

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR
IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA

Timár András

Újraolvasás – Újrarendezés – Kánon

Nemzeti drámáink az 1980–90-es évek magyar színpadán

A doktori értekezés tézisei

A doktori iskola vezetője:

Prof. Dr. habil. P. Müller Péter egyetemi tanár

Témavezetők:

Prof. Dr. habil. Jákfalvi Magdolna egyetemi tanár

Dr. habil. Kékesi Kun Árpád egyetemi docens

Pécs, 2019.

Tartalomjegyzék

I. A disszertáció elméleti kiindulópontja, módszertana, célkitűzése	3
II. A disszertáció felépítése és következtetései	5
III. Dr. habil. Tóth Orsolya opponensi véleménye	10
IV. Dr. Schuller Gabriella opponensi véleménye	17
V. Válasz az opponensi véleményekre	23
VI. Szakmai önéletrajz	28
VII. Publikációs jegyzék	31

I. A disszertáció elméleti kiindulópontja, módszertana, célkitűzése

Nemzeti drámáink játékhagyományát a történettudományok reszubjektívizálódása előtti és a valójában drámaszövegekkel foglalkozó „színháztörténeti” kutatás pozitivista alapon és az intézménytörténet keretein belül vizsgálta. Ez a vizsgálati horizont törvényszerűen nem az előadások történetének ismeretében, hanem a történelem színrevitelének szándékával jelölte ki a doktori értekezésben vizsgált három mű – Katona József: *Bánk bán* (1819), Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde* (1831), Madách Imre: *Az ember tragédiája* (1861) – helyét a nemzeti színjátszásban.

A disszertáció elméleti-módszertani keretét a Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád és Kiss Gabriella által kidolgozott *Philther*-metodika képezi, amelynek előfeltevés-rendszere határozottan új szemléletmódon alapszik: a színházi tárgy autonómiáján.¹ E digitális színháztörténet-írói metódus célja: 1. a magyar színháztörténet 1949 utáni évtizedeinek feldolgozásakor újfajta színházolvasási módokra irányítani a figyelmet, 2. a net-filológia elemzési szempontrendszerének felhasználásával olyan mintaelemzéseket létrehozni, amelyek megkérdőjelezzik az „irodalmi színház” uralkodó modelljének szövegközpontúságát, 3. figyelembe venni a kortárs (színház)történeti kutatások belátását, miszerint sem magát az eseményként értett előadást, sem annak befogadását nem lehet rekonstruálni. A dolgozat kiindulópontja, a „hermeneutikai szituációt tudatosító” szabadságunk éppen annak a belátása, miszerint a jelenben történő megértés nem más, mint a múlt általunk vizsgált nyomainak válasza az egyén jelenben feltett kérdéseire.

A disszertáció követi azt a kutatás-módszertani protokollt, amely szerint az előadások hatástörténeti folyamatokat kirajzoló rekonstrukciói egységes szempontrendszereket használnak. Az előadások elemzésére szolgáló hat egység, a színházkulturális kontextus, a dramatikus szöveg és előadás-dramaturgia, a rendezés, a színészi játék, a színházi látvány és hangzás, illetve a hatástörténet szempontjainak vizsgálata hozza létre azt a hálózatot, amely az egyedi esetekből fűzi össze történetekké a múltat. Következésképpen a mikrotörténet(ek)ként értett mikroelemzések összefüggései rajzolják ki a magyar színháztörténet elmúlt évtizedeinek kánonját.

¹ Jákfalvi Magdolna–Kékesi Kun Árpád: Digitális színházi kánon, *Jelenkor*, 2012. június, 621–623., Jákfalvi Magdolna: A színházi előadás fogalma a digitális média korában, *Theatron*, 2014. tavasz, 23–27. Kékesi Kun Árpád: A Philther mint historiográfiai modell, *Theatron*, 2014. tavasz, 28–32.

Az értekezés szerzőjének számot kellett vetnie azzal a disszertáció formai elvárásaiból következő ténnyel, hogy a kutatás eredményeit a digitális kultúra eszközeivel történő megjelenítéstől és magától a digitális működésmódtól eltérően kell prezentálnia. Ennek a kényszerű korlátnak a tudomásul vétele sem felelteti azonban azt a meggyőződést, hogy a világháló adta lehetőségeket, a fényképek, mozgóképek és szöveges hivatkozások dinamikáját kihasználva a net-filológia a maga háromdimenziós működésében, komplex művészeti formaként, a kutatás metodikájával ragadhatja meg a színházat. Munkahipotézisünk szerint a net-filológia mint historiográfiai módszer lehetővé teszi, hogy a felhasználó kattintásai során íródjon meg a magyar hagyomány és az európai színháznézési rend történetének egyéni olvasata és közös története.

Az értekezés céljának tekinti folytatni azt a historiográfiai munkát, amelyet három évtizede Bécsy Tamás, Székely György és Kerényi Ferenc kezdtek el, és főként nekik köszönhetően jelent meg a *Magyar színháztörténet* három, az 1790–1873, 1873–1920 és 1920–1949 közötti időszakokat elemző (offline) kötete.²

A disszertáció egyfelől három nemzeti drámánk 1980-as évekbeli nemzeti színházi előadásainak rekonstrukcióján keresztül vizsgálja, hogy a Philther-módszerrel nyert genealógia hogyan viszonyul a hagyományos színháztörténetet nem előadások történeteként értő múltképhez (I. fejezet). Másfelől célja azt is értelmezni, hogy a nemzeti drámák kánonformáló előadásainak (net)filológiai rekonstrukciói hogyan illeszkednek a kortárs magyar színház azon foucault-i értelemben vett genealógiájába,³ amelynek értelmezői keretét a posztdramatikus/posztmodern paradigmaváltás alkotja (II. fejezet).

Tézisünk szerint a Philther-korpuszból kiemelt és vizsgált előadások a hazánkban az 1990-es években artikulálódott és a teatralitás önreflexiójára törekvő rendezői színház horizontjából izgalmasak. Korpuszunk tehát nem intézmények és alkotók történetét dolgozza fel, s még csak nem is a hatalmi konstrukciókból tiltva vagy túrva, de kimaradt kulturális közeg rehabilitációját kísérli meg elvégezni, hanem intézményi karaktertől és a hatalmi önreprezentáció folyamatában betöltött helytől függetlenül, az egyes előadás hatástörténete felől vizsgálja a magyar színházi és kulturális hagyományt, azaz a kánon képződését, hogy

² *Magyar színháztörténet 1790–1873*, Székely György (főszerk.), Kerényi Ferenc (szerk.), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990., *Magyar színháztörténet 1873–1920*, Székely György (főszerk.), Gajdó Tamás (szerk.), Budapest, Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001., *Magyar színháztörténet 1920–1949*, Bécsy Tamás, Székely György (főszerk.), Gajdó Tamás (szerk.), Budapest, Magyar Könyvklub, é. n. [2005.]

³ Michel Foucault: Nietzsche, a genealógia és a történelem, Romhányi Török Gábor (ford.), *Új Írás*, 1991/10. 64.

kísérletet tegyen annak újrarendezésére. A disszertáció korpuszát olyan előadások alkotják, amelyek rekonstrukciója során szemléltetni tudjuk a színházi értelmezés- és játéktörténet hagyományaitól való különböző típusú és mértékű eltérést. Ily módon nemcsak kánonfordító és kánonalakító előadásokat vizsgáltunk, hanem (akár pozitív, akár negatív) elrugaszkodási pontokat is kerestünk.

Mivel a három nemzeti dráma évszázados kölcsönviszonyban áll a nemzeti színháziság fogalmával, s a Nemzeti Színház (sokat vitatott) szerepének kapcsán is rendre vizsgálat tárgya a három klasszikus dráma színrevitele, ezért hasznosnak tűnt, ha a Nemzeti Színház három (1983–1990 között színre vitt) előadásának részletes elemzéséből indítjuk gondolatmenetünket. Elrugaszkodási pontként tehát olyan előadásokat választottam, amelyek *mértéknek* tekinthetőek, s követik a nemzeti drámák játékhagyományának 20. század közepére kialakult rendjét, vagyis leginkább a Paulay Ede-, Hevesi Sándor- és Németh Antal-féle hagyományhoz való viszonyuk mentén értelmezhetőek.

II. A disszertáció felépítése és következtetései

A disszertáció a következő előadásokat vizsgálja: az első fejezetben elrugaszkodási pontokként két Vámos László-rendezést (*Az ember tragédiáját* 1983-ból és a *Bánk bán* 1987-ből), illetve Csiszár Imre 1990-es *Csongor és Tündéjét*, a második fejezetben két kánonformálónak tekintett *Bánk bán*-előadást (Ruszt József: *Bánk bán '96*, 1996, Zsótér Sándor: *Bánk bán*, 2007.) és négy *Csongor és Tünde*-színrevitelt (Szikora János: *Csongor és Tünde*, 1985., Ruszt József: *Csongor és Tünde*, 1991., Novák Eszter: *Csongor és Tünde 'Üdlak'*, 1994., Zsótér Sándor: *Csongor és Tünde*, 2004.), míg az Exkuzusban (3. fejezet) Somogyi István és az Arvisura társulatának 1988-as *Magyar Electráját* és – érintőlegesen bár, de – Ruszt József: *Jeruzsálem pusztulását* (1985) a Spiró György-féle szövegátírára fókuszáló tanulmányban.

A dolgozat első fejezetében elemzett két Vámos László-rendezés, a *Bánk bán* és *Az ember tragédiája* főképp „történelmi arcképcsarnoknak”, Csiszár Imre *Csongor és Tündéje* pedig mese- és tündérajátéknak, illetve szofisztikált népszínműnek olvasta a dramatikus szövegeket. Megformáltság szempontjából az előbbi két mű a történelmi realizmus és a klasszikus tragédiaíjászás szabályrendjét követte, míg utóbbi részben szintén a történelmi realizmus, részben a tündérajátékokat és a népszínmű szerepköreit definiáló játékstílust használta. A historizáló-(ál)történelmi *Bánk bán* és a mesejátéki jellegű *Csongor és Tünde* mind a drámaszövegek – legfeljebb rövidítéseket igen, de erőteljesebb átszerkesztést nem

támogató – érinthetlenségének konvenciójában, a konzerválódott historealista és tündérajáték-, népszínműjátás rendezői koncepcióiban, szerepkörök kliséire játszott színészi megvalósításaiban és a piktorealista díszlet- és jelmezhasználat szokásrendjében is évszázados hagyományokat ismételt újra.

Látnunk kellett, hogy ezek az előadások olyan *licence*-eknek tekinthető produktumok, amelyeket a színház arra használt fel, hogy műsoron tartsa azt a három szöveget, amelyeknek rendezése a Nemzeti Színházban törvényszerűen ideológiai aktus.

Az értekezés második fejezetében vizsgált és kánonalakítónak tekintett nemzeti drámák rendezéseiről megállapítottuk, hogy az 1990–2000-es évek magyarországi rendezői színházában nemcsak a dramatikus szövegek posztdramatikus/posztmodern újraértelmezése alapján jöttek létre „*radikális átértelmezések*”,⁴ hanem az előadások pusztán azáltal is felkeltették a radikalitás érzését, hogy az értelmezések eltértek a „Vámos–Csiszár-licence” olvasási módjától és olvasataitól. Természetesen ez a tény összefügg azzal is, hogy ezekben az előadásokban olyan innovatív rendezői formanyelvek, formakánonok nyilvánultak meg, amelyek átírták az ezredforduló színházi szcénájának képét.

A dolgozat harmadik egységében arra mutattunk példákat, hogy a kánonalakítás miként ragadható meg a klasszikus modernitást megelőző magyar drámairodalommal kapcsolatba hozható színházi aktivitás más területein. Megkíséreltünk két olyan mintát adni, amelyek más drámák előadás-története (Somogyi István: *Magyar Electra*, 1988.), illetve újraírásai, drámaátiratai (Katona József–Spiró György: *Jeruzsálem pusztulása*, 1814–1981.) felé nyitják meg a kutatás irányát.

Az elemzések hatástörténeti részei igazolták, hogy az első fejezetben vizsgált Vámos- és Csiszár-rendezések *negatív* elrugaszkodási pontok voltak a kortárs rendezői színház olyan klasszikusai számára, mint Ruszt József, Zsótér Sándor, Szikora János és Novák Eszter. A negatív jelző természetesen egy olyan idézéstechnikában nyilvánul meg, amely hangsúlyos pillanatokban láthatóvá teszi azokat a konvenciókat, amelyek az ősbemutatóktól Vámoséval és Csiszáréval bezárólag stabilan meghatározták e két dráma nézői szokásrendjét. Ezeknek a hagyományoknak a kibillentésére, a nemzeti és más, a modernséget megelőzően írt drámák radikális újraértelmezéseire tettek kísérletet az 1990-es, 2000-es évek kánonalakító rendezői a magyar színháztörténeti kánont formáló s dolgozatunkban részletesen elemzett rendezéseikben.

⁴ Kékesi Kun Árpád: A reprezentáció játéka, A kilencvenes évek magyar rendezői színháza, in: Uő.: *Tükörképek lázadása, A dráma és színház retorikája az ezredvégen*, Budapest–Pécs, JAK–Kijárat Kiadó, 1998. 85–104.

Vizsgált korpuszunk alkotói nem a drámaszöveg radikális szétírásával, fragmentumokká tördelésével vagy a szövegek lefokozásával hozták létre színházi kísérleteiket, sokkal inkább a dramaturgiai átszerkesztés sokszínű megoldásokat eredményező szabadságával dolgoztak. Jellemző módszereknek láttuk az előadásokban az archaizmusok, a burjánzó nyelvi alakzatok ritkítását, a romantika monologikus szerkesztésmódjának az élőbeszédhez közelítő dialógusokká formálását (például Szikora és Novák Eszter *Csongor és Tündéjében*, illetve Ruszt mindegyik elemzett előadásában), a nézői szövegértés megkönnyítését (Szikoránál és Rusztnál egyfajta „magyarról magyarra” fordítást) vagy a nyelvezet régiségét is megőrző, de részben „újraírt” és újraértett anyag egymásnak feszítését (Novák rendezésében). Ahogyan az eddig felsoroltak, úgy a vendégszövegek intertextuális hálója (Novák *Üdlakjának* zenei, Ruszt *Bánkjának* idegen nyelvi betétei), a textus úgynevezett „»vírusos« elburjánzása”⁵ (például a Zsótér-féle végigmondattott *Bánk-bán*), a Katonát újraíró Spiró *Jeruzsálem*-szövegének „visszaarchaizálása” vagy a Tünde szövegét megőrző, ám az alakot megtestetlenítő, égi hanggá alakító Zsótér *Csongor és Tündéje* is a drámaszövegek kijátszására és a jelentésképzés játékának határtalanságára irányították a figyelmet.

S bár az 1990-es évek magyar színházának depolitizáltsága nem termelt ki olyan formanyelveket, amelyek a nemzeti drámák forradalmi-politikai jellegű újraértését segíthették volna (kísérletnek talán Ruszt *Bánk bán* ’96-ját tekinthetjük), vizsgált előadásaink mégis lehetőséget adtak olyan más irányú kérdésfelvetések megtételére, amelyek következtében a nemzeti klasszikusok „nyitottak maradtak az új kulturális helyzetek folyamatosan változó interpretatív körülményeivel szemben”.⁶ Az előadások „nyitottsága” mindenekelőtt abban érhető tetten, hogy a magyar színház köznyelvévé vált logocentrizmussal, történelmi és lélektani realizmussal szemben *új hatásmechanizmusok* számára tették olvashatóvá a klasszikus dramaturgiai szövegeket.

A színházi eszközök dehierarchizálódása erőteljesen támogatta a vizuális és akusztikai lehetőségekkel tudatosan játszó rendezői formanyelvek működését. A hangzó szöveg helyett a kép elsődlegessége az „új képiség színházának”⁷ scenografikus rendezéseiben a színházi látványt – a vizuális kommunikáció megértési sémáinak működésbe léptetésével – az előadás

⁵ Imre Zoltán: *Az idegen színpadra állításai, A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai*, Budapest, Ráció Kiadó, 2018. 417.

⁶ Marvin Carlson: *Theatre Semiotics, Signs of Life*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990. 121.

⁷ Kékesi Kun Árpád: *A reprezentáció játéka... i. m.*, Kiss Gabriella: *(Ön)kritikus állapot, Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata*, Budapest–Veszprém, Orpheusz Kiadó–Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2001.193–203.

szervezőelvévé tette. Az ebbe az irányba történő elmozdulás leginkább – még ha nem is törésmentesen – Szikora Csongor és Tünde-rendezésének Jovánovics György-féle díszleteiben és El Kazovszkij összekötözött színészi és szereptesteket felmutató jelmezeiben érhetőek tetten.

A vizuális elemek nem illusztratív funkciójú előadásba emelése a színész kiemelt szerepének egyre erősebb visszavon(ul)ását eredményezte. Az általunk vizsgált előadások közül azonban több is meghatározóan épített a klasszikus (jól képzett és jól megjegyezhető) színészi játékra. Így nem véletlen, hogy a szereptradíciók újragondolásai során az egyes színészi életművekben is kiemelkedő alakítások születtek. A színészi játék újrendezése leginkább a szerepek és szerepkörök játékhagyományainak (főképp ironikus és/vagy tragikus felfogású) egymásra írásában, s így a játékmód homogenitásának többé-kevésbé sikeres megtörésében nyilvánult meg, mint például Zsótér Sándor és a Krétakör társulatának e tekintetben is kivételes *Bánk-bán* előadásában.

A rögzült értelmezési sémák leépítéséhez a neoavantgárd világszínházának hagyományai komoly segítséget jelentettek, amennyiben majd mindegyik előadás a nemzeti és más, alteritásbeli drámák szimbolikájának rituális felmutatására, a szakralitás és misztérium játékba emelésére tett kísérletet. A színház közösségi *életidejében* létrejövő „rituális összelélegeztetés”⁸ színházi (és azon kívüli, különösképpen az 1980–90-es évek traumatikus társadalmi-politikai) aktuáiban a beavatás és beavatódás vágya, kísérlete és (tragikus, ironikus, elégikus stb.) kudarcai meghatározó értelmezési keretei lettek a különféle formanyelveket használó rendezéseknek. Rusztnál Csongor és Bánk passióját követjük végig, Novák Eszternél Mirígy/Éj „ősanyai” tanításait, Zsótérnél Tünde (disz)harmonikus világrendjét, míg a *Magyar Electrában* az Arvisura társulatának ősi rítusokat és a magyar folklór zenei és mozgásvilágát integráló szertartáskísérletét.

A dolgozat előadás-elemzéseiben követett állandó szempontrendszer célja volt elősegíteni a színháztörténeti hagyomány, a hatástörténeti összefüggések és a korabeli magyar színikritika kirajzolódó történetének mikrotörténelmi áttekintését és értelmezését. Az elemzett előadásokban fel kellett figyelni arra, hogy a korpuszt alkotó rendezések „szerzői” két esetben a Nemzeti Színház igazgató-főrendezői (Vámos László, Csiszár Imre), öt esetben pedig olyan alkotók (Ruszt József, Zsótér Sándor, Szikora János, Novák Eszter és Somogyi István), akiknek semmilyen intézményes kapcsolata nem volt a nemzet színházával. A pozitivistá, akadémikus színháztörténet-írás sosem mondta ki azt a magyar színházi

⁸ Nadas Péter: Kérdések, kísérlet válaszadásra, in: Uő.: *Nézőtér*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1983. 78.

hagyomány – Térey János kifejezésével élve – „gyávaságát” kutató történészek számára rendkívül izgalmas tézist,⁹ amely szerint nemzeti drámáink rendezői értelmezéseinek történetét ketrecként zárta be az a tény, hogy a disszertáció fókuszában lévő *Bánk bán* és *Csongor és Tünde* produkciós címet viselő prózai előadások bemutatóinak társulata és helye tradicionálisan a Nemzeti Színház intézménye.

Konklúzióként rögzítettük, hogy vizsgált korszakunkban nem a Nemzeti Színházban valósult meg az a jauss-i értelemben vett produktív recepció,¹⁰ amelynek során szabadsággal nyúltak volna a (nemzeti) klasszikusokhoz, és ugyanolyan klasszikus dramatikusszövegeknek tekintették volna őket, akár csak más magyar és külföldi klasszikusokat. Holott ennek az értelmezői szabadságnak az egyre szélesebb körű legitimitációja adhat esélyt arra, hogy az újraírás és újraolvasás végtelen aktusában a múlttal viszonyba lépő mindenkori jelen képes legyen a pavis-i „leporolás” műveletének értelmében e klasszikus művekkel dialogikus viszonyba lépni.¹¹

⁹ Térey János: Teremtés vagy sem, Kovalik Balázsról, Laudáció a 2008-as Aegon Művészeti Társdíjhoz, *Élet és Irodalom*, 2008. november 7. 17.

¹⁰ Hans-Robert Jauss: Az esztétikai élvezet és a poiesis, aisztheszisz és a katharsisz alaptapasztalatai, Kulcsár-Szabó Zoltán (ford.), in: Uő.: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Budapest, Osiris, 1997. 158–178.

¹¹ Patrice Pavis: A posztmodern színház esete, A modern dráma klasszikus öröksége, Jákfalvi Magdolna (ford.), *Színház*, 1998. március, 12.

III. Dr. habil. Tóth Orsolya opponensi véleménye

Timár András dolgozata több szempontból is kötődik a 2010-ben kezdődő *Színházi net-filológia* címen ismert projekthez. A Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád és Kiss Gabriella vezetésével folytatott kutatás azt a munkát folytatja, amelyet Bécsy Tamás, Székely György és Kerényi Ferenc kezdtek el még az 1980-as években, és főként nekik köszönhető, hogy a *Magyar színháztörténet* három, az 1790–1873, 1873–1920 és 1920–1949 közötti időszakokat elemző kötete megjelent. A (közismert nevén) Philther projekt célja a 1949 utáni korszak ezekhez hasonló volumenű feltárása. Ám sok szempontból különbözik elődeitől. A kutatás eredményeit prezentáló internetes felület ugyanis kiaknázza a világháló nyújtotta lehetőségeket, s a fényképek, mozgóképek, szöveges és más típusú hivatkozások mozgékonyaságával szemlélteti a színház háromdimenziós működését. Működésmódja hasonló a digitális kritikai kiadásokéhoz, amely eltér a lineáris olvasatot kínáló könyvformától, és összetettségéből adódóan inkább rétegzett olvasást biztosít.¹ A belső linkek által felkínált utak közötti szabad választás révén számos egyéni olvasatot tesz lehetővé. A projekt másik jellegzetessége is ehhez kapcsolódik: szakít a teleologikus szemléletű, periodizációra építő történeti narratívával. A kezdőpontot – mondjuk úgy – örökölték, ám nincs kitüntetett végpontja, s így lezárása sem. Szándéka szerint a kortárs jelenségeket is nyomon követi, s a történeti elemzés kiindulópontja éppenséggel a kortárs színház. Ahogy Kékesi Kun Árpád fogalmaz: „úgy látjuk, hogy az elmúlt évtizedek színházi történései a mába nyúlnak. Itt vannak körülöttünk a nyomaik, és ezekből, ezek mentén indulunk visszafelé, hogy felfejtsük az utakat, keresztutakat, elágazásokat. Ebből is látszik, hogy nem egyszerűen a hatás-ellenhatás analízisét tekintjük feladatunknak. Nem folytathatjuk azt a historiográfiai gyakorlatot, amely elszakítja a múltat a jelentől, hanem a jelen színházát is történetileg értelmezzük.”² A kutatók az értékelésmentes leírás lehetőségét megvalósíthatatlannak tartva felvállalják a kánonformálás gesztusát: az elemzett előadások sora hangsúlyosan rajzol ki egy színháztörténeti kánont, az elmúlt évtizedek legnagyobb hatású hagyományait demonstráló

¹ A digitális kritikai kiadás működésmódjáról és eredményeiről L. Mészáros Ágnes: *Genetikus elv – digitális kritikai kiadás*. Elméleti megfontolások egy készülő Kazinczy kritikai kiadás kapcsán. ItK. 2001. 3-4. Debreczeni Attila: *Kritikai kiadás papíron és képernyőn*, In: Szerk.: Czifra Mariann, Szerk.: Szilágyi Márton *Textológia – filológia – értelmezés: Klasszikus magyar irodalom*. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014. 24-37. A lehetséges olvasásmódokról: Kisantal Tamás: *TörtéNet – elmélet. Gondolatok a történelem nem narrativista elképzeléseiről* = K. T. *Az élet tanítómesterei*. Kronosz, 2017.

² Digitális színházi kánon. <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2510/digitalis-szinhazi-kanon>

előadásokét. A honlapon olvasható elemzések a kortárs teatrológia előadáselemzési protokollja szerint épülnek fel. Az előadások alapadatai után (1) az előadás színháztörténeti kontextusát tárja fel, amely egyben az előadás jelentőségének okaira is választ ad. Ezt követik

(2) a dramatikus szöveg, dramaturgia problémáját, (3) a rendezést, (4) a színészi játékot, (5) a színházi látványt és hangzást, valamint (6) az előadás hatástörténetét tárgyaló alfejezetek.¹⁴³

Az előadások bemutatásakor Timár András is e protokollt követi. A honlapon az ő elemzésében olvasható Vámos László 1983-as *Az ember tragédiája* és 1987-es *Bánk bán* rendezése, a Csiszár Imre által rendezett *Csongor és Tünde*. Ugyancsak ő mutatja be Ruszt 1996-os valamint Zsótér Sándor 2007-es *Bánk bán* előadást, Szikora János, Ruszt József, Novák Eszter és Zsótér Sándor *Csongor és Tünde* rendezését, illetve a Somogyi István-féle *Magyar Electrát*. E részletek azonban könyv formában (egy doktori dolgozat részeként) más olvasásmódot tesznek lehetővé.

A disszertáció tézise szerint a Philther-korpuszból kiemelt és vizsgált előadások „az 1990-es években artikulálódott és a teatralitás önreflexiójára törekvő rendezői színház horizontjából izgalmasak. Így például a posztdramatikus/posztmodern színház azon megnyilvánulásai felől, amelyre egyrészt a hagyományok radikális átírására tett kísérletezés, a színházi törekvések heterogenitása, játéknyelvek széttartása, és a művészi kísérletezéstől elválaszthatatlan curiositas jellegű (Jauss) nézői élmény hagyományossá válása jellemző.” (7) A disszertáció korpuszát olyan előadások alkotják, amelyek rekonstrukciója során a szerző szemléltetni tudja a színházi értelmezés- és játéktörténet hagyományaitól való különböző típusú és mértékű eltérést. Ily módon nemcsak a kánonfordító és -alakító előadásokat vizsgálja hanem (akár pozitív, akár negatív) elrugaszkodási pontokat is keres. (7-8) A három mű (*Bánk bán*, *Csongor és Tünde*, *Az ember tragédiája*) centrális szerepét az indokolja, hogy e drámák évszázados kölcsönviszonyban állnak a nemzeti színháziság fogalmával, s a Nemzeti Színház (sokat vitatott) szerepének kapcsán is rendre vizsgálat tárgya a három klasszikus dráma színrevitele. Elrugaszkodási pontként a szerző olyan előadásokat választott, amelyek mértéknek tekinthetőek, s – kissé modernizálva bár, de – követik a nemzeti drámák játékgyománjának XX. század közepére kialakult rendjét, vagyis még mindig leginkább a Paulay Ede-, Hevesi Sándor- és Németh Antal-féle hagyományhoz való viszonyuk mentén értelmezhetők. Meglátása szerint Vámos László rendezései a *Bánk bánt* és *Az ember*

³ Kékesi Kun Árpád: A Philther mint historiográfiai modell, Philther, 2014. tavasz

tragédiáját főképp „történelmi arcképcsarnoknak”, Csiszár Imre *Csongor és Tündéje* pedig mese- és tündérjátéknak, illetve egyfajta szofisztikált népszínműnek olvassák a dramatikus szövegeket. Az implicit elrugaszkodási pontokat jelölő fejezetet az explicit kánonformáló előadások nagy fejezete követi. Ebben olvashatunk Ruszt és Zsótér *Bánk bán* rendezéséről. Ezt a *Csongor és Tünde* előadások részletező elemzése követi. Hipotézise szerint a kánonalakítónak minősített rendezések dramaturgiai olvasatai kivétel nélkül olyan nagy távolságban vannak a „Vámos–Csiszár-licence” olvasási módjától és olvasataitól, hogy azok a nézőben (a kortárs kritika reagálása alapján) a radikalitás érzését keltik. Ám ez azzal is összefügg, hogy „ezekben az előadásokban olyan innovatív rendezői formanyelvek, formakánonok nyilvánulnak meg, amelyek (más drámák kapcsán is) átírták az ezredforduló színházi szcénájának képét”. (13) A harmadik nagy fejezet - épp ezért - egyfajta exkurzus. Somogyi István *Magyar Electra* rendezésének szerepeltetését, illetve Spiró György *Katona*-átiratának elemzését az a kíváncsiság indokolja, hogy a kánonalakítás miként ragadható meg a klasszikus modernitást megelőző magyar drámairodalommal kapcsolatba hozható színházi aktivitás más területein.

Az előadások elemzésekor alkalmazott szempontrendszer láthatóan kiválóan működik: bár az egyes megközelítésmódok jól elkülöníthetők, mégis: mintegy továbbírják egymást, újrateherelve a színházi előadás egységét. A látvány és a hangzás, illetve a színészi játék vizsgálata szorosan kapcsolódik a rendezést elemző alfejezetekhez. A történelmi és a kortársak által belátható horizont különbsége jól érzékelhető a színházkulturális kontextust tárgyaló részleteknél, s különösen a Nemzeti Színház rendszerváltás körüli időszakára vonatkozóan – rendkívül informatívak. E politikai/ kulturális kontextus nagyon lényeges szerepet kap Vámos *Tragédia* rendezésének értelmezésekor, ugyanis „az 1982 márciusában a Nemzeti Színházból pártfegyelmivel felmentett Sziládi János igazgató és – Pozsgay Imre ekkor még kulturális miniszteri tisztségében a váltást elősegítő közreműködésével – a Katona József Színházba eltávolított Székely Gábor (volt) főrendező és Zsámbéki Gábor (volt) vezető rendező meghatározta színházi gondolkodásmóddal szemben saját (a regnáló politikai vezetés által támogatott, és a megmaradt társulat számára is elfogadható) színházeszményét volt hivatva deklarálni”. (17) Olykor a rendezést vizsgáló alfejezet is visszautal e kontextusra: Vámos *Bánk bán* rendezése kapcsán meggyőző érvelést olvashatunk arra vonatkozóan, hogy valószínűleg nagyon is ideologikus színrevittel találkozhatunk. A kilencvenes évek előadásait tárgyaló fejezetnek külön érdeme, hogy hozzáférhetővé teszi az „oral history” egyes elemeit, ezáltal elfogadja, hogy az audiovizuális és írott források mellett a történelmi

események résztvevőinek tapasztalati és élményvilága is lehetséges forrásnak számít. A dramatikus szöveget vizsgáló részletek az összehasonlító elemzés segítségével számos olyan szöveghelyre is rámutatnak, amelyre a korabeli kritika (érthető okokból) nem reflektált: A Vámos rendezte *Tragédiában* nyomon követhető dramaturgiai változtatásokról például általánosságban elmondható, hogy egyrészt politikai-ideológiai színezetűek, másrészt megkísérlik a szöveget egyfajta realiztikus, logikusnak vélt, evilági, a transzcendencia kérdéskörét háttérbe helyező konstrukció felé irányítani. (19) Az olvasó számára ugyanakkor az is láthatóvá válik, hogy egy-egy, látszólag hasonló dramaturgiai fogás, mennyire más funkciót tölt be eltérő kontextusban: erre lehet példa a Zsótér-féle *Bánk bán* előadás, amely változatlanul hagyja a kritikai kiadás ún. végleges kidolgozásának szövegét, s ezáltal „a játszóknak és nézőknek együtt kell megfelelniük annak a kihívásnak, amelyet a szöveg ejtése és értelmezése kínál. Vagyis a Bánk-bán és a zsótéri formakánon találkozásának eredményeként létrejövő három és fél órás előadásban egészen kortárs szöveggént hangzik fel a közel kétszáz éves mű.” (70) A színészi játék elemzésekor hasonló példa lehet a különböző korú, eltérő játéksítesű színészek együttes szerepeltetése. Amíg azonban a Vámos rendezte *Bánk bánban* éppen az a probléma, hogy a rendezőnek nem sikerül egy egység(esülés) felé mutató játékmódot létrehozni a Nemzeti régi és új színészgenerációja között (37-38), addig Ruszt *Csongor és Tünde*-előadásának egyik „legizgalmasabb invenciója” az, hogy Tünde szerepét egy 17 éves lányra (Fritz Katalin) bízva, aki Ruszt szándéka szerint „idegen, földöntúli státust fog betölteni a jószerével mégiscsak gyakorlott színészek között.” (101) A hatástörténeti fejezetek igazolják a szerző koncepcióját: „az első fejezetben vizsgált Vámos- és Csiszár-rendezések negatív elrugaszkodási pontnak bizonyultak a kortárs rendezői színház olyan klasszikusai számára, mint Ruszt József, Zsótér Sándor, Szikora János és Novák Eszter. A negatív jelző természetesen egy olyan idézőtechnikában nyilvánul meg, amely hangsúlyos pillanatokban láthatóvá teszi azokat a konvenciókat, amelyek az ősbemutatóktól Vámoséval és Csiszáréval bezárólag stabilan meghatározzák e két dráma nézői szokásrendjét.” (150) Ennek kapcsán a disszertáció egyik lényeges megállapítása az, hogy „nemzeti drámáink rendezői értelmezéseinek történetét ketrecként zárta be az a tény, hogy a *Bánk bán* és a *Csongor és Tünde* produkciós címet viselő prózai előadások bemutatóinak társulata és helye tradicionálisan a Nemzeti Színház intézménye”. (150) A 2002-ben felépült Duna-parti Nemzeti Színház második, Alföldi Róbert vezette igazgatói érájához köthető az első olyan Bánk bán-előadás (a Bánk bán – junior), amely esetében kánonformáló alkotó kánonformáló nemzetidráma-előadást rendezett a Nemzeti Színházban. Míg a Nemzeti Színházon kívül – Kékesi Kun Árpádnak az 1990-es évek rendezői színházára vonatkozó tipológiája szerinti –

ún. „radikális átértelmezések[ről]” már Harag György kolozsvári Csongor és Tünde és Mohácsi János *Hogyan vagy partizán? avagy Bánk bán* kaposvári előadásától kezdődően beszélhetünk. Vagyis a disszertáció által vizsgált korszakban *nem* a Nemzeti Színházban valósult meg az a jauss-i értelemben vett produktív recepció, amelynek során szabadsággal nyúltak volna a (nemzeti) klasszikusokhoz. (155)

Míg a Philther korpusz lehetséges történetek sokaságát, s potenciális lezárhatatlanságát sugallja, fragmentáltságával aláássa a hagyományos narratív stratégiákat és befogadásmódokat, addig a most olvasható dolgozat (kellő körültekintéssel⁴) a fejlődéselv logikája mentén is értelmezhető, kerek, s bizonyos szempontból lezárt történetet sugall. A könyv forma (természetesen) megszünteti a befogadás interaktív jellegét, amelyben a befogadó maga alakítja ki (vagy legalábbis a felkínált lehetőségek alapján befolyásolhatja) az adott narratíva működését. S míg a Philther korpuszban a belső linkek alapján „kapcsolatok” rajzolódnak ki az egyes előadások között, s Kékesi Kun Árpádot idézve: „történeti elemzései és elméleti megközelítései közelítései nem szövik egy nagy történetté a tárgyalt törekvéseket, hiszen azok mögött a valóságról, a művészetről és a színházról alkotott, olykor radikálisan eltérő felfogások állnak”, addig Timár András dolgozatától nem teljesen idegen ez a megközelítés. Miközben rögzíti a különbségeket a 80-as és a 90-es évek *Bánk bán* értelmezései között, az előbbi avíttasnak, az utóbbi üdítően újszerűnek minősül. Az ellentétekre építő elbeszéléstechnika és a korszerűség-mérce az implicit elrugaszkodási pontokat jelölő Vámos- és Csiszár- rendezéseket, illetve a velük szemben bemutatott explicit kánonformáló előadásokat is jellemzi. Az első konzervatív/retrográd, hagyományos, a történelmi realizmus avítt játékhagyományát folytató, az utóbbiakra ezzel szemben a hagyományok radikális átírása, a klasszikusok radikális újraértelmezése jellemző. Gondolom, nem kérdéses, hogy melyikhez kapcsolódik pozitív értékítélet. Azt kell mondanom azonban, hogy ha elfogadjuk Vámos és Csiszár Imre, illetve Ruszt, Novák és Zsótér színházának (a kiindulópontként szolgáló azonos drámaszövegre építő) összemérhetőségét, akkor meggyőző Timár András olvasata. Ez a meggyőző erő pedig a korábban említett részletes és izgalmas előadáselemzéseknek köszönhető. Akadnak azonban olyan részletek, amelyeknél úgy érzektem, hogy ez a megközelítés erősen leegyszerűsítő megoldásokhoz vezet. A bevezetésben ezt olvashatjuk: „A kutatás elsősorban az előadások színház kulturális kontextusára és hatástörténetére fókuszált. Ennek a vizsgálati horizontnak érdekes hozadéka

⁴ A dolgozatban megnyilvánuló „kellő körültekintésen” elsősorban a mikroszintű vizsgálatot, illetve a hermeneutikai szituáció tudatosítását értem. L. 6-11.

az a tény, hogy az előadások megformáltsága rendre összekapcsolódott a folyó szövegek dramatikus olvasásának alakulástörténetével is. Vagyis az 1980-as évek irodalomtörténeti olvasatainak egyoldalúságát (és bizonyos szempontból avíttóságát) üdítően törték meg az 1990–2000-esévek újító szempontú értelmezései. Így például a későbbiekben részletesen is elemzett Ruszt József *Bánk bán* '96 rendezésére erőteljesen ható Sándor Iván *Vég semmiség* című kötete, Nagy Imre *Bánk bán*-tanulmányai, a női olvasat felől értelmező Schuller Gabriella és Kappanyos Ilona írásai, Taxner-Tóth Ernő, Hermann Zoltán, Zentai Mária Csongor és Tünde-tanulmányai.” (12) E részlettel az a problémám, hogy a szerző a tankönyvirodalomból hoz példát a 80-as évek irodalomtörténeti olvasatainak „avíttására”, dialógusképtelenségére. Egyrészt nem biztos, hogy meggyőző a tankönyvi példa, másrészt Mohácsy könyvének már a 80-as években is volt (avítnak koránt sem nevezhető) versenytársa: a Szegedy-Maszák Mihály és Veres András által szerkesztett gimnáziumi tankönyv.⁵ Emellett a 80-as évek *Bánk bán*-értését az irodalomtörténet-írás szempontjából sem nevezném avítnak. Sőt, ha úgy tetszik: „üdítően új volt” például az 50-es évek elemzéseikhez képest, amelyek nyilván „üdítően újnak” számítottak (vagy legalábbis magukat akként jegyezték) a korábbi évtizedek avíttas elemzéseikhez képest. Visszatérve a nyolcvanas évekre: többek közt ezen időszak „terméke” az Orosz László-fele kritikai kiadás, s ekkor jelentek meg Czímer József, Bécsy Tamás vagy Fried István színháztörténeti szempontból is releváns tanulmányai.⁶

Másutt azt érzékeltem, hogy talán éppen e nagyon is határozott koncepció „akadályozza”, hogy a szerző a negatív elrugaszkodási pontként kezelt Vámos-rendezések kapcsán idézzen, de azután reflexió nélkül hagyjon néhány apróságot. Psota Irénnek – a kortárs kritika szerint is manírosnak érzékelt – Gertrudis-alakításához az egyik lábjegyzet azt fűzi hozzá, hogy a színésznő visszaemlékezése szerint „Vámosnak az volt a mániája, hogy én a Bajor, a Tökés *folytatása* vagyok, és a Gertrúdban a Tökés hangját, járását, királynői tartását akarta viszontlátni.” (139) Vajon nem lehetséges, hogy e megjegyzés Vámos rendezői koncepcióját világítja meg? Egy olyan koncepciót, amely lényege nem az ismétlés, hanem a folytatás. Tehát a maga módján reflektálni kívánt a múlt és jelen viszonyára, s koránt sem biztos, hogy szándékában állt színészi játékmód egységesítése. (Ez természetesen nem menti a végeredmény visszasságait). A másik ilyen részlet *Az ember tragédiája* előadás hatástörténetével kapcsolatos, ahol egy rövid megjegyzést olvashatunk arról, hogy az előadást

⁵ A tankönyvekhez kapcsolódó vita dokumentumait L. Tankönyvháború szerk. Pála Károly, Bp., Argumentum, 1991.

⁶ Ezen évekről részletesen: Lisztes László: Katona József bibliográfia. Kecsemét, 1992.

a szakírók – az egy Sőtér István laudációjának kivételével, aki a wagneri „Gesamtkunstwerk” [sic!] megvalósulásának látta a Vámos-rendezést – egységesen, bár különböző mértékű indulatossággal és/vagy kompromisszumkészséggel bukásnak ítélték.” Vajon nem lenne érdemes részletesebben is megnézni Sőtér érvelését? Különösen azért, mert itt – a dolgozatban emlegetett szituáció (az irodalomtörténeti olvasat és a színházi előadás összekapcsolásának) egyik minősített esetéről van szó: Vámos *Tragédia*-rendezésének bírálója ugyanis a Madách-mű értelmezéstörténetében is fontos szerepet tölt be. S a dolgozat egészére vonatkoztatva is úgy gondolom, hogy nem ártana kortárs kritikák elemzésének még nagyobb teret engedni, de ezeket nyilván a kritikátörténeti gyakorlat mondatja velem.

Egészében véve úgy látom, hogy Timár András dolgozata kellően argumentált, remek stílusban megírt s rendkívül izgalmas színháztörténeti munka. A XIX. századi magyar irodalom kutatójaként a dolgozat legnagyobb erényét annak tudatosításában és (főként) részletes elemzésében látom, hogy a nemzeti drámák befogadástörténete szorosan kapcsolódik a színház világához. Pontosabban: komoly veszteség, ha nem számolunk vele.

Azt hiszem, ezek után nem meglepő a végkövetkeztetés, mely szerint teljes mértékben támogatom a dolgozat vitára bocsátását, illetve a PhD cím odaítélését.

Tóth Orsolya, dr. habil., PhD

Pécsett, 2019. július 15.

IV. Dr. Schuller Gabriella opponensi véleménye

Timár András doktori értekezése rendkívül izgalmas módon tárgyalja a „három nemzeti dráma”, azaz Vörösmarty Mihály *Csongor és Tünde*, Madách Imre *Az ember tragédiája* és Katona József *Bánk bán* című műveinek általa választott színházi előadásait. Ahogy a szerző is utal rá, a pozitivisták színháztörténetek eddig elsősorban drámaszöveggként és az intézménytörténet keretein belül olvasták ezeket a műveket. A dolgozat fontos erénye a témával kapcsolatos alapvető kutatások integrálása és értő továbbgondolása egy nagyobb egységgé. A szerző stílusa komoly megidéző erővel bír, szövege alapos műveltségről ad tanúbizonyságot a színháztörténeti hagyomány kapcsán, a dolgozat egészére jellemző a hatástörténeti összefüggések átlátása és új tézisek megfogalmazása. Rendkívül üdítő az értekezés olvasója számára, hogy ezúttal nem rendezői életművekről és nem intézményi történetet olvas, hanem pusztán előadáselemzésekből rajzolódna ki fontos színháztörténeti meglátások, miközben sormintá szerűen vissza-visszaköszönnek rendezői oeuvre-ök elemei is. Az alábbiakban a doktori értekezés gondolatmenetének csomópontjait igyekszem rekonstruálni, hogy kiemeljem a dolgozat erősségeit és néhány megjegyzéssel segítsen a szöveg publikációvá alakítását.

A bevezető fejezetben a szerző a Philther digitális színháztörténetírói módszere nyomán alapozza meg elemzői módszerét. Kiinduló pontjai a színházi előadás autonómiája, továbbá annak belátása, hogy az elmúlt korok előadásainak jelenben történő megértése „a múlt általunk vizsgált nyomainak válasza az egyén jelenben feltett kérdéseire” (6. o.) Itt fogalmazódik meg a dolgozat fő tézise: a választott drámák elsősorban a kilencvenes évek magyar rendezői színházának horizontjából izgalmasak; ezt alátámasztandó a későbbiekben nemcsak kánonfordító és -alakító előadásokat vizsgál, hanem elrugaszkodási pontokat is keres.

A Philther módszer keretében napvilágot látott elemzések és a vállalkozás égisze alatt lezajlott konferenciák illetve szakmai viták nyomán bizonyítottan tekinthető a választott interpretációs keret helytállósága. Ami módszertani kiegészítésként megfontolandó: a színháztudomány kizárólagos tárgyának az előadást tekintő (6.o.), Erika Fischer-Lichtétől származó felfogást az utóbbi bő évtizedben számos kritika érte, mivel ez a perspektíva nem vet számot az előadások létrejöttének és befogadásának társadalmi dimenziójával. Ennek jelentőségével nyilvánvalóan tisztában van a dolgozat szerzője is, hiszen elemzéseiben (különösen a negatív elrugaszkodási pontot jelentő Vámos és Csiszár-előadások színházkulturális kontextusának tárgyalásakor) bőszégesen utal a produkciók társadalmi-

politikai kontextusára is. Ennyiben tehát nem módszertani bővítésre van szükség, hanem a bevezetésben megfogalmazott tézis finomítására. Ugyancsak végiggondolandó Kékesi Kun Árpád kilencvenes évek rendezői színházáról írt szövegének és az általa elemzett előadásoknak saját társadalmi kontextusukhoz való viszonya, erre a szövegtől való időbeli távolság mellett napjaink színháztudományának ez irányú vizsgálódásai is biztatnak.

A módszertani bevezetővel kapcsolatos másik kiegészítési javaslatom a videofelvételek használatához kötődik. A dolgozat megjegyzéseiből arra következtethetünk, hogy a szerző bőven élt a felvételek használatának lehetőségével. Ennek kapcsán érdemes tematizálni ennek elméleti és történeti jelentőségét mind a dolgozat, mind a színháztörténetírás szempontjából általában, és legalább néhány bekezdés erejéig foglalkozni a kérdéssel.

A dolgozat első nagyobb fejezete három előadást tárgyal, ezek Vámos László *Az ember tragédiája* (1983) és *Bánk bán* (1987) rendezései, valamint Csiszár Imre *Csongor és Tündéje* (1990). A szerző tézise szerint ezek az előadások, bár keletkezésük idejét tekintve a nyolcvanas évekhez köthetők, szemléletükben a Paulay Ede-, Hevesi Sándor- és Németh Antal-féle hagyományhoz való viszonyuk mentén értelmezhetők és licence-ként működtek, amennyiben a nemzeti drámák kanonikus értelmezés- és előadásmódját rögzítették és a Nemzeti Színház számára a három dramatikus szöveg műsoron tartását segítették.

A Vámos László *Tragédia*-rendezésével foglalkozó elemzést különösen olvasmányossá és érzékletessé teszik az olyan apróságok, mint például a szerepet játszó színészek életkorának történeti horizonton való vizsgálata, vagy a színészi szövegmondás sajátosságainak aprólékos megidézése. A szerző a korabeli kritikáirás pontatlanságait és romantikus előfeltevéseit is görcső alá veszi, elindítva egy fontos szubtextust a disszertáción belül, nevezetesen a magyar színikritika elméleti előfeltevéseinek és történetének vizsgálatát. Emellett az elemzés meggyőzően bizonyítja, hogy Vámos előadásának jelentősége nem esztétikájában, hanem abban a politikai-kulturális közegben van, mely lehetővé tette, hogy a produkció létrejöjjön és az 1980-as évek nemzeti színházi Tragédia-játszásának ízléskanonját reprezentálhassa. Timár András így maximálisan alátámasztja a bevezetőben megfogalmazott tézisének, miszerint nem csupán a kánonfordító műveknek, de a mai ízlés számára negatív elrugaszkodási pontot jelentő, első pillantásra érdektelennek tűnő előadásoknak is helye van egy kortárs színháztörténeti narratívában.

Vámos László a *Bánk bán* rendezését beharangozó nyilatkozataiban a kettős beszéd és a felületi aktualizálás (sic) kerülendő és káros voltáról értekezett, ennek megfelelően előadása egy olyan retrográd történelmi arcképcsarnok lett, mely semmilyen módon nem kívánt a kor

emberéhez szólni, idő felett álló remekműként közelített Katona szövegéhez. Az előadást tárgyaló fejezet egyik nagy erőssége a színészi alakítások és a tér rendkívül plasztikus és szórakoztató leírása, különös tekintettel az előadásba vont két színészgeneráció eltérő játékmódjára. Timár András lábjegyzetben a főbb szerepeket játszó színészek további kapcsolódó szerepeire is kitekint (38.o. 138. lábjegyzet), színháztörténetileg is orientálva olvasóját. Különösen szép rész a generációról generációra hagyományozódó játékkonvenciók vizsgálata, ami szintén jócskán kitágítja a vizsgálat időbeli horizontját, újfent történeti mélységet adva a szövegnek.

Csiszár Imre *Csongor és Tünde* rendezése a rendszerváltás környékén egy politikailag túldeterminált helyzetben jött létre, amit a szerző bősz jegyzetapparátussal kontextualizál – a színházigazgatók politikai alapon történő kinevezésével illetve menesztésével kapcsolatos korabeli megnyilatkozások rendkívül tanulságosak a mai olvasó számára is. Csiszár rendezésében a szövegterjedelem visszaszorítását a látványvilág dominanciája és bombasztikus vizuális megoldások kísérték, az előadás egésze azonban koncepciótlan maradt, amit a korabeli kritika is felismert és megfogalmazott. A dolgozat ezen alfejezetében a Vörösmarty-hivatkozások révén látványos bizonyítást nyer a szerző alapos szövegismerete, melynek segítségével a korabeli kritikákhoz képest jóval alátámasztottabban tudja demonstrálni a rendezés koncepciótlanságát és ellentmondásait. A fejezet fontos implicit következtetése, hogy a szövegátrendezés és a látvány túlsúlya önmagában nem elég a posztmodern rendezői színházi nyelv felé való elmozduláshoz, ezért az elemzés Kékesi Kun Árpád és Koltai Tamás a kilencvenes évek rendezői színházáról és annak teoretikus recepciójáról a Színház újságban folytatott vitájához is fontos adalék lehet.

Noha a tartalomjegyzéket böngészve első pillantásra Vámos és Csiszár rendezései nem korbácsolják fel annyira az olvasó kíváncsiságát, mint Ruszt, Zsótér, Novák rendezései, a későbbi részek felől maximálisan értelmet nyer a három elrugaszkodási pont kirajzolása. Rendkívül fontos annak kimondása és bizonyítása, hogy a nyolcvanas évek Nemzeti Színházában a színészvezetés mennyire nem volt képes haladni a korrallal, továbbá milyen, részben a kilencvenes és kétezres évekre is továbböröklődő előfeltevések foglya volt a színikritika nyelvezete. Mivel az első fejezetben tárgyalt három előadás jóval kevésbé van jelen a kortárs színházi emlékezetben, mint a második fejezetben tárgyalt produkciók, a dolgozat könyvvé formálása esetében üdvös lenne a szöveget képanyaggal illusztrálni, beleértve az elemzésekbe beidézett korábbi korszakok történeti példáit is. További apró kiegészítés: a szerző többször hivatkozik a leszúrt lábú színészetre, amely azonban a

kritikákban és szakszövegekben lefúrt lábú színeszetként szokott szerepelni, ez a későbbiekben javítandó.

A dolgozat második nagy egysége a Vámos-Csiszár licence-től való „elhajlás” példáit vizsgálja két Bánk bán illetve négy Csongor és Tünde előadás elemzés segítségével. A kutatás időbeli határai 1985 és 2007, az analízisek fókuszában a kilencvenes évek rendezői színháza áll, valamint annak előtörténete a nyolcvanas és utóélete a kétezres években. Dicsérendő és kiemelendő, hogy a hat előadás kapcsán – melyek közül Ruszt József és Zsótér Sándor 2-2, Novák Eszter és Szikora János 1-1 előadást jegyez – intézményileg is változatos, széles merítéssel dolgozik a szerző.

A dolgozat törzsanyagát képező alapos és olvasmányos elemzések komoly filológiai apparátust vonultatnak fel. Különösen jó választás volt Szikora János 1985-ös *Csongor és Tünde* rendezésének a korpuszba való beemelése, mely a képzőművészeti látásmód színházba való integrálása és a későbbi *Csongor és Tünde* előadások eszmeiségére tett hatástörténete miatt is fontos produkció. Zsótér *Bánk bán* illetve *Csongor és Tünde* rendezései esetében a szerző segít olvasói számára visszamenőleg is megérteni és értelmezni az előadásokat, hiszen ezek, ahogy ő is utal rá, csak sokadik olvasás/újranézés nyomán fejthetők fel. Ruszt József rendezései kapcsán fontos azok kánonba és színháztörténeti emlékezetbe illesztése, mivel az előadások a korabeli recepcióban nem nyertek méltó befogadásra, miközben a *Bánk bán '96* kifejezetten paradigmaváltó előadás volt, a *Csongor és Tünde* pedig egy olyan szélsőséges egzisztenciális határhelyzetben létrejövő bátor tett volt, amelyhez fogható kevés van a professzionális alkotók esetében. (Ennek kapcsán szeretném jelezni, hogy Ruszt megrázó levélrészlete nem a 348. lábjegyzetben olvasható, ahogy arra a 154. oldalon a 593-as lábjegyzetben hivatkozik a dolgozat, hanem a 353.-ban.)

A dolgozat e második nagy egysége fontos meglátásokat tesz a színházi szakírás területén is. Egyrészt meggyőzően bizonyítja, hogy nemcsak a dramatikus szövegek átdolgozása tudja a radikalitás érzetét kelteni a nézőkben, hanem nemzeti drámáink esetében a „Vámos-Csiszár licence”-től való puszta eltérés is. Másrészt rámutat, hogy Ruszt József *Bánk bán '96*, Novák Eszter *Csongor és Tünde 'Üdlak'*, valamint Zsótér Sándor *Bánk bán*-rendezése esetében milyen diszkrepancia van a korabeli kritika reakciói és a mű alapos, színház- és hatástörténeti összefüggéseket is játékba hozó olvasata között.

Az olvasók többsége az első nagy fejezet példái nyomán a *Bánk bán* és *Csongor és Tünde* elemzéseket végigolvasva azt várná, hogy ezek után Madách Imre *Az ember tragédiája* című művének olyan színházi előadásai következnek, melyek a kilencvenes évek rendezői színházi jelenségeihez kapcsolódva, azt folytatva (esetleg megelőlegezve) kortárs horizonton

képesek megszólaltatni Madách művét. A dolgozat azonban egyetlen ilyen előadással sem foglalkozik önálló alfejezetben, ami beszédes hiányként is értelmezhető még akkor is, ha a téma összetettségére utalva próbálja egy huszárvágással megoldani a helyzetet (150. oldal 573. lábjegyzet). Amennyiben a szerző úgy véli, hogy nem született olyan reprezentatív *Tragédia*- előadás, amely minőségében és jelentőségében a második nagyobb fejezetben tárgyalt Ruszt-, Zsótér-, Novák- és Szikora-féle rendezésekhez mérhető, érdemes lenne konkrét előadáselemzésen keresztül reflektálni erre a tényre – ha pedig van ilyen előadás, akkor még inkább. Ugyancsak fontos lehet az aránybeli eltérés is, nevezetesen az, hogy a *Csongor és Tünde* négy előadással, míg a *Bánk bán* két előadással képviselteti magát. Amennyiben nem a pusztán véletlen vagy praktikus okok játszottak közre, érdemes lehet végiggondolni, vajon milyen okai vannak annak, hogy a *Csongor és Tünde* jobban meg tud szólni kortárs színházi nyelven, mint Katona műve, miközben, ahogy a szerző utal rá (9.o. 16. lábjegyzet) a kortárs irodalomtanítás éppen az előbbit érzi leginkább mellőzhetőnek a nemzeti drámák kánonából.

A dolgozat harmadik, *Exkurzus* című egysége kevésbé integrálódik a szöveg egészébe. A szerző itt két művel foglalkozik: Somogyi István *Magyar Electra*-rendezése és Spiró György *Jeruzsálem pusztulása* című Katona-átirata. Mivel véleményem szerint egy későbbi publikációban ezt a részt a dolgozat fő témájához szorosabban kötődő alfejezetekre kellene cserélni, az alábbiakban megfogalmazottak inkább az elemzések általános továbbgondolást célozzák a szövegek önálló egységként való további publikációjához. A dolgozat Somogyi István *Magyar Electra*-rendezését a Philther elemzési módusát követve tárgyalja. Bár a rendkívül olvasmányos elemzés jelenlegi formájában is megállja a helyét, érdemes lehet egy posztkoloniális olvasatban a kulturális kölcsönzés és exotizmus kritikai keretében is górcső alá venni a produkciót. Spiró *Jeruzsálem pusztulása* átiratának értő filológiai elemzését Ruszt József 1985-ös zalaegerszegi rendezésének megidézése egészíti ki. Véleményem szerint Ruszt előadása megérne egy „Philther misét”, azaz egy a netfilológia tagolását használó teljes elemzést és a szöveg digitális felületen való megjelentetését. Ehhez elegendő indok lehet - amennyiben indoklás szükséges - *A pokol nyolcadik köre* című Ruszt-előadáshoz való kapcsolódása illetve a holokauszt témájának kortárs színházi előadásokban való megjelenése.

Összefoglalóan: Timár András disszertációja alapos filológiai kutatások nyomán született, gördülékeny és olvasmányos stílusban megírt tudományos munka, mely fontos és számos eredeti meglátást fogalmaz meg a magyar színháztörténet, a klasszikusok színpadra állítása és a magyar színikritika-történet területén. Mindezek fényében a dolgozatot nyilvános vitára és védésre alkalmasnak tartom.

Schuller Gabriella, PhD

Budapest, 2019. május 26.

V. Válasz az opponensi véleményekre

Engedjék meg, hogy megköszönjem opponenseimnek, Dr. Tóth Orsolyának és Dr. Schuller Gabriellának doktori dolgozatom értékelését. Megtisztelőnek tartom gondos bírálatukat és támogató figyelmességüket, amellyel munkám felé fordultak. Köszönöm az együtt gondolkodást, munkám erényeinek kiemelését, és azokat a kritikai megjegyzéseket, amelyekben felhívták a figyelmemet olyan momentumokra, ahol írásom kiegészítésre, pontosításra szorul. A kritikai észrevételek komoly segítséget jelentenek további kutatómunkámban, hogy a magyar nemzeti drámák előadás-történetének vizsgálatát a bírálatokban javasolt szempontokat figyelembe véve, minél árnyaltabban folytathassam.

Dr. Tóth Orsolya értékelésében kiemeli és példákkal igazolja a disszertáció gerincét képező előadás-elemzések szempontrendszerének működőképességét, amelyek megállapítása szerint „jól elkülöníthetőek, mégis: mintegy továbbírják egymást, újrateremtve a színházi előadás egységét”. Nemzeti drámáink 1980–90-es évekbeli játéktörténetének alakulását vizsgáló dolgozatom valóban arra tett kísérlet, hogy *mintaelemzéseken* keresztül láttassam azt a kutatómunkát, amely az elmúlt évtizedek magyar színháztörténetének feltárására és a digitális kultúra eszközeivel történő megjelenítésére irányul. Mivel az írásbeli értekezés narratív sémái óhatatlanul eltérnek a színházi net-filológia mediális közegének sémáitól, ezért is kell határozottan egyetértenem azzal a megállapítással, hogy az elemzések az internetes felület biztosította lehetőségek között kerülhetnek érvényes működési közegükbe. E dinamikusan működő és hálózatszerűen szervezett internetes (kutatási) felület – Tóth Orsolya megállapítása szerint – „a belső linkek által felkínált utak közötti szabad választás révén számos egyéni olvasatot tesz lehetővé”, tehát a mindenkori olvasó (felhasználó) maga hozza létre egyéni keresési útvonalainak bejárásával saját (színház)történeteit.

A disszertáció arra az új tudományos módszerre, a *Philther-metodológiára* kívánta irányítani a figyelmet, amely képes 1. a digitális kultúra eszközeivel vizsgálni a magyar színháztörténeti (közel)múltat, 2. a világháló adta lehetőségeket, a fényképek, mozgóképek és szöveges hivatkozások dinamikáját kihasználva, a maga háromdimenziós működésében, komplex művészeti formaként megragadni a színházat, 3. a maguk egyszeriségében, ugyanakkor történetiségében és nemzetközi hatásmechanizmusában *rekonstruálni* a magyar színházkulturális eseményeket.

Akárcsak a Philther-korpusz, amely az elmúlt évtizedek legnagyobb hatású hagyományait demonstráló előadásokat öleli fel, az értekezés szerzője is a *kánonformálás* tényét és az ebben rejlő *értékelés* gesztusát belátva választotta ki elemzendő előadásait.

Részben a könyvformából adódó lineáris olvasásmóddal, részben pedig magával a *választás* tényével látom magyarázhatónak azt a feszültséget, amelyre Tóth Orsolya véleménye is felhívja a figyelmet: a dolgozat „kerek, s bizonyos szempontból lezárt történetet sugall”, szemben a Philther-korpusz potenciális lezárhatatlanságával.

A három 1980-as évekbeli nemzeti színházi előadás, amelyek Schuller Gabriella szellemes megállapítása szerint „első pillantásra (...) nem korbácsolják fel annyira az olvasó kíváncsiságát”, éppen azért kerültek a dolgozat első egységének fókuszába, hogy minél pontosabban láthassuk azt a játéktörténeti hagyományt, és elemezhessük azt az eszköztárat, amely nemzeti drámáink nemzeti színházi bemutatóit az 1980–1990-es években jellemezte. Ahhoz tehát, hogy az előadás-rekonstrukciók során szemléltetni tudjam a színházi értelmezés- és játéktörténet hagyományaitól való különböző típusú és mértékű eltérést, nemcsak kánonalakító előadásokat kellett vizsgálnom, hanem akár pozitív, akár negatív elrugaszkodási pontokat is. S nem csupán az alkotás, hanem a befogadás felől is definiálni azt a jelenséget, amelyet a színháztörténet-írás „nemzeti színházi stílusként” emleget. Tárgyalt időszakunkban a nemzeti drámákat radikálisan újraolvasó előadásokat és rendezői formanyelveket vizsgálva jutottam arra a következtetésre, hogy egyrészt a kánonformáló előadások egyike sem kapcsolódott a Nemzeti Színház intézményéhez, másrészt az ezredforduló színházi szcénájának képét átíró innovatív rendezői formanyelvek a *Bánk bánt* a történelmi realizmus és a klasszikus tragédiaajátszás, a *Csongor és Tündét* pedig részben szintén a történelmi realizmus, részben a tündérajáték- és népszínműjátszás rendezői koncepcióinak szokásrendjével szemben értelmezték.

Ebből következően az előadások elemzésében megnyilvánuló *értékelést*, amely alapján a nemzeti színházi előadásokat „negatív elrugaszkodási pontoknak” tekintettem, abban az argumentációs rendszerben látom érvényesnek, amely céloim szerint láthatóvá tette azokat a konvenciókat, amelyek az ősbemutatóktól kezdődően stabilan meghatározták a *Bánk bán* és a *Csongor és Tünde* előadásainak rendezői, színészi játékmódbeli és scenográfiai megvalósításának szabályrendjét. Ezeknek a hagyományoknak a kibillentésére, a nemzeti és más, a modernséget megelőzően írt drámák radikális újraértelmezéseire tettek kísérletet az 1990–2000-es évek kánonalakító rendezői a magyar színháztörténeti kánont formáló s dolgozatomban részletesen elemzett rendezéseikben. A választott előadások elemzései – amelyek „meggyőző ereje” miatt Tóth Orsolya az összevetést összességében elfogadta – annak modellálására vállalkoztak, hogy megvizsgálják, a formanyelvek önmagukban miért és hogyan kánonformálóak, s a vizsgált rendezések hogyan változtatják meg az adott darabok játékhagyományát.

Tóth Orsolya javaslata alapján mind a nemzeti drámák értelmezésének 1980-as évekbeli irodalomtörténeti jelenlétére, mind középiskolai tankönyvi olvasataira vonatkozó megállapításaimat szükségesnek tartom árnyalni és pontosítani. Meglátásom szerint a témakörök részletesebb körüljárása önálló fejezeteket igényelnek a disszertáció további kidolgozása során. Ugyancsak érdemesnek tartom a későbbiekben Vámos László *Az ember tragédiája*-rendezésére vonatkozó Sőtér István-féle kritika részletesebben ismertetett megállapításaival kiegészíteni az egyes előadás-elemzési szempontokat.

Dr. Schuller Gabriella a dolgozat erősségének tekinti az alap kutatás integrálását, a hatástörténeti összefüggések átlátását és az új tézisek megfogalmazását. Kiemeli a Philther digitális színháztörténet-írói metódus, mint „választott interpretációs keret helytállóságá[t]”, amely lehetőséget adott a pozitivistá színháztörténetektől eltérően nem drámaszöveggként és nem az intézménytörténet keretein belül olvasni nemzeti drámáink előadásait.

Schuller Gabriella észrevételével egyetértek, valóban pontosítást igényel a disszertáció bevezetőjében megfogalmazott állítás a színháztudomány tárgyával kapcsolatban: az egyszeri és megismételhetetlen előadás elemzésének, az előadás emlékét megidéző dokumentumok (nyomok) analízisének fontos eleme a játék (színház)kulturális kontextusának, társadalmi-politikai környezetbe való beágyazottságának és az előadást színháztörténeté író hatástörténet felől való vizsgálata, ahogyan azt – mindkét opponens véleménye szerint – a dolgozat elemzései is igazolják. Kutatásunkban a *történeti elemzések* szempontrendszerének összessége formálja az előadást újranezhető, újraolvasható, rögzíthető egészzé: a múlt jelen felől történő (meg)értésének és (meg)írásának egységévé. A kérdéskör árnyalása kapcsán azt is figyelembe kell vennünk, hogy míg a pozitivistá színháztörténet minimalizálja a forráskritikai reflexiót, az elmúlt évtizedek színháztörténetének kutatásai épp akkora figyelmet fordítanak a dokumentumokat elemző kutató saját értelmezői pozíciójának meghatározására.

A videofelvételek használatának, elméleti és történeti jelentőségének áttekintését a színháztörténet-írás módszertani kérdéseit, így a különféle elbeszélésmódok által meghatározott (szöveges, írásbeli és szóbeli, képi és mozgóképi stb.) forrásokat rendszerező elméleti fejezetben látom megvalósíthatónak. A disszertáció printkiadása esetén pedig feltétlenül hasznos javaslatnak tartom, hogy az internetes kutatói felületen, a www.philther.hu oldalon már eddig is az elemzések részeként megjelenő képanyaggal illusztráljam az értekezés megállapításait.

Schuller Gabriella értékelésében többször is kiemeli, hogy a doktori értekezés előadás-elemzései az áttekintett korabeli színházi szakírások szempontjából is izgalmasak. Észrevételének azért is örülök különösképpen, mert a disszertáció írása során határozottan

mege erősödött bennem az a korábbi sejtés, hogy a kortárs „kritikaviták”, a jelen színházi kritikáiról szóló diskurzusok felől (is) tanulságos áttekinteni az 1980–90-es évek kritikaírásának narratíváit, azaz – Schuller Gabriella megfogalmazása szerint – a „korabeli kritikaírás pontatlanságait és romantikus előfeltevéseit”. Már csak azért is fontos ezzel szembesülnünk, hogy láthassuk, melyek azok az elvárásrendek, amelyek alapján a korabeli szakírás a disszertáció fókuszába került és kánonformálónak tekintett előadások közül többet is eltérő hevülettel és mértékben, de jellemzően elutasított. Az opponens meglátásával nemcsak egyetértek, de reményemet is megfogalmazza észrevételében, hogy a diskurzusba beemelt előadások szempontjából „fontos azok kánonba és színháztörténeti emlékezetbe illesztése, mivel az előadások a korabeli recepcióban nem nyertek méltó befogadásra”. Hasonlóképpen örömteli számomra Tóth Orsolya megállapítása, hogy a dolgozat arra is felhívja a figyelmet, az irodalomtörténeti kutatásoknak a nemzeti drámák befogadástörténetének vizsgálatakor feltétlenül érdemes számolniuk azok színházi értelmezéstörténetével.

Schuller Gabriella értékelésében rákérdez harmadik nemzeti drámánk, Madách Imre *Az ember tragédiája* színházi újraolvasásainak „beszédes hiányára” a kánonformáló előadások fejezetéből, illetve arra a szerkezeti arányeltolódásra, hogy míg a *Csongor és Tünde* négy, addig a *Bánk bán* két előadás-elemzéssel szerepel a dolgozat második fejezetében. Mivel a kutatás folytatása elsősorban a korpusz bővítésére fog törekedni, a további budapesti, vidéki és határon túli előadások elemzéseivel a disszertáció szerkezetének arányai is kiegyensúlyozottabbá tehetőek. A bővülő korpusz pedig folyamatosan írja és olvastatja majd újra nemzeti drámáink színpadra állításainak értelmezéstörténetét, és alakítja helyüket a magyar színháztörténeti kánonban. Az előadás-elemzések közé feltétlenül érdemesnek tartom felvenni az 1984-es a kaposvári Csiky Gergely Színház Stúdiószínházában bemutatott *Hogyan vagy partizán? avagy Bánk bán* című Mohácsi János-rendezést, Harag György szintén 1984-ben a Kolozsvári Állami Magyar Színházban színre vitt *Csongor és Tündéjét*, illetve a Schuller Gabriella által is elemzésre javasolt 1985-ös zalaegerszegi Ruszt József-előadást, a *Jeruzsálem pusztulását*.

A dolgozat harmadik egységének jelenlétét az indokolta, hogy példákat láthassunk arra, a kánonalakítás miként ragadható meg a klasszikus modernitást megelőző magyar drámairodalommal kapcsolatba hozható színházi aktivitás más területein. Megkísértem két olyan mintát mutatni, amelyek más (nem nemzetinek minősített) drámák előadás-története, illetve klasszikus magyar drámák átíratái felé nyitják meg a kutatás irányát. Az elsőt az 1988-ban az Arvisura társulatóval és Somogyi István rendezésében bemutatott Bornemisza Péter-

féle *Magyar Electra*, a másodikat Katona József *Jeruzsálem pusztulása* drámája Spiró György-féle átiratának elemzése képviselte. Céлом tehát nem Madách *Az ember tragédiája* drámájának „helyettesítése” volt, hanem annak a dolgozatban is megfogalmazott belátása, hogy *Az ember tragédiája* ikonográfiai és antropológiai vizsgálata csakúgy, mint a Nemzeti Színház intézményével való viszonyának alakulástörténete önálló disszertációt igényelne. A kutatás folytatása azonban ezt a hiányt is pótolni fogja, egyrészt *Az ember tragédiája* Ruszt József 1983-as zalaegerszegi, illetve 1990-es a Szegedi Független Színpad társulatával létrehozott rendezéseinek elemzésével, másrészt a Mozgó Ház Társulás kiemelkedően izgalmas, *Tragédia-jegyzetek* címen 1999-ben Hudi László rendezésében bemutatott előadásának rekonstrukciójával.

Zárásképpen ismételten köszönöm dolgozatom bírálóinak az értékelését, s azt a megtisztelő véleményt, hogy értekezésemet fontos és izgalmas színháztörténeti munkának tekintik.

Köszönöm szépen, hogy meghallgattak.

VI. Szakmai önéletrajz

1. Szakmai tapasztalatok

Szentendrei Teátrum 50-kutatás	kutatásvezető, főszerkesztő	2017–
Színház- és Filmművészeti Egyetem	megbízott egyetemi előadó	2016–
Philther-kutatás, A színházi net-filológia	kutató, szerkesztő	2013–
Theatron színháztudományi folyóirat	szerkesztőbizottsági tag, szerkesztő	2013–2015
Károli Gáspár Református Egyetem		
BTK Színháztudomány Tanszék	megbízott egyetemi előadó	2009–
Eötvös Loránd Tudományegyetem		
BTK Magyar nyelv és irodalom szak	megbízott vezetőtanár	2008–2011
Alternatív Közgazdasági Gimnázium	színház- és drámatörténet tanár	2007–2015
Illyés Gyula Gimnázium, Budaörs	magyar nyelv és irodalom tanár	1999–2011
	színház- és drámatörténet tanár	1997–2019
Bajor Gizi Színészmúzeum	muzeológus	1991–1992
Magyar Színházi Intézet	könyvtáros	1991–1992

2. Tanulmányok

Pécsi Tudományegyetem BTK		
Irodalomtudományi Doktori Iskola	doktorandusz	2011–2019
Károli Gáspár Református Egyetem BTK		
Irodalomtudományi Doktori Iskola		
Színháztudományi Alprogram	doktorandusz	2009–2011
Veszprémi Egyetem BTK Színháztudomány szak	színháztörténész	1994–1999
Eötvös Loránd Tudományegyetem BTK		
Magyar nyelv és irodalom szak	magyar nyelv és irodalom szakos bölcseész, középiskolai tanár	1992–1999
Eötvös József Gimnázium, Budapest		1986–1990

3. Felsőoktatási gyakorlat

Színház- és Filmművészeti Egyetem	2016–
Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Kar Színház- és filmművészeti szakiró, kritikus szakirányú továbbképzési szak	2016–2017
Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Kar Drámapedagógia szakirányú továbbképzési szak	2015–
Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Kar Színháztudományi Tanszék	2009–

4. Díjak

Magyar Filmkritikusok Díja – A legjobb kisjátékfilm díja 2017. (Bernáth Szilárd: *Fizetős nap*, 2016. Katapult Film Kft., Producer: Angelusz Iván, Reich Péter), művészeti vezető
2017

5. Előadások, konferencia-előadások

„Játékok szabad ég alatt”. A Szentendrei Teátrum 50 kutatásról, A Szentendrei Teátrum Teátrum50 kutatási programjának A Szentendrei Teátrum története 1969-től napjainkig című konferenciája, Szentendre, 2019. július 2.

Vámos László: *Bánk bán*, 1987., Magyar Tudományos Akadémia Színház- és Filmtudományi Állandó Bizottsága és a Theatron Műhely Alapítvány Philology + Theatre = Philther konferenciája, Budapest, 2017. június 19.

Egy kortárs irodalmi mű (Nádas Péter: *Találkozás* című drámaszövege) feldolgozásának lehetséges módszerei, Drámapedagógia a felsőoktatásban című konferencia, Károli Gáspár Református Egyetem BTK Művészettudományi és Szabadbölcsészeti Intézete, 2016. december 10.

Vámos László: *Az ember tragédiája*, 1983., VIII. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus, Pécs, 2016. augusztus 25.

Szikora János: *Csongor és Tünde*, 1985., A Theatron Műhely Alapítvány és a Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudományi Tanszéke, Budapest, 2014. május 9.

Ruszt József: *Csongor és Tünde*, 1991., A Theatron Műhely Alapítvány és a Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudományi Tanszéke, 2013. december 10.

Ruszt József: *Bánk bán '96.*, 1996., Theatron Műhely Alapítvány, Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudományi Tanszéke, Budapest, 2013. április 26.

Az újraolvasás megsokszorozódása (Somogyi István: *Magyar Electra* 1988.), PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, PTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, MTA Színház- és Filmtudományi Állandó Bizottsága, MTA PAB 1. sz. Irodalom- és Nyelvtudományi Szakbizottsága, Pécs, 2013. március 21.

Novák Eszter: *Üdlak*, 1994., Theatron Műhely Alapítvány, Károli Gáspár Református Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának Színháztudományi Programja és a Magyar Tudományos Akadémia Színház- és Filmtudományi Bizottsága, Budapest, 2012. május 4.

Zsótér Sándor: *Bánk-bán*, 2007., PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, MTA PAB Nyelv- és Irodalomtudományok Szakbizottsága, MTA PAB Irodalomelméleti Munkabizottsága, Pécs, 2012. március 24.

Bessenyei György: *A filozófus értelmezéslehetőségei*, Katona József Színház, Budapest, 2011. október 15.

Zsótér Sándor: *Csongor és Tünde*, 2004., Theatron Műhely Alapítvány, Károli Gáspár Református Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának Színháztudományi Programja és a Magyar Tudományos Akadémia Színház- és Filmtudományi Bizottsága, Budapest, 2011. május 6.

Jeruzsálem reloaded (Katona József és Spiró György *Jeruzsálem pusztulása* drámáinak újraolvasása), Magyar Tudományos Akadémia Színház- és Filmtudományi Bizottsága és Károli Gáspár Református Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának Színháztudományi Programja, Budapest, 2010. május 7.

VII. Publikációs jegyzék

1. szakcikkek:

Vámos László: *Bánk bán*, 1987., lelőhelye: <http://www.philther.hu/link/play/bank-ban-2/> (letöltés dátuma: 2019. szeptember 15.)

Csiszár Imre: *Csongor és Tünde*, 1990., lelőhelye: <http://www.philther.hu/link/play/csongor-es-tunde-4/> (letöltés dátuma: 2019. szeptember 15.)

Vámos László: *Az ember tragédiája*, 1983., lelőhelye: <http://www.philther.hu/link/play/az-ember-tragediaja-4/> (letöltés dátuma: 2019. szeptember 15.)

Szikora János: *Csongor és Tünde*, 1985., lelőhelye: <http://www.philther.hu/link/play/szikora-janos-csongor-es-tunde-1985/> (letöltés dátuma: 2019. szeptember 15.)

Ruszt József: *Csongor és Tünde*, 1991., *Theatron*, 2014. tavasz, 48–53.

A megőrzés és újraírás játéka. Ruszt József: *Bánk bán '96*. 1996., *Theatron*, 2013. ősz, 44–51.

Az újraolvasás megsokszorozódása. Somogyi István: *Magyar Electra 1988.*, *Theatron*, 2013. nyár, 38–45.

Jeruzsálem reloaded, *Theatron*, 2012. ősz–tél, 27–31.

Zsótér Sándor: *Bánk-bán 2007.*, in Balassa Zsófia, P. Müller Péter, Rosner Krisztina (szerk.), *A magyar színháztudomány kortárs irányai*, Pécs, PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék–Kronosz Kiadó, 2012. 150–157.

Zsótér Sándor: *Csongor és Tünde 2004.*, in Jákfalvi Magdolna (szerk.), *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*, Budapest, Balassi Kiadó–Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2011. 177–184.

Érték – elő – ítéletek (Budapesti Kamaraszínház - Shakespeare: Othello), *Ellenfény*, 1996/1. 33–37.

Rendező, a szerző, in Szigethy Gabriella, Timár András (szerk.), *Molnár Ferenc Játék a kastélyban*, Veszprém, Veszprémi Petőfi Színház, 1995.

2. recenziók:

Adorján Viktor: A laboratórium. Az opolei-wroclawi színházi Laboratórium tevékenysége és utóélete 1959-től napjainkig, *Helikon*, 2017/1. 159–160. (társszerző: Pintér Géza)

Schilling Árpád: A harag napja – Egy balga szív dala (Kommentárok Schuller Gabriella, Nagy fehér üzemmód című kritikájához), *Színház*, 2016. február, 18–21.

Hallucino – genitáliák (Witkiewicz az ezredvégi Magyarországon), *Ellenfény*, 1997/2. 24–27.

Egy egérről... (Veszedelmes viszonyok az R.S.9. Színházban), *Sárkányfű*, 1996. október. 28–30.

3. interjúk:

Hommage à Békés András. Timár András és Huber Beáta interjúja Györe Zsófiával, 2017. december 15., lelőhelye: <https://teatrum50.szentendreiteatrum.hu/peoples/gyore-zsofia/> (letöltés dátuma: 2019. szeptember 15.)

Politika, protokoll, pezsgés. Timár András és Deres Kornélia interjúja Benkovits Györggyel, 2017. november 17., lelőhelye: <https://teatrum50.szentendreiteatrum.hu/peoples/benkovits-gyorgy/> (letöltés dátuma: 2019. szeptember 15.)

Hosszútávon gondolkodni – csak így volt érdemes..., Timár András interjúja Perjéssy Barnabással, 2017. október 6., lelőhelye: <https://teatrum50.szentendreiteatrum.hu/peoples/perjessy-barnabas/> (letöltés dátuma: 2019. szeptember 15.)

„... a mai kor szépségtendenciája: egy megújult barokk hangulat” (Goda Gáborral, az Artus Társulat vezetőjével beszélget Timár András), *Balkon*, 1997/12. 28–29.