

**Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola**

Pandur Petra

**AZ ÖTVENHATOS FORRADALOM SZÍNPADRA
ÁLLÍTÁSAI**

1956 színházi és drámai irodalmi reprezentációi a rendszerváltás után

Doktori értekezés

Témavezetők:

Prof. Dr. Müller Péter

Dr. Rosner Krisztina

Pécs, 2020

Tartalom

- I. A disszertáció célkitűzése, tézisei
- II. A disszertáció felépítése
- III. Összegzés
- IV. Dr. habil. Imre Zoltán opponensi véleménye
- V. Dr. habil. Kisantal Tamás opponensi véleménye
- VI. Válasz az opponensi véleményekre
- VII. Szakmai önéletrajz
- VIII. Publikációs jegyzék

I. A disszertáció célkitűzése, tézisei

Dolgozatomban a színház, az emlékezet és a műtfeldolgozás lehetséges összefüggéseire koncentrálni arra a kérdésre kerestem a választ, hogy a magyar színház és dráma a rendszerváltás óta milyen emlékezőtechnikák, történelemszemlélet és színházi kifejezőeszközök alapján tud hozzájárulni az ötvenhatos forradalom traumatikus emlékezetének feldolgozásához. Ennek megfelelően kutatásomban azokat az 1989 után bemutatott előadásokat igyekeztem egy csokorba gyűjteni, és egy-egy műelemzés keretein belül részletesen is megvizsgálni, amelyek (ön)reflexív módon, összetett szempontrendszer alapján, a különböző értelmezői hagyományok együttes figyelembevételével és elfogadásával tematizálják az ötvenhatos forradalom eseményeit. A kutatás abból a nézetből indul ki, miszerint a színház intézménye olyan, a fischer-lichtei értelemben vett kulturális modellnek tekinthető, amely képes arra, hogy reflektáljon a körülötte zajló társadalmi folyamatokra, arra, hogy prizmaként összegyűjtse az adott társadalomban megjelenő problémákat, és azokat még élesebben verje vissza.¹ Ekképpen pedig arra is, hogy rámutasson az 1956 értelmezéseiben a rendszerváltás után megfigyelhető módosulásokra, és ezzel összefüggésben a kollektív és egyéni emlékezetben elfoglalt helyét érintő változásokra. A rendszerváltás óta eltelt harminc évben – különösképpen a kerek évfordulók alkalmából – ugyan számos olyan előadás és dráma született, amely az ötvenhatos forradalmat tematizálja, ezek között azonban csak néhány olyan található, amely eleget tesz a fentebbi feladatoknak: Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámája és annak két színpadi feldolgozása, Gothár Péter 2006-os és Máté Gábor 2018-as rendezése, a Mohácsi testvérek és Kovács Márton által jegyzett *56 06/ örült lélek vert hadak*, a PanoDráma Társulat *Keserű boldogság, Pali, Exodus '56*, az Örkeny Színház *Emlékezés a régi szép időkre* és a MU Színház *Gyerekkorunk '56* című előadása. A dolgozatomban egyes fejezetei e színpadi művekre koncentrálnak.

Noha vizsgálódásaim fókusza – ötvenhatnak a Kádár-korszakban ellenforradalomként történő értelmezése, majd későbbi tabusítása, valamint életkori sajátosságaim miatt – elsősorban az 1989 után bemutatott előadásokra irányult, a tágabb művészettörténeti kontextus felrajzolása érdekében dolgozatomban első felében rövidebben azokat a regényeket, filmeket, s részletesebben azokat az előadásokat, drámákat is áttekintettem, amelyek a kettős beszéd

¹ Erika FISCHER-LICHTE: A színház mint kulturális modell. Ford.: MESZLÉNYI Gyöngyi. *Theatron*, 1999. tavasz, 71.

(Jákfalvi Magdolna)² művészi technikáján, a „sorok közötti olvasás” közösségi mechanizmusán (Eörsi László),³ szimbolikus megfeleltéteseken keresztül már a kollektív amnézia éveiben reflexió tárgyává tették az ötvenhatról alkotott hivatalos politikai nézet visszásságát és/ vagy az ötvenhatos eseményeket forradalomként értelmezték. Emellett a dolgozatomban részletesen is vizsgálándó produciókat a többi rendszerváltás utáni ötvenhat-reprezentáció kontextusában is igyekeztem elhelyezni, feltárva mindeközben az e területen megjelenő főbb irányokat, tendenciákat is.

Dolgozatom egyik tézise az volt, miszerint az ötvenhat-reprezentációknak a rendszerváltás után alapvetően két nagyobb irányát különböztethetjük meg: az egynézőpontú, heroizáló narratívákat támogató monologikus emlékezetmodellt és a dialogikus emlékezetmodellt képviselő műveket, amely utóbbiak „ugyanazt a traumatikus örökséget két vagy több szempontrendszer integrálása révén szemlélik”,⁴ s ezáltal teszik lehetővé a múlttal való szembenézést, annak feldolgozását. Aleida Assmann idézett emlékezettypológiája nyomán arra a megállapításra jutottam, miszerint az 1956-os eseményeket feldolgozó évfordulós művek nagy része a monologikus emlékezetmodellt követi. A traumatikus múlt emlékezetének feldolgozása szempontjából azonban a dialogikus emlékezetmodell válik fontossá.

Amint az ugyanis a fentebbi rövid leírásból is kitűnik, Aleida Assmann elméletében az emlékezet dialogikussága és a múltfeldolgozás aktusa szorosan összefonódik, előbbi mintegy az utóbbi előfeltételeként jelenik meg. A két fogalmat ennek nyomán műelemzéseim során én is egymással szoros összefüggésben tárgyaltam. Ezen meggyőződésemet erősítette meg az is, hogy Tompa Andrea – Theodor Adorno nyomán – Assmannhoz hasonlóan fogalmazta meg az általa múltfeldolgozónak nevezett előadások emlékezőtechnikáját. Tompa szerint az ilyen típusú művek a múlt problematizálására, a jelen és a múlt közötti kapcsolat megértésére, a jelennek a múlttól való függőségére helyezik a hangsúlyt. Megteremtik „a különböző nézőpontok, perspektívák váltakoztatásának lehetőségét”, illetve a „múltértelmezések, »igazságok« egymásmellettségét” ábrázolják, és „új nézőpontok beemelésével [...] nem a befogadó számára már ismert perspektívákat igazolj[ák] vissza, hanem a meglévőket

² Ehhez lásd: JÁKFALVI Magdolna: Kettős beszéd – egyenes értés. A Kádár korszak színházáról. *Alföld*, 2005/7. 65–75.

³ Eörsi László a „*Megbombáztuk Kaposvárt*” című könyvének *Marat/ Sade*-ra vonatkozó fejezetében megjegyzi, hogy „a sorok közötti olvasás, az összekacsintás mint közösségi mechanizmus működött a hatvanas évektől”. – EÖRSI László: „*Megbombáztuk Kaposvárt*”. *A kaposvári Csiky Gergely Színház és a kultúrpolitika*. Budapest, Napvilág, 2013. 62.

⁴ Aleida ASSMANN: Az emlékezet átalakító ereje. Ford.: MÁTÉ Éva Gyöngy. *Studia Litteraria*, 2012/1–2. 18. https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/134604/file_up_01%20Aleida%20Assmann.pdf?sequence=1 (letöltés ideje: 2018.09.01.)

ütközteti[k], teszi[k] vizsgálat tárgyává.”⁵ Mindezeket a jellegzetességeket – amint azt az elemzéseim is bizonyították – az általam vizsgált színpadi művek is magukon viselik, ezáltal nem csak dialogikus emlékezetgyakorlatokat megjelenítő, hanem műtfeldolgozó előadásoknak, drámáknak is tekintetem őket.

II. A disszertáció felépítése

Esettanulmányaim fő elméleti bázisát a színházelméleti szakirodalmon, a vizsgált előadásokról szóló tanulmányokon, színikritikákon, a korábban már említett emlékezetelméleteken és a színházi műtfeldolgozás témakörében íródott teoretikus munkákon túl a narratív történetfilozófia néhány meghatározó teoretikusának a szövegei képezték. Ezek tanulságait amellet, hogy esettanulmányaimba is beépítettem, a *Bevezetőt* követő második, az *Emlékezet, történelem és műtfeldolgozás* című fejezetben is összefoglaltam. Mivel a (színházi) műtfeldolgozás kérdése szorosan összefügg az egyéni és kollektív emlékezet, valamint az emlékezet és történelem közötti viszony kérdéseivel, az említett fejezetben Theodor Adorno, Andreas Huyssen, Pierre Nora, Jan és Aleida Assmann, Jeffrey K. Olick, Joyce Robbins, Gerald Siegmund, Marvin Carlson, Peggy Phelan és Imre Zoltán nyomán először e fogalmak áttekintésére törekedtem. Ezek alapján megállapítottam, majd esettanulmányaimban szemléltettem többek között azt, hogy a színház mint médium, intézmény (Siegmund), emlékmű (Phelan, Imre), emlékezetgép (Carlson) kulturális emlékezetünk (Carlson, Assmann) alakzatainak felidézése, reflektálása, a nemzet virtuális közösségének fizikai és vizuális reprezentációi⁶ és ennél fogva identitásformáló karaktere révén különösen alkalmas lehet társadalmi, történelmi traumáink – jelen esetben az ötvenhatos forradalom – emlékezetének feldolgozására.

A dolgozatom egyes fejezetei által fókuszba állított műtfeldolgozó előadások és drámák elemzése során különösen produktívnak mutatkoztak továbbá Jan és Aleida Assmann emlékezetfogalmai. E művek majdnem mindegyike utalt ugyanis valamiképpen az assmanni értelemben vett kommunikatív és a kulturális emlékezet működésmódjára, vagy a kettő közötti határ elmosódására, átlépésére. 1956 esetében ennek tematizálása különösen indokolt volt, hiszen egy olyan történelmi eseményről van szó, amely átlépve a Jan Assmann által negyven

⁵ TOMPA Andrea: Heldenplatz és Hősök tere. A műtfeldolgozásról a kortárs magyar színházban. *Színház*, 2013/2. 5–13. <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

⁶ IMRE Zoltán: *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*. Budapest, Ráció, 2013. 14.

évben meghatározott korszakküszöböt, egyre inkább a kulturális emlékezet szimbolikus alakzatává válik; eseményei, a hozzá kapcsolódó tartalmak pedig ezen emlékezet logikájának megfelelően a jelen horizontjából válogatás alapján szerveződnek újra időről időre. A kommunikatív és kulturális emlékezet közötti váltásra legelősebben az *56 06*, a *Kazamaták*, valamint a PanoDráma előadásai világítottak rá. Az *56 06* emellett a kulturális emlékezet működés módját is kritika tárgyává tette; a PanoDráma produkciói pedig az *oral history* történetek színrevitelével az ötvenhatal kapcsolatos, kommunikatív emlékezet hatókörébe tartozó egyéni emlékezetek heterogenitását mutatták fel.

Az egyazon eseményről alkotható értelmezések egymásmellettségét, sokféleségét hangsúlyozza a narratív történetfilozófiai irányzat is, amelyen belül leginkább Hayden White és Frank R. Ankersmit, valamint érintőlegesen David Carr nézetei nyújtottak segítséget az esettanulmányaim fókuszában álló előadások és drámák történelemszemléletének vizsgálatánál. Kutatásom szempontjából kiemelendő Ankersmit azon megállapítása, miszerint „történeti belátás csak rivális narratív interpretációk közötti térben születik és nem azonosítható egyetlen specifikus interpretációval sem”.⁷ A szerző – White-hoz hasonlóan – itt ugyanis azt sugallja, hogy a különböző történeti narratívák, értelmezések együttesen segíthetnek hozzá a múlt teljesebb megértéséhez, árnyaltabb szemléléséhez. Ez a fajta történelemszemlélet tükröződik vissza az *56 06*, a *Kazamaták*, a *Keserű boldogság*, a *Pali*, az *Exodus '56*, az *Emlékezés a régi szép időkre*, a *Gyerekkorunk '56* és a *Holdkő* című előadásokban, amelyek a dialogikus emlékezetmodellt követve szintén erre reflektálnak: a színházi/ drámai fikció keretein belül többféle múltinterpretációt villantanak fel, ütköztetnek, miközben elfogadják azok egyidejű jelenlétét, s rámutatnak a történelmi „igazság” és tudás fogalmainak viszonylagosságára. Ezen előadások továbbá a narratív történelemelméleti munkákhoz hasonlóan a múlttól tett beszámolókat utólagos konstruáltságát, fikcionalitását hangsúlyozzák, s azok hitelességét, megbízhatóságát problematizálják.

Az elméleti bevezető fejezetet követően a műelemzésekhez szükséges színháztörténeti, társadalmi kontextus felvázolására törekedtem. Ekképpen dolgozatom soron következő, harmadik, az *1956 színházi és drámairodalmi reprezentációi a rendszerváltás előtt és után* című fejezetében György Péter és Radnóti Sándor munkáit⁸ is felhasználva – azt jártam körül, hogy 1956 milyen helyet foglal el a nyilvános és kollektív emlékezetünkben, a hivatalos

⁷ Frank R. ANKERSMIT: Hat tézis a narrativista történetfilozófiáról. Ford.: LEISZTER Attila, MESTER Tibor. In: THOMKA Beáta (szerk.): *Narratívák IV. A történelem poétikája*. Budapest, Kijárat, 2000. 118.

⁸ GYÖRGY Péter: *Néma hagyomány*. Budapest, Magvető, 2000.; RADNÓTI Sándor: A sokaság drámája. Megjegyzések Papp András és Térey János színművéhez, kitekintéssel és visszatekintéssel. *Holmi*, 2006/3. 394–406. <http://www.holmi.org/2006/03/a-sokasag-dramaja> (letöltés ideje: 2019.02.01.)

történetírásban, különös tekintettel a forradalmi és ellenforradalmi narratívákra, ötvenhatnak a Kádár-korszakban delegitimált emlékezetként (Aleida Assmann),⁹ „magántörténelemként”, „néma hagyományként” történő továbbélésére, a forradalmi hagyomány rendszerváltás utáni „újrafeltalálására”, majd másodszeri marginalizálódására (György Péter),¹⁰ „paradox alapító esemény” jellegére (Radnóti Sándor),¹¹ és ezzel összefüggésben az ötvenhatos eseményekről alkotott múltértelmezések máig is ellentmondásos jellegére. Ennek nyomán kitértem az 1956 rendszerváltás előtti és utáni színházi és drámairodalmi reprezentációinak különbségeire is, és a dolgozatban részletesebben is tárgyalt előadásokat és drámákat elhelyeztem e művek kontextusában.

A dolgozatom legterjedelmesebb részét a fentebb említett műtfeldolgozó, dialogikus emlékezetmodellt érvényesítő színházi művekről szóló esettanulmányok adják, amelyek az ötvenhatos forradalom kontextusában reményeim szerint képesek felvillantani a színházi eszközökkel történő műtfeldolgozás néhány magyarországi lehetőségét. Amint az a kutatásomat meghatározó elméletek, kérdésfelvetések fentebbi ismertetése nyomán is kirajzolódott, e műelemzések interdiszciplináris megközelítésben tárgyalják az ötvenhatos forradalmat tematizáló előadásokat, drámákat: a színházelmélet mellett felhasználják az emlékezetstúdiumok, a történettudomány, a történetfilozófia és a pszichológia fogalmait, belátásait is.

A szóban forgó negyedik fejezet, amely az *Esettanulmányok* címet viseli, öt elemzést foglal magában. Az *Egyetlen történet 1956 darabja* című fejezet Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámáját, illetve annak két színházi bemutatóját, Gothár Péter 2006-os és Máté Gábor 2018-as rendezését elemzi. Az *1956 a kulturális emlékezet panoptikumában* című tanulmány a Mohácsi testvérek és Kovács Márton *56 06/ Őrült lélek vert hadak* című előadására koncentrálna, valamint – a művek közötti tematikus/ intertextuális/ interteátrális¹² kapcsolat miatt – röviden Vidnyánszky Attila *Tóth Ilonka és Liberté '56* című rendezéseit is érinti. A *Dokumentum és személyesség az ötvenhatos forradalom színreviteleiben* című fejezet három dokumentumszínházi produkciót, a PanoDráma *Keserű boldogság, Pali* és *Exodus '56* című előadásait tárgyalja. Az Örkény Színház *Emlékezés a régi szép időkre* című monodrámája *Az emlékezés (ön)íroniája* című műelemzésben válik vizsgálat tárgyává, amelyet *Ötvenhat-*

⁹ Aleida ASSMANN: *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*. Ford.: Aleida ASSMANN, David Henry WILSON. New York, Cambridge University Press, 2011. 128–129.

¹⁰ Az említett fogalmakhoz lásd: GYÖRGY, *i. m.*

¹¹ RADNÓTI: *A sokaság...*, *i. m.*, 394.

¹² A fogalmat Jacky Bratton meghatározásában használom. Jacky BRATTON: *New Readings in Theatre History*. Cambridge University Press, 2003. 37–38.

szólalomok címmel a k2 Színház *Holdkő* című produkciójáról szóló rövid exkurzus követ. A MU Színház *Gyerekkorunk '56* című közösségi színházi projektjével pedig *A szemtanúk színpadra állítása* című tanulmány foglalkozik. E fejezetekben arra törekedtem, hogy részletesebben is megvizsgáljam az említett előadások és drámák emlékezőtechnikáját, történelemszemléletét, színházi kifejezőeszköz-használatát, és ezen keresztül választ adjak arra, hogy milyen viszonyt alakítanak ki azok az ötvenhatos forradalommal és egyáltalán magával a történelemmel; és hogy hogyan képesek reprezentálni azt az assmanni értelemben vett dialogikus emlékezetmodellt, amelynek révén a színház a (sikeres) műtfeldolgozás terepévé válhat.

Az *Egyetlen történet 1956 darabja és az 1956 a kulturális emlékezet panoptikumában* című esettanulmányok azt a tézist hangsúlyozzák, hogy a *Kazamaták* és annak színpadi feldolgozásai, valamint az *56 06/ örült lélek vert hadak* – habár a választott nézőpontot, az eseménysorok ábrázolásmódját tekintve különböznek egymástól, közös bennük, hogy – egyaránt a forradalom tisztaságát, hősiességét hangsúlyozó mitizáló narratívák, legendák ellenében határozzák meg ötvenhat-értelmezésüket. Úgy reflektálnak a forradalom eseményeire, valamint azoknak a kollektív emlékezetünkben elfoglalt helyzetére, hogy azokat egy, az irónia és/ vagy a satíra cselekményesítési eljárásai alapján megalkotott fikcionális történet, teátrális történelmi tabló¹³ keretei között tematizálják.

Esettanulmányaim alapján arra a következtetésre jutottam, miszerint a *Kazamaták* című dráma és annak Gothár-féle rendezése, valamint az *56 06* hasonló módon hozza működésbe a műtfeldolgozás előfeltételének tekintett dialogikus emlékezetmodellt. Az említett művek egyaránt a kollektív emlékezetben és a hivatalos történetírásban meghonosodott tartalmak kiforgatásával/ destruálásával állítják színpadra a történelem szóban forgó fejezetét. S a műtfeldolgozó előadások jellegzetességeinek megfelelően egymástól élesen különböző múltinterpretációkat, perspektívákat ütköztetnek, helyeznek egymás mellé, tesznek egyenrangúvá.

A *Kazamaták* című dráma és annak 2006-os színpadi változata például az október 30-i Köztársaság téri események színrevitele során nem foglal állást egyik forradalomértelmezés mellett sem. E művek végig kettős nézőpont-érvényesítéssel operálnak, s felhívják a figyelmet arra, hogy a heroikus alakok, tettek és a „pesti srácok” legendái köré épülő narratívák mellett ötvenhatnak más arcai és elbeszélései is léteznek/ léteztek. Hangot adnak ötvenhat marginális, kevésbé ismert beszámolóinak, és visszatükrözik azok egyik jellegzetes megalkotási módját, a

¹³ Jászay Tamás kifejezése az *56 06* kapcsán. – JÁSZAY Tamás: Pannon Bábszínház. Kovács – Mohácsi – Mohácsi: *56 06 / örült lélek vert hadak. Revizor – a kritikai portál.* <https://revizoronline.com/hu/cikk/102/kovacs-mohacsi-mohacsi-56-06-orult-lelek-vert-hadak-kaposvar/> (letöltés ideje: 2018.01.01.)

valóság mítosszal, hiedelemmel való keveredését. Ekképpen pedig a narratív történelemelméleti iskola egyik Hayden White által meghatározott alaptételét visszhangozzák, amely a történelmi beszámolókat „nyelvi fikciók”-nak,¹⁴ konstrukcióknak tekinti.

Az említett történetfilozófiai irányzat szemléletmódja tükröződik vissza a 56 06 történelemhez való viszonyában is. Amint azt a dolgozatomban kifejtettem, az előadás ugyanis egyszerre fejezi ki a történelmi narratívákkal szembeni bizalmatlanságot, problematizálja azok valósággal való megfeleltetését, és mutat rá megalkotottságukra, fikcionális jellegükre. A történelmi múlt/ közelmúlt eseményeit mitikus, mesei elemekkel, irodalmi, színházi, filmes utalásokkal, nemzeti és történelmi mítoszaink mesterséges hagyományaival átszöve, azok egymásra vetítésével, ütköztetésével jeleníti meg, permanensen megkérdőjelezve a hozzájuk kapcsolódó (szimbolikus) tartalmakat. Ezen jellegzetességei révén ugyanakkor nemcsak a narratív történelemelmélet bizonyos stratégiáit idézi fel, hanem az assmanni értelemben vett kulturális emlékezetnek a működés módját is modellezi, és kritika tárgyává teszi. Ezáltal egyfelől rámutat arra, hogy a szóban forgó történelmi esemény az emlékezés és felejtés átgondolt politikáján keresztül maga is egyre inkább a kulturális emlékezet hatókörébe kerül, másfelől bizonyítja, hogy a színház intézménye a *kulturális emlékezet tárházaként*, s ekképpen *emlékezetgépként*, valamint a nemzet virtuális közösségét fizikai és vizuális szinten is reprezentáló *emlékműként* különösen alkalmas a társadalmi, történelmi traumáink – jelen esetben az ötvenhatos forradalom – emlékezetének feldolgozására.

A harmadik, negyedik és ötödik esettanulmányban az ötvenhatal kapcsolatos egyéni emlékezeteket, személyes, szubjektív narratívákat, szemtanú-beszámolókat színpadra állító előadásokat vizsgáltam. A *Dokumentum és személyesség az ötvenhatos forradalom színreviteleiben*, *Az emlékezés (ön)iróniája* és *A szemtanúk színpadra állítása* című alfejezetekben megállapítottam, hogy a PanoDráma dokumentumszínházi produkciói, az Örkény Színház monodrámája és a MU Színház közösségi színházi előadása egyaránt az ötvenhatos forradalomnak a Kádár-korszak erőszakos felejtéspolitikája által elfojtott „magántörténelmét”,¹⁵ mikrotörténelmét keltik életre, miközben reflektálnak az ötvenhatal kapcsolatos egyéni és kollektív emlékezetek sokféleségére, heterogenitására, egymásmellettségére, láthatóvá téve a jelen és a múlt találkozási felületeit. Ekképpen, habár más színházi formanyelv, dramaturgia, fikciós keret alapján, mint a korábban említett 2006-os

¹⁴ Hayden WHITE: *A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás*. In: Uő.: *A történelem terhe*. Ford.: BERÉNYI Gábor, BRAUN Róbert, HEIL Tamás, JOHN Éva. Budapest, Osiris, 1997. 70.

¹⁵ GYÖRGY, *i. m.*, 20.

produkciók, de szintén működésbe hozza azt a fajta dialogikus emlékezetmodellt, amelynek révén a színház a (sikeres) műtfeldolgozás terepévé válhat.

Az említett előadások mindeddig marginalizált perspektívákat vonnak be a kollektív emlékezet terébe, s adják meg számukra az egyenlőség rangját. Az általuk színre vitt egyéni sors történeteken keresztül működésbe hozzák a néző ötvenhatal kapcsolatos társadalombiografikus¹⁶ (élő szemtanúk esetén egyéni, kommunikatív) emlékezetét, valamint alakítják, árnyalják a forradalom eseményeiről alkotott értelmezéseit, megkérdőjelezzik az azzal kapcsolatos előfeltevéseit. A *Keserű boldogság*, a *Pali*, az *Exodus '56*, az *Emlékezés a régi szép időkre* és a *Gyerekkorunk '56* így tulajdonképpen kísérletet tesznek arra, hogy a kulturális emlékezet hatókörébe egyre inkább átlépő ötvenhatos forradalmat visszapereljék a kommunikatív emlékezet számára, rávilágítva arra, hogy egy traumatikus esemény vagy korszak csakis akkor válik feldolgozhatóvá, ha eleven kapcsolatot tartunk fent, azaz időről időre viszonyba lépünk vele.

III. Összegzés

Amint azt *A szemtanúk színpadra állítása* és az *Epilógus* című fejezetekben összefoglaltam, dolgozatomban egyik fontos következtetése az volt, hogy az általam áttekintett és részletesen is megvizsgált dialogikus emlékezetmodellt követő produkciók közül a *Gyerekkorunk '56* című közösségi színházi produkció kínálja fel az ötvenhatos forradalom emlékezetét színházi feldolgozásának talán legérvényesebb lehetőségét. Az általa képviselt színházi forma(nyelv), műfaj és munkamódszer pedig követendő paradigmaként szolgálhat más történelmi, társadalmi, közösségi traumák színpadra állításához is. Megállapításom szerint ugyanis az alkalmazott színházi formák a *társadalmi/ politikai, pszichológiai/ terápiás és pedagógiai* funkciók¹⁷ összekapcsolása révén, dialogikus emlékezőtechnikákkal kiegészülve különösen alkalmasnak mutatkoznak az említett traumák feldolgozására. Az utóbbiak közül is nézetem szerint azok a színházi előadások tudják legaktívabb módon bevonni nézőiket a műtfeldolgozás folyamatába, amelyek partnerséget és részvételi lehetőséget kínálnak számukra az adott történelmi, társadalmi eseményről, problémáról, jelenségről szóló diskurzusban, vitában, és/ vagy lehetővé teszik számukra olyan színpadi helyzetek eljátszását, amelyek a valóság modelljeiként

¹⁶ Jeffrey K. OLICK – Joyce ROBBINS: A társadalmi emlékezet tanulmányozása. A „kollektív emlékezet” a mnemonikus gyakorlat történelmi szociológiai vizsgálatáig. Ford.: KULCSÁR Dalma. *Replika*, 1999/37. 31–32.

¹⁷ GOLDEN Dániel: A színház mint eszköz a dramatikus nevelésben. In: GÖRCSI Péter – P. MÜLLER Péter – PANDUR Petra – ROSNER Krisztina (szerk.): *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*. Pécs, Kronosz, 2016. 60.

funkcionálva hozzásegíthetik őket az adott téma megértéséhez, és különféle – a saját életükbe is integrálható – cselekvési mintázatok kipróbálásához. Másfelől viszont, ha tekintetbe vesszük azt a tény, hogy a néző aktivitásra serkentése, mobilizálása, amelyeket Tompa Andrea a műltfeldolgozó előadások létrejötte feltételének tekint, tulajdonképpen a brechti értelemben vett „cselekvő látást”,¹⁸ azaz a befogadás közben aktivizált reflektív értelmezői tevékenységet is jelentheti, akkor megállapíthatjuk, hogy azok a művek is alkotó módon járulnak hozzá a traumatikus történelmi eseményeink és korszakaink, egyéni és kollektív traumáink feldolgozásához, a velük való megbékéléshez, amelyek a műltértelmezések pluralitásának, heterogenitásának felvillantásában, a különböző nézőpontok egymás mellé helyezésében, szembeállításában, elfogadásában artikulálódó dialogikus emlékezetmodell alapján, (ön)reflexív módon viszik színre a műlt szóban forgó fejezeteit.

Mindezen összefüggések áttekintésével dolgozatom a rendszerváltás utáni magyar színház és dráma kontextusában reményeim szerint fel tudta mutatni a műltfeldolgozás néhány releváns, dramatikus eszközökön keresztül megvalósuló alternatíváját, és a dialogikus emlékezetgyakorlatok ebben betöltött meghatározó szerepét. Ekképpen pedig választ adott kutatásom azon központi kérdésére is, hogy a színház intézménye, médiuma emlékműként, emlékezetgépként, kulturális emlékezetként milyen emlékezőtechnikák, történelemszemlélet, formanyelv segítségével tud hozzájárulni az ötvenhatos forradalom, s tágabb értelemben történelmi, társadalmi, közösségi traumáink feldolgozásához.

¹⁸ KRICSFALUSI Beatrix: Aktivitás – részvétel – interpasszivitás, avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak? In: GÖRCSI Péter – P. MÜLLER Péter – PANDUR Petra – ROSNER Krisztina (szerk.): *A színpadon túl...*, i. m., 17–29.

IV. Dr. habil. Imre Zoltán opponensi véleménye

Pandur Petra doktori disszertációja „a színház, az emlékezet és a múltfeldolgozás lehetséges összefüggéseire koncentrálva arra a kérdésre keres[i] a választ, hogy a magyar színház és dráma a rendszerváltás óta milyen emlékezőtechnikák, történelemszemlélet és színházi kifejezőeszközök alapján tud hozzájárulni az ötvenhatos forradalom traumatikus emlékezetének feldolgozásához” (p. 1.). Ehhez a kutatás azokat „az 1989 után bemutatott előadásokat igyek[ezett] egy csokorba gyűjteni, és egy-egy műelemzés keretein belül részletesen is megvizsgálni, amelyek (ön)reflexív módon, összetett szempontrendszer alapján, a különböző értelmezői hagyományok együttes figyelembevételével és elfogadásával tematizálják az ötvenhatos forradalom eseményeit” (p. 1.). A dolgozat abból a nézetből indul ki, „miszerint a színház intézménye olyan, a fischer-lichtei értelemben vett kulturális modellnek tekinthető, amely képes arra, hogy reflektáljon a körülötte zajló társadalmi folyamatokra, arra, hogy prizmaként összegyűjtse az adott társadalomban megjelenő problémákat, és azokat még élesebben verje vissza” (p. 1.).

A bevezető pontos témamegjelölése után, a dolgozat első fejezete a múlt, az emlékezet, a felejtés, a történelem, a narrativitás és a múltfeldolgozás lehetőségeit és problémáit elemzi. Arra tesz kísérletet, hogy egyrészt a múltfeldolgozás, másrészt pedig a narratív történelemfelfogás meghatározó elméletein keresztül a múlt és a színház, a múltnak a jelen színházában történő színpadra állításainak, így a múlt eseményeinek a jelenben történő újrarájátszásának, a múlt ezáltal való újraértelmezésének a lehetőségeit és problémáit elemezze. Ehhez megkülönböztet két nagyobb irányt: „az egynézőpontú, heroizáló narratívákat támogató monologikus emlékezetmodellt és a dialogikus emlékezetmodellt képviselő műveket, amely utóbbiak ugyanazt a traumatikus örökséget két vagy több szempontrendszer integrálása révén szemlélik, s ezáltal teszik lehetővé a múlttal való szembenézést, annak feldolgozását” (p. 4.).

A felosztás következményeképpen a dolgozat főleg az utóbbi példákat elemzi részletesen a dolgozat 3. és 4. fejezeteiben, különösen pedig a 4., Esettanulmányok című részben. Mint az a dolgozatban megtalálható: „kitüntetett figyelmet és külön fejezetet szenteltem Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámájának és két színpadi feldolgozásának, Gothár Péter 2006-os és Máté Gábor 2018-as rendezésének, a Mohácsi testvérek és Kovács Márton által jegyzett *56/06 örült lélek vert hadak* című előadásnak, a PanoDráma Társulat *Keserű boldogság, Pali, Exodus '56*, az Örkény Színház *Emlékezés a régi szép időkre*, a MU Színház *Gyerekkorunk '56*, valamint érintőlegesen a K2 Színház *Holdkő* című produkcióinak” (p. 200). Ezekon kívül elemzés készült Halász Péter *2056. október 23.*, Vidnyánszky Attila *Liberté '56* és számos más, '56-tal foglalkozó előadásról is. '56 ábrázolásának és ábrázolhatóságának kérdését pedig a magyar színház 1989 előtt hagyományaiban is elhelyezte, megemlítve Örkény, Dobozsi, Nádás, Bereményi drámáit, Ács János és Jeles András rendezéseit és még számos más drámát és előadást. Így a dolgozat nemcsak a hagyományos színház különböző műfajain keresztül vizsgálja '56 különböző reprezentációit, hanem figyelme kiterjed a hazai közegben még mindig kísérletinek, függetlennek nevezett formációk által képviselt műfajokra is: hírszínház, dokumentumszínház, autobiografikus színház, verbatim színház, közösségi színház, stb.

Mindezt egybevetve megállapítható, hogy a dolgozat olyan területtel foglalkozik, amelyet a magyar színháztörténetben eddig nemcsak kevesen érintettek, hanem kevésszer reflektáltak rá elméletileg megalapozott módon. A dolgozat téje a múltfeldolgozás produktív aspektusainak felmutatása és beemelése a tárgyalt és kutatott területek közzé. A dolgozat tárgymejelölése pontos, jól körülhatárolt, eddig elhanyagoltnak számított, ellenben, mint azt a dolgozat bizonyította, nagyon fontos. A dolgozat fentebb említett céljait mindenképpen eléri. Bár a dolgozat alaposan és részletesen közelít a választott témához, néhány helyen olyan

problematikusnak tekinthető kijelentéseket találhatunk, amelyek említést érdemelnek a dolgozat által felvetettek továbbgondolásának, s esetleges publikálásának a szempontjából. Mindenekelőtt azonban szeretném hangsúlyozni, hogy a dolgozatot értékes munkának tartom, megjegyzéseim ezen a kereten belül értelmezhetők, s részben tartalmi, részben pedig szerkezeti problémákat tárgyalnak:

- A dolgozat '56 hagyományait vizsgálva, a szakirodalommal megegyezően, a Kádár-kort meghatározó „kollektív amnéziáról” (p. 20.) ír. Bár nem ennek a dolgozatnak a feladata, mégis felvethető talán a kérdés: nem leegyszerűsítő, de kétségkívül csábító, a kollektív amnézia fogalmának az egész korszakra kiterjedő használata? Hiszen, már ha csak a dolgozat által '56 kapcsán említett előadásokat, drámákat, filmeket s irodalmi alkotásokat figyelembe vesszük, akkor megállapítható, hogy Kádár-kor emlékezetpolitikája ennél jóval összetettebben működött, amelyben voltak ugyan tabuk, létezett amnézia, de szinte nem volt olyan téma, még a korlátozott nyilvánosság számára sem, amely ne került volna időnként elő – így 1956, a Holokauszt, a cigány-kérdés, Trianon is. Ha viszont nincs totál amnézia, nincs ébredés vagy annak elmaradása sem, azaz nem működik a dolgozatban és a szakirodalomban is gyakran használt narrációs eljárás.
- Ezzel összefüggésben az un. ügynök-akták kérdése is jóval bonyolultabb, mintsem azt a dolgozat egyik mondata érzékelteti (p. 20.). Pontosan azért, mert a jelenlegi narratíva úgy tesz mintha az így-úgy beszervezett ügynökök működtették volna a rendszert, s így ezért ma el kellene nyerniük méltó büntetésüket. Kétségtelen, csábító érvelés... Ellenben, megítélésükkor vegyük figyelembe, hogy ők a hierarchia legalján helyezkedtek el, hiszen a megfigyelés rendszer szintű volt, a jelentések alapján generált ügyek pedig a (legfelsőbb szintű) vezetők asztalain landoltak. Az ügynökök tehát nem csupán egyéni „árulkodók” voltak, persze voltak ilyenek is, hanem szemek a láncban. S amíg az egész rendszerrel (az egész láncsal) nem történik meg a szembenézés, amíg nincs műfeldolgozás, megállapítva a rendszerrel való kollaboráció fokait és következményeit (lásd Gyáni Gábor írását erről), addig nem emelhetünk ki egyetlen csoportot bűnbakként. De ehhez a dolgozatnak szükséges lett volna részletesen feltárnia a '89 előtti és utáni társadalmi-gazdasági-ideológiai-kulturális folyamatokat, s azokba beágyazva elemezni a műfeldolgozást és az ügynök-kérdést!
- A dolgozatban '56 gyakran, más eseményekkel együtt, „történelmi traumaként” szerepel. A szakirodalom is előszeretettel használja ezt a kifejezést, de miért ennyire magától értetődő és reflektálatlan a dolgozatban ennek a használata? Hiszen részletes elméleti bevezetőt kapunk a múlttal, az emlékezettel a narrativitással kapcsolatban, a traumáról, bár központi szervező elemként jelenik meg, miért nem? S az is talán kérdés tárgyává tehető, hogy a pszichológiából-pszichiátriából kölcsönzött kifejezések (trauma, elfojtás, amnézia, stb.) mennyiben használhatók és főleg milyen megszorításokkal a társadalmi folyamatok elemzéséhez és értelmezéséhez?
- A trauma kifejezése mellett, a dolgozat egy másik, a pszichológiából-pszichiátriából kölcsönvett kifejezéssel is él: az „elfojtással”. Mint írja: „1956 emlékezetének a Kádár-korszakban történő erőszakos elfojtása egyértelműen az utóbbit példázza; a több mint harminc évig tartó kollektív amnézia negatív erőnek és a múlt feldolgozását alapjaiban gátló stratégiának tekinthető” (p. 30.). Mint fentebb már jeleztem, a Kádár-kor emlékezetpolitikája

bonyolultabban működött, mint azt az elfojtás narratívája érzékelteti. '56 nemcsak elfojtottan, de mintegy „kreatívan” felhasználva, ellenforradalomnak tételezve is feltűnt például még a középiskolai tankönyvekben is, mintegy a Kádár-rendszer legitimitációjaként, főleg az október 30-i köztársaság téri véres eseményekre koncentrálva. (Majd ezt használja a *Kazamaták* is, részben éppen ezért a nagy felháborodás!) A Kádár-korszak kétségtelenül szürkének és kopottnak mutatkozott, de azért nem volt (teljesen) egynemű. A dolgozat ezen részében is hiányoznak a Kádár-korral foglalkozó történelmi munkák.

- A dolgozat 3.1-es alfejezete '56-nak a rendszerváltozás előtti reprezentációit tekinti át, drámák, előadások, filmek és könyvek elemzésén keresztül – Szabó István munkái mintha kimaradtak volna, például *Apa* (1966); *Szerelemesfilm* (1970). Itt azonban csak olyan művek szerepelnek, amelyek egy az egyben utaltak '56-ra, kimaradnak viszont az un. áthallásos, kettős kódolásra épült művek, mint az un. történelmi dráma és a történelmi film. Kósa Ferenc magyar-csehszlovák-román koprodukcióban (!) készült *Ítélet* c. 1970-es filmjében például a már rab Dózsát (az '56-os eseményekben tevékenyen részt vevő, a Bem szobornál pl. a *Szózatot* szavaló Bessenyei Ferenc) faggató-leckéztető Werbőczy (az MSZMP tag, ekkor országgyűlési képviselő, kommunista Major Tamás) arra próbálja rávenni, hogy tagadja meg a forradalmat. Ebben nem (volt) nehéz felfedezni az áthallást, behelyettesítve az aktuálpolitikai szereplőkkel (lásd pl. <https://www.mmalexikon.hu/kategoria/film/itelet>). Kós Károly *Budai Nagy Antal* c. drámájából pedig Ádám Ottó készített tévéfilmet 1971-ben, ahol szintén a „szabad-e forradalmat csinálni?” kérdése került terítékre.
- A reprezentációk – még a Kádár-korszakban is – bonyolult (értelmezési) lehetőségeit támasztja alá a dolgozat által említett *Marat/Sade* példa. Itt a dolgozat átveszi Schuller Gabriella értelmezését, miszerint ezt az előadást már nem a kettős beszéd jellemezte, hanem az egyenes, mintegy bizonyítékként hivatkozva a zárókép Corvin közről készült fotójára. De ez csak akkor működhetett így, ha és amennyiben a záróképben a néző valóban felismerte a Corvin közről készült fotót, ezáltal betájolva a pontos helyszínt, s tudása is volt annak '56-hoz kapcsolódó asszociációiról. Ha nem, akkor viszont, csupán egy franciás típusú, akár párizsi tömbházat látott, s a kikiáltó (Máté Gábor) pedig nem direkt '56-ról, hanem csak a forradalomról általában értekezett.
- A dolgozat 2006-ra teszi az '56-os tematikájú előadásokban bekövetkezett fordulatot. Mint írja, „nem azt állítom, hogy az említett időszakban a hazai színházak egyáltalán nem mutattak be ötvenhatos tematikájú előadásokat, utóbbiak azonban olyan kifejezetten évfordulós jellegű, gyakran csupán egyszerű előadott művek vagy versekből, rövidprózai alkotásokból szerkesztett produkciók voltak, amelyek egyfelől vagy nem tették reflexió tárgyává a fenti kérdéseket, témákat, és csak az ötvenhatos forradalom eseményeinek, alakjainak heroizáló színrevitelére törekedtek, vagy amelyek nem is a történelem szóban forgó epizódjának megjelenítésére fókuszáltak, hanem csak kötelező háttérként tüntették fel azt egy univerzális, bármely térbe és időbe átültethető történethez” (p. 80.). Ennek következtében a dolgozat nem tárgyalja őket. Pedig talán kellene, hiszen jól mutatják azokat az emlékezetpolitikai problémákat, hiányokat és deficiteket, amelyekeken keresztül meg lehetett volna találni a választ nemcsak a színház, hanem a társadalmi nyilvánosság területén jelentkező miértekre? S hol vannak a dolgozattól a színház „körül zajló társadalmi folyamatoknak a bemutatásai” (p. 4.), amelyekre/amelyeket a színháznak, mint azt a bevezető állította, nemcsak reflektálnia, de alakítania is kellene? Mint azt

a fentiekben már több helyen jeleztem, a dolgozatból hiányoznak a társadalmi-politikai-ideológiai- gazdasági kontextust elemző részek!

- Ehhez hasonlóan az un. monologikus művek is elutasításra kerülnek, a dolgozat nem tárgyalja őket, pedig ezek szintén felhívhatják a figyelmet a színház területén kívül is megtalálható emlékezetpolitikai sajátosságokra. Mik lennének ezek az évfordulók körül kulmináló sajátosságok? Mert elképzelhető, hogy nemcsak az ideáltípusnak feltüntetett dialogikus emlékezet-modell alkalmazó drámák és előadások árulnak el sok mindent a korszak emlékezetpolitikájáról, a különböző emlékezetpolitikai diskurzusokról. Talán az is lehetséges, hogy éppen a monologikus, dialogikus és egyéb, a dolgozat által szintén nem tárgyalt, de lehetséges narrációk jelentenek a műtfeldolgozás és emlékezetpolitika pluralitását? S mi lehetett annak az oka, társadalmi, politikai, ideológiai, gazdasági, s egyéb összefüggésben, hogy csak 2006-ban jelentek meg ezek az előadások-drámák? Milyen a színházra és a társadalmi nyilvánosságra jellemző következtetéseket lehet levonni abból, hogy az '56-os drámák/előadások szinte kizárólag az évfordulók kapcsán jelentek/jelennek meg?
- A dolgozat az '56-feldolgozás szempontjából 2016-ban „áttörésről” értekezik, mármint abból a szempontból, hogy több helyszínen megjelent a dialogikus műtfeldolgozás. Ezek a többségében marginális helyszíneken és/vagy intézményekben, budapesti elitszínházak „sufnijaiban” létrejött előadások milyen hányadát képezik a magyar színházi kínálat egészének? Értem, hogy az 56- reprezentációk tekintetében „áttörés”, bár nem biztos, hogy ez a kifejezés elég termékeny egy ilyen képlékeny és bonyolult helyzet megragadására, de mennyiben lehet ennek kapcsán színházi vagy akár társadalmi áttörésről beszélni?
- A dolgozat által az Esettanulmányok fejezetben tárgyalt előadásoknak milyen a viszonya más művészeti ágakban és a mindennapi élet kulturális performanszaiban [megemlékezések, ünnepek, beszédek, demonstrációk-tüntetések (2006. október 23. pl.), intézmények (56-os Intézet, Terror Háza, stb.)] 2006 előtt és után előfordult '56-os reprezentációkhoz? Vajon ezek is csak és kizárólag „a jól ismert egynézőpontú elbeszélést erősítették meg” (p. 98.)? Ezzel összefüggésben pedig, mik voltak a dolgozatban egy helyen hivatkozás nélkül pusztán csak megemléített „56-tal kapcsolatos emlékezetpolitikai csatározások” (p. 95.). S ha már a dolgozat szintén hivatkozás nélkül említette, a hazai történelemtanárok jelentős részét sértve meg ezzel, milyen „a hazai történelemoktatás egyetlen (hivatalos) nagy narratívát elismerő értelmezése” (p. 96.)?
- Vannak a dolgozatnak visszatérő bekezdései és idézetei: Tompa Andrea például legalább ötször, a Benedict Anderson-Stuart Hall kombináció, Assmannék szintén nagyon sokszor, szó szerint szerepelnek. Ezeket talán egy összefüggő narrációban lehetne mérsékelni, utalva a részletes kifejtés első előfordulási helyére.

Az imént említett problémák ellenére azonban a dolgozat bizonyítja, hogy Pandur Petra ismeri a színháztudományi, irodalomtudományi, valamint kultúratudományi, szakirodalmat, állításait megfelelő módon integrálja saját érvelésébe, s a disszertáció a további önálló kutatások irányába is nyitottnak mutatkozik. A dolgozat tehát mind tartalmi, mind formai tekintetben eleget tesz a doktori disszertáció követelményeinek, következésképp melegen javaslom a disszertáció doktori vitára való bocsátását.

Budapest, 2020. december 13.

Dr. habil. Imre Zoltán
egyetemi docens
Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszék, ELTE BTK

V. Dr. habil. Kisantal Tamás opponensi véleménye

Pandur Petra doktori disszertációja témájánál fogva több tudományág metszéspontjában helyezkedik el. Legelsősorban színháztudományi munka, hiszen a rendszerváltás utáni drámák és színházi előadások elemzését ígéri. Másrészt, e drámák tárgya, az 1956 októberében lezajlott magyar forradalom miatt történettudományos, kultúrtörténeti, pontosabban, ahogy a szerző alapos bevezető fejezetében maga is specifikálja, emlékeztörténeti vizsgálódásokat hajt végre. Azaz, ahogy a Bevezetés legelején a szerző leszögezi, legfőbb tétje, megvizsgálni, „hogy a magyar színház és dráma a rendszerváltás óta milyen emlékezőtechnikák, történelemszemlélet és színházi kifejezőeszközök alapján tud hozzájárulni az ötvenhatos forradalom traumatikus emlékezetének feldolgozásához” (3).

A dolgozat jól felépített, logikus gondolatmenetű, amelyben az elsősorban emlékeztet- és történelemelméleti téziseket összefoglaló és a munka fókuszába helyező első fejezetet egy, az 1989-es évek előtti művészeti, főként drámai fejleményeket áttekintő szakasz követ, hogy mintegy megágyazzon a szöveg nagy részét alkotó négy esettanulmány-elemzésnek: Pap András és Térey János *Kazamaták* című művének két (2006-os, illetve 2018-as) előadása, Kovács Márton és a Mohácsi-testvérek *56 06/ örült lélek, vert hadak* című 2006-os munkája, a forradalom 2015-ös és 2016-os Katona József színházbeli dokumentumszínházi reprezentációi, valamint Eörsi István *Emlékezés a régi szép időkre* című memoárjának 2016-os Örkény színházbeli adaptációja szerepel benne. Mivel jelen sorok írója nem színháztudományi szakember, és ha jól sejtem, a megtisztelő opponensi felkérést azért kaphattam, mert valamivel többet konyítok a történelem- és emlékeztelméletekhez, bírálatom nagy része is inkább a dolgozat módszertanáról, az elméleti tézisek alkalmazásáról fog szólni. Mindenekelőtt leszögezném, hogy véleményem szerint a disszertáció kitűnő munka, témaválasztása érdekes és nagyon releváns, érvelése logikus, elemzései nagyon erősek és meggyőzőek. Az alábbi kritikáimat inkább továbbgondolásra, megfontolásra szánt javaslatokként, illetve a dolgozat egy későbbi, továbbírt, megjelentetésre szánt változatához adott lehetséges szempontokként, tanácsokként írom.

Első körben véleményem szerint érdemes lenne alaposabban körüljárni a történelmi trauma, illetve a traumatikus emlékezet fogalmait. A dolgozat sokszor és sok kontextusban beszél '56 traumájáról és traumatikus emlékezetéről, illetve fő tézise szerint az Aleida Assmanntól átvett emlékezeti modell alapján a rendszerváltás után keletkezett '56 ábrázoló színművek és előadások kétféle emlékezeti modell alapján közelíthetnek a traumatikus múlthoz. Vagy monologikusan, egy kizárólagos szempontot érvényesítve (ez általában valamilyen heroikus és/vagy tragizáló perspektíva), vagy dialogikusan, a múlt különböző, egymás mellett és sokszor egymás ellenében ható interpretációs lehetőségeit felvillantva és egymással párbeszédbe állítva. Maga a történelmi trauma kérdésköre, illetve az, hogy 1956 mennyiben traumatikus esemény, viszont, úgy érzem, kissé el van kenve a szövegben. A dolgozat írója nem reflektál különösebben arra, hogy a történelmi trauma melyik modelljével dolgozik, alapvetően a pszichoanalitikus irányultságú (például Cathy Caruth vagy Shoshana Felman és Dori Laub által képviselt) vagy a szociológiai megközelítésű (Jeffrey C. Alexander által kidolgozott) történelmi traumafogalom és -elmélet mentén közelít 1956 eseményéhez és emlékezetéhez. Másrészt, a történelmi trauma fogalmát leggyakrabban a holokauszt eseményéhez vagy más genocídiumok emlékezetéhez kapcsolják, így például amennyiben '56-hoz is ezt a terminust rendelem, érdemes lenne némileg pontosabb fogalommeghatározást megejteni. Kétséggkívül történelmi eseményeknél – legyen az a holokauszt vagy más – gyakorta használják a traumát egyfajta „köznapit”, „common sense” értelemben is, de több teoretikus (például Wulf Kansteiner egy

híres tanulmányában) arra hívta fel a figyelmet, hogy a történelmi trauma fogalmi valutája könnyen inflálódik, amennyiben túl sok mindenre használják, illetve tisztázatlanul alkalmazzák. Kansteiner egyébként radikálisabban fogalmazott, és a történelmi trauma fogalmának alkalmazhatóságát is megkérdőjelezte, de ez a nézet sokak szerint (és szerintem is) túlzás, mindenesetre célszerű lenne a dolgozat egy későbbi változatában alaposabban tisztázni és körüljárni az 1956-os események traumatikusként való értelmezésével járó konzekvenciákat. A traumafogalom mellett talán érdemes lenne az értelmezésbe belevonni Hayden White „modern esemény”-terminusát, illetve annak kérdését, hogy a négy elemzett esettanulmány mennyiben kapcsolható össze a white-i modern esemény modernista, illetve posztmodern ábrázolást követel gondolatmenetnek. (Csak zárójelben megjegyezve: a traumatikus történelmi esemény fogalmi körülhatárolatlanságának csapdájába sokan beleestek már, egykor e sorok írója is a saját doktori disszertációjában hasonlóan homályos, pontosan meg nem határozott traumafogalmat használt a holokauszttal kapcsolatban.)

A dolgozat fő elméleti-módszertani kereteit részint az Aleida Assmann, illetve férje, Jan Assmann által kidolgozott emlékezeti modellek, részben pedig a narratív történelemelmélet többek között Hayden White és Frank Ankersmit által képviselt tézisei adják. Mindkét irányt abszolút relevánsnak tartom, a disszerens nemcsak értőn és intelligensen ismerteti legfőbb téziseiket, hanem az esettanulmányok elemzéseiben nagyszerűen bebizonyítja, hogy használni is képes őket, új és eredeti meglátásokat, termékeny analíziseket olvashatunk. Legfeljebb annyit tennék hozzá (illetve javasolnék), hogy mivel nem történetírói munkák, hanem műalkotások elemzéséről van szó, bevonhatóak lennének a narratív történelemelméletből kiinduló azon teoretikus munkák is, amelyek irodalmi korpuszokat vizsgálva arra helyezik a hangsúlyt, hogy az irodalom (vagy a műalkotások általában) mennyiben működnek hasonlóan, mint a történetírás, az általuk reprezentált történelemkép vagy koncepció mennyiben lehet releváns. Gondolok itt például Linda Hutcheon *The Poetics of Postmodernism* című könyvében a huszadik század második felének regényirodalmával kapcsolatban behozott történelmi metafikció (historiographical metafiction) fogalmára vagy Hayden White utolsó könyvének, a 2014-es *The Practical Past*nak a címben szereplő terminusára – utóbbit, a történelmi múlt mellett többek közt a műalkotások által közvetített „gyakorlati múlt” fogalmát különösen felhasználhatónak érzem a dolgozat vizsgálódásaihoz.

A white-i nézőpontot magára a dolgozatra is lehetne alkalmazni, hiszen ebben is megíródik egy látens történet, 56 ábrázolásainak története, amelyek a nyíltan ideologikustól a tragizáló, monologizálón át a dialogikus emlékezetet kifejező művek felé haladnának. Nyilván sarkítok kicsit, illetve ezt nem gondolnám problémának, hiszen minden történelmi koncepció óhatatlanul egy adott narratív kompozíció is. Az elméleti bevezető fejezet utáni áttekintés, a rendszerváltás előtti reprezentációkat áttekintő fejezet mindenképpen szükséges a szerző által felvázolt 56-ábrázolási narratíva szempontjából. Nem könnyű a szerző dolga, mert egyrészt muszáj erről a több mint harminc évről beszélnie, másrészt viszont a rövideg miatt óhatatlanul be kell vállalnia, hogy itt nem feltétlenül lesz olyan alapos, mint a későbbi esettanulmányok mikroelemzéseinél. Ezt nagyon helyesen azzal igyekszik áthidalni, hogy kijelöl bizonyos sarkalatos műveket – Örkény, Nádas, Bereményi, Galgóczi bizonyos munkáit, a Jeles András-féle Monteverdi Birkózókör-előadást stb. – és ezek rövid elemzése köré építi. Mindez jól működik, ám néha véleményem szerint kissé egyoldalú, mai szemszöveget érvényesítő, 1956-representációinak csak a mából nézve releváns Kádár-kori változatait mutatja be. Persze nem feltétlenül a Kádár-kor politikai propagandaműveinek hasonlóan alapos elemzését várnám el – említés szinte ott van Dobozy Imre, Vészi Endre, Mesterházi Lajos, illetve Dobozy drámája az említett Jeles András színpadi paródiával, parafrázissal kapcsolatban előkerül –, de a kultúrtörténeti háttérrel kicsit elnagyoltnak érzem, a Kádár-korszakra jellemző ábrázolási stratégiák vizsgálata lehetne alaposabb. Hiszen a propagandaműveken és a szerző által vizsgált (mondjuk így, innovatívabb, művészibb) alkotásokon kívül, a „szürke zónában” számos más

lehetőség és ábrázolás is létezett. Csak egy példát említve: az 1960-as évek sikerkönyve, a korban legnagyobb hatásúnak tekintett (már pedig kissé megkopott fényű) Fejes Endre-regényben, az 1962-ben kiadott *Rozsdatemető*ben is van '56 októberi jelenet, amelyet én sem a hiperideológus, sem pedig a későbbi vonulathoz nem sorolnék, leginkább valamiféle „elmismásoló”, „beszélék is róla, meg nem is” tendencia reprezentánsaként tekintnék. Bevallom, nem tudom, hogy a regény híres 1963-as Thália Színház-beli adaptációjában hogyan szerepel a rész, amennyiben lehetséges vizsgálni, talán érdemes lenne megnézni (ha esetleg kimaradt, akkor nyilván a kihagyás is beszédes).

Ugyanígy kissé egyoldalú az 1980-as éveket, a rendszerváltás előtti időszakot a lassú bomlásként elemezni, még ha általában véve igaz is. Hiszen kétségkívül ekkor születhettek meg például Ács János *Marat/Sade* című vagy Jeles említett előadásai, de közben 1986-ban, azaz a forradalom (vagy akkori hivatalos szóhasználat: ellenforradalom) harmincadik évfordulóján jött ki a *Velünk élő történelem* című propaganda-dokumentumfilm, illetve az évfordulóra jelent meg harmadszor a korszak egyik vezető pártideológusának, Berecz Jánosnak a híres-hírhedt könyve, az *Ellenforradalom tollal és fegyverrel*. A könyv először 1969-ben látott napvilágot és egyértelműen a korszak hivatalos, keményvonalas ideológiáját tükrözi, és az, hogy 1986-ban újfent megjelent, mutatja, hogy a „hivatalos” álláspont még ekkor is működött, intézményes szinten még mindig terjesztették. Ugyanezt mutatja például a Kádár-kor legsikeresebb lektűrírójának, az egykori ÁVH-s tiszt, későbbi krimiíró Berkesi András két, 1956-ot „ellenforradalomként” megjelenítő sikerregényét, *A kopjásokat* és a *Sellő a pecsétgyűrűnt* a '80-as évek közepén ismét kiadták, méghozzá nem is kis példányszámban. Ismét nem azt akarom felróni a szerzőnek, hogy nem végzett mély, politika-, társadalom- és kultúrtörténeti kutatásokkal járó munkát, hiszen ez jócskán szétfeszítette volna a dolgozat kereteit. Ezzel együtt a szemléletmód egyoldalúságán érdemes lenne kicsit tompítani, és alaposabban körbejárni a korszak ábrázolási stratégiáit.

A Kádár-kor '56-ábrázolását és emlékezetét vizsgáló részt, illetve a dolgozat egészét erőteljesen áthatja György Péter *Néma hagyomány* című könyvének koncepciója, a kádári felejtéspolitikai és e felejtéspolitikának rendszerváltás utáni következményeinek hangsúlyozása. Kétségkívül György Péter könyve nagy hatású munka, ám megjelenésekor sok kritika is érte, éppen az egyoldalúságot, a hivatalos emlékezetre helyezett túlzott hangsúlyt róva fel neki. A maga idejében elég nagy vita volt a könyv körül, lásd például egyik oldalról Gyáni Gábornak az *Élet és irodalom* 2001. februári számában megjelent *1956 elfelejtésének régi-új mítosza* című szövegét, Kozák Gyulának a *Beszélő*ben napvilágot látott kritikáját, az *Egeret fogni kinn is, benn ist*, a másik oldalról pedig Almási Miklós és K. Horváth Zsolt Gyánival vitatkozó cikkeit az *ÉS* 2001. február 16-os, illetve április 13-as számaiból). Talán érdemes lenne e kritikák kérdéseire is reflektálni a dolgozat egy későbbi változatában, pontosabban arra, hogy (ismét a narratív történelemelmélet nézőpontját érvényesítve) a György Péter-könyv milyen narratív keretbe helyezi '56 emlékezettörténetét, és itt még milyen nézőpontok lehetségesek.

Talán az esettanulmányoknál is hasznos lehetne egy olyan nézőpont vagy elemzés beemelésén elgondolni, amely a disszerens által emlegetett kortárs monologus emlékezetet hivatott szemléltetni. Hiszen a négy fejezet elemzése jól szemléltetik, hogy a vizsgált művek (vagyis egy részük) miért kanonizálódhattak a hazai színháztudományi diskurzusban, illetve miért lehet kiemelkedő szerepük egy bizonyos múlt- és '56-értelmezés felől és szemléletük miatt járulhat hozzá, a múlt sokszínűbb interpretációjához és feldolgozásához. Van egy „kontrasztanyag” is, Vidnyánszky Attila két rendezése, amelyeknek az elemzése nagyon jól funkcionál a Kovács és Mohácsi-testvérekről szóló fejezetben. Emellett talán érdemes lenne elgondolkodni *Az ötvenhatos forradalom színházi és drámairodalmi reprezentációi a rendszerváltás után – 1989 mint hiányzó cezúra* című áttekintő fejezet további bővítésén. Erre legalább két út kínálkozik. Akár erőteljesebb társadalomtörténeti szempontok érvényesítésével értekezni lehetne azt, hogy milyen eszmetörténeti, politikai folyamatok járultak hozzá a 2000-

es évektől az 1956-émlékezet marginalizálódásához, akár további tragizáló, heroikus vagy popularizáló munkákat elemezve kontrasztba állítani az esettanulmányok anyagával. Az első út nyilván messzire vezet(ne), illetve a két nézőpont minden bizonnyal összekapcsolható.

A későbbi, könyvvé átdolgozás munkája során javasolnám még, hogy a szöveg elméleti és elemző téziseit dolgozza alaposabban össze a szerző, főként a disszertációban előforduló redundanciák kiszűrése végett. Lehet, hogy tévedek, de néha az volt a benyomásom, hogy az egyes fejezetek már korábbi, tanulmányváltozatait emelte át a disszertációba, és ezért fordulhat elő benne, hogy már többször olvashatjuk el például azt, hogy mit gondol Hayden White és Frank Ankersmit a történelmi munkák nyelvi dimenzióiról (pl. 104. o.) vagy mi a különbség az Assmann-féle monologikus és dialogikus emlékezetstratégiák között (135. o.). Itt érdemes lett volna még kicsit szerkesztői szemmel átnézni, a redundanciákat kiszűrni, elsimítani.

Nem szeretném azonban, ha kritikáim teljesen elurálnák a szöveget, ezért újfent hangsúlyozom: Pandur Petra munkáját eredeti, értékes, gondolatébresztő szövegnek tartom nagyon érzékeny és erős elemzésekkel. A szerző nagy fába vágta a fejszét, nagyon aktuális témát választott, amely ráadásul igencsak érintkezik korunk emlékezettharcaival, politikai küzdelmeivel. Főleg azért, mert 1956-ról manapság a hivatalos ideológiában tipikusan egyre kevésbé a dialogikus, hanem éppen a monologikus, és Michael Rothberg a dolgozatban is hivatkozott művének egyik fogalmával élve, a versengő emlékezet, a történelmet mitizálva kisajátítani akaró szemléletmód jut érvényre. Elég, ha arra gondolunk, hogy a dolgozatban is sokat emlegetett szimbolikussá tett „pesti srác” figuráját manapság hogyan sajátította ki egy propaganda-weboldal, de a néhány évvel ezelőtti óriásplakát és a rajta szereplő név körüli botrányok is eszünkbe juthatnak. A dolgozat ezért is aktuális és nagy téttel bíró feladatot vállal magára, hogy bemutassa az utóbbi évtizeded színházi diskurzusának 56-reprezentációit, emlékezés- és műtfeldolgozási módjait.

A disszertáció doktori vitára bocsátását és a sikeres védelem után a disszertáció számára a doktori fokozat odaítélését egyértelműen támogatom.

Pécs, 2020. november 28.

Dr. Kisantal Tamás
egyetemi docens
PTE BTK Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet
Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék

VI. Válasz az opponensi véleményekre

Mindenekelőtt szeretném őszintén megköszönni opponenseimnek, Imre Zoltánnak és Kisantal Tamásnak alapos és értő bírázataikat. Rendkívül hálás vagyok elmélyült figyelmükért és idejükért, amelyet a dolgozatom elolvasására fordítottak. Egyaránt köszönettel tartozom az elismerő és méltató megjegyzéseikért, támogató javaslataikért és kritikai észrevételeikért. Bírázataik a dolgozatom egyes kérdéseinek újragondolására, további szakirodalom feldolgozására, a különböző elméleti kérdések további fejtegetésére, pontosítására ösztönöznek. Észrevételeik meghatározó szerepet fognak betölteni a dolgozat esetleges publikálását megelőző átdolgozás során. Mivel a bírálatok helyenként hasonló kritikai észrevételeket fogalmaznak meg a dolgozattal kapcsolatban, ezért a következő szakaszokban az általuk felvetett kérdésekre, problémákra párhuzamosan fogok reflektálni.

Mind Kisantal Tamás, mind Imre Zoltán felveti a disszertációval kapcsolatban a történelmi trauma, a traumatikus emlékezet fogalomhasználatának tisztázatlanságát, reflektálatlanságát. A traumaelméletek részletes áttekintése dolgozatomból valóban hiányzik. Az általam gyakran hivatkozott szakirodalmi források, ekképpen Aleida Assmann *Az emlékezet átalakító ereje*, Rossz közérzet az emlékezetkultúrában, Andreas Huyssen *Present Pasts*, vagy akár György Péter *Néma hagyomány* című művei ugyanakkor maguk is következetesen és visszatérő módon alkalmazzák a történelmi trauma, a traumatikus múlt fogalmait. Amikor e fogalmak alkalmazása mellett döntöttem, az említett tanulmányok, kötetek és azok problémátlannak tűnő fogalomhasználata szolgáltak példaként. Mindezek ellenére jogosnak tartom bírálóim hiányérzetét, hiszen a trauma, a traumatikus esemény fogalmak gyakori használata megkívánta volna a traumaelméleti diskurzus áttekintését. A trauma kifejezés dolgozatomban ugyanakkor nem marad teljesen reflektálatlan. Az elméleti bevezető fejezetben röviden ismertetem Vamik Volkan választott traumákról szóló elméletét, amely – amint arra dolgozatomban is utaltam – alkalmasnak mutatkozik az 1956-os események traumatikus természetének megragadásához.

Kisantal Tamás e témához kapcsolódva kiemelte, hogy a dolgozatom nem jelöli ki, hogy a történelmi trauma mely modellje, a pszichoanalitikus irányultságú, például Cathy Caruth, Soshana Felman és Dori Laub által képviselt, vagy pedig a szociológiai megközelítésű, Jeffrey C. Alexander által kidolgozott traumafogalom felől közelíti meg az ötvenhatos eseményeket. Köszönöm bírálómnak, hogy felhívta a figyelmemet az említett szakirodalmi munkákra, a disszertáció átdolgozása során mindenképpen reflektálok majd rájuk, már csak azért is, mert azok a hazai traumaelméleti diskurzust is nagyban formálták (lásd a *Studia Litteraria* 2011-es *A trauma alakzatai* címmel megjelent tematikus számát). Köszönöm továbbá bírálómnak, hogy a téma kapcsán felhívta a figyelmemet a white-i modern esemény terminus alkalmazására. Mivel e fogalom a holokauszton túl más 20. századi traumatikus hatással rendelkező eseményeket is magába foglal, ezért különösen alkalmas lehet az ötvenhatos forradalom leírására. Emellett az esettanulmányok keretein belül vizsgált előadások reprezentációs eljárásai is megragadhatók a modern esemény definíciója felől. White szerint ezen események feldolgozása csak olyan eljárásokon keresztül valósulhat meg, amelyek a modern és a posztmodern irodalomból származnak. Ehhez pedig olyan narrációs technikákat és műfajokat ajánl, mint az antiregény, a dokudráma, vagy a Linda Hutcheon által körülírt historiográfiai metafikció. A White által javasolt dokudráma reprezentánsaként dolgozatomban a *Pali*, a *Keserű boldogság*, az *Exodus '56* és a *Holdkő* című dokumentumszínházi, valamint a *Gyerekkorunk '56* című közösségi színházi előadások említhetők. De, ahogyan arra Kisantal Tamás is rámutat a bírálatában, a historiográfiai metafikció fogalma is különösen sokat segíthet a dolgozatban vizsgált előadások meghatározásában is. A fentiekén túl szeretném megköszönni

bírálómnak, hogy felhívta a figyelmemet White *Practical Past* című művére, és a címben szereplő fogalom alkalmazására. A jövőben ezt is igyekszem bevonni a vizsgálódásaimba.

Visszakanyarodva a trauma fogalomhasználatát érintő észrevételekhez, itt szeretnék reagálni Imre Zoltán bírálatának azon részére is, amely az említett terminuson túl az olyan, „pszichológiából kölcsönzött” fogalmak használatának relevanciáját is felveti, mint például az amnézia és az elfojtás. E fogalmak alkalmazását azért is tartottam adekvátnak, mert azok az irodalom- és színháztörténészek, így például Radnóti Sándor és Tompa Andrea, akikre dolgozatomban hivatkozom, maguk is használják azokat. Radnóti Sándor a *Holmiban* megjelent *Kazamaták*-elemzésében¹⁹ részben György Péter *Néma hagyomány*²⁰ című művére hivatkozva, részben attól függetlenül alkalmazza az elfojtás fogalmát az ötvenhatos forradalom és emlékezete kontextusában. Ugyanígy Tompa Andrea *A múltfeldolgozásról a kortárs magyar színházban*²¹ című írásában elfojtott forradalmakról beszél; a múltfeldolgozás fogalmának körüljárásánál pedig elsősorban pszichológiai munkákra, ekképpen Alice Miller *A tehetséges gyermek drámája és az igazi én felkutatása* című művére és Freud múltfeldolgozás fogalmára hivatkozik. Mindezzel ugyanakkor nem azt kívánom állítani, hogy a kollektív amnézia, az elfojtás fogalma az ötvenhatos forradalom kontextusában önmagában teljesen problémátlan, de úgy gondolom, hogy a jövőben kellő körülírással érzékeltethető lesz, hogy e kifejezések használata nem zárja ki például sem az *oral history* hatókörébe száműzött egyéni emlékezeteknek, sem az ellenforradalmi narratívának a Kádár-korszakban történő jelenlétét. Azért emelem ki ezeket a szempontokat, mert azok György Péter *Néma hagyomány* című művének recepciójában is központi helyet foglalnak el. Így Kisantal Tamás javaslatára dolgozatomban bővített változatában mindenképpen át fogom tekinteni a kötetről írott kritikákat.

Habár a kollektív amnézia fogalmának használata közben nem tértem ki külön ezekre az aspektusokra, de dolgozatomban mindvégig utalok mind az *oral history*-történeteknek a kollektív emlékezetben betöltött fontosságára, mind a Kádár-korszakban közvetített hivatalos, ellenforradalmi narratívára. Az utóbbira történő reflexiók megtalálhatók például a dolgozat bevezetőjében (3., 9.o.), *Az ötvenhatos forradalom reprezentációi a Kádár-korszak művészetében* című fejezetében (47-48. o.), amelynek keretein belül röviden át is tekintek néhány olyan drámai művet (Dobozy, Mesterházi, Vészi), amelyek ezt az értelmezést reprezentálták. E példákkal Imre Zoltán azon megjegyzésére szeretnék reagálni, amely szerint a dolgozatomban reflektálatlanul hagyja az ellenforradalmi narratíva reprezentációjának kérdését. Ennek kapcsán bírálóm megemlíti az ötvenhatos forradalom iskolai tananyagként való közvetítésének tényét is. Erre dolgozatomban, ha nem is olyan hangsúlyosan, de magam is reflektálok. Egyfelől, amint írom is, a *Gyerekkorunk '56* című előadásban az egyik szemtanú beszámolójában elhangzik, hogy ötvenhatot az iskolában ellenforradalomnak tanulták. De amikor Kérchy Verát idézve a *Kazamaták* elemzése során '56 fordulatos oktatástörténetéről beszélek, akkor is a kádár-kori ellenforradalmi értelmezés, majd a rendszerváltás utáni forradalmi narratíva közötti váltásra utalok. Akkor pedig, amikor azt állítom, hogy „az ötvenhatos forradalom a Kádár-korszakban egyfajta „delegitimált emlékezet”-ként artikulálódott, s ellenforradalomként történő értelmezése a politikai hatalom legitimációját szolgálta”, (140. o.) az említett értelmezéshez szervesen hozzátartozónak véltem a pártideológiának megfelelő történelmi tananyagot is. Tisztában vagyok vele ugyanakkor, hogy az utóbbi esetben meglehetősen tág megfogalmazást használtam, így dolgozatomban bevezető fejezetében bővebben is ki fogok térni az említett oktatástörténeti tényre.

¹⁹ RADNÓTI Sándor: A sokaság drámája. Megjegyzések Papp András és Térey János színművéhez, kitekintéssel és visszatekintéssel. Holmi, 2006/3. 394–406. <http://www.holmi.org/2006/03/a-sokasag-dramaja> (letöltés ideje: 2019.02.01.)

²⁰ GYÖRGY Péter: *Néma hagyomány*. Budapest, Magvető, 2000.

²¹ TOMPA Andrea: Heldenplatz és Hősök tere. A múltfeldolgozásról a kortárs magyar színházban. *Színház*, 2013/2. 5–13. <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> (letöltés ideje: 2018.09.01.)

E kérdéshez kapcsolódva szeretnék kitérni a bírálat azon pontjára is, amely a „hazai történelemoktatás egyetlen (hivatalos) nagy narratívát elismerő értelmezése” szófordulat alkalmazását érinti. Köszönöm Imre Zoltánnak, hogy felhívta a figyelmemet e szövegrész problematikusságára. A történelemoktatásra vonatkozó általánosító megjegyzésem valóban nem volt szerencsés. Az említett szavakkal ugyanakkor nem a hazai történelemtanárokat kívántam bírálni, sokkal inkább arra szerettem volna rávilágítani, hogy a forgalomban lévő (Kaposi-Száray-féle és az Oktatókutató és Fejlesztő Intézet által kiadott)²² tankönyvekben szereplő tananyag oktatáspolitikai szempontból igencsak meghatározott, s rendelkezik bizonyos terjedelmi határokkal, tartalmi kötöttségekkel is.

Ezen a ponton bírálóim azon észrevételeire szeretnék reagálni, amelyek a Kádár-korszak politikai, társadalmi kontextusának, művészi ábrázolásai áttekintésének hiányosságaira hívják fel a figyelmet. Az ötvenhatos események rendszerváltás utáni színházi reprezentációinak kérdését természetesen lehetetlen az előzmények áttekintése nélkül tárgyalni, ugyanakkor az említett kontextus áttekintése túlságosan kitágította volna jelen kutatás kereteit. Így tudatos döntés volt részemről, hogy redukálom az e kérdéssel foglalkozó szövegrészeket. Semmiképpen sem szerettem volna ugyanis, ha dolgozatom hangsúlyai a Kádár-korszak ötvenhat-reprezentációinak vizsgálata felé tolnának el, és elvonnák a figyelmet eredendő célkitűzésemről: 1956 *rendszerváltás utáni* színházi és drámairodalmi reprezentációinak vizsgálatáról, és a műfeldolgozás e területen megmutatózó lehetőségeinek tárgyalásáról.

Mindazonáltal a dolgozat esetleges átdolgozása során, ügyelve az egyes fejezetek arányai egyensúlyának megtartására, igyekszem majd tompítani a Kádár-korszak '56-reprezentációit tárgyaló részek egyoldalúságát. Ennek érdekében bírálóim javaslatára a Kádár-korszakkal foglalkozó történelmi munkák tanulságainak bevonásával nagyobb hangsúlyt fektetek a korabeli társadalmi-gazdasági-ideológiai-kulturális folyamatok felvillantására. Másfelől igyekszem majd komplexebb módon bemutatni a Kádár-korszakra jellemző ábrázolási stratégiákat, és áttekinteni több, az ötvenhatos eseményeket – akár ellenforradalomként – ábrázoló regényt, filmet és előadást. Meg fogom fontolni továbbá az áthallásos, kettős kódolásra építő, (részben történelmi) filmeknek a kutatásomba történő bevonását is. Köszönöm bírálóimnak, hogy felhívták a figyelmemet azokra a művekre, amelyek mindeddig nem szerepeltek a dolgozatban, s amelyek segítségemre lehetnek a kultúrtörténelmi kontextus árnyalásánál.

A bevezető fejezeteket érintő észrevételeknél maradván itt szeretnék kitérni Imre Zoltán bírálatának azon pontjára, amely az ügynök-kérdés árnyalását hiányolja a dolgozattól. Reagálva a felvetésre, ki kell hangsúlyoznom ugyanakkor, hogy az említett téma dolgozatomban csupán a központi kutatási témám másodlagos kontextusát képező témafelvetésként került elő. Létező és rendkívül aktuális, fontos politikai, társadalmi kérdéstről lévén szó, nem hagyhattam reflektálatlanul azt, de nem állt szándékomban, hogy belehelyezkedjek az ügynök-kérdéstről szóló vitákba, s legfőképpen a bűnbakkérdés diskurzusába. A bírálatban hivatkozott szöveghelyen valójában éppen a téma bonyolultságára, és az ügynök-kérdéssel kapcsolatos rendszerszintű szembenézés hiányára szerettem volna rávilágítani, ami a műfeldolgozás sikerességét akadályozza. Megfogalmazásom ugyanakkor nyilvánvalóan nem volt pontos, így ha a dolgozat esetleg publikálásra kerül, mindenképpen nagy hangsúlyt fogok fektetni arra, hogy jobban felvillantsam a téma összetettségét.

Itt szeretnék áttérni a bírálatok azon pontjaira, amelyek az ötvenhat rendszerváltás *utáni* színházi és drámairodalmi reprezentációival kapcsolatos vizsgálódásaimat érintik. Mindkét bírálatban felvetődik, hogy az említett téma megkívánta volna az erőteljesebb társadalomtörténelmi szempontok érvényesítését és a színház körül zajló társadalmi, politikai

²² *Történelem 12. Újgenerációs tankönyv*. Esterházy Károly Egyetem, Oktatókutató és Fejlesztő Intézet, 2017.; SZÁRAY Miklós, KAPOSI József: *Történelem IV. Középkor, 12. évfolyam*. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2008. – A kecskeméti Katona József Könyvtár állományában a tankönyv 2008-as kiadása állt rendelkezésemre, így ez alapján dolgoztam. A járványügyi korlátozások miatt újabb kiadáshoz jelenleg nem tudtam hozzáférni.

folyamatok ismertetését. Jogosnak tartom bírálóim hiányérzetét; dolgozatom másik nagy kihívása éppen e szempontok beépítésének nehézségében rejlett. Amennyire a fejezetek arányai engedik, a disszertáció átdolgozása során igyekszem valamelyest dominánsabbá tenni e szempontokat. E témával szoros összefüggésben szeretnék reagálni azokra a kritikákra is, amelyek a monologikus emlékezetmodellt követő művek elemzését hiányolják a dolgozatból. Ezeket az észrevételeket nézetem szerint dolgozatomban több példa is cáfolja, így a *Liberté '56*-ról, a *Tóth Ilonkáról* és az *Angyalok lázadásáról* írott passzusok, amely előadásokat éppen a dialogikus emlékezetmodellt képviselő művek kontrasztjaként tárgyaltam. Az *1956-os forradalom színházi és drámairodalmi reprezentációi a rendszerváltás után* című alfejezetben pedig további nyolc monologikus emlékezetmodellt követő művet is áttekintettem. Ezzel összefüggésben felvetődik továbbá a rendszerváltás és a forradalom ötvenedik évfordulója között bemutatott ötvenhatos tematikájú művek tárgyalásának hiánya is. A dolgozatomban – amint azt a bírálatban szereplő idézet is szemlélteti – igyekeztem valamelyest megindokolni, miért nem láttam célravezetőnek az ilyen típusú művek részletesebb vizsgálatát. Az évfordulás jellegű, gyakran csupán egyszer előadott, versekből, rövidprózai alkotásokból szerkesztett előadások tárgyalását azért mellőztem, mert a gondolatmenet szempontjából termékenyebbnek ítélttem meg azt, ha az említett időszak előadásai közül Halász Péter 1994-es *2056. október 23.* című előadását emelem ki. Halász rendezése ugyanis, amint azt a disszertációban is hangsúlyozom, pontosan azokat az emlékezetpolitikai hiányokat tematizálta és előlegezte meg, amelyeknek megragadásához bírálóm az 1989 és 2006 között bemutatott művek áttekintését javasolja. Másfelől ötvenhat kollektív és egyéni emlékezetben elfoglalt helyzetének felvillantásához Halász rendezése mellett inkább a Csiky Gergely Színház 1996-ban kiírt ötvenhatos drámapályázatának díjnyertes műveit, a *Körvadászatot*, a *Szenvedéstörténetet*, az *Angyalok lázadását* és – lábjegyzetben – a *Fojtást* tekintettem át.

A fentiekén túl mindkét bírálóm felveti továbbá azt a kérdést, hogy vajon a monologikus és a dialogikus emlékezetmodellt képviselő színpadi művek együttes jelenléte nem éppen a műltfeldolgozás sokszínűsége felé mutatna-e. Nézetem szerint amíg a monologikus emlékezetmodell, emlékezetpolitika kizárja a nézőpontok pluralitását, és elutasítja egy-egy történelmi narratíva legitimitását, reprezentációját (lásd például a *Tóth Ilonka* című előadást), addig nem beszélhetünk dialogikusságról. Bírálóim kérdései jogosak, hiszen elméleti szinten a két emlékezetmodellnek az egy (színház)kultúrában történő jelenléte önmagában is a nézőpontok sokszínűségét szemléltetné, ugyanakkor az utóbbit éppen egy, a monologikus emlékezetmodellel együtt járó áldozati/ bűnbakképző narratíva uralkodó diskurzussá válása gátolhatja meg. Míg tehát a dialogikus emlékezetmodell nem zárja ki a monologikus reprezentációkat sem, az utóbbi kizárja az előbbieket. Ezek alapján továbbra is amellet érvelek tehát, hogy a monologikus emlékezetmodellt érvényesítő művekkel szemben a dialogikus, a nézőpontok, igazságok egymásmellettiségét reprezentáló előadások és drámák segíthetnek hozzá a múlttal való szembenézéshez, a múlt feldolgozásához. Ez pedig megmagyarázhatja azt, hogy miért helyeztem dolgozatom legfőbb hangsúlyait éppen a dialogikus emlékezetmodellt követő színpadi művek részletgazdag elemzésére, a rendszerváltás óta bemutatott többi, zömében monologikus emlékezetmodellt követő mű tárgyalásának rovására.

Itt szeretném megköszönni Imre Zoltánnak, hogy felhívta a figyelmemet a 2016-ban bemutatott ötvenhatos tematikájú művek kapcsán használt „áttörés” szófordulat problematikusságára. A kifejezéssel elsősorban azt a színházi kontextusban megmutatkozó üdvözlendő jelenséget szerettem volna érzékeltetni, hogy egyfelől a *Kazamaták* és az *56 06* 2006-os bemutatója után tíz évvel végre újból bemutatásra kerültek olyan művek, amelyek emlékezőtechnikájuk dialogikussága révén fontos lépéseket tettek a múlt feldolgozása felé. Másfelől azt, hogy az ilyen típusú színházi kísérletek sora 2017-ben és a kutatásom végpontját jelentő 2018-as évben is folytatódott. Bírálóm felveti továbbá azt a kérdést is, hogy az *Esettanulmányok* fejezetben tárgyalt előadásoknak milyen a viszonya a más művészeti ágakban

és a mindennapi élet kulturális performanszaiban, a különböző intézményekben előfordult '56-os reprezentációkhoz. E témáknak a dolgozathoz való mellőzése tudatos döntés volt. A PTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájában az elmúlt években ugyanis született már olyan doktori disszertáció, amelynek egyik fejezete éppen 1956-nak a mindennapi élet kulturális performanszaiban történő megjelenésmódjait vizsgálja, Szabó Attila dolgozata.

Az 56 06/ *őrült lélek vert hadak* elemzése során mindazonáltal utalok arra, hogy a kezdőjelenetben megjelenő tüntetők csoportjának és demonstrációjának színrevitelével az előadás a 2006-os eseményekre reflektál. Elemzésem egy későbbi pontján megemlítem továbbá azt is, hogy az előadás az MTV-székház ostromát is tematizálja. Az előadásban megjelenő, miniszterasszonyelnöknek nevezett kormányfő ünnepi beszédének kiemelése, rövid elemzése során pedig szintén rávilágítok arra, hogy az a hivatalos ötvenhatos ünnepi beszédek retorikáját követi. Az 56 06 elemzésének példája mutatja tehát, hogy a mindennapi élet kulturális performanszaira történő reflexió, ha nem is hangsúlyosan, de jelen van a dolgozatban.

Ezen a ponton szeretnék reflektálni bírálóm kérdésének azon részére is, amely az általam elemzett előadásoknak az 1956-os Intézet és a Terror Háza ötvenhat-reprezentációihoz való viszonyát érinti. Arra a kérdésre, miszerint ezek is a „jól ismert egynézőpontú elbeszélést erősítették-e meg”, két részletben fogok válaszolni. Amint azt a *Dokumentum és személyesség 1956 színreviteleiben* című fejezetben is írom, a PanoDráma produkcióinak egyik legfőbb forrását az 1956-os Intézet Oral History Archívumnak az anyagai adták. Ugyanitt kiemelem továbbá azt is, hogy az *oral history* mint történeti forrás, teret engedve a tapasztalatok sokszínűségének, jó alap lehet egy dialogikus emlékezetmodell kibontakozásához. Ekképpen már az Oral History Archívum léte is azt bizonyítja, hogy az 1956-os Intézet nem csak egyetlen, legitimnek ítélt narratíva felől közelíti meg ötvenhat kérdését. De ezt szemléltetik az Intézet programjai, kiadványai, dokumentumfilmjei is.

Ezen a ponton fontos megemlíteni ugyanakkor azt is, hogy egy ország társadalmának a történelmi eseményekhez való viszonyát mindenkor meghatározza, hogy a regnáló kormányzatok milyen emlékezet-technikákat közvetítenek, fogadnak el, legitimálnak. Az 1956-os Intézet Közalapítvány 2011-es megszüntetése, alapítványi kézbe adása, majd az Országos Széchényi Könyvtárba való beolvadása azt bizonyítja, hogy a jelenlegi kormányzat tudatosan kívánta marginalizálni az 1956-os Intézet által képviselt értelmezéseket, s tudatosan határolódott el az általuk képviselt narratíváktól. Az más kérdés, hogy e törekvések ellenére a tudományos diskurzusból nem záródnak ki, sőt szakmai igényességük révén kiemelődnek az Intézet által kiadott egyes munkák (lásd például Rainer M. János, Eörsi László, Ungváry Krisztián írásait). Azért hangsúlyozom itt mégis a hivatalos emlékezetpolitikai diskurzust, mert a dolgozatomból idézett „jól ismert egynézőpontú értelmezés” szófordulatot elsősorban a politikai hatalom által támogatott monologikus emlékezet-technikákra alkalmaztam.

A monologikus emlékezetmodell reprezentánsainak tekinthetők például az 1956-os Emlékbizottság 2016-os plakátjai is, amelyek – ahogyan azt dolgozatomban is hangsúlyoztam – a forradalom résztvevőit a pesti srác hősies alakjával azonosították, háttérbe szorítva és kizárva minden olyan narratívát, amely nem illeszthető bele e heroizáló diskurzusba. A hivatalos emlékezetpolitika monologikusságát bizonyítja továbbá az Emlékbizottságnak a Pruck-Dózsa-kérdést érintő retorikája is, hiszen az intézmény tagjai a kérdés kapcsán kizárólag egyetlen igazságot ismertek el, s elutasították az ettől eltérő nézőponto(ka)t.²³ A 2016-os plakátbotrány és a körülötte kialakuló viták példát szolgáltatnak továbbá a dolgozatomban említett „mindenkori emlékezetpolitikai csatározásokra” is, amely szófordulatot az ötvenhatos

²³ Ehhez lásd Eörsi Lászlónak, Ungváry Krisztiánnak, Rainer M. Jánosnak, Sárközy Rékának és Schmidt Máriának a plakát-ügyben tett nyilatkozatait: <https://168.hu/itthon/ez-kinos-eorsi-laszlo-schmidt-maria-cafolatarol-7919>, <https://168.hu/itthon/rainer-m-janos-ime-a-plakat-szereploje-lelepett-a-falrol-7988>,; https://hvg.hu/itthon/20161103_Schmidt_Maria_56os_plakatbotranyn

eseményeket már a kezdetektől jellemző emlékezetpolitikai anomáliák megragadására alkalmaztam.

Ezen a ponton pedig szeretnék áttérni arra a kérdésre, amely a Terror Háza Múzeum ötvenhat-reprezentációját érinti. Habár a jelenlegi járványhelyzet és korlátozó intézkedések közepette nem tudtam újra megtekinteni a kiállítást, de emlékeim és a múzeumról íródott cikkek, kritikák áttekintése alapján az volt a benyomásom, hogy a Terror Háza nem annyira az 1956-os forradalom emlékezetét helyezi a középpontba, és nem az említett eseménysorozat (újra)értelmezésére törekszik. A Terror Házában az ötvenhatos epizód jelentősége hasonlóképpen halványul el, mint a 2011-es Új Nemzeti Alaptörvényben, amely – amint azt a dolgozatomban is ismertettem – kimondja, hogy Magyarország 1944. március 19-én elveszítette szuverenitását, s ez csak 1990. május 2-án, az első új országgyűlés megalakulásával állt helyre. A Terror Háza múltreprezentációja 2002-ben tulajdonképpen megelőlegezi ezt a szemléletet azzal, hogy az Andrássy út 60. szám alatti épület történetének bemutatásán keresztül össze kívánja kapcsolni az államszocializmus és a nemzetiszocializmus időszakának emlékezetét. Az ötvenhatos forradalom így egy olyan nemzeti szenvedéstörténetbe ágyazottan jelenik meg, amely több értelmező szerint az idegen megszálló hatalmak, s legfőképpen a kommunizmus áldozataként mutatja be a magyar nemzetet.

A bírálatok fontosabb kérdéseinek reflexiója után végezetül ismét szeretném megköszönni opponenseimnek építő kritikáikat, észrevételeiket és megtisztelő figyelmüket. Hálás vagyok azért, hogy felhívták a figyelmet a dolgozat hiánypótló jellegére, célkitűzésének sikeres megvalósítására. Köszönöm továbbá azokat az elismerő megjegyzéseket, amelyek a dolgozat esettanulmányait érintették. Törekedni fogok rá, hogy a bevezető fejezeteket is ezekhez hasonló alapossgal egészítsem ki, figyelembe véve bírálóim javaslatait, beleértve a tézisek összedolgozására, a redundanciák kiszűrésére vonatkozó tanácsaikat is.

VII. Szakmai önéletrajz

Tanulmányok:

- 2014-2017 Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Irodalomtudományi
Doktori Iskola – ösztöndíjas doktorandusz
- 2012-2014 Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, magyar nyelv és irodalom
MA, színháztudomány specializáció, a diploma minősítése: kitűnő
- 2009-2012 Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, magyar BA,
színháztörténet specializáció, a diploma minősítése: kitűnő
- 2004-2009 ÁFEOSZ Kereskedelmi és Közgazdasági Szakközépiskola és Kollégium –
német kéttannyelvű tagozat

Nyelvvizsgák:

- német felsőfokú komplex nyelvvizsga (kéttannyelvű érettségi bizonyítvány)
- angol középfokú komplex nyelvvizsga (Euro)
- angol felsőfokú írásbeli nyelvvizsga (ECL)

Munkahelyek:

- 2020 – jelenleg Bács-Kiskun Megyei Katona József Könyvtár (Kecskemét) –
szakértő
- 2015 – 2019 Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Modern
Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék – óraadó oktató

Szakmai gyakorlat:

- 2017 *Made in Pécs* városmagazin – kulturális ajánlók, interjúk publikálása
- 2014 Bóbita Bábszínház, Pécs – rendezőasszisztens, sűgő *Az ember tr.* című
produkcióban
- 2011 – 2013 Janus Egyetemi Színház – amatőr színész

Tudományos tevékenység:

- 2018 – 2019 Az Új Nemzeti Kiválóság Program ösztöndíjasa
- 2017 – 2018 Kerényi Károly Szakkollégium – mentor
2018. április 18. Deres Kornélia *Képkalapács* és *Bábhasadás* című köteteknek
bemutatója, Művészetek és Irodalom Háza – moderátor

2014 – 2017 a PTE-BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékén működő Teátrum Műhely kutatócsoport tagja

Konferenciaszervezés:

2015. április 17-18. *Rendezett tér: be-, át-, szét-, megrendezett terek a kortárs színházban és drámában*, Pécs – szervezőbizottsági tag és előadó
2016. április 15-16. *A színpadon túl: az alkalmazott színház formái, lehetőségei, kihívásai*, Pécs – szervezőbizottsági tag és előadó
2018. április 20-21. *Színházi politika # politikai színház* konferencia, Pécs – szervezőbizottsági tag és előadó

Konferencia-előadások:

2019. november 15-16. SZITU Konf – Színháztudományi Konferencia. Eötvös Collegium, Budapest
Cím: *Műtfeldolgozás közösségi színházzal – MU Színház: Gyerekkorunk '56*
2019. április 12-13. Kontaktzónák: a színház érintkezése más területekkel, Pécs.
Cím: *Műtfeldolgozás színházi neveléssel. Káva Kulturális Műhely: Jelentés.*
2018. november 15-16. SZITU Konf – Színháztudományi Konferencia. Eötvös Collegium, Budapest
Cím: *1956 dokumentumszínházi reprezentációi*
2018. április 20-21. Színházi politika, politikai színház konferencia, Pécs – szervező és előadó
Cím: *Műtfeldolgozás a Mohácsi testvérek előadásában*
2017. november 16-17. Leírás. Komparatiztikai konferencia, Pécs
Cím: *Elbeszélés és leírás Papp András és Térey János Kazamaták című drámájában.*
2016. november 11-12. SZITU Konf – Színháztudományi konferencia, Eötvös Collegium, Budapest
Cím: *1956 reprezentációi a rendszerváltás utáni magyar színházban és drámában*
2016. április 15-16. A színpadon túl: az alkalmazott színház formái, lehetőségei, kihívásai, Pécs – szervező és előadó
Cím: *A túlélő teatralizálása, a traumatapasztalat reprezentációs lehetőségei a Tünet Együttes Sóvirág című előadásában*
2015. augusztus 27-28. Időértelmezések a magyarságtudományokban, Pécs
Cím: *Az emlékezés játékai a Mohácsi testvérek és Kovács Márton 56 06/ örült lélek vert hadak című előadásában*

2015. április 17-18. Rendezett tér: be-, át-, szét-, megrendezett terek a kortárs színházban és drámában, Pécs – szervező és előadó
Cím: *Tér és intermedialitás Mundruczó Kornél rendezéseiben*
- 2015 április 8-10. Országos Tudományos Diákköri Konferencia. Humán Tudományi Szekció, A XX. század magyar irodalma I.
Cím: *Dramaturgiai eszközök vizsgálata Székely Csaba Bányavidék című drámatrilógiájában.*
2014. november 21-23. Vajdasági Magyar Tudományos Diákköri Konferencia. Irodalomtudományok, Humán III. szekció. Újvidék
2014. április 4. Kari Tudományos Diákköri Konferencia, Irodalomtudomány II. szekció, Pécs – I. helyezés
Cím: *Dramaturgiai eszközök vizsgálata Székely Csaba Bányavidék című drámatrilógiájában*
2014. április 3. Erdélyi Napok konferencia, Veszprém
Cím: *Demitizált Erdély*

Oktatás a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán:

- 2015/2016 Színházi gyakorlat I.
20. századi európai drámák
Teatrológia
Színházi gyakorlat II.
Színháztudományi szakszövegolvasás
Kortárs színház (előadáselemzés)
- 2016/2017 Színházi gyakorlat I.
Kortárs európai színház
Színházi gyakorlat II.
Kortárs színház (előadáselemzés) 2.
- 2017/2018 Színházi gyakorlat I.
Huszedik századi európai drámák
Kortárs színház (előadáselemzés) 3.
Színházi gyakorlat II.
Drámaírók az ezredfordulón
Az alkalmazott színház
- 2018/2019 Kortárs európai színház
Színházi gyakorlat I.
Színházi gyakorlat II.
A modernség irodalma III. című kurzuson előadás (90 perc) megtartása az *Amerikai dráma és posztmodern dráma* témakörében

VIII. Publikációs jegyzék

MTMT-adatlap (azonosító: 10048915):

https://m2.mtmt.hu/api/publication?nwi=1&inited=1&ty_on=1&url_on=1&sort:publishedYear;desc&sort:firstAuthor;asc&groupBy=publishedYear&location=mtmt&stn=1&cond=authors;in;10048915&cond=category.mtid;eq;1&labelLang=hun

Társszerkesztés:

Antal Klaudia – Pandur Petra – P. Müller Péter: *Színházi politika # politikai színház*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018

Görcsi Péter – P. Müller Péter – Pandur Petra – Rosner Krisztina (szerk.): *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2016

Pandur Petra – Rosner Krisztina – Thomka Beáta (szerk.): *Hamlet felnevet. Írások P. Müller Péter hatvanadik születésnapjára*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2016

Balassa Zsófia, Görcsi Péter, Pandur Petra, P. Müller Péter, Rosner Krisztina (szerk.): *Rendezett tér. Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és a drámában*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2015

Tanulmányok:

A szemtanúk színpadra állítása. Műtfeldolgozás a közösségi színház eszközeivel – MU Színház: Gyerekkorunk '56, in: Doma Petra (szerk.): *SZITU Kötet 2019*, 177-201. https://eotvos.elte.hu/media/b0/2e/4c/11c7342378eb430e155f39ce7091197cc0f1594ae1ca764026c7e54948/ec_Szitu2020.pdf

Műtfeldolgozás színházi neveléssel. Káva Kulturális Műhely: Jelentés, in: P. Müller Péter, Egri Petra, Németh Nikolett, Kvéder Bence (szerk.): *Kontaktzónák: a színház érintkezése más területekkel*, Kronosz Kiadó, Pécs, 94-106.

Monológok 1956-ról a kortárs magyar színházban. Emlékezés és műtfeldolgozás a PanoDráma *Keserű boldogság, Pali, Exodus '56* és az Örkény Színház *Emlékezés a régi szép időkre* című előadásában, in: Doma Petra (szerk.): *SZITU Kötet 2018*, 144-175.

Dokumentum és személyesség 1956 színreviteleiben. PanoDráma: *Keserű boldogság, Pali, Exodus '56, Jelenkor*, 2019. június, 696-704.

Antal Klaudia – Pandur Petra – P. Müller Péter: Színház és politika találkozása a boncasztalon, in: Antal Klaudia – Pandur Petra – P. Müller Péter (szerk.): *Színházi politika # politikai színház*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018, 9-12.

Az emlékezés drámái. Műtfeldolgozás a Mohácsi testvérek előadásában, in: Antal Klaudia – Pandur Petra – P. Müller Péter: *Színházi politika # politikai színház*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018, 56-77.

A túlélő teatralizálása. A traumatapasztalat reprezentációs lehetőségei a Tünet Együttes *Sóvirág* című előadásában, in: Görcsi Péter – P. Müller Péter – Pandur Petra – Rosner Krisztina (szerk.): *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2016, 143-151.

Az emlékezés játéka a Mohácsi testvérek és Kovács Márton *56 06/ örült lélek vert hadak* című előadásában, in: Pandur Petra – Rosner Krisztina – Thomka Beáta (szerk.): *Hamlet felnevet. Írások P. Müller Péter hatvanadik születésnapjára*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2016, 23-31.

Mítoszrombolás, hagyománytagadás, elhallgatás Székely Csaba *Bányavidék* című drámatrilógiájában, *Literatura*, 2015/3, 243-255.

Intermediális terek Mundruczó Kornél rendezéseiben, in: Balassa Zsófia, Görcsi Péter, Pandur Petra, P. Müller Péter, Rosner Krisztina (szerk.): *Rendezett tér. Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és a drámában*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2015, 81-91.

Mítosztól megfosztott Erdély. Székely Csaba *Bányavidék* című drámatrilógiájáról. In: Géczi János – András Ferenc (szerk.): *A test mint antropológiai tér*. Pannon Egyetem Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar. Veszprém, 2014, 284-293.

Kritikák:

Megfigyelt nemzet. Kelemen Kristóf: Megfigyelők, Trafó, *Jelenkor Online*, <http://www.jelenkor.net/visszhang/1299/megfigyelt-nemzet>

Amphytrion és a színházelmélet. Závada Péter: Je suis Amphitryon – Trafó Kortárs Művészetek Háza, *Jelenkor Online*, <http://www.jelenkor.net/visszhang/1036/amphitryon-es-a-szinhazelmélet>

Mefisztó marionettszínháza. Goethe/ Wilson/ Grönemeyer: Faust I-II. – Berliner Ensemble, *Jelenkor*, 2016. június

Kohlhaas – te melyik nézőpont vagy? K – egy ország két lóért – Janus Egyetemi Színház, *Jelenkor Online*, <http://www.jelenkor.net/visszhang/787/kohlhaas-te-melyik-nezopont-vagy>

Az emlékezés felelőssége. Mieczysław Weinberg: Az utas – Oper Frankfurt, *Jelenkor Online*, <http://www.jelenkor.net/visszhang/631/az-emlekezes-felelossege>

Don Quijote a szocializmus paradicsomában. Andrej Platonov: Csevegur – Schauspiel Stuttgart, *Jelenkor Online*, <http://www.jelenkor.net/visszhang/629/don-quijote-a-szocializmus-paradicsomaban>

Helyünk a körforgásban. Fjodor Pavlov-Andrejevics: Fjodor körhinta-performansza, *Jelenkor Online*, <http://www.jelenkor.net/visszhang/628/helyunk-a-korforgasban>

Köszönettel: Fortinbras. Shakespeare: Hamlet – Janus Egyetemi Színház. *Jelenkor Online*. <http://www.jelenkor.net/visszhang/428/koszonettel-fortinbras>

Bábokból superhősök. Weöres Sándor: Holdbeli csónakos – Pécsi Nemzeti Színház. *Jelenkor Online*. <http://www.jelenkor.net/visszhang/530/babokbol-superhosok>

Csehov vagy Lúzer? Schilling Árpád/ Krétakör: Lúzer – a remény színháza. *Jelenkor Online*. <http://www.jelenkor.net/visszhang/393/csehov-vagy-luzer>

Variációk nemzeti múltra. Mohácsi István – Mohácsi János – Kovács Márton: E föld befogad avagy számodra hely. *Jelenkor Online*. <http://www.jelenkor.net/visszhang/367/variaciok-nemzeti-multra>

Az Élet Bujatesten. Pintér Béla és Társulata: Bárkibármikor *Jelenkor Online*.

<http://www.jelenkor.net/visszhang/336/az-elet-bujatesten>

Tragikomikus bányavidék. Székely Csaba: *Bányavirág* – Pécsi Harmadik Színház, Székely Csaba: *Bányavakság* – Pécsi Nemzeti Színház, kaposvári Csiky Gergely Színház. *Jelenkor*, 2014. június (<http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2962/tragikomikus-banyavidek>)

Mese, mese, szerelmese. Alain Serres: SzerelMese – Bóbita Bábszínház, *Jelenkor*, 2013/6. 644-646.

Recenziók:

Kurdi Mária (szerk.): Arthur Miller öröksége. Centenáriumi írások műveiről, *Helikon. Irodalom- és Kultúratudományi Szemle*, 2017/3. 447-448.

Deres Kornélia: Képkalapács. Színház, technológia, intermedialitás. *BUKSZ*, 2017 ősz-tél, 227-229.

Színház határok nélkül. A színpadtól a színpadig. Válogatás Marvin Carlson írásaiból. *Jelenkor*, 2015. június (<http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/14830/szinhaz-hatarok-nelkul>)

Száműzött színház. Horacio Czertok: Színház száműzetésben. *Jelenkor Online*.

<http://www.jelenkor.net/visszhang/184/szamuuzott-szinhaz>