékezetközösség számára. A legtágabb nemzetközi kitekintés perspektívát adhat régióink egyre nagyobb számú hasonló törekvéseinek megértésére, kontextusba helyezésére. A dolgozatban ismertetett színházi példákon keresztül egy olyan elemzési szempontrendszert szeretnék felvázolni, mely lehetőséget kínál szűkebb értelemben a műtfeldolgozásra irányuló, tágabb értelemben a társadalmilag elkötelezett színház más formáinak olyan olvasatára, amely a színházesztétikai elemzésen túlmutatva az adott színházi eseményeknek a társadalmi emlékezésben betöltött szerepére is rákérdez. Mert bár a nagy történelmi-társadalmi traumák országokként és kontinensenként igen eltérőek, a színházi válaszok részint jól összemérhető eszközöket és performatív stratégiákat használnak, melyek sajátos módon illeszkednek az adott színházi kultúra rendszereibe.

## **II. A disszertáció felépítése**

A dolgozat korpuszát adó előadások hatásosságukat rendszerint a valósággal való formabontó művészi viszonyoknak köszönhetik, mely nem ragadható meg sem a klasszikus reprezentációelméletek, sem az avantgárd-neoavantgárd vagy posztmodern művészetelméletek modelljeivel. A disszertáció ezért egy viszonylag terjedelmes elméleti fejezettel kezdődik. Először az emlékezetelméletek igen széttartó teoretikai megközelítésmódjainak néhány példáját foglalom össze röviden, számos színházi példával vizsgálva Theodor Adorno, Pierre Nora, Jan és Aleida Assmann, Vamik Volkan és más elméletírók az egyéb művészeti ágak kapcsán a magyar szakirodalomban is operacionalizált fogalmait. Javaslatot teszek a műtfeldolgozás társadalmi feladatának leképezésére szolgáló egyszerű szakaszos modellre, mely a színházi előadások és performanszok helyének és

célkitűzéseinek meghatározását is segítheti. A fejezet következő részében (1.5.) a színház és a történelmi emlékezet viszonyának különböző olvasatait vetem össze, többek között Gerald Siegmund, Marvin Carlson, Freddie Rokem vonatkozó írásaiban. A fejezet utolsó részében kísérletet teszek egy olyan esztétikai keret felvázolására, amely a Valós színháza (Carol Martin), a dialogicitás esztétikája (Grant Kester), és a túlazonosulás (Žižek-Balme) fogalmait teszi alkalmazhatóvá a színházi előadások elemzésére. Mivel dolgozatomban nemcsak színházművészeti alkotásokat, hanem a nyilvánosság más performatív aktusait is vizsgálni szeretném, olyan eszközökre is szükségem van, amelyek a mindennapi, nem fikcióra épülő kommunikáció megnyilvánulásaira is alkalmazhatók. Jeffrey C. Alexander színházzociológus performansz-elmélete lehetőséget ad arra, hogy a nyilvánosság különféle eseményeit elemezhessük színházi fogalomrendszer segítségével. Az 1.7. alfejezetben pedig a nyilvános apológiák műtfeldolgozási lehetőségeit foglalom össze, a performativitás Austin-féle paradigmájának továbbgondolásával.

Az elméleti fejezetek után a műtfeldolgozás színházi gyakorlatait nemzetközi esettanulmányokon keresztül mutatom be: itt a dél-afrikai Igazság és Megbékélés Bizottság tevékenységét, Coco Fusco kubai performanszait és egyfelvonásos darabját, a (női) test sajátos emlékezetét, Guillermo Calderon *Villa* című darabjának emlékezet-dialógusát és a 2001. szeptember 11-i New York-i terrortámadások színházi feldolgozásait elemzem részletesen. Ez utóbbi témát behatóbban, több művet/műcsoportot bemutatva dolgoztam ki, hiszen 2013-2014 során lehetőségem volt a témát New Yorkban személyesen is kutatni. A különböző földrészek eltérő történelmi traumáinak feldolgozását vizsgáló rövid esettanulmányokban igyekeztem mindenhol párhuzamba állítani a társadalmi és színházi feldolgozás eredményeit, a lehetőségek szerint arra is rákérdezve, hogy az adott ország színházi rendszere és esztétikai normái a műtfeldolgozás milyen formáit támogatják vagy lehetetlenítik el.

A harmadik fejezet már közép-európai témát mutat be: a kommunista diktatúra romániai színházi feldolgozását értelmezi a performativitás több szintjét elemezve. A diktatúra mentális „hagyatékát” társadalomlélektani és szociológiai felmérésekből rekonstruálom, majd Traian Băsescu elnök 2006 karácsonyán mondott nyilvános beszédét elemzem, mely a *Kommunizmus ítélete* címet viselte. A kommunizmus színházi feldolgozásában különböző műcsoportokat határoztam meg: dramatikus színház, dokumentarista színház, abszurd dráma/színház. Egy hosszabb alfejezetet szentelek Alexandru Tocilescu *Egy nap Nicolae Ceaușescu életéből* című előadásnak, mely Theodor Denis Dinulescu drámaíró szövegéből készült 2005-ben a bukaresti Kis Színházban. Az

előadás videofelvételének felhasználásával valamint a kritikai recepció alapján igyekszem kidomborítani, hogy a műtfeldolgozás milyen sajátos lehetőségeit teremti meg az előadás, milyen célcsoportok számára, illetve milyen buktatókkal kell szembenéznie ennek a színházi vállalkozásnak. A fejezet további részében Alina Nelega, Kiss Csaba és Gianina Cărbunariu releváns darbjait és az ezekből készült színházi előadásokat elemzem. A kommunista diktatúra román színházi feldolgozásában megkerülhetetlen a Franciaországban élő Matei Vișniec abszurd drámacsoportja a vizsgált művek közül egyedüli, amely jelentős nemzetközi sikert futott be. A fejezetet Vișniec *A kommunizmus története elmebetegek számára* című darabjának két magyar nyelvű előadásának összevetésével zárom.

A következő fejezet magyarországi témát mutat be: az 1956-os forradalom kortárs színházi feldolgozásait, melyek a 2006-os jubileum alkalmából készültek. A jubileum lehetőséget adott arra, hogy az ország több városában működő számos színházi alkotó és műhely reflektáljon a közelmúlt történelmének részben traumatikus eseményeire, szembenézve nemcsak a levert forradalom, hanem a máig feldolgozatlan diktatúra szellemi hagyatékával. Itt sem szűken a forradalmat direkt módon vagy közvetve színre vivő darabok bemutatását tűztem ki célul, hanem a jubileumhoz köthető más performatív eseményeket is elemzem a műtfeldolgozás fogalomrendszerével: a vezető politikusok ünnepi beszédeit és 2006 őszén a forradalom sajátos, máig vitatott jelentőségű „újrajátszását”. A 2006-os gazdag színházi kínálatból itt csak két előadást állítok párhuzamba, a kaposvári *56 06, örült lélek vert hadak* (rend. Mohácsi János) és a debreceni *Liberté '56* (rend. Vidnyánszky Attila) címűt. Bár alkotóik eltérő politikai-ideológiai szekértáborok képviselői a két előadás számos ponton meglepő esztétikai, dramaturgiai párhuzamokat mutat, más-más célzattal, de egyaránt provokatív műtfeldolgozási lehetőségeket kínálva fel. Külön alfejezetben foglalkozom Nagy Imre és Kádár János történelmi karaktereinek színrevitelével, mely az 1956-os forradalom emlékezetének máig kényes aspektusát képezi. Itt is igyekszem nemcsak ezt a két színházi előadást vizsgálni, hanem a történelmi dokumentumok saját performativitását és ezeknek színrevitelére tett dokumentarista kísérleteket is.

### III. Összegzés

A kilencvenes-kétezres évek emlékezeti boomját kihasználva a színház is egyre többször a traumatikus múlthoz fordul nyersanyagért. Bár a történelmi tapasztalatok igen eltérőek és a lokális kontextus ismerete nélkül nem értelmezhetőek, a múlttal kapcsolatos színházi

gondolkodás irányai egymással párhuzamba állíthatók. Ezekben az előadásokban a terhelt múlt olyan identitásformáló tapasztalatként jelenik meg, amelyről hasznosabbnak tűnik dialógust folytatni, mint elhallgatni. A nemzetközi példák azt mutatják, hogy ezt leginkább akkor tudják hatékonyan megtenni, ha hajlandóak és képesek kilépni komfortzónáikból: fel tudják adni bevált műfajaikat és dramaturgiai szokásaikat, vagy hajlandóak új esztétikai megoldásokkal kísérletezni. Bár a színház a nyilvánosság egyéb színterei közül pont a dialogikus emlékezet alkalmazásának lehetőségével emelkedik ki, bizonyos esztétikai és ideológiai gátak általában nem teszik lehetővé a radikálisan árnyalt múltidézt. Az ilyen vállalkozások megszületését a színházi rendszer általános, esztétikai alapú kockázatkerülése mellett az intézményvezetők attól való félelme is nehezíti, hogy a társadalmilag vitatott történelmi tények és érzelmek recepciója még kiszámíthatatlanabb lehet. A színházi rendszer finansziális megkötései (kereskedelmi színházak bevételkényszere), a művészi alkotófolyamat üzemszerűsége, a politikai öncenzúra és konfrontációkerülés, de még sokszor a források titkossága, a pontos tények tisztázatlansága is súlyos akadályát képezi ennek a színházi műfajnak. De arra is láthattunk példákat, hogy a szerencsés tényezők különleges együttállásakor az intézményi és esztétikai korlátok átléphetők, kereskedelmi színházak, komédiaszínházak vagy vidéki színházak színpadain is megszülehetnek fontos, az adott közösség számára releváns és fájó tapasztalatokat színre vivő előadások is, melyek ilyen esetben a művészsínházak közönségénél tágabb rétegeket is el tudnak érni.

Míg a színházon kívüli performatív feldolgozások – emlékbeszédek, apológiák – elsősorban a kimondásra, meggyőzésre vagy más nyelvi cselekvésekre, beszédaktusokra összpontosítanak, addig a művészi, színházi feldolgozások összetettebb, árnyaltabb és sokszor ambivalens dialogikus tereket hoznak létre. A politikusok és egyéb magas rangú közszereplők által mondott beszédek ugyanakkor csak a legritkább esetben képviselnek elfogulatlan emlékezetpolitikai állásfoglalást, leginkább arra törekszenek, hogy jelenbeli politikai szándékaik részére lefölozzék a történelmi emlékezés keltette közérdeklődést. Ennek ellenére a „politikai test” gyógyulása érdekében kikerülhetetlenek ezek a nyelvi performatív aktusok, és elfogultságuk ellenére is fontos részét képezik a múltfeldolgozás összetett társadalmi projektjének.

Még a művészet védett keretében is ritka annak a csoport nézeteinek a meggyőző ábrázolása, amely az adott közgondolkodás szerint radikálisan elítélendőnek számít. Napjainkban kevés színház vállalkozik például a súlyosan rasszista nézőpontok megértő, empátikus eszközöket is felvonultató színrevitelére. Pedig egy komplex társadalom alapvetően nyitott és elfogadó tagjaiban is lappanghatnak a kirekesztő stratégiák pszichológiai

motivációi, melyeknek kijátszására és megértésére a színház védett és közösségi tere nyújthatja a legmegfelelőbb lehetőséget. Némileg érthető az alkotók félelme attól, hogy egy felszínes olvasat félreértheti (és gyakran félre is érti) a színrevitel ideológiakritikai szándékát. Ezen a területen a túlazonosulás stratégiáit használó performanszok különösen fontos szerepet töltenek be, de értelmezésbeli sikerességük sokszor kétséges. Mivel a nagycsoportok sokkal inkább az áldozat mintsem az elkövető pozíciójával kívánnak azonosulni, a színre vitt elbeszélések és karakterek közül az áldozati nézőpontok és a hőskarakterek képzése a domináns, akik viszont nem lehetnek lényegesen megosztó vagy ellentmondásos jellemek.

Nagyon ritka, vagy szinte nem is létezik a műtfeldolgozásnak olyan társadalmi folyamata, amely „szabályos” sorrendben végighaladna a műtfeldolgozás elvárt állomásain. A lezárás, igazságszolgáltatás, bocsánatkérés, feldolgozás fázisai közül sokszor egy vagy több kimarad, vagy más felcserélt sorrendben valósul meg. Az is előfordul, hogy egy lezártnak, feldolgozottnak hitt trauma újraaktiválódik, ha egy adott politikai-ideológiai cél azt kívánja. A múlttól, történelemtől való társadalmi diskurzusban magának a kimondás aktusának igen fontos tettértéke van. Viszont a kimondás, beismerés, elfogadás, a másik csoport tapasztalatának elismerése olyan társadalmi beszédaktusok, amelyeket burkolt vagy túl áttételes nyelvi eszközökkel nem lehet hatékonyan megvalósítani. A színház fikciós alapállása, bármennyire közhelyes megállapítás a teoretikusok körében, a színháznézők számára nem minden esetben világos. A történelmi események, főként a közösségi identitásunkat meghatározó választott traumák színpadi feldolgozását látva, kevésbé toleráljuk a fikció szabad szárnyalását. Ugyanakkor a fikció diskurzusképző eszközeinek játékba hozása nélkül a színház aligha tudná végrehajtani egyik legfontosabb feladatát, hogy kidolgozza és átélhetővé tegye a történelmi esemény „affektív” dimenzióját. A konkrét és direkt színpadi „beszéd” tehát alapvető fontosságra tesz szert, miközben a kimondott/megjelenített tartalom jelentése ambivalens marad. Az absztrakció, a személyes és közösségi konzekvenciák levonása többnyire csak egy következő lépésben történik meg. Erre sokszor az előadás formai keretében nem is kerül sor, hanem teljességgel a recepció feladata marad. Az olyan esetekben, amikor a jogi felelősségre vonás kirívóan elmarad, vagy az elhallgatás tűnik politikailag kifizetődőbbnek, akkor más intézmények, így a színházak is, átveszik a kimondás feladatát, mely a további feldolgozás elkerülhetetlen előfeltételévé válik és legalább részben hozzájárul az áldozatok csoportidentitásán esett sebek begyógyulásához.

Dramaturgiai szempontból figyelemre méltó, hogy az itt elemzett előadások közül igen kevés olyat találunk, amely egy történelmi esemény újrájátszására vállalkozna. A kilencvenes és kétezres évek színháza, az itt bemutatott példák alapján is, sokkal inkább az emlékezés

mikéntjével és az emlékstratégiák rétegzett szerkezetével foglalkozik, különféle identitáslehetőségeket ajánl fel és kérdőjelez meg a közönsége számára, de ritkán tartja feladatának, hogy az eseményeket naturalista módon újraélhetővé tegye. A múltfeldolgozás szempontjából leginkább releváns színpadi művek, amelyek alkalmasak a múlttól való gondolkodás esetleges megváltoztatására vagy finomítására is, egyik országban sem a klasszikus történelmi drámák dramaturgiai megoldásait követik. A történelmi tényanyag sajátos esztétikai formanyelven átszűrt megjelenítése hozzájárulhat a múlttól való perceptuális sémáink kérdőre vonásához, bővítéséhez. Legjellemzőbb módon a realista mimézistől eltérő művészi formák képesek erre, melyek produktív feszültséget teremtenek forma és tartalom között, mely tartalom ez esetben a megidézett múlt különféle tapasztalatait jelenti.

A színház sok esetben kritikát fogalmaz meg a hivatalos emlékezetpolitikák működését illetően, és azok átformálására sarkall, új lehetőségeket, nézőpontokat vet fel. Máskor a fájdalmas élmények lelki, közösségi feldolgozásában, elfogadásában nyújt segítséget. Ugyanakkor, más funkciók kielégítésére nem ideális eszköz a színház, vagy kevésbé, csak végszükség esetén alkalmas. A bűnügyi és erkölcsi igazságszolgáltatás, a nyomozás és nyilvánosságra hozás, az anyagi és erkölcsi kárpótlás, a nagycsoportok közti kiegyezés más-más, nem művészi társadalmi rendszerek feladata. Viszont az emlékezet folyamatosan változó konstrukciójának kialakítása, fenntartása és testbe-térbe öntése olyan feladat, amiben a színház az irodalommal, filmmel, emlékhelyekkel és nyilvános eseményekkel egyenértékű szereplő lehet.



#### **IV. Dr. Kurdi Mária, DSc opponensi véleménye**

Szabó Attila disszertációja igen aktuális témát tárgyal, nevezetesen az emlékezés és műltfeldolgozás 1989 után létrejött színházi eseményekben történő megjelenítéseinek bizonyos részeit. A téma jelentőségét egyfelől aláhúzza, hogy világunkban igen sok helyen hordozzák magukban közösségek, etnikai, faji, vagy más alapon identifikált csoportok múltbeli traumák fizikai és/vagy pszichés nyomait, s számukra az emlékezés és a műltfeldolgozás elengedhetetlenül fontos ahhoz, hogy túllépjenek a poszt-traumatikus állapoton és megújuljanak. Másfelől a szerző tisztában van azzal, hogy ezt a szociálisan és lelkileg egyaránt érzékeny témát egy nagyobb társadalmi és kulturális összefüggésrendszerben lehet csak eredményesen vizsgálni. Erénye a dolgozatnak a komplex módon megfogalmazott, világos célmeghatározás, mely szerint a szerző arra keresi a választ, hogy „Milyen sajátos lehetőségei és kihívásai vannak a színháznak és a nyilvánosság más előadáscentrikus formáinak a társadalmi emlékezet mobilizációjára, a traumatikus múlttal való szembenézés lehetőségeinek megteremtésére?” (1. o.) Választott metodikájának és elemző stratégiájának újszerűsége, hogy társadalmi performanszokat és színházi eseményeket párhuzamosan, egymásra vetítve és kölcsönhatásukban vizsgál. Ilyen irányú kísérlet megjelent már a hazai szakirodalomban, de a Szabó Attilához hasonlóan széles nemzetközi merítéssel és részletességgel még nem született könyv-terjedelmű munka ebben a témakörben, ahogyan maga a disszertáns is utal erre (6-7. o).

A disszertáció felépítése olvasóbarát módon letisztult: a néhány oldalas „Bevezetés” után négy nagyobb, rövid alfejezetekből építkező fejezet következik. Az első, a „Műltfeldolgozás és társadalmi emlékezet – elméleti alapvetések” címmel a releváns nemzetközi szakirodalomból igényesen válogatva felrajzolja a koordinátákat, melyek a későbbi elemzések elméleti kiindulópontjaként és megtámasztására funkcionálnak. A második fejezet a „Színházi műltfeldolgozás nemzetközi kontextusban” címet viseli, a nemzetközi terek pedig Dél-Afrika, Dél-Amerika, valamint az USA a 9/11-es hatalmas trauma után. A dolgozat harmadik nagy, tulajdonképpen leghosszabb egységének címe: „Színházi műltfeldolgozás Közép-Európában. A kommunizmust romániai színházi feldolgozása”. Itt a válogatás az Erdélyben született és nevelkedett, románul jól tudó Szabó Attila személyes hátterét is tükrözi. A disszertáció negyedik egysége az „1956 szelleme a magyar színházban” címet viseli. A 2-4. egységek elemzéseit egy-egy néhány oldalas „Összegzés” zárja, ezek jól szolgálják az argumentáció szorosabbra fűzését. Végül a dolgozat konklúziójának címe: „Összefoglalás: a színházi műltfeldolgozás társadalmi jelentősége”. Az „Irodalom” és a

„Mellékletek” a szerző alaposágát tanúsítják, az utóbbi hasznos metodikai útmutatást és összesítést nyújt.

A továbbiakban egységenként fűzök megjegyzéseket a szöveghez, ezek egy része kritikai, illetve a disszertáns számára megfontolandó kérdéseket fogalmaz meg. A „Bevezetést” olvasva úgy gondolom, hogy a jelen világszínházi törekvéseinek az új keletű múlt felé fordulását (1.o.) amellet, hogy a szerző a posztmodern paradigmaváltással hozza kapcsolatba, jó lenne egy folyamat állomásának is tekinteni, hiszen a színházat mindig is foglalkoztatta a múlt feldolgozása és értelmezése. Ebben az összefüggésben gondolhatunk 20. század eleji történelmi drámákra és előadásaikra is. G. B. Shaw-nál az inkvizíciós tárgyalási jelenet és az epilógus a *Szent Johannában*, vagy T. S. Eliot *Gyilkosság a székesegyházban* című művében a gyilkosok közönséget megszólító magyarázkodása, stb. figyelembe vehető példák az előzményekre. Ugyanakkor a dolgozatnak az elméleti alapvetéseket tárgyaló első egysége a lehetséges vizsgálati szempontok és teoretikus beágyazottságuk széles skáláját nyújtja. Az összefüggések láttatása szempontjából szerencsés, hogy már itt említ (részben a szakirodalomból) a kortárs műltfeldolgozásra konkrét példákat a dolgozatíró, különösen „A túlazonosulás mint műltfeldolgozási stratégia” című alfejezetben (45-55 o.), melyből kitűnik, hogy ennek a kihívásokat jelentő, az iróniát is előhívó stratégiának (49. o) nagy szerepe lesz majd az egész munkában. Az 1.8. alfejezetben „Színház és dialógus” cím alatt a szerző megállapítja, hogy a műltfeldolgozásra irányuló előadások között elég általános jelenség a monológok vagy párhuzamos monológok használata, s „A dialogicitás princípiumának ugyanakkor egy elvontabb szinten mégis nagy jelentősége van” (41. o). Mivel valóban sok monológ formájú előadásra lehet itt gondolni, ezek és a dialogicitás viszonyára, megvalósulására vagy korlátozottságára határozottabban kitérhetne a szerző.

A második egység a műltfeldolgozás elméleti megközelítési lehetőségeit kontinenseken átívelő nemzetközi kontextusban alkalmazza, és a munka célkitűzésének megfelelően a traumatikus társadalmi tapasztalat közösségi feldolgozásának kísérleteiből kiindulva halad a színházi megjelenítések felé. A terek és helyzetek kiválasztásával jellemző példákat tud nyújtani a dolgozat a központi témát illetően: a posztkoloniális Dél-Afrika és Dél-Amerika egyaránt, bár bizonyos sajátágokban különböző gyarmati történelme folyamán a társadalom egészét vagy egyes szegmenseit érintő traumákat élt át. Hozzájuk viszonyítva a 9/11 okozta trauma és gyász nemzeti történelmi okai és feldolgozhatósága eltérő kontextusban történik. Kitűnik Szabó Attila elemzéseiből, hogy itt és a további egységekben is követi a bevezetésben megfogalmazott módszertani elvet, mely szerint „Ezeknek a színházi formáknak a megértéséhez elkerülhetetlen egy erősen interdiszciplináris értelmezői keret” (2). A szerző

imponáló történelmi, szociológiai, pszichológia és politikatudományi olvasottság birtokában kialakított értelmezői megközelítéssel ír a dél-afrikai és a dél-amerikai posztkoloniális színházi jelenségek egyes aspektusairól, előadásokról és társadalmi hatékonyságukról. Egy alkalommal említi a szerző Augusto Boal brazil színházi rendező és teoretikus nevét (60. o.), bár az irodalomjegyzékben nem szerepelteti. Boal *Theatre of the Oppressed* című munkájának egyes belátásaira a dél-amerikai jelenségek elemzésekor bővebben támaszkodhatott volna a dolgozatnak ez a része. Továbbá, itt szintén egy drámaíróra, nevezetesen Athol Fugard-ra és műveire hívnám fel a figyelmet, mint a poszt-apartheid korszak olyan kiváló és nemzetközileg jól ismert írójára, akinek drámái a fehérek és feketék közötti megértés és társadalmi megbékélés lehetőségeinek színházi reprezentálhatóságával kísérleteznek. Ebben a nagy fejezetben a 2.3 alfejezet, melynek címe „9/11 és a traumatikus kép színházi ellenpontja”, a leghosszabb, mivel a szerző saját, az amerikai színházról New Yorkban szerzett tapasztalataira is támaszkodik. A „színházi ellenpont” kifejezés a cím után már nem szerepel, ugyanakkor jó lenne tudni, hogy a szerző mire is utal ezzel a kifejezéssel. Arra talán, amit a két legnagyobb nyilvánosságot kapott dráma elemzése kapcsán mond, hogy ez a két mű „elsősorban az eseményeknek a személyes, semmint politikai vagy társadalmi vetületére összpontosított” (87.o.)? Kérdés, hogy a trauma rendkívüli mérete és komplexitása lehetővé tette-e másféle színházi megközelítést.

A munka terjedelmes harmadik egysége többször idéz tanulmányokból, melyeket egy konferencia nyomán a szerző a régióinkbeli színházi műtfeldolgozás módjainak témakörében szerkesztett kötetbe, s így nemzetközi rálátással elemzi az erdélyi magyar és romániai alkotások releváns szeletét. Mivel a szerző erdélyi származású, igen sokrétűen informáló és elemző, kimondottan érdekes fejezetet nyújt itt, amely az olvasó számára árnyalt képet ad a romániai kommunizmus és az annak elvileg véget vető „forradalom” arculatának politikai és társadalomlélektani összetevőiről, mielőtt a társadalmi performanszok és színházi események jellemző szeletének részleteire térne. Tisztázódik, például, hogy a magyar helyzettel ellentétben, Romániában milyen nagy szerepet játszott a nacionalizmus a kommunista rezsim fenntartásában. Felütésként igen jól működik a fejezetben, hogy egy erdélyi magyar szerző, Sütő András *Álomkommandó*jának, vagyis egy kísérletező dramaturgiát alkalmazó mű elemzésével kezdi a közép-európai műtfeldolgozás útjainak, problémáinak és akadályainak számbavételét. A romániai kommunista múlt színházi feldolgozásainak tárgyalásakor a „túlazonosulás” (egy helyütt alighanem tévesen „túlazonosítás”) stratégiájának alkalmazására többször kitér a dolgozatíró, de az első részben felrajzolt, vonatkozó elméleti keret szervesülését nem látja itt az olvasó. Ugyanakkor a román születésű Ionesco által művelt

abszurd hatását a kortárs román drámára meggyőzően elemzi a szerző, egy nemzetközileg jól ismert hagyomány specifikus megvalósulásához kötve az újabb fejleményeket. Másfelől kérdéses, lehet-e azt várni, hogy a *20/20* nevű színházi projekthez hasonló, jövőbeli interkulturális művek úgy tudnak számot vetni „a két nagycsoport történelmi és ideológiai terheivel”, hogy „egy teljesen új identitás kialakítására tegyen javaslatot” (146. o.). Megértőbbé, elfogadóbbá lehet talán változtatni a két csoport egyéneit egy hosszú folyamat eredményeként. (Párhuzamként megemlítem, hogy évtizedekkel ezelőtt Észak-Írországból a katolikusok és protestánsok közötti történelmi gyökerű ellentéteket egy új, ulsteri, azaz regionális identitás megteremtésével próbálták elsimítani, sikertelenül). Az utolsó alfejezet az elemzett román művek kisszámú magyarországi színpadi bemutatásait tárgyalja, ráébresztve az olvasót arra, hogy általában keveset tudunk a történelmileg hozzánk közelálló szomszédos nép színházi törekvéseiről. „Közös dolgaink” rendezését a kulturális gyakorlatok terepén bizonyára lehet hatékonyan egyengetni (171. o.), melyhez a jelen disszertáció szintén hozzájárul.

A dolgozat impozáns szerkezeti íve azzal vélik teljessé, hogy végül „hazaérkezünk”, a magyarországi műtfeldolgozással kapcsolatos társadalmi performanszok és színházi kísérletek különösen érzékeny vidékére. Kitűnő választás, hogy a hatalmas témakörből az 1956-os forradalom és szabadságharc (s a megtorlás) emlékezetére és performatív feldolgozására összpontosít a szerző, mint a kommunista diktatúra tapasztalatának és emlékezetének metonimikus helyettesítőjére. (173.o.) Ugyanitt fontos, tényszerű megállapítás, hogy a diktatúra egészének elszámoltatása „mindmáig nem zajlott le teljesen” (173. o.), no meg az elnyomó diktatúra kiszolgálói sem követték meg a magyar népet. Szabó Attila sikerrel igyekszik elfogultság nélkül írni a magyar társadalom megosztottságáról; igaz lehet, hogy szerinte ez a megosztottság a 2006-os évforduló ünnepségeinek alkalmával „öltött először ennyire ijesztő és teátrális formát” (174), de a gyökerek jóval korábbra nyúlnak vissza. Az 50. évforduló körüli emlékezés és műtfeldolgozás által előhívott társadalmi performanszok között az akkori miniszterelnök elhíresült ősödi beszédét a disszertáns szintén a vizsgálat körébe vonja, jó okkal, hiszen a beszéd egy sor teátrális közösségi akcióhoz vezetett. Eric Berne tranzakciós modellje szerint, írja Szabó Attila, ez a beszéd a Felnőtt-Felnőtt kommunikációs stratégiát követi. Ezt a pozitív kategorizálást azonban erősen megkérdőjelezi, hogy az akkori miniszterelnök nem egyes szám első személyben beszélt, nem vállalta az egy személybeli felelősséget, s a „kíméletlen politikai őszinteség” (184. o.) nem az ország népének nagyobb közössége felé nyilvánult meg, így őket (minket) a beszéd előadója továbbra is becsapható gyerekként kezelte. A 2006-os évforduló alkalmából létrejött színházi

események, elsősorban a kaposvári *56 06, örült lélek, vert hadak* és a Debrecenben bemutatott *Liberté '56* részletes elemzésében természetesen jobban otthon van a szerző; üdvözlendő, hogy két egymástól elég különböző feldolgozást egymással összevetve mutat be. Az örkényi hagyomány továbbélésére is szerencsés itt utalni, s hozzáteszem, hogy Örkény más, dokumentum dráma jellegű művét is figyelembe lehetne venni. Végül a 2006-os előadásokról azt a kritikát mondja Szabó Attila, hogy adósak maradtak azzal, hogy „1956 történetét magát” mondják el. Lehet, szükséges-e azt egyáltalán egy műben elmondani?

A bevezetésben írja a szerző, hogy „[a] dokumentarista színház, a Valós színháza, poszt-traumatikus színház, társadalmi színház, kortárs politikai színház vagy a színházi műtfeldolgozás megnevezések véleményem szerint egy igen hasonló művészi kihívás némileg eltérő szempontú megfogalmazásait takarják” (2. o.) Számos esettanulmány és mű tárgyalása után az összefoglalás kitérhetne arra, hogyan lehetne a megfogalmazásokat jobban pontosítani, a színházi események műfajának használhatóbb definiálhatósága érdekében. A dolgozat zárszava ugyanakkor igen meggyőző arról, és a dolgozat egésze is megtámogatja ezt, hogy a színháznak jelentős feladata van kultúránkban „az emlékezet folyamatosan változó konstrukciójának kialakítása, fenntartása és testbe-térbe öntése” terén, más nyilvános eseményekkel együtt.

Szabó Attila bizonyára tovább dolgozik ezen az egyébként kimeríthetetlenül gazdag témán, s most ehhez kívánok megfontolásra való ötleteket adni. Európának a nyugati felén is van olyan társadalom, amely erős poszt-traumatikus hatásokkal él együtt, nevezetesen Észak-Írország évszázadok óta megosztott társadalma, ahol éppen húsz éve, 1998-ban vetett véget a polgárháborús zavargások időszakának a Nagypénteki Egyezmény. Bár a társadalom két oldalát, a katolikusokat és a protestánsokat jobbra önjelölten képviselő félkatonai szervezetek elsősorban egymás ellen, illetve részben a brit katonák harcoltak, több mint háromezer civil áldozatról is tudunk. Alig van az országban olyan lakos, akinek családtagjai vagy barátai között nincs érintettje az eseményeknek, s mivel a traumatizáló időszak harminc éven át tartott, a személyközi struktúrákba beivódott pszichés hatásokkal is számolni kell. Az emlékezés, a műtfeldolgozás és a társadalmi megbékélés elérésének célja jelentősen színezi az észak-írországi színházi életet. Kisebb társulatok, közösségi színházak többnyire helyspecifikus és immerzív formákban mutatnak be performatív eseményeket, például olyan bírósági épületben vagy börtönben, ahol korábban a polgárháború résztvevőinek tárgyalása folyt, illetve ahol éhséglázadást szerveztek a terroristaként letartóztatott IRA foglyok politikai státuszuk kikövetelésére. Érdekes lenne egyszer azt is megnézni, hogy a nyugati drámaírók és

színházcsinálók hogyan próbálják megjeleníteni a mi térségünk traumáit, példák erre Caryl Churchilltól a *Mad Forest*, vagy Sarah Kane-től a *Blasted*.

Végül megemlítek néhány, a tartalmat általában nem érintő kisebb hibát vagy hiányosságot, amelyek azonban elég sokszor előfordulnak. Először is, a disszertáns többnyire nem jelzi, ki a külföldi szakirodalomból átvett és magyarul idézett szöveg fordítója. Valószínűleg ő maga, fordításai azonban koronként nehézkesek, például a 39. oldalon, ahol Janna Thompsontól idézi a következőket: „[a vezetőknek] Különösképpen fel kell ismerniük az államuk felelősségét, mint transzgenerációs államközösségnek, hogy kárpótlást nyújtsanak a történelem áldozatainak és megalázottjainak.” Az angol és a magyar nyelv szintaktikai szerkezetei nagyon különböznek egymástól, ezért sosem a szerkezeteket, hanem a mondatok értelmét kell átültetni. Shane Grahamtól idéz a 63. oldalon, valószínűleg szintén saját fordításában a szerző. Itt a „redress” ige fordítása nem megfelelő, ugyanis a szöveggörnyezet egyértelműen meghatározza, hogy a szótári első jelentést kellett volna alkalmazni az átültetésben, ami „helyrehoz,” vagy „jóvátész” (a szerző által használt „átöltöztet” jelentése nincs is a szónak). A 64. oldalon az elméleti diskurzusokban elég gyakran előforduló „displacement” terminus magyarra fordítása „széttördelés”-ként nem megfelelő, a szó jelentése ugyanis „ki- vagy el-mozdítás”, vagy „(be)helyettesítés”. A nem tartalmi problémák előfordulásának másik területe a stílus: találkozunk a szövegben egy mondaton belüli szükségtelen szóismétlésekkel, például a 36. oldal alján a „mely” ismétlődik háromszor egy hosszú mondaton belül, a mondatot egyébként is jó lett volna két rövidebb egységre bontani. Szintén a stílus oldalához tartozik, hogy a dolgozatíró többször használ köznyelvi alakokat és kifejezéseket, például a „pont” szót (mondjuk a „pont olyan” összetételben), az értekező stílushoz jobban illő „pontosan”, vagy „éppen” helyett. Előfordul az is, hogy egy szakirodalmi idézet megfelelő dokumentálása hiányzik, például a 180. oldal közepén. Az elírások száma viszonylag nem nagy a szövegben, még egy utolsó átnézés ebből a szempontból azonban előnyére vált volna az összképnek.

Mindezekkel együtt bírálói véleményemet abban összegzem, hogy a dolgozat nagy tudás- és tapasztalati anyagra építve, igen informatív módon, széleskörű színháztudományi és társadalomtudományi kutatásokat használ fel és integrál, továbbá árnyalt interdiszciplináris kontextualizálással eredeti elemzéseket mutat be egy a kortárs színházi kultúrában rendkívül fontos területen. Javasolom, hogy egy a kisebb részletekre is figyelmet fordító átdolgozás után a munka eredményeit könyvként adja ki Szabó Attila, a korszerű hazai színháztudomány gazdagítására.

Vitathatatlan szakmai érdemei alapján a disszertáció nyilvános vitára történő bocsátását feltétlenül támogatom.

Dr. Kurdi Mária DSc

Ny. egyetemi tanár, professor emerita

2018. március 4.

## V. Dr. Kisantal Tamás, PhD opponensi véleménye

A dolgozat két tudományos irányzat – vagy inkább szemléletmód – metszéspontján helyezkedik el, illetve ezek szintézisére tesz kísérletet. Egyfelől a színház mint nyilvános társadalmi-kulturális közeg funkcióját vizsgálja, és az egyes drámákat, előadásokat a kulturális, politikai szcénával párhuzamban, ezekkel mintegy dialogikus viszonyban állóként elemzi. Másfelől pedig, ezzel párhuzamosan az utóbbi évtizedekben a társadalomtörténeti kutatások egyik centrális terepévé váló kollektív emlékezet és kollektív trauma, illetve traumafeldolgozás lehetőségeit, funkcióit vizsgálja a színház kontextusában. Vagyis a szöveg legfőbb tétje annak vizsgálata, hogy a színház mennyiben tud reagálni a közösségi történelmi traumákra, milyen funkciókat tölthet be a közösségi emlékezet alakításában, illetve milyen viszony van a közösség múltképe és a színház múltábrázolása között. Opponensi értékelésem konklúzióját előrebocsátva, azt gondolom, a dolgozat összességében jól teljesíti vállalt feladatait, elemzései, meglátásai igen termékenyen világítják meg színház és társadalom összefüggéseit, konkrét dráma vizsgálatai általában alaposak és meggyőzőek. E megelőlegezett végkövetkeztetés után következzen hát a dolgozat rövid szerkezeti elemzése, illetve konkrét megjegyzéseim, kritikáim! (A továbbiakban elsősorban a kritikusabb pontokra igyekszem rávilágítani, ezért szeretném, ha a dolgozat készítője nem felejtene el az előző mondatomat, azaz a szöveget alapvetően nagyon jónak tartom, kritikáimat inkább egy, a dolgozathoz később megformált kötet szerkesztésmódja iránti javaslatoknak szánom.)

A szöveg a hagyományos struktúrát követve egy hosszabb elméleti bevezető fejezetből és ezt követő konkrét elemzésekből áll, amelyet a végén összefoglalás zár. Az elméleti részben a téma és a megközelítésmód miatt különösen nehéz dolga van a szerzőnek, hiszen mind a kollektív emlékezet, mind pedig a történelmi trauma problémája igen nagy kiterjedésű és szerteágazó szakirodalommal rendelkezik, nehéz a kérdéskörrel egy viszonylag átfogó, mindenre kiterjedő képet adni. Mindezt a szerző is pontosan tudja, és már a bevezetőben (3.) szabadkozik, hogy bizonyos elméleti áttekintései óhatatlanul vázlatosak lesznek, ám véleménye szerint mégis szükség van rájuk, pontosabban egy átfogó kép felvázolására. A szöveget végigolvasva úgy gondolom, a szerzőnek mindkettőben igaza van: tényleg szükséges egy átfogó teoretikus keretrendszer, és valóban vázlatos lett időnként a szöveg elméleti része. Emellett persze szépen és értő módon ismerteti, elemzi a múltfeldolgozás, a társadalmi emlékezet és a társadalmi traumaelméletek számos fontos nézőpontját, többek közt Adorno,



Pierre Nora vagy Jan, illetve Aleida Assmann nézeteit. Amellett, hogy komoly hiányérzetem nincs, mivel az elméleti rész logikusan felépített, két teoretikusra hívnám csak fel a szerző figyelmét, akik, ha nem is kihagyhatatlanok, de véleményem szerint felhasználásuk még koncentráltabbá és összetettebbé tehetné volna a dolgozat gondolatmenetét. Az egyiküket tulajdonképpen használja is: Jeffrey C. Alexander társadalmi performansz-elméletére, illetve a szerzőnek egyik szeptember 11-gyel kapcsolatos cikkére többször is hivatkozik, de úgy gondolom, emellett Alexander traumaelmélete, a trauma társadalmi konstrukciójának elemzése is jól illeszkedne a dolgozat célkitűzéséhez. Elsősorban az Alexander szerkesztette *Trauma: A Social Theory* című 2012-es könyv szövegeire gondolok, azon belül is Alexander bevezető tanulmányára, amelyben a szerző azt vizsgálja, hogy miként konstruálódott meg a holokauszt mint társadalmi traumatikus esemény. Bár a disszertáció nem foglalkozik a holokauszt ábrázolásaival, az alexanderi elemzési metódus és modell szerintem alkalmazható lenne a dolgozat által vizsgált történelmi események kontextusának (és a színháznak a „traumatizálódás” folyamatában való szerepének) a vizsgálatánál. A másik teoretikus Michael Rothberg, az általa bevezetett „többirányú emlékezet” („multidirectional memory”) fogalma pedig azért lehetne fontos, mert a szerző éppen a különböző történelmi traumák összekapcsolhatóságával foglalkozva egy olyan emlékezetkonceptiót dolgoz ki, amely az egyes emlékezetközösségek saját traumái közötti viszonyra és bizonyos traumák modelláló funkciójára helyezi a hangsúlyt. Rothberg elméletét véleményem szerint annyiban is jól lehetne a dolgozat koncepciója szempontjából szerzőjének alkalmaznia, mivel ezzel kiküszöbölhetné az elemzések egyik nagy problémáját, a különböző témák széttartóságát.

Ezzel rá is térnék a dolgozat elemző fejezeteire. A dolgozat három nagy elemző tömbből áll. Az első a „Színházi múltfeldolgozás nemzetközi kontextusban” címet viseli, a második Közép-Európával, ezen belül pedig a Ceaușescu-éra romániai színházi feldolgozásaival, a harmadik pedig a magyarországi fejleményekkel, konkrétan 1956 különböző feldolgozásaival foglalkozik. Bár úgy gondolom, hogy az elemzések önmagukban jók, számomra – aki, nem színházi szakember, inkább a társadalmi emlékezet és a trauma kérdésköre iránt érdeklődő olvasó – ezen témák legfőbb problémája a korábban említett széttartóság. Csak a nemzetközi kontextus fejezetben olvashatunk Dél-Afrikáról, Dél-Amerikáról, illetve az USA 2001. szeptember 11-i terrortámadásának színházi feldolgozásairól. Hangsúlyoznám: maguk az elemzések érdekesek, relevanciájukhoz azonban (például a dél-afrikai és dél-amerikai kontextusban való jártasság híján) nem igazán tudok hozzászólni – legfeljebb annyit, hogy számomra önmagukban meggyőzőek. Emellett azonban azt gondolom, túl erőteljes a témák különbsége, így egymás mellé, illetve egymás után

helyezve kissé itt is azt éreztem, ami a társadalmi-történelmi traumákat vizsgáló szakirodalmakra elég gyakran jellemző: az egyes események hatása lehet ugyan hasonló, de mégsem biztos, hogy szerencsés térben és kulturálisan ennyire különböző történéseket egy kalap alá venni, sokkal alaposabb történelmi-kontextuális elemzéseket igényelnének az egyes esetek. Többek között pontosan emiatt kárhoztatta például Wulf Kansteiner *Egy fogalmi tévedés származástörténete* című, meglehetősen provokatív hangvételű tanulmányában a kulturális trauma fogalmát, illetve a terminus alkalmazhatóságát: a német történész szerint a fogalmat túl sok mindenre használják/használjuk, s e túldetermináltsága révén tulajdonképpen megkérdőjelezhetővé válik, hogy használható-e egyáltalán valamire. Bár jómagam nem értek száz százalékig egyet Kansteinerrel, de azt gondolom, hogy a túlságosan nagy fesztáv kontraproduktív lehet, a szűkebb perspektíva jobb, alaposabb elemzéseket és a sematikus fogalomhasználat elkerülését teszi lehetővé.

Mindez azon is megfigyelhető, hogy amint a szerző „hazai terepre” ér, láthatóan már otthonosabban mozog: a második két nagyobb elemző szakasz erősebb lett. A dolgozat legjobb része véleményem szerint a romániai fejleményeket és a Ceaușescu-korszakkal (valamint maga a diktátor személyével) foglalkozó darabokat, előadásokat elemzi, jól érvényesíti mind az elméleti alapvetések eszközkészletét, mind pedig a szerző által igen jól ismert közvetlen kontextusból adódó elemzési szempontokat. Amennyiben a disszertációt a későbbiekben a szerző könyvvé szeretné formálni (amit erősen támogatnék), akkor én a helyében ezekre a fejezetekre helyezném a hangsúlyt, ezeket bővíteném ki – sőt, én a magam részéről a nemzetközi fejezetet inkább kivenném, és külön tanulmányokként jelentetném meg őket (mivel, ismét hangsúlyoznám, külön-külön jól működnek). A magyarországi 56-os fejleményeket és feldolgozásait vizsgáló fejezetnél a szöveg ismét furcsa vargabetűt tesz: nemcsak (sőt nem elsősorban) a színházi feldolgozásokkal foglalkozik, hanem 56 társadalmi performanszaival, konkrétan a 2006-os 50. évforduló körüli tüntetésekkel, a politikai helyzet, megnyilatkozások elemzésével. Itt nagyon konkrétan azt éreztem, hogy bár a szerző elemzése szimpatikus, de nagyon vázlatos, sokkal erőteljesebb kontextuális, történelmi, politológiai és szociológia anyag megmozgatására lenne szükség ahhoz, hogy erről érdemi elemzés születhessen (sőt, azt hiszem, ez is egy külön könyv témája lehetne). Ingoványos terep az alig tíz évvel ezelőtti, máig vitatott események elemzése, és bár a tüntetések, illetve kontextusuk társadalmi performanszként való analízise önmagában termékeny lehet, úgy érzem, itt túl vázlatos és elnagyolt a kép, túl kicsi az a szakirodalmi korpusz, amit a dolgozat szerzője mozgósít. Másfelől maga a téma is kilóg kicsit, hiszen korábban és a dolgozatban később is főként konkrét darabokkal, hagyományos vagy formabontóbb műalkotásokkal foglalkozott,

ehhez képest itt mintegy „kitárul a szín”, a szerző társadalmi rítusokat, nyilvános rituálékat elemez.

Tehát összefoglalva, a majdani könyvváltozatban szerkezeti változtatásokat javasolnék: bizonyos helyeken vágást, szűkítést, máshol (a román és a magyar színházi kezdeményezéseket, ezek összekapcsolódásait vizsgáló szakaszoknál) bővítést. Ezzel persze egy más munka születne: nem annyira az általában vett a történelmi traumák konkrét eseteinek összehasonlításán lenne a hangsúly, hanem konkrét történelmi események és fogadtatásuk kontextusorientáltabb elemzésein, ám a szűkebbre vett perspektíva véleményem szerint koncentráltabban mutathatná meg a kollektív emlékezet adott közegekben való működését, a kelet-európai színházi törekvések műtfeldolgozási kísérleteit.

A dolgozat stílusa jó, fogalomhasználata következetes, a szerző jól vegyíti a tudományos hangnemet a személyességgel – számomra különösen szimpatikus volt, hogy olykor a tudományos objektivitás függőnye mögül kikukucskálva személyes pozícióját, az adott kontextus, történelmi helyzet iránti elköteleződését is nyílttá teszi. Írásképileg is megfelelő, vannak ugyan elütések, kisebb helyesírási hibák, de még bőven a küszöb alatt. Előfordulnak kisebb fogalmi tévesztések, például a 15. oldalon Jan Assmann elméletét ismertetve megkülönbözteti a szerző rövid- és középtávú kommunikatív, valamint a hosszabb távú kollektív emlékezet fogalmait – utóbbi neve Asmannál kulturális emlékezet (apró tévesztés, illetve elütés csak, ugyanis pár sorral lejjebb a szerző már kulturális emlékezetről beszél). Néhány angol cím fordítása nem biztos, hogy a legszerencsésebb: például Neil LaBute *The Mercy Seat* című művét a dolgozat hol *Az irgalom pótszékén* (pl. 87.), hol pedig *A kegyelem pótszékén* (219.) változatban használja. Nem teljesen értem a cím fordítását, a drámát, bevallom, csak a dolgozatból ismerem, e szövegből viszont nem derül ki, hogy a „mercy seat” az angolban több jelentésű szókapcsolata miatt így lett fordítva. Vagy a 92. oldalon a *Rebel without Pause* című darabra hivatkozva a szerző *A szüntelen lázadónak* fordítja, ami önmagában jó, de az angol cím minden bizonnyal utalás az 1955-ös *Rebel without Cause* című James Dean-filmre, amely tudtommal két címen fut magyarul: *Haragban a világgal*, illetve *Az ok nélküli lázadó* címeken – talán szerencsés lett volna a darab címének fordítását valamelyik magyar változathoz közelíteni.

Összefoglalva, azt gondolom, hogy Szabó Attila dolgozata bár tartalmaz szerkezeti aránytalanságokat, de témája, szemléletmódja, érzékeny elemzései révén mindenképpen fontos, eredeti munkának tekinthető, amely nemcsak a színháztudomány, hanem a társadalomtörténet és a kollektív emlékezettel kapcsolatos kutatások számára is képes újat mondani, új kontextust felvillantani és fontos, eredeti meglátásokat tenni. Mindezek fényében

az értekezést nyilvános vitára és védésre alkalmasnak tartom, kisebb-nagyobb átdolgozás után pedig mindenképp javasolnám monográfiaként való publikálását.

2018. február 16.

Kisantal Tamás, PhD  
egyetemi adjunktus  
PTE BTK Modern Irodalomtörténeti  
és Irodalomelméleti Tanszék

## VI. Válasz az opponensi véleményekre

Mindenekelőtt köszönetet szeretnék mondani a két bírálónak, dr. Kurdi Máriának és dr. Kisantal Tamásnak, dolgozatom igen gondos és alapos olvasatáért. Különösen hálás vagyok a két szakértőnek, hogy nemcsak a szöveg erényeit és pontosításra szoruló részeit emelték ki, hanem mindkét esetben igen hasznos javaslatokat tettek a kutatómunka folytatására valamint egy majdani könyvváltozat tartalmi és szerkezeti felépítésére is. Bátorító ajánlásaik kiterjedtek az elemzés tágítására, további szakirodalmak bevonására, másrészt a szöveg szerkesztésére, fókuszálásra, melyek további erős ösztönzést jelentenek számomra a témával való további elmélyült foglalkozásra.

Örömmre szolgál, hogy a dolgozat alapvetően interdiszciplináris megközelítésmódját a bírálók értékelték és követhető útnak, a dolgozat egyik fontos erényének látják. Kisantal Tamás Michael Rothberg „többirányú emlékezet” fogalmának felhasználására hívja fel a figyelmemet, ami segítheti a dolgozat példaanyagának földrajzi széttagoltságát szervezesebben összekapcsolni. Dolgozatom befejező részében ilyen céllal hivatkoztam Andreas Huyssen „globális emlékezetdiskurzusok” gondolatmenetére, melyek az „élménytársadalom” talaján láncolatba fűzik az általam is kibontott vagy csak felvázolt nagy globális traumákat. Rothberg egyik fontos teoretikus kísérlete, hogy a holokauszt-olvasatot a kolonialista tapasztalatok irányába tágítsa, ami egy térben lokalizált történelmi eseménysorozat árnyaltabb emlékezeti feldolgozását támogatja. Megközelítésmódját igen fontosnak tartom majd összevetni a dialogikus emlékezet elméleteivel és a majdani könyvváltozat bizonyos fejezeteiben, például a román és magyar közös emlékezés lehetőségeit vizsgáló részben hasznosítani.

Kisantal Tamás úgy látja, hogy a második fejezet történelmi panorámájában az elemzés túl nagy feszítávot kínál áthidalni, főként a történelmi trauma fogalmának origópontjából. Azt írja: „Túl erőteljes a témák különbsége, így egymás mellé, illetve egymás után helyezve kissé itt is azt éreztem, ami a társadalmi-történelmi traumákat vizsgáló szakirodalmakra elég gyakran jellemző: az egyes események hatása lehet ugyan hasonló, de mégsem biztos, hogy szerencsés térben és kulturálisan ennyire különböző történéseket egy kalap alá venni, sokkal alaposabb történelmi-kontextuális elemzéseket igényelnének az egyes esetek.” Bár az opponens által említett Kansteiner-szövegnek a mindennemű traumadiskurzusok burjánzásával szembeni ellenérzését rendkívül megfontolandónak tartom, dolgozatomban igyekeztem „féken” tartani a trauma-fogalmat és nem Cathy Caruth sokat idézett szövegei alapján, hanem döntően Vamik Volkan választott trauma fogalmát felhasználva alkalmaztam a színházi elemzésre. A választott trauma elgondolása véleményem szerint elkerülheti a

mindenféle történelmi vagy személyes vereség feldolgozandó traumává való előléptetését és minden nagycsoport (nemzetközösség) számára azokat a gócpontokat jelöli ki, amelyek maradandó sebet ejtettek a csoportidentitáson és több nemzedéknek a kitartó munkájára van szükség ahhoz, hogy a közösség felül tudjon rajuk kerekedni. Volkan traumadefiníciója, bár alapvetően pszichoanalitikus oldalról közelít a társadalmi traumákhoz, véleményem szerint nem összeegyeztethetetlen Jeffrey C. Alexander alapvetésével, miszerint: „Maguk az események nem eredendően traumatikusak. A trauma egy társadalmilag közvetített kijelölés.” (*Trauma: A Social Theory*, 13).

Kenneth Goldsmith *Seven American Deaths and Disasters* című „dokumentarista” szövegfolyamát fordítottam magyarra, amin a különc New York-i szerző rendkívül meglepődve azt kérdezte, miért nem készítem el inkább, az ő mintáját követve, a kötet magyar változatát, amelyben azoknak a történelmi mozzanatoknak a médiaközvetítéseit kellene összegyűjtenem és szó szerint prózafolyammá átírnom, amelyek nemcsak jelentős vagy sorsfordító események, hanem olyan történések, amelyek során a nemzeti önértelmezés komoly, nehezen gyógyuló sebet szerzett. A dolgozatomban elemzett példák ugyan térben és történetileg igencsak távol esnek egymástól, és nem kívánom azt a látszatot kelteni, hogy egyfajta pillangóhatás révén ezek egymással bármilyen kauzális összefüggésbe hozhatóak lennének. A kérdésfeltevésem mindvégig az volt, hogy az adott traumára az adott ország színháza milyen jellegű válaszokat adott, adhatott és vannak-e a traumák művészi és társadalmi feldolgozásának közös, részben általánosítható lehetőségei illetve akadályai.

Ugyanakkor jogosnak tartom Kisantal Tamás véleményét azzal kapcsolatban, hogy a szűkebb fókusz elmélyültebb elemzést tenne lehetővé. A dolgozat benyújtott változata már több rendbéli hasonló ballasztledobás végeredménye. Többek között teljesen lemondtam arról a tervezett fejezetről, amely a holokauszt kortárs lengyel feldolgozásait elemezte volna, bár az évek során ezzel a témával kapcsolatban is sok anyagot gyűjtöttem. A nemzetközi kitekintések közül is többtől is eltekintettem, és az Egyesült Államokkal kapcsolatos rész is csak egy-egy aspektust tudott kiemelni, annak ellenére, hogy a New York-i kutatásom során számos egyéb releváns előadást és drámaszöveget megismertem. Egy teljes színház-szociológiai fejezetet és egy moldovai részt töröltem, részben koherenciai, részben terjedelmi okokból. Bár azt gondolom, hogy a bemutatott nemzetközi példák nagy része, részben, de nem kizárólag csak a szakszövegek fordításainak hiánya miatt, a magyar színházolvasat számára újdonságként hat, a könyvváltozatban ezt a példatár-szerű szerkezetet, bár magam szívesen olvasok ilyen típusú szakszövegeket, revideálni fogom.

A dolgozat terjedelmi korlátai nem tették lehetővé, hogy az elméleti részben sokkal elméleti szöveget bemutathassak. Jogosnak tartatom ugyanakkor Kurdi Mária Augusto Boal írásait érintő hiányérzetét, aki a közösségi színházi törekvések elemzésekor természetesen megkerülhetetlen referenciapont. Terveim szerint a könyvváltozatban mind Boal mind Athol Fugard és különösen Jeffrey C. Alexander elméleti írásainak igyekszem bővebb figyelmet szentelni.

Bár az interdiszciplináris vizsgálat jogosságát mindkét bíráló elismeri, véleményeik megoszlanak azzal kapcsolatban, hogy szerencsés-e a színházi elemzés tárgyát a társadalmi performativitás nem művészeti eseményeire is kiterjeszteni. Kisantal Tamás szerint az 1956-os forradalom emlékezetének 2006-os utcai eseményei, amellet, hogy ilyen terjedelmi korlátok között csak érintőlegesen elemezhetők, tematikusan is elütnek: „maga a téma is kilóg kicsit, hiszen korábban és a dolgozatban később is főként konkrét darabokkal, hagyományos vagy formabontóbb műalkotásokkal foglalkozott, ehhez képest itt mintegy „kitárul a szín”, a szerző társadalmi rítusokat, nyilvános rituálékat elemez.” Kurdi Mária ugyanakkor alapvetően helyesli a vizsgálat ilyen irányú kitérését: „az 50. évforduló körüli emlékezés és műltfeldolgozás által előhívott társadalmi performanszok között az akkori miniszterelnök elhíresült őszi beszédét a disszertáns szintén a vizsgálat körébe vonja, jó okkal, hiszen a beszéd egy sor teátrális közösségi akcióhoz vezetett.” Elfogadom a bírálók, első sorban Kisantal Tamás, megállapítását, hogy a 2006-os közéleti események a forradalom emlékezetének igen kényes pontját képezik, mely ilyen kis idő távlatából még nem értelmezhető elfogulatlanul, vagy egyértelmű módon. Az is igaz, hogy a mögöttes politikai dimenzió alapos feltárása sokkal több teret és módszeres, bő forrásvizsgálatot igényelt volna, mely az opponens szerint „egy külön könyv témája lehetne”. Épp az ideológiai töltöttsége miatt ezt a magyar témájú fejezetet volt a legnehezebb megírni, hiszen nemcsak a politikai, hanem az esztétikai jellegű megállapítások is kétségtelenül ingoványos terepen mozognak. A dolgozat egészének szerkezeti koherenciája ugyanakkor megkívánta, hogy ebben a fejezetben se tekintsek el attól a meglátásom szerint következetesen végigvitt, bár néhol vázlatos törekvéstől, hogy a színházi műltfeldolgozást a társadalmi nyilvánosság műltfeldolgozási kísérleteinek (vagy inkább kudarcainak) tükrében vizsgáljam.

A két opponens egybehangzó véleménye szerint a dolgozatnak alapvetően sikerült megvalósítani a célkitűzéseit. Kurdi Mária kiemeli, hogy a dolgozat célmeghatározása világos és komplex, „tudás- és tapasztalati anyagra építve, igen informatív módon, széleskörű színháztudományi és társadalomtudományi kutatásokat használ fel és integrál”. Kisantal Tamás pedig úgy látja, hogy „a dolgozat összességében jól teljesíti vállalt feladatait,

elemzései, meglátásai igen termékenyen világítják meg színház és társadalom összefüggéseit, konkrét drámavizsgálatai általában alaposak és meggyőzőek.” Mindkét bíráló kiemeli a téma relevanciáját, tudományos és társadalmi jelentőségét. Kurdi Mária úgy látja, hogy a disszertáció meggyőzően érvel a színház különböző formáinak a társadalmi emlékezet alakításában betöltött szerepének fontosságáról. Ugyancsak ő fogalmazza meg, ugyanakkor, azt az általam is megfontolandónak tekintett meglátást, hogy nem szabad túlbecsülni a színház ilyen irányú lehetőségeit, szerepét. Kurdi Mária kérdésesnek látja, hogy a marosvásárhelyi *20/20* nevű színházi projekthez hasonló, jövőbeli interkulturális művek úgy tudnak számot vetni „a két nagycsoport történelmi és ideológiai terheivel”, hogy „egy teljesen új identitás kialakítására tegyen javaslatot” (146. o.). Megértőbbé, elfogadóbbá lehet talán változtatni a két csoport egyéneit egy hosszú folyamat eredményeként.”

Lehet, hogy megfogalmazásom ehelyütt kissé idealisztikusra sikeredett, de azt semmiképpen sem gondolom, hogy az itt említett alkotók – Gianina Cărbunariu és alkotótársai, Székely Csaba vagy Alina Nelega – bármennyire is rabjai lennének egy álhumanista népek közti összeborulás illúziójának. Pont ellenkezőleg, színpadi műveik erejét a józan számvetés, az identitáskonstrukciók mély történelmi/emlékezeti beágyazottságainak felismerése adja, és ezeknek a berögzült szerepeknek a kritikus és önkritikus kijátszása. Azt talán hiába is várnánk, hogy egy mély „nagycsoportregresszióban” élő, azonnali nemzethalált vizionáló nézőre a felháborodáson kívül bármilyen hatással lennének a dialogikus emlékezet ilyen törekvései. De a „jóhiszemű”, művelt értelmiség is igen ritkán találkozik, és még ritkábban azonosul a másik etnikai közösség nézőpontjával. Ezért ha pusztán a „másik” megértő reprezentációjára vállalkoznának már akkor is korszakos jelentőségűek lennének ezek a színpadi szövegek. Ugyanakkor azt is látni kell, hogy sokak szerint az uniós csatlakozás nem váltotta be az etnikai feszültségek enyhítésének ígérését sem, sőt a mai (globális) politikai atmoszférában egyre kevésbé várható, hogy a nemzeti identitáskonstrukciók helyett a lokális vagy regionális, soknemzetiségű, nyelvű és történelmű identitások politikai programokként valósulhatnak meg. Így a műfordítások kanonizációja miatt kényszerűen némi késéssel megjelenő irodalmi alkotások mellett első sorban a színház- és filmművészeti alkotások képviselhetnek ilyen dialogikus identitásproponciókat. Azok a színházi alkotások, amelyek tudnak és akarnak élni a fesztiválok és vendéjátékok mobilitási lehetőségeivel, sokat profitálhatnak a globális szcéna helyi konfliktusok és történetek iránti megnövekedett érdeklődéséből. Ha valóban elég bátrak ahhoz, hogy elszakadjanak nemcsak a nagy nemzeti történelmi mítoszok tömegvonzásától, hanem a történet és történelemmesélés és dramaturgia kultúránként definiált esztétikai kódjaitól is – vállalva estenként a kiforratlanság,



csiszolatlan, bizonytalan és tapogatózó művészi szándék vélelmének kockázatait – akkor valóban alapját képezhetik a nyilvánosság más színterein meg nem valósítható csoportközi dialógusnak.

A romániai műltfeldolgozásról szóló fejezetben, bár foglalkozom röviden a magyar-román együttélés reprezentációival is, ebben a dolgozatban nem szerettem volna erre helyezni a hangsúlyt. Amellett, hogy ez a téma kutatóként is erősen foglalkoztat, mely a könyvváltozatban talán egy külön fejezet tárgyát képezhetné, itt szerettem volna szimbolikusan és térben is „távolabb” tekinteni. Ezért választottam Bukarestet részkutatásom helyszínéül, nem pedig a sokkal kézenfekvőbb Kolozsvárt vagy Marosvásárhelyt. A „távoli” és „ismeretlen” román főváros kommunizmussal kapcsolatos tapasztalatát a többségi szemszögéből próbáltam meg átélni: ebből a nézőpontból az erdélyi magyarságot ért súlyos jogsértések a diktatúra idején nem radikálisan eltérőek a többségi, például bukaresti románság élményeitől, hanem ezeknek „pusztán” egy minősített, súlyosbított esetét képezik.

A dolgozat nyelvi megformáltságát illetően mindkét opponens megfogalmaz méltató szavakat: Kurdi Mária az olvasóbarát letisztultságot, a tudatos szerkezetet említi, Kisantal Tamás pedig kiemeli, hogy a szöveg stílusa jó, fogalomhasználata következetes. Külön megemlíti a személyes hangnem és helyenkénti felsejlését a tudományos elemzés sokszor kényszeresen tömör és terhelt mondatai mögül, mely részemről szándékolt gesztus volt. Köszönöm a bírálóknak, hogy felhívták figyelmemet néhány fordítási következetlenségre, stiláris hibára, melyek a többszöri átolvasás ellenére is a dolgozatban maradtak, ezek kigyomlálása a könyvváltozat elkészítésének fontos kihívása lesz. Pótolni fogom az átvett fordítások illetve a saját fordításomban idézett források következetes és egyértelmű jelölését is. Köszönöm Kurdi Máriának, hogy nemcsak irodalomtörténészként, hanem az anglistika szakértőjeként is gondosan olvasta a szöveget, felhívva figyelmemet, hogy egy-két esetben saját szövegfordításomban a gondos olvasat szándéka ellenére nem azt fordítottam, ami szó szerint a szövegben állt, hanem már belevetítettem a saját értelmezésemet is.

A bírálók a könyvváltozatként való megjelenítést egyöntetűen támogatják, bár néhány ponton az elemzés tágítását, más helyeken – erről már korábban volt szó – a szűkítést javasolják. Kurdi Mária szerint érdemes lenne Észak-Írország sajátos tapasztalatát is megvizsgálni, amely releváns nyugat-európai párhuzamát adhatja a régiókból származó elemzett problémáknak. Ugyan Brian Friel néhány drámájának Sütő András műveivel való összevetésével már érintőlegesen próbálkoztam, amely gondolati felvetés nem aratott osztatlan sikert a marosvásárhelyi színháztudományi konferencia román résztvevői körében, de hálásan köszönöm e felvetést és igen szívesen foglalkoznék behatóbban ezzel a színház- és

drámatörténeti korpussszal és történelmi kontextussal, akár egy poszt-doktori kutatás keretében.

Kisantal Tamás pedig a román és magyar részek bővítését javasolja, melynek a majdani kötet talán szabadabb terjedelmi korlátai esetén szívesen teszek eleget. A tágítás egyik iránya lehetne a már korábban említett kihagyott moldovai fejezet, amely a kommunista diktatúra politikai és mentális hagyatékának feldolgozását dokumentarista darabok egy 2009-es gyűjteménye alapján elemzi. Ezek a különböző szerzők által írt darabok az úgynevezett „Twitterforradalom” véres eseményeire való színházi reakcióként születtek. A konkrét és nálunk kevésbé ismert történelmi esemény bemutatásán túl az erdélyi származású olvasó számára rendkívül tanulságosak ezek a román nyelvű drámaszövegek, hiszen a moldovai kultúrpolitikai kontextusban az orosz nyelv máig erősen domináns, az ott élőknek a románsághoz való kötődésük, identitásuk rendkívül komplex.

## VII. Szakmai önéletrajz

### Iskolai végzettség

#### *Egyetem*

**2006 – 2018** Irodalomtudományi doktori iskola, Pécsi

Tudományegyetem BTK, Pécs

**2001–2006** színháztörténész (MA), Pannon Egyetem, Veszprém

**2001–2006** angol bölcsész és tanár, Pannon Egyetem, Veszprém

#### *Középiskola*

**1999–2001** Tóparti Gimnázium, Székesfehérvár

**1998–1999** Andrei Mureșanu Nemzeti Kollégium, Dés, Románia

### Verseny- eredmények

**2005** Országos Tudományos Diákköri Konferencia (OTDK) országos forduló, szövegtan-stilisztika kategória, ELTE Budapest, I. helyezés

**2001** egyetemi fordítóverseny, I. helyezés, Veszprémi Egyetemi, francia nyelv

**2001** angol nyelvi verseny, Kodolányi János Főiskola, első helyezés

**2001** OKTV (Országos Középiskolai Tanulmányi Verseny), angol nyelv, országos döntő, 12. helyezés

### Ösztöndíjak

**2013–2014** Fulbright ösztöndíj, City University of New York, Martin E. Segal Theatre Center, visiting student researcher

**2004** ERASMUS ösztöndíj: Université NANCY 2, Filmtörténeti Intézet, Nancy, Franciaország, filmelméleti és gyakorlati kurzusok

**2005–2006** Köztársasági Ösztöndíj, Veszprémi Egyetem

### Munkatapasztalat

**2013 – igazgatóhelyettes, PIM-OSZMI**

**2010–2013 Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSZMI):** a nemzetközi csoport koordinátora, nemzetközi referens, kutató

**2008–2010 OSZMI,** gyűjteménykezelő (bábgyűjtemény, cikkarchívum), nemzetközi kapcsolattartó

**2007– szakfordító** (angol, román, francia), számos színházi témájú fordítás

	<b>2006–2011 School of Business Székesfehérvár</b> , szakmai oktatás: jelmez- és viselettörténet, scenográfia
	<b>2011 tavaszi félév, Pannon Egyetem</b> (Veszprém) vendégelőadó: ‘ <i>Közép-európai kortárs színház és drámaírás a társadalmi fordulat után</i> ’, kötelező szeminárium másodéves MA hallgatóknak
	<b>2008 őszi szemeszter, Pannon Egyetem</b> , vendégelőadó, <i>Kortárs európai színházi rendezők</i> , kötelező szeminárium másodéves színháztudományi BA hallgatók számára.
	<b>2007 tavaszi félév, Pannon Egyetem:</b> vendégelőadó, <i>Dráma és társalgás</i> , kötelező szeminárium másodéves színháztudományi BA hallgatók számára
	<b>2006-2008</b> London Style Nyelviskola, Székesfehérvár, angol nyelvtanár
	<b>2005-2006</b> Nivegy Völgyi Zeneiskola, Balatoncsicsó/Zánka, klasszikus gitár tanár
<b>Fontosabb szakmai projektek</b>	<b>2017-2018</b> <i>A magyar színházi emlékezet megőrzése</i> NKA kutatás, csoportvezető, színháztortenet.hu portál kialakítása
	<b>2010–2013</b> ECLAP European Collected Library of Artistic Performance, ICT PSP Európai Unió projekt, magyar projektvezető
	<b>2011–</b> PACE.V4 Performing Arts Central Europe Visegrad Countries Focus, koordinátor és szakmai előadó
	<b>2011</b> október, Krakó. <i>Nézz vissza haraggal, színház a történelemben, történelem a színházban</i> , nemzetközi szimpózium, szervező
	<b>2007–2010</b> TACE, Theatre Architecture in Central Europe, nemzetközi kutatói és információs projekt az EU Kultúra 2000 program keretében. Felelős: projektkoordinálás, kutatás, szerkesztés, fordítás, nemzetközi disszemináció
	<b>2006–</b> STEP, Project on European Theatre Systems, nemzetközi színházzociológiai kutatócsoport tagja
<b>Kutatási területek</b>	színház és műtfeldolgozás színházzociológia, performanselmélet a színháztörténetírás és előadásrekonstrukció korszerű lehetőségei nyelv és interszubbektivitás, társalgáselmélet
<b>Nyelvtudás</b>	angol, román, francia: felsőfok német: középfok oroszl: alapfok

## VIII. Publikációs jegyzék

### Szaktanulmányok (magyar nyelven)

**2016b** 9/11 - Trauma és spektákulum. Kísérletek a terrortámadás performatív és társadalmi feldolgozására. In *A színpadon túl*, Görcsi Péter, P.Müller Péter, Pandur Petra, Rosner Krisztina (szerk.), Kronosz Kiadó, 2016, 233-247.

**2016a** Immerzió és közösségi tapasztalat in *Hamlet felnevet*, Írások P. Müller Péter hatvanadik születésnapjára, Pécsi Tudományegyetem, Pécs, 2016, 111-120.

**2013b** Egy örök vénasszony portrétörredékei, Gobbi Hilda utolsó szerepének képi dokumentumai és a színházi emlékezet metonimikus szerkezete, *Színháztudományi Szemle*, 42.

**2013a** Az emlékező tér. A holokauszt kortárs lengyel dramatikusan feldolgozásai. *Színház, jelentés, emlékezet*, Kérchy Vera (szerk.), JATEPress, 2013.

**2012** A hallható színház. A rádiószínházi felvételek felhasználásának lehetőségei a színházi előadások digitális rekonstrukciójában, *Színháztudományi Szemle*, OSZMI, 2012.

**2011** Színpadon a tegnapelőtt, a színházi műtfeldolgozás lehetőségei és akadályai Magyarországon, *Symbolon*, Marosvásárhely, 2011/13.

**2009** Intercsehov.com, Csehov-előadások virtuális lenyomatai a világhálón in Gajdó Tamás (szerk.): *Digitális színháztörténet*, OSZMI, Budapest, 2009. 81-96.

**2008** Társalgás, drámaolvasat, performativitás: A társalgási identitás drámaelméleti olvasata. Szondy, Bécsy, Herczeg, *Symbolon*, VIII évfolyam, 13. szám, Marosvásárhely, 22-37.

**2007** A politikum mint beszédmód: Zsámbéki és Schilling Csehov tükrében in *Theatron* VI 1-2: 155-159.

### Szaktanulmányok (idegen nyelven)

**2017** Vanishing and Reappearing Theatre History: The Challenge of Using 3D Imaging Technologies in Performance Reconstruction, in Kunderova, Radka (ed.), *Current Challenges in Doctoral Theatre Research*, JAMU, Brno, 2017, 195-202.

**2016b** Archives on Arts – Arts on Archives, Platform, *East European Performing Arts Companion*, Joanna Krakowska, Daria Odija (szerk.), Adam Mickiewicz Institute, Centre for Culture in Lublin, Lublin – Warsaw, 2016, 360-375.

**2016a** Apartement Theatre in Hungary: Neo-Avant-Garde, Postmodern and Hyperrealist; *Kwartalnik Kultúrny Opcje 1.1*, Katowice, <http://opcje.net.pl/attila-szabo-apartment-theatre-in-hungary-neo-avant-garde-postmodern-and-hyperrealist/>

**2015c** Marline Lisette Wilders, Hedi-Liis Toome, Maja Sorli, Attila Szabó, Antine Zijlstra: „I was utterly mesmerized”: Audience experiences of different theatre types and genres in four European cities. *Amfiteater*, Journal of Performing Arts Theory, Ljubljana, 2015. 3/1-2. 305-345.

**2015b** Strategie teatralnego zangazowania pamieci kolektywnej jako sposób radzenia sobie zprzeszoscia w multikulturowej spolecznosci rumunskiego miasta Târgu Mureş (Marosvásárhely). [Strategies of theatrical engagement of collective memory as a means of coming to terms with the past in the multicultural town of TârguMureş (Marosvásárhely),

Romania] *Teatr historii lokalnych w Europie Srodkowej (Theatre of Local Histories in Central Europe)*, Ewa Wachokia, Dorota Fox, Aneta Głowacka (eds.), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2015, 236-253.

**2015a** 20/20 The digital theatre binoculars. 3D models from the collection of Hungarian Theatre Museum and Institute to see the collections clearly. *Magyar Múzeumok*. A Pulszky Társaság – Magyar Múzeumi Egyesület online magazinja, 2015-06-22. [http://www.magyarmuzeumok.hu/english/2605\\_2020\\_the\\_digital\\_theatre\\_binoculars](http://www.magyarmuzeumok.hu/english/2605_2020_the_digital_theatre_binoculars)

**2013** Multimedia Performance Reconstruction as a Challenge to Theatre History Writing: Using Interactive Models of Historical Theatre Performances in the Education of Performing Arts, *Information Technologies for Performing Arts, Media Access, and Entertainment*, Second International Conference, ECLAP 2013, Porto, Portugal, April 8-10, 2013, Revised Selected Papers, Lecture Notes in Computer Science, Vol. 7990, Nesi, Paolo; Santucci, Raffaella (Eds.), 2013, 164-174.

**2012b** The Art of the Actor. The Hungarian Theatre Between Tradition and Innovation, 17-20 és Music Scene in Hungary, International With a Specific Flavour. *Performing Arts Central Europe*. Visegrad Countries Focus, ed. Martina Cerna, Institut Umeni – Divadelni Ustav, Praha, 2012.

**2012a** Attila Szabó – Piroska Ács: Open Access Visions and Possibilities in the Dissemination of the Hungarian Performing Arts Heritage, *ECLAP Conference Proceedings*, Università de Firenze, 2012.

**2011** Recalling the Revolution, in Joanna Krakowska – Attila Szabó (eds.), *Theatre After the Change*, Creativ Média, Budapest, 2011, 130-134.

**2009b** U prošlosti svojoj nacija živi... Czékmány Anna, Szabó Attila, *Scena 3/2009 július-szeptember*, Novi Sad (Újvidék), 96-101.

**2009a** Changing Frames of Social Spaces on the Hungarian Stage, *Global Changes – Local Stages*, Maanen-Saro-Kotte (eds.), Theatre Themes series 5, Rodopi, Amsterdam, 2009, 389-427.

## **Bírálatok**

**2017** Osloi színházi kisokos. Egy villámlátogatás benyomásai, in Lakos Anna (szerk.): *Visszaszámlálás*, Kortárs norvég/izlandi színház és dráma, OSZMI, Budapest, 2017, 59-66.

**2012** Just Drinking and Talking. Csaba Székely, a Fresh Dramatic Voice from Transylvania, *Hungarian Theatre Bulletin*, ed. Anna Lakos, ITI Hungarian Centre, 29-35.

**2011** Palpable Fictive Reality (on the dramaturgy of Janos Hay), in *Theatre After the Change*, (ed. Joanna Krakowska, Attila Szabó), Creativ Média, Budapest, 78-87.

**2010b** Breakpoints: Stereotype, Topology, Fetish. A Post Colonialist Glance on two Plays by Brian Friel and András Sütő in *Zwischen Kulturen und Disziplinen: Festschrift für Magdolna Balkányi*, [hrsg. von] Lelkes Zsófia, Molnár Klára, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010, 129.

**2010a** Külön(sz)óra, a társalgás abszurd kihívása Eugene Ionesco drámáiban, *Symbolon*, Marosvásárhely, 2010/1,

**2006** Interszubjektív terek szerkezetváltozatai három Csehov-előadásban. *Symbolon, Revue of Theatre Studies I. Theatre and Ideology* VII/11: 140-151.

## Szakfordítások

**2016** Szebeni Zsuzsa: *Gróf Bánffy Miklós. Egy nyughatatlan ember.* A Restless Man, angol ford. Szabó Attila, OSZMI, Budapest, 2016, 210.

**2012** Újrahasznosított valóság a színpadon. Dokumentumszínházi körkép Közép-Európából és a nagyvilágból. Fordította, szerkesztette és az előszót írta: Szabó Attila. In *Színház 2012/11* (melléklet), Olivier Mouginot: A fekete Amerika története francia szemmel, 10-12, Natalia Jakubova: Dokumentum vagy utóemlékezet, A múlt feldolgozásának kihívásai a kortárs közép-európai színházban, 7-8, Joanna Biernacka: Transfer! Manipuláció vagy mestermű, 13-15, Joachim Fiebach: Reflexiók a „dokumentarista színházra”, 4-5, Jana Svobodova: A lehetőségek ablaka, 18-19, Hilary Halba – Stuart Joung: A verbatim dráma színrevitelének egy lehetséges módja Új-Zélandon, Gianina Cărbunariu: Az első milliméter, 19-21, David Schwartz: Felelősségem tudatában kijelentem, 21-22, Catherine Decastel: Az erőszak csendje, 15-16, Annabel Soutar: Jó időben, jó helyen, 16-18, Thomas Irmer: Az új dokumentarista színház első évtizede – Merre tovább?, 2-4.

**2011a** Joanna Krakowska – Attila Szabó (eds.), *Theatre After the Change*, Creativ Média, Budapest, 2011, vol.1, István Szabó: The System Went, the Theatres Remained, 55-63, Kinga Boros: 20/20 – An Account of the Rehearsal Process, 171-175, László Eörsi: „Aczélian” Cultural Politics and the Csiky Gergely Theatre in Kaposvár, 67-76, István Nánay: The Metaphorical Language of Theatre Critics, 107-109, Andrea Tompa: There’s No Accounting for History, 135-139, Magdolna Marsovszky: Democratic Theatre Policy... 119-124, vol. 2, Tamás Jászay: Whom Do We Write? Why Do We Write?, 20-23, Zsuzsa Radnóti: Apocalypse Tomorrow, 48-52, Veronika Darida: In a Theatrical Minority, 107-113.

**2009** Anna Lakos (ed.): *Hungarian Theatre Bulletin*, ITI Hungarian Center, Budapest, István Szabó: The New Subsidy System, 4-6, Beáta Barda: Without a Safety Net, 14-19, Balázs Urbán: The Real People’s Theatre: Eger, 24-27, Zsófia Molnár: The Fate of a Legend: Kaposvár, 27-30, Zsófia Molnár: It’s Still the Katona, 35-38, Zsófia Molnár: Halfway Towards Becoming an Arts Theatre (Örkény István Theatre), 48-50.

**2007** Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Hogyan készítsünk magunknak szervek nélküli testet?* Theatron, 2007. ősz-tél, 38-49.

## Drámafordítások

### Angol nyelvre

2015 Pass Andrea: *Újvilág* (New World) – DVD és előadás-felirat

2014 Kiss Márton: *A csöngő* (The Bell) – előadás-felirat

2013 Gergye Krisztián Társulata: *Opera Amoralis* (Opera Amoralis) előadás-felirat, Kortárs Drámafesztivál, Budapest, 2013.

2011 Rejtő Jenő – Deák Tamás: *Csontbrigád* (Skeleton Brigade), előadás-felirat

2011 Kárpáti Péter: *A pitbull cselekedetei* (Acts of the Pitbull), előadás-felirat, Kortárs

Drámafesztivál, Budapest, 2011.

### Magyar nyelvre

**2014** *Szertelen színdarabok New Yorkból, Öt kortárs amerikai színpadi mű*, Frank Hentschker-Szabó Attila (szerk.), ford. Szabó Attila és Kecskés Noémi, Martin E.Segal

Theatre Center: New York, 2014, Young Jean-Lee: Az égbe szálló sárkányok dala (Songs of the Dragons Flying to Heaven), 160-191, Branden Jackobs-Jenkins: Szomszédok (Neighbours), 1-90, Lisa D'Amour: Detroit (Detroit), 91-160, Lillian Helman – Sarah Stites: Belekontárkodók (Intermeddlers), 192-262, Kenneth Goldsmith: Hét híres amerikai halál (Seven American Deaths and Disasters), 263-348.

### **Szerkesztés**

**2011b** Joanna Krakowska – Attila Szabó (eds.), *Theatre After the Change*, Creativ Média, Budapest, 2011.

**2012c** Újrahasznosított valóság a színpadon. Dokumentumszínházi körkép Közép-Európából és a nagyvilágból. Fordította, szerkesztette és az előszót írta: Szabó Attila. In *Színház* 2012/10 (melléklet)

### **Konferencia szervezés**

**2015** PACE.V4 touring conference, Transport and Infrastructure in V4 Performing Arts, nemzetközi utazókonferencia, 2016. június 4-15, Budapest, Tatabánya, Nagytapolcsány, Zsolna, Olomouc, Ostrava, Katowice, Krakkó.

**2014** Central Europe Young and Restless, A Symposium, 2014. január 13, CUNY Martin E. Segal Theatre Center, New York, CUNY Graduate Center.

**2012** Theatre Financing in the Visegrad countries – Applications and Grants, nemzetközi szimpózium a STEP színházzociológiai kutatás keretében, OSZMI, Bajor Gizi Színészmúzeum, 2012. május 17-19.

**2011** Recycling Reality, Újrahasznosított valóság a színpadon - Az új dokumentarista dráma és színház Kelet-Közép-Európában, nemzetközi konferencia, Kortárs Drámafesztivál, 2011. december 1-3, Közép-európai Kulturális Intézet

**2011** Look Back in Anger, On Invention, Interpretation, and Criticism of the Sources for Theatre History in Central Europe After 1945, Krakkó, Lengyelország, 2011. október 4-5.

**2010** A színház városa, TACE, Színház-építészet Közép-Európában, nemzetközi színházurbanisztikai konferencia, FUGA, Budapest, 2010. március 26-27.

**2009** Húsz év múlva/Twenty Years After, Színház és dramaturgia a visegrádi országokban és Közép-Kelet-Európában, nemzetközi konferencia, Kortárs Drámafesztivál, 2009. november 26-28, Szlovák Intézet

**2008** Mi volt az után előtt? Színházi műtfeldolgozás Közép-Európában, nemzetközi konferencia, Kortárs Drámafesztivál, 2008. november 27-29, Budapest, Szlovák Intézet