

## A nemhierarchikus dramaturgiák néhány esete

ZSIGÓ ANNA

### Bevezetés

A kutatásalapú színházi alkotófolyamatokban a dramaturgiai munka és az elkészült előadás dramaturgiája is eltérhetnek a klasszikusan ismert formáktól. Az új dramaturgiai megoldások leginkább esettanulmányokon keresztül ismertethetők, mivel egymástól nagyon eltérő, eseti és egyedi kísérletekről van szó. A következőkben azt mutatom be, hogy milyen hagyományai vannak az európai színházi közegben domináns arisztotelészi dramaturgia meghaladásának. Néhány újdramaturgiai irányzat ismertetésével arra szeretnék rávilágítani, hogy a kísérleti színházi alkotómunka folyamata és a létrejött előadások nem önmagukban álló új felfedezések, hanem szintén hagyományba illeszthetők. A kutatás, a kerülőutak, az alkotófolyamat szabályainak újragondolása párbeszédben áll az aktuálisan uralkodó metodikákkal és dramaturgiai megoldásokkal, valamint az arisztotelészi dramaturgiával is. Ahhoz, hogy közelebb kerülhessek saját gyakorlati dramaturgiai munkám, illetve a kortárs dramaturgiai kísérletek működéséhez, először a meghaladás hagyományát kell megvizsgálnom.

A hierarchia fogalmának vizsgálata a színházi alkotófolyamatokban kettős lehetőséggel bír. A színházi alkotás kontextusát és az alkotót körülvevő rendszereket érdemes a hierarchia meglétén vagy hiányán keresztül megközelíteni. A kollektív alkotófolyamatok vizsgálatakor fontos szempont, hogy milyen módszereket használ a közösség a hagyományos hierarchikus művészi munka átforgatására. A reprodukív munka szociológiai fogalma és a művészeti munka (speciálisan a női művészek helyzete) közti párhuzamok vizsgálata szintén alkalmasak arra, hogy ár-

nyalt és részletes kortárs dramaturgiai, színházi és kulturális kontextust alkossunk.<sup>1</sup>

Ha azonban perspektívát váltunk, és a környezet elemzése helyett a színházművészet egyik eszközére, a szövegre és a dramaturgiára vetítjük a hierarchia fogalmát, úgy a világ megértésére egyszerre, egy időben két irányból is lehetőségünk nyílik: az egyes korok szerzői által használt dramaturgiai felépítmények hierarchikussága, illetve ugyan ezen korszakok ellenirányú törekvései, a hierarchia mentes vagy újdramaturgiák, valamint ezek összevetése azokra a feszültségekre és konfliktusokra világítanak rá, melyek a dramaturgiai elemzésben társadalmi és a politikus távlatokat nyitnak.

Az újdramaturgiák tanulmányozása gyakorló színházi dramaturgként számomra nem csak elméleti felfedezéseket hozott, hanem hasznos tanulságokkal szolgál a művészet alapú kutatás leírásához is. Előfordul olykor, hogy az alkotófolyamat résztvevője (még ha elvárás is felé, hogy dramaturgként rendszerezett és átfogó ismeretekkel rendelkezzen) az ösztön, a sejtés, a kíváncsiság nyomán hoz meg bizonyos döntéseket, melyekre racionális, logikus indoklás a szöveg vagy az előadás elkészítésének folyamatában nincsen. Ez a kutatás segít visszamenőleg érteni, értelmezni elsősorban ezeket az ex nihilo vagy kutatásalapú munkában született gondolatokat. A kísérleti színház kategóriája hor-

---

<sup>1</sup> A témával kapcsolatban elsősorban Katja Praznik tanulmányát („A művészet eltagadott gazdaságának feminista megközelítése”, ford. BÁRDITS Éva, *Fordulat* 30 [2022]: 65–85), illetve angolul megjelent kötetét (*Art Work: Invisible Labour and the Legacy of Yugoslav Socialism* [Toronto: University of Toronto Press, 2021]) használom.

doz magában egyfajta másodlagos jelentést: 'még soha nem látott', 'korábban soha nem gondolt' találmányként tűnik fel – ezzel csak az a probléma, hogy a kísérlet szó hallatán azonnal megoldást is vár a közönség, az alkotók pedig az igénynek megfelelni akarva néha (ál)megoldást kínálnak. Máris megszüntetve épp azt, ami dramaturgiailag kísérletivé tenné a produkciót.

Jelen tanulmányban az újdramaturgia klaszikus értékeit, vonásait, állandó ismérveit mutatom be. Abból indulok ki, hogy a kísérleti színház nem valami vadonatújnak a feltalálása, hanem az a biztos tudat, hogy ugyanazokat a kísérleteket hajtjuk végre az évszázadok során újra és újra. A kísérleti jelző rámutat a színházi alkotómunka egyik-másik jellemzőjére, de úgy gondolom, hogy legkevésbé a végeredményt tekintve fontos. A kísérlet a folyamatban rejlik, aminek – szélsőséges felfogásban – az elkészült előadás csak egy fázisa, nem több, és nem kevesebb, mint az alkotófolyamat többi része. Színlapokon olvasható a következő fordulat: „közös kísérletre hívjuk a nézőt”. Nehezen konkretizálható, talányos, az érdeklődést felkelteni kívánó felhívás ez, ami valójában nem valami közös eredmény felmutatásáról szól. Sokkal inkább az a (jogos) feltételezés húzódik mögötte, hogy a néző az uralkodó nézői konvencióból, hagyományból érkezik, ami az alkotók irányába bizonyos elvárásokat jelent. A kísérlet maga egy nem bevett dramaturgia találkozása az európai színháznézési szokásokkal. A találkozásnak ebben az egyszeri és megismételhetetlen pillanatában a kísérletező személy perspektívája az alkotókról a nézőkre helyeződik. Vajon egy dramaturgiai kísérlet az érzékelés és értés milyen rétegeit hozza működésbe? Ezek a nézőben létrejövő hatások hogyan verbalizálhatók? Léteznek-e mégis olyan univerzálisabb szempontok, amelyek alapján eldönthető, hogy a kísérleti színház működik-e vagy sem? Az uralkodó dramaturgiai szabályok megkérdőjelezése tehát

nem posztmodern vívmány, hanem a dramaturgiai munka maga.

#### *Kommentár Arisztotelész dramaturgiájához*

Az arisztotelészi dramaturgia néven emlegetett szabályrendszer valójában Arisztotelész *Poétikájának* bizonyos tételeire vonatkozik.<sup>2</sup> Arisztotelész nem módszertani könyvet írt, hanem a tragédia meghatározásán keresztül bizonyos törvényszerűségeket határozott meg. Az alábbiakban válogatást szeretnék nyújtani a *Poétika* azon fejezeteiből, melyek kifejezetten gyakorlati dramaturgiai sorvezetőként, szabályokként olvashatók. Ez a kontextusból kiemelt, lecsupaszított felsorolás arra alkalmas, hogy átfogó benyomást kapjunk azzal kapcsolatban, hogy mi az, amit az újdramaturgia meg akar haladni. Egyben azonnal felmerül az Arisztotelészt újraolvasó gyakorló dramaturgban a gondolat, hogy a *Poétika* dramaturgiai téziseinek elvetése valójában nem egy 20. század végi vívmány, hanem évszázados kísérletek eredménye. Az arisztotelészi tanok kihívóinak ismertetése előtt azonban következzen néhány szemelvény Arisztotelész munkájából:

„A tragédia tehát kiváló (szpudaiosz), teljes (teleiosz), bizonyos nagysággal rendelkező cselekvésnek (praxisz) fűszerezett, a fűszerezettség egyes válfajait az egyes részekben külön-külön alkalmazó beszéddel való utánzása, nem elbeszélés útján, hanem úgy, hogy emberek cselekszenek, részvét és félelem útján vive végbe az ilyen indulatok kitisztulását.”<sup>3</sup>

„a teljes tragédiának szükségképpen hat eleme kell, hogy legyen, ami a tragédia milyenségét megadja, és pedig: a mese

<sup>2</sup> ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. RITÓÓK Zsigmond (Budapest: PannonKlett, 1997).

<sup>3</sup> Uo., II. rész, 6. fejezet/l., 24–30. sor.

(müthosz), a jellemek (éthosz), a nyelvezet (lexisz), az érvelésmód (dianoia), a látvány (opszisz) és az ének (melopoiia). Két elem jelenti az utánzás eszközt, egy az utánzás módját, három az utánzás tárgyát és ezeken kívül nincs semmi.”<sup>4</sup>

„A legfontosabb azonban ezek közül a történetek (pragmata) összeállítása (szüsztaszisz). A tragédia ugyanis nem emberek, hanem cselekvések (praxisz), azaz élet utánzása, a boldogság és a boldogtalanság a cselekvésben rejlik, és a végcél valamilyen cselekvés, nem pedig minőség. Az emberek jellemük folytán ilyenek vagy olyanok, de cselekvéseik folytán boldogok vagy nem. Nem azért cselekszenek tehát, hogy jellemeket utánozzanak, hanem a jellemeket a cselekvések végett foglalják magukban.”<sup>5</sup>

A következő idézet a történet teljességét határozza meg. Fontos, habár egyértelműnek tűnő állítás, amit a kísérleti dramaturgiai próbálkozások szempontjából érdemes most szemügyre venni. Ahogy arra a későbbiekben igyekszem rámutatni, és saját munkáimban is ezzel a kérdéssel foglalkozom, a vég kérdése, a vég, mint elvárt dramaturgiai elem kiiktatása érvényes és újszerű hatókat képes létrehozni.

„Egész pedig az, aminek kezdete, közepe és vége van. Kezdet az, ami maga nem szükségképpen valami után van, utána viszont természettől fogva van vagy történik valami más, a vég viszont ellenkezőleg az, ami természettől fogva valami más után van, vagy szükségképp, vagy többnyire, utána azonban nincs semmi más; a közép pedig az, ami

maga is valami más után van, s utána is valami más van. A jól összeillesztett meséknek nem szabad sem akárhonnan taláalomra elkezdődniük, sem akárhonnan taláalomra befejeződniük, hanem a mondott formákat kell alkalmazniuk.”<sup>6</sup>

A teljesség után a következő két kiemelés az egység fogalmával foglalkozik. Külön érdemes vizsgálni azt az állítást, mely szerint a mű azon elemei, amelyek hiányukkal nem befolyásolják a mű értelmét, nem részei az egésznek. Itt ismét a kísérleti színház folyamat-orientáltságára szeretnék utalni. A színházi alkotófolyamat során gyakran születnek olyan elemek (szövegek, jelenetek, gondolatok, anyagok), gyakran sokkal több is, mint a kész mű terjedelme, melyek végül nem lesznek „részei az egésznek”, vagyis az előadásnak. Felfoghatjuk ezeket felesleges, kiiktatható elemeknek is, hiszen a végső rostán kiestek. Valójában azonban ezek a látszólagos zsákutcák hasznos kerülőutak, amelyek mind a cél felé vezetnek. Olyan érzeteket, emlékeket, tapasztalatokat termelünk az elvetett próbálkozásokkal is, melyek – ha a történet szintjén nem is – de fejben és testben építik a színészek játékát.

„A mese (müthosz) pedig nem akkor egységes, ha – mint némelyek gondolják – egy emberről szól. Az egy emberrel ugyanis sok, végtelen sok dolog történik, melyekből némelyek semmiféle egységet sem alkotnak, s ugyanígy cselekvése is sok van egy embernek, amelyekből mégsem lesz semmilyen egységes cselekvés. Ezért nyilvánvaló, hogy célt tévesztenek mindazok, akik Héraklész, Thészéiszt vagy ilyen költeményeket alkotnak abban a hiszemben, hogy mivel Héraklész egy volt, következésképpen a mese is egy lesz”<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Uo., II. rész, 6. fejezet/III. 5–15. sor.

<sup>5</sup> Uo., II. rész, 6. fejezet/III. 14–25. sor.

<sup>6</sup> Uo., II. rész, 7. fejezet, 23–35. sor.

<sup>7</sup> Uo., II. rész, 8. fejezet, 15–25. sor.

„a történések (pragma) részeinek úgy kell összeállnia, hogy ha valamely rész másná válik vagy elveszünk, az egész kificamodjék és megroggyanjon. Mert aminek jelenléte vagy jelen nem léte semmi szembeszökő következménnyel nem jár, az nem is része az egésznek.”<sup>8</sup>

Az epizódokkal kapcsolatban például a filmes dramaturgia színházi hatásait hozhatjuk ellenpéldaként. Azt az arisztotelészi szerkesztési elvet, mely szerint az alárendelt mozzanatoknak a valószínűség alapján kell egymás után következniük, számos más szempont felülírhatja.

„Az egyszerű mesék és cselekvések közül a legrosszabbak az alárendelt mozzanatokkal túlszűfoltak. Alárendelt mozzanatokkal túlszűfoltnak nevezem az olyan mesét, amelyben az alárendelt mozzanatok nem a valószínűség és nem is a szükségszerűség szerint következnek egymás után. Ilyeneket a rossz költők azért alkotnak, mert éppen hogy rossz költők, a jó költők pedig a színészek kedvéért. Amennyiben ugyanis versenydarabokat írnak, 14 és a mesét tulajdonképpen lehetőségén túl nyújtják, gyakran kénytelenek a folyamatos egymásutánt kificamítani.”<sup>9</sup>

„Mivel pedig az utánzás nemcsak teljes cselekvés utánzása, hanem félelmet és részvétet keltő cselekvéseké is, ezt a hatást pedig egészen különleges mértékben érik el, ha várakozás ellenére, de egymásból következőleg történnek.”<sup>10</sup>

Arisztotelész bevezet három dramaturgiai fogalmat: ezek a fordulat, a felismerés és a

sz szenvedés. Utóbbit ma nem sorolnánk a dramaturgiai szakkifejezések szótárába, de a szenvedés, mint a dráma tárgya természetesen sokféle dramaturgiai megoldással ábrázolható.

„A váratlan fordulat (peripeteia) a cselekedeteknek ellenkezőre való átváltása a mondottaknak megfelelően, és pedig, amint mondjuk, a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint –”<sup>11</sup>

„a felismerés (anagnóriszisz) pedig, mint a szó jelentése is mutatja, a jó- vagy balszerencse vonatkozásában meghatározott helyzetben levő személyeknek a nem ismerésből a megismerésbe, vagy rokonság vagy ellenséges viszony megismerésébe való átváltása.”<sup>12</sup>

„A szenvedés (pathosz) pusztulást vagy fájdalmat okozó cselekvés, amilyen például a nyílt színen történő halálesetek, rendkívüli kínok, sebesülések és a többi efféle.”<sup>13</sup>

A jellemekről Arisztotelész megállapítja, hogy legjobban egy bonyolult szerkezetű tragédiában bontakoztatható ki a történetük, ráadásul az erényesek bukása, valamint a hitványok felemelkedése vagy bukása mind kerülendő.

„Marad tehát az, aki ezek között van. Az ilyen pedig az, aki erénye és tisztessége folytán nem emelkedik ki, de nem is alávalósága és gonoszsága miatt váltott át balsorsba, hanem valamilyen tévedése (hamartia) folytán, valaki a nagy dicsőségben és jó sorsban levők közül, mint például: Oidipusz vagy Thüesztész

<sup>8</sup> Uo., II. rész, 8. fejezet, 30–37. sor.

<sup>9</sup> Uo., II. rész, 9. fejezet, 33–40. sor.

<sup>10</sup> Uo., II. rész, 9. fejezet, 0–5. sor.

<sup>11</sup> Uo., II. rész, 11. fejezet, 20–25. sor.

<sup>12</sup> Uo., II. rész, 11. fejezet, 29–35. sor.

<sup>13</sup> Uo., II. rész, 11. fejezet, 10–15. sor.



vagy az ilyen családokból való kitűnő férfiak.”<sup>14</sup>

Arról, hogy hogyan maximalizálható a félelem és a szájalom, Arisztotelész egyszerű megoldóképletet ad, és ez stabil alapja a következő évszázadok drámairodalmának.

„Vegyük tehát vizsgálat alá, hogy az események közül milyenek látszanak borzasztóaknak és milyenek szájalomkeltőeknek. Az ilyen cselekvéseket (praxisz) szükségképpen vagy rokonok, vagy ellenségek, vagy egymás iránt közömbös személyek hajtják végre. Ha ellenség ellenségen, abban semmi részvétet ébresztő nincs, sem mikor teszi, sem mikor készül tenni, legfeljebb maga a szenvedés (pathosz), és nincs akkor sem, ha közömbösek egymás számára. Ha azonban a szenvedést okozó tettek rokonok közt történnek, mint például ha testvér a testvért, vagy fiú az apját, vagy anya a fiát vagy fiú az anyját öli meg vagy készül megölni, vagy más effélet csinál – ezeket kell kikeresni.”<sup>15</sup>

A jellemábrázolással kapcsolatos állításait nem szükséges most részletesen vitatni, hiszen éppen ennek részleteiben mutatkozik meg leginkább, hogy kordokumentumként, nem pedig módszertani útmutatóként érdemes olvasni a *Poétikát*. Négy pontot állapít meg: a jellem legyen derék, megfelelő, hasonló és legyen következetes. A jellemekre vonatkozó egyik alapvető, általános állítása viszont nagyon is jelentős. A következő fejezetben Brecht Arisztotelész-kritikáját ismertetem, amely pont a jellemekből következő események téziséét cáfolja részletesen.

„Márpedig a jellemekben is, épp úgy, mint a történések (pragma) összeállításában (szüsztaszisz), mindig vagy szükségszerűt, vagy a valószínűt kell keresni, úgy hogy vagy szükségszerű vagy valószínű legyen, hogy az ilyen személy ilyen mond vagy tesz, és hogy vagy szükségszerű vagy valószínű legyen, hogy ezután amaz következik.”<sup>16</sup>

„A történésekben nem szabad semmi ésszerűtlennek lennie, ha pedig mégis, csak a tragédián kívül, mint például Szophoklész »Oidipusz«-ában.”<sup>17</sup>

*Az arisztotelészi dramaturgia kihívója:  
Bertolt Brecht*

Brecht fő kritikája, hogy az arisztotelészi tragédia narratívájának célja a néző kielégítése. A szereplőkkel való érzelmi azonosulás megakadályozza a nézőt abban, hogy kritikusan tekintsen rá a társadalmi egyenlőtlenségekre és az emberi szenvedésre. Brecht számára a katarzis a nép ópiuma.<sup>18</sup> Brecht nem nevezi meg pontosan a *Poétika* azon részeit, melyekkel vitatkozik. A *Kis organon*-ban<sup>19</sup> Brecht feltehetően két arisztotelészi állítással száll vitába: 1. az erkölcsileg helyesen eljáró hősnek egyéni hibát kell elkövetnie, 2. a tragikus hős érzéseivel és gondolataival való azonosulás teszi átélhetővé a tragédiát.<sup>20</sup> A *Poétikában* az áll, hogy a tragikus vétség olyan hiba, mely figyelmen kívül

<sup>16</sup> Uo., II. rész, 15. fejezet, 30–35. sor.

<sup>17</sup> Uo., II. rész, 15. fejezet, 5–10. sor.

<sup>18</sup> Angela CURRAN, „Brecht’s Criticisms of Aristotle’s Aesthetics of Tragedy”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59, 2. sz. (2003): 167–184.

<sup>19</sup> Bertolt BRECHT, „Kis organon a színház számára”, ford. EÖRSI István, in Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, szerk. Werner HECHT és MAJOR Tamás, 403–445 (Budapest: Magvető Kiadó, 1969).

<sup>20</sup> CURRAN, „Brecht’s Criticisms...”, 168.

<sup>14</sup> Uo., II. rész, 13. fejezet, 5–15. sor.

<sup>15</sup> Uo., II. rész, 14. fejezet, 10–25. sor.

fakad, és a szeretett személyek ellen irányul, amit az alapvetően jó főhős visz véghez tudtán kívül. Ez az ideális út a szerencsétlenségbe. Együtt sírunk, együtt nevetünk a főhőssel, megrendülésünk is közös. Brecht ezzel szemben így érvel:

„Az epikus színház nézője így beszél: - Ezt nem gondoltam volna. – Így nem szabad ezt csinálni. – Feltűnő ez feletébb, szinte hihetetlen. – Megrendít engem ennek az embernek a fájdalma, mert lenne mégis menekvése. – Nagy művészet ez: itt nem értődik semmi magától. – Nevetek a sírókon, sírok a nevetőkön.”<sup>21</sup>

Brecht kritikájának fő pontjai egyrészt az emberi szenvedésre vonatkoznak. Arisztotelész szerint a szenvedés elkerülhetetlen és egyéni hibák következménye, Brecht ezt azért bírálja, mert így nem kerülhetnek felszínre a társadalmi és politikai problémák és azok következményei. Másrészt a szimpátia és empátia felkeltésére való törekvést, valamint a katarzist kritizálja, mert ezek megakadályozzák a nézőt abban, hogy saját kritikai reflexióit kialakítsa. Harmadrészt pedig abban is vitatkozik Arisztotelésszel, hogy nem a nézői élvezet kell, hogy a színház célja legyen, és így jönnek létre a brechti epikus színház eltávolító gesztusai. Az előadások epizodikusak, az egymástól elkülönülő helyzetek a filmes megoldásokat idézik<sup>22</sup> – egy újabb szempont (az epizódok érteleme), ami szembeemegy Arisztotelész állításával.

Brechthez hasonlóan az újdramaturgok is kiemelik és problémásnak tartják a központi főhős kérdését, mivel ha egyetlen nézőpontból ábrázoljuk a történetet, úgy a szín-

ház nem éri el a célját, nem tölti be társadalmi funkcióját; míg a polifonikus történetmesélés sokkal közelebb áll a 20–21. századi ember tapasztalatához és létállapotához. Ennek ellenére Brecht életműve is példaként szolgál arra, hogy egyetlen főhős perspektíváján keresztül is lehetséges az emberi szenvedés egyetemes vonatkozásairól beszélni. Angela Curran kiemeli, hogy az vezető megoldáshoz, ha a brechti javaslatokat és az arisztotelészi főhős ábrázolást nem ellentétként kezeljük, hanem egymást kiegészíteni képes felvetésekként olvassuk. Arisztotelész olvasatában megérthetjük, hogy milyen jelenetős szerepet játszanak az érzelmek vezérelte egyéni döntések a történet felépítésében, de ez nem zárja ki, hogy egy antik dráma kortárs feldolgozásában a brechti társadalmi-politikai szempontok is megjelenjenek.

#### *Arisztotelész újabb kihívói: az újdramaturgok*

Az újdramaturgia (angolul new dramaturgy, valamint feminista dramaturgia<sup>23</sup> vagy hete-

<sup>23</sup> A feminista dramaturgia elnevezéssel és meghatározásával először Gayle Austin tanulmányában („Feminism and Dramaturgy: Musings on Multiple Meanings”, *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 13, 1. sz. [1998]: 121–124, 123) találkoztam, ahol arról ír, hogy a dramaturg elé már számos jelzöt raktak, de a feminista dramaturg/dramaturgia még hiányzik, majd Tori Haring-Smith-t idézi egy interjúból: „– Mi az oka annak, hogy relatíve magas a női dramaturgok száma? – Hallottam már olyan magyarázatot, hogy a nagy számú női dramaturgok jelenlétének oka az lehet, hogy a férfiak sosem mennének bele abba, hogy ennyi munkát végezzenek el ilyen alacsony fizetésért. A férfiak sosem engednék meg maguknak, hogy láthatatlanok legyenek... Egyes nők számára a dramaturgi munka az, amivel még remélhetik, hogy közelebb kerülhetnek a rendezéshez... Sajnos

<sup>21</sup> Bertolt BRECHT, „Szórakoztató színház vagy tanító színház?”, ford. WALKÓ György, in BRECHT, *Színházi tanulmányok*, 124–134, 127.

<sup>22</sup> Walter BENJAMIN, *Understanding Brecht* (London–New York: Verso, 1998), 21.

rarchikus dramaturgia<sup>24</sup> néven is emlegetett) gyűjtőfogalma, mint általában az új- jelenségek, eleinte valami ellenében határozza meg magát. Elsőként Marianne van Kerkhoven flamand dramaturg használta és határozta meg az újdramaturgia fogalmát egy 1993-as konferencia előadásában.<sup>25</sup> Ennek során a szöveg elsőbbségének felszámolásáról és a különböző színházi alkotóelemek mellérendeléséről tesz állításokat. Megközelítésében a dramaturgiai munka kompozíciós tevékenység. Hangsúlyozza azt a szempontot, mely ma már egyre inkább bevett gyakorlat, hogy a klasszikus kétlépcsős színházi munkát (az író megírja, a rendező megrendezi) felváltja a párhuzamosan folyó munkák rendszere. Az előadás nyomán a *Theater-schrift* folyóirat különszámot jelentetett meg *On dramaturgy* címmel, melyben a szerzők az új színházi gyakorlatok elméleti és kritikai meghatározására tettek kísérletet.<sup>26</sup> A dramaturgia számára is új definíciót alkottak, mely szerint a modern színházban a dramaturgia egy olyan konceptuális síkon létezik, mely ötvözi az esztétikai kategóriákat, a tár-

---

bizonyos színházak számára a női dramaturg alkalmazása meg is oldja azt a problémát, hogy hogyan szerepeljenek nők a művészeti stábkban.” Saját fordítás: Zs. A.

<sup>24</sup> Duska RADOSLAVJEVIC, „The Heterarchical Director: A model of authorship for the 21st century”, in David BRADBY és David WILLIAMS, *Directors' Theatre*, szerk. Peter BOENISCH és David WILLIAMS, 246–267 (London: Macmillan International, 2019).

<sup>25</sup> 1993 augusztusában egy amszterdami szimpóziumon, melynek címe *Context 01: Active Pooling, the New Theatre's Word Perfect* volt.

<sup>26</sup> Marianne VAN KERKHOVEN, szerk., *Theater-schrift: On dramaturgy* 5–6. sz. (1994). [Különszám.]

sadalmi viszonyokat és az előadás filozófiai funkcióit.<sup>27</sup>

Megfigyelhető, hogy az újdramaturgiát definiálni hivatott korai szövegek rendre az arisztotelészi dramaturgia elvetéséről számolnak be.

A *Poétika* 15. fejezetéből fent már idézett részlet:

„Márpedig a jellemekekben is, épp úgy, mint a történések (pragma) összeállításában (szüsztaszisz), mindig vagy szükségszerűt, vagy a valószínűt kell keresni, úgy, hogy vagy szükségszerű vagy valószínű legyen, hogy az ilyen személy ilyet mond vagy tesz, és hogy vagy szükségszerű vagy valószínű legyen, hogy ezután amaz következik.”<sup>28</sup>

Innen talán jobban megközelíthető az újdramaturgia tagadó formája. Elsősorban a cselekmények szükségszerűsége és a cselekmény ok-okozati viszonyainak újraértelmezése megy végbe, ezen szempontok dramaturgiai fontossága, törvényszerűsége megkérdőjeleződik.

Célja azokat a narratív, dramaturgiai, nyelvi jelenségeket a felszínre hozni és felmutatni, amelyeket korábban az underground, az alternatív, a tánc területei kísérleteztek ki és gondoztak, és főként melyek az eurocentrikus világunkon kívül eső területeken évezredek óta léteznek.

Lawrence Lipking *Aristotle's Sister* című esszéjében arról ír, hogy a nyugati, patriarchális világkép ellentettje az elhagyatottság női tapasztalata.<sup>29</sup> Munkájában elképze-  
li, hogy

---

<sup>27</sup> Továbbá: Marianne VAN KERKHOVEN, „European Dramaturgy in the 21st Century: A constant movement”, *Performance Research* 14, 3. sz. (2009): 7–11.

<sup>28</sup> ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, II. rész, 15. fejezet, 30–35. sor.

<sup>29</sup> Lawrence LIPKING, „Aristotle's Sister: A Poetics of Abandonment”, *Critical Inquiry* 10, 1. sz. (1983): 61–81.

milyen lenne az a *Poétika*, melyet nem Arisztotelész írt, hanem a nővére, Arimneszté. Lipking *Poézis*nek nevezi a fiktív művet. A *Poézis* itt a személyes, a befejezetlen, a töredezt és a magába zárkózó szinonimájaként szerepel. Az elhagyatottság pedig nyelvi és formai szabadságot nyújt az író és a dramaturg (nő) számára: a befejezetlenségben és töredékességben rejlt lehetőségeket.

### *Utólagos keretek*

A hierarchiamentes dramaturgiai megoldások igen sokfélék lehetnek, de leírásuk szükségszerűen csoportosítással jár. Az a benyomásom, hogy a csoportosítás ebben az esetben csak rész-cél lehet és nem fedti a teljes valóságot. A kutatásalapú, a nemtudásból induló színházi alkotófolyamatok és a klasszikustól eltérő dramaturgiai megoldások gyakran nagyon esetiek és egyediek, inkább az ösztönös és kísérletező munka, valamint a véletlenek együttállásából jönnek létre, nem pedig egy előre meghatározott újdramaturgiai forma gyakorlásából. Vajon a kategorizálás kényszere nem fojtja-e meg a valóság szabad ábrázolását? Az arisztotelészi kategóriákat tagadó új kategóriák létrehozása vajon szándékait tekintve nem ugyanarról a töről fakad-e? Nem azzal a jelenséggel állunk-e szemben az újdramaturgia tanulmányozásakor, mint oly sok más esetben: hogy a jelen valóság megértéséhez (a posztmodern, kapitalista, nyugati világhoz) kapaszkodókra van szükség, melyek a korábbi szabályainkat meghaladó új szabályok megalkotásában öltenek formát?

Feltételezésem az, hogy a drámairodalom kiemelkedő alkotásai, valamint a legnagyobb kollektív színházi alkotóközösségek előadásai inkább szabályt erősítő kivételek, vagy kategóriateremtő (irányadó) művészi alkotások, az alkotóművész egyéni döntéseinek és szabadságának következményei, nem pedig az adott kor szabályainak leképeződései.

Gyakorlati dramaturgiai munkám során rendszeresen dolgozom az ún. létezés-improvizáció technikájával, melyet Kárpáti Péter alkotott meg, én is mellette dolgozva tanultam meg tőle ezt a speciális próbamódszert. Míg a kőszínházi munkáim során, például egy előadáspéldány elkészítésének folyamatában, sokkal világosabbak, tanulhatóbbak azok a dramaturgiai szabályok és munkamódszerek, melyek mentén létrejön a szöveg, majd az előadás, addig a létezés-improvizáció során sokkal esetibbek és egyedibbek a döntések, tulajdonképpen az alkotófolyamat felépítése is állandó improvizációk és kísérletek mentén zajlik. Nagyjából az egyetlen elem, ami azonos, az maga a cél: egy olyan dramatikus mű (színházi előadás) létrehozása, amely egy vagy több fázisban találkozik a közönséggel. Ezek az előadások gyakran markánsabban elvetik az arisztotelészi szabályokat, de ez nem tudatos döntés eredménye. Más tekintetben bizonyos dramaturgiai szabályok viszont erősebben érvényesülnek, hiszen a sok ismeretlen tényező mellett azok adják a szükséges kereteket. Az foglalkoztat, hogy leírhatóak-e ezek az ösztönös dramaturgiai döntések? Mit ad hozzá és mit vesz el a kutatásalapú színházi dramaturgiai munkából, ha szinte létrejöttének pillanatában szabályokká, tételekké esszencializáljuk őket? Más szóval: hogyan írható le a kísérletezés módszertana? Ennek megértéséhez a következőkben hasonló kísérleti dramaturgiai irányzatokat vizsgállok.

### *Tájképdramaturgia*

A tájképdramaturgia az egyik olyan gazdagon rétegzett dramaturgiai és alkotói megoldáskészlet, amelyen keresztül jól láttatható a klasszikus arisztotelészi dramaturgiától való ellépés. A tájkép itt a nézés és a szerkesztés módozataira vonatkozik elsősorban: nincs eleje, nincs vége, adott esetben egyetlen fókuszpontja sincs, a kibontakozó drama-

turgiát a szabadon kalandozó tekintet határozza meg.

A tájképdramaturgiát konkrétan műfaj-meghatározásként használta Gertrude Stein, aki *landscape play* darabjaiban (például a *White Wines*, a *What Happened* és a *For the Country Entirely* című, magyarra nem lefordított műveiben) a nem-épülő történetmeséléssel foglalkozik. Stein darabjait nem játszószák sűrűn, a hagyományos színházi dramaturgia és hatáskeltés eszköztárával valóban lehetetlennek tűnik megközelíteni ezeket a szövegeket.<sup>30</sup> A posztdramatikus színházba mégis eljutott Stein, méghozzá Robert Wilson közvetítésével. A kettőjük kölcsönhatásairól így ír Hans-Thies Lehmann:

„Amikor Gertrude Stein a »tájképdrama« gondolatáról beszél, ez arra az alapvető tapasztalatra adott reakciónak tűnik, hogy a színház állandóan rettenetesen »idegessé« tette, mert mindig egy másik időre [jövő vagy múlt] vonatkozik, és a figyelemmel követése folyamatos erőfeszítést igényel. Az észlelés módjáról van tehát szó. [...] »A mítosz nem egy történet, amit balról jobbra, elejétől végig elolvassuk, hanem egy olyan dolog, ami végig egészként van a szemünk előtt. Talán erre gondolt Gertrude Stein, amikor azt mondta, hogy a színdarab máttól fogva tájkép« – véli Thornton Wilder [...] Ha gyakran érzünk kísértést arra, hogy az új színház színpadait tájképként írjuk le, azért inkább a Stein által előrebocsátott vonások a felelősek, úgymint a részek defókuszálása és egyenjogúsága, elfordulás a teleologikus irányultságú időtől és az »atmoszféra« dominanciája az események lefolyásá-

nak dramatikus és narratív formáival szemben.<sup>31</sup>

Tájkép tehát nemcsak a konkrét táj, de a mentális táj és a psziché illogikus működése is; valamint a csoportképek, emberek csoportjai is ábrázolhatók tájképként. A történet, a dramaturgia pedig az ismétlődést, a ciklikusságot használja eszközként a konfliktus vagy a tetőpont helyett, a tájképdramaturgia leíró, mellérendelő megoldásokat is alkalmazhat.

A képzőművészet hatása a tájképdramaturgiai szöveges kísérletekre – az elnevezés egyezésének ellenére – nem az általános tájképfestészetből származik, hanem annak bizonyos megoldásai (kísérletei) hasonlíthatók például Stein műveéhez. Egy kép nézésekor a horizontális és vertikális vonalak dominanciája meghatározza a tekintet útját. A festményt néző tekintetének útja pedig hierarchikusan elrendezi a kép elemeit, egyben történetet ír le. Létrejön a dramaturgiai ív. Az alábbi két példa olyan képekről szól, ahol a tekintet útja nem lesz segítségünkre abban, hogy a dramaturgiáról ívként gondolkodjunk. A képeknek nincs „eleje”, „közepe” és „vége”.

A 19. századi norvég festő, Peder Balke festményeit hallucinációs tájképeknek is nevezik, mivel képei jellemzően orientációs pontok nélküli északi, havas, szürke tájakat ábrázolnak, ahol elvész az emberi tekintet.<sup>32</sup> A

<sup>30</sup> A Radio Free Stein projekt hangjátékok sorozatában dolgozta fel Stein *landscape play* ciklusát, hozzáférés: 2023.08.13, <https://radiofreestein.com/>.

<sup>31</sup> Hans-Thies LEHMANN, *A posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREZ Zsuzsa és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 69.

<sup>32</sup> Balke munkássága hatással volt Caspar David Friedrich és William Turner festészetére is. A skandináv irodalomban többek között Strindberg, Ibsen vagy Knut Hamsun nevét érdemes az elsők közül megemlíteni, akik konkrétan vagy szimbolikus módon tájképdramaturgiával alkottak. Hallucinációs tájképként pl. a Met Museum leírásában említik:

*Partmenti tájkép* (1860-as évek) című festménye (KÉP A) valahol az Északi-tenger partjainál készült. A képen nehéz elkülöníteni, hogy hol kezdődik a tenger és hol a part, hogy mi a hegy és mi a felhő. Hasonló eligazodásra alkalmatlan tájkép Zuzanna Skiba, kortárs német festő és térképész munkája: a *Seefeld* (2009) című képén (KÉP B) elkalandozik a tekintet, nincsenek olyan vonalak és pontok, amelyek dramaturgiailag vezetnék, meghatároznák a néző tekintetét.

Ezek olyan tájképek (dramaturgiák), ahol a felfedezhető orientációs pontok látszólag minden logika nélkül helyezkednek el a térben, melyeket nem a szimmetria határoz meg, hanem a mítosz vagy a természet körforgása. Az alkotó kérdése, hogy milyen interakcióban áll egymással az ember és az eligazodásra alkalmatlan táj, amelybe belép.

#### *Ulla Ryum és a spiráldramaturgia fogalma*

Ulla Ryum dán író, politikai és nőjogi aktivista, művei magyarul nem jelentek meg. Egyetlen alkalommal, 1979-ben mutatta be a Rádiószínház *A félbeszakadt előadás* című hangjátékát, amelyről a *Magyar Nemzet*ben jelent meg kritika. Így ír a szerző, Hegedűs Zoltán, és nem szándékoltan megoldókulcsot is ad az újdraturgia olvasásához és befogadásához:

„Könnyű a magyar rádióban elvarázsolni bennünket, ha Tolnay Klári bűbajos lírai hangján szólal meg, mint Ulla Ryum dán író Varázslója *A félbeszakadt előadás*ban. Elhittük neki – ennek a tűnt emlékek szomorú álmok közt repdeső hangnak – hogy mindaz való, amit fülünkbe varázsol. [...] Elhittük, mint egy mesét. Elhittük, hogy e varázsszínpadon igazán történik valami, amíg

a narrátor varázsló mesélt (mert dramaturgiailag csak egyszerűen narrátor volt ez a Varázsló, s elhittük neki, hogy értjük is a mesét. Pedig aligha. Persze a jelképet érthettük, talán helyesen, s azt is, mit szándékozott mondani vele a mesemondó dán író, ha valóban csak az a harmatos mondandója volt, amit bemutatott hangjátékából kivettünk. [...] Nem bajlódunk hát sokat a szimbólumok hüvelyezésével, vitt a mese, a zene, a varázsló hangok. Legföljebb Ulla Ryum drámaköltészetéről maradt téves ítéletünk: talán tartalmasabb, mint amennyire véltük.”<sup>33</sup>

Ryum színházelméleti írásaiban a nem-lineáris dramaturgiákkal foglalkozott. 1982-ben előadást tartott egy oslói egyetemi szemináriumon *A nem-arisztotelészi elbeszéléstől* címmel.<sup>34</sup> Ennek az előadásnak a szövege, további tanulmányaival és esszéivel együtt, dán nyelven érhető el, angolra sem fordították le.<sup>35</sup> Az említett tanulmányban fejti ki

<sup>33</sup> HEGEDÜS Zoltán, „Az elvarázsoló Varázsló”, *Magyar Nemzet*, 1979. nov. 20., 4.

<sup>34</sup> A szerző további, dán nyelven fellelhető tanulmányai: „Hogyan és miért kell időzíteni?”; „Tudnak-e a nők drámát írni?”; „Egy utazásról”; „Létezik-e női szépség?”; „Jelenleg a saját magunkról szóló bizonyítékokat hozzuk létre”; „Arról, hogy a szállodák miért hasonlítanak belülről a színházakhoz”; „Zene tánc szó / szó tánc”. Ulla RYUM, szerk., *Female Language: Expression and the Perceived* [Kvindesprog: udtryk og det sete] Papirer om faglig formidling 10 (Roskilde: Roskilde University, 1987).

<sup>35</sup> A tanulmány szövegéből saját belső használatra nyersfordítást készítettem. Ulla RYUM, „»On the non-Aristotelian Narrative Technique«: Report from the Seminar »The Playwright in Dialogue with his Contemporaries«” [„Om den ikke-aristoteliske fortælle-teknik: Rapport från seminariet »Dramatikern i

spiráldramaturgia elméletét, melynek fő téziseit a következőkben ismertetem.

A spiráldramaturgiai szerkezet lehetőségét teremt a néző számára a történetet övező felfedezésekre. Arra az alapvető tapasztalatra támaszkodik, hogy a lineáris idő életünk ciklikussága kárára működtethető, így Ryum asszociatív, nem pedig folytatólagos kapcsolatokat keres a szöveg képei, eseményei között.

A szerző két, egymástól élesen elkülönülő kategóriába sorolja az arisztotelészi és a nem-arisztotelészi dramaturgiákat. Megállapításainak kulcspontjait a következők:

Az arisztotelészi dramaturgia a nézőt az értelmező pozíciójába helyezi: 1. a dráma íve a kezdet – konfliktus – csúcspont – vég; 2. információk, konfliktusok és akadályok szervezik; 3. az egymásból következőség logikája kiemelt; 4. követhető karakterfejlődés jellemző; 5. az idő általában egyenesen előre halad; 6. az arisztotelészi dramaturgiai ív európai és férfi nézőpontú.

A nem-arisztotelészi dramaturgia kérdéseket tesz fel, melyekre több lehetséges válasz létezik: 1. folyamatorientált modell, mely nem végződik feltétlenül konklúzióval; 2. bizonyos nézőpontból ezeket nevezzük „unalmas” előadásoknak; 3. mivel az idő pénz, ezek nem gazdaságos produktumok, hiszen létrehozásuk „annyi időt vesz igénybe, amennyire ahhoz szükség van”; 4. üres vagy definiálatlan tér jellemzi; 5. a központi kérdés jelenetei általában monológok, groteszk vagy abszurd helyzetek, dalok; 6. a központi kérdést övező jelenetek pedig különböző nézőpontokat jelenítenek meg; 7. gyakori időugrások; 8. nem egyértelműek az ok-okozati kapcsolatok; 9. nincsenek valódi konfliktusok; 10. karakterek ábrázolásához kutatómunka szükséges; 11. szakaszosan, bizonyos jelenetekben a karakterek megmutatják a

fejlődésüket, de csak egy jelenet részeként, nem pedig átívelő fejlődésként.

#### *Ciklikusság / körkörös dramaturgia*

Ulla Ryum kézzel rajzolt ábrákat készített a rendszere megértéséhez (KÉP C). Az írói folyamat során a körkörös mozgás központját, a spirál középpontját vizsgáljuk. Ryum ezt nevezi központi kérdésnek. Függőleges és vízszintes vonallal részekre osztja a spirált. A vízszintes vonalat időnyílnak nevezi, melyen az arisztotelészi dramaturgiának megfelelően balról jobbra halad. A spirál az az időtér, ami lehetővé teszi, hogy az időt dinamikus érzékeljük és ábrázoljuk (nem pedig lineárisan). Példaként a vízbe dobott kő hatását említi: a kő függőlegesen lefelé irányuló mozgása hullámokat hoz létre a víz felszínén, a kő becsapódási pontja a középpont, a hullámok pedig az egymás után kialakuló hullámok, gyűrűk. Jelenetek szerint strukturálja az elbeszélést, a drámát. A spirálvonalak és a keresztvonalak metszéspontjain jönnek létre a jelenetek, a spirál vonalainak a középponttól való távolsága szintén fontos jelzőeszköz. A bal alsó ábrán már az látszik, hogy a leírt jelenetek sorrendje hogyan változik meg a színrevitelkor. A számok az egyes jeleneteket jelölik. Az idővonalon feltüntetett sorrend pedig azt mutatja, hogy milyen sorrendben állnak össze végül előadássá, hogyan látja a néző a darabot. A jelenetek sorrendje így egy egyre bővülő felismerési és tudatossági folyamat eredménye lesz, amely nem feltétlenül oksági összefüggéseken alapul, hanem inkább a nézői vagy alkotói tudatfolyamat tükrözi.

Ryum tanulmányában megállapítja, hogy az elbeszélés elemeinek sorrendje szabadon szerkeszthető, csupán a folyamatos fejlődést kell tiszteletben tartani. A néző szerepéről azt állítja, hogy a folyamatorientált spirál modell akkor lesz igazán érdekes a néző számára is, ha hajlandó a hiányzó ok-okozati összefüggéseket saját tudatában megalkot-

---

dialog med sin samtid«”], in RYUM, szerk., *Female Language Expression...*, 2–25.

ni, ahelyett, hogy ezt az előadástól várná. Az utolsó, jobb alsó ábrán látható spirál szelet azt mutatja be, hogy egyrészt milyen árnyokban állnak össze a mozaikos dramaturgia részei, másrészt egy-egy kis sáv jelezheti például a zene, a kép/vetítés, az intertextualitás, a közönség jelenlétét és dramaturgiai funkcióját.

Ryum tanulmányában példaként használja és elemzi Theodoros Angelopoulos *Vándorszínészek* című 1975-ös filmjét. A filmben egy vándorszínész társulat életét követi nyomon a történet, akik a sorozatos rossz élményeik ellenére folyamatosan visszatérnek ugyanarra a helyre, ahol korábban már játszottak, egyszerre pedig végigjárják a kortárs görög történelem fontos fordulópontjait, miközben a társulat saját, belső drámáját is megismerjük. A filmben a hosszú tájképfelvételek és a rendszeres időugrások szervezik a dramaturgiát. Az állandó visszatérés, a körbeérés dramaturgiája jelenik meg a filmben, de szintén fontos szempont a témaválasztás is: az alkotók a művészet szerepéről is állást foglalnak azzal, hogy egy vándor társulatot választanak a film főszereplőjének. Majdnem ugyanekkor, 1978-ban készült el Ariane Mnouchkine *Molière*-filmje is, ami nagyon hasonló központi kérdést tárgyal a pályakezdő vándorszínész, a fiatal Molière történetének bemutatásával.

Annak, hogy Ulla Ryum darabjai nem váltak nemzetközi hírűvé, több oka is lehet. Egyrészt női szerző újdraturgiai kísérletei az 1980-as években komoly hátránnyal indultak a premierre szánt művek között, másrészt azonban lehetséges, hogy ezek is olyan művek, melyek hatása elsősorban nem a színpadi megvalósításban mérhető, hanem az általuk képviselt műfaji és írói kísérletezésben és annak leírásában. Ryum munkásságával inkább teret ad az újragondolásra, hangot ad a kérdéseknek és kételyeknek, de véleményem szerint nem bizonyítja, hogy az arisztotelészi forma meghaladott vagy szükséges lenne meghaladni azt.

Az európai drámairodalom klasszikusai és a kortárs dramaturgiai kísérletek legjobbjai mind meghaladók, szabály elvetők, melyek egyedi viszonyban állnak a *Poétikában* lefektetett tételekkel. A különböző, a hagyományostól eltérő dramaturgiai megoldásokat tanulmányozva gyakorló dramaturgként megkönnyebbüléssel jutok arra következtetésre, hogy a kivétel továbbra is erősíti a szabályt, a magunk alkotta szabályokat is. A fenti példákból egy általános törekvés mindenképpen kitűnik: a dramatikusság kutatása, a következmények feltárása (akár a fejlődésben, akár a mozdulatlanágban rejlenek) a mindenkori színházi alkotó munkájának egyik legfőbb mozgatórugója.

#### Bibliográfia

- ARISZTOTELÉSZ. *Poétika*. Fordította RITOÓK Zsigmond. Budapest: PannonKlett, 1997.
- AUSTIN, Gayle. „Feminism and Dramaturgy: Musings on Multiple Meanings”. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 13, 1. sz. (1998): 121–124.
- CURRAN, Angela. „Brecht’s Criticisms of Aristotle’s Aesthetics of Tragedy”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59, 2. sz. (2003): 167–184.
- BRECHT, Bertolt. „Kis organon a színház számára”. Fordította EÖRSI István. In Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, szerkesztette Werner HECHT és MAJOR Tamás, 403–445. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.
- BRECHT, Bertolt. „Szórakoztató színház vagy tanító színház?”. Fordította WALKÓ György. In Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, szerkesztette Werner HECHT és MAJOR Tamás, 124–134. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.
- BENJAMIN, Walter. *Understanding Brecht*. London–New York: Verso, 1998.



- HARING-SMITH, Tori. „The Dramaturg as Androgyne: Thoughts on the Nature of Dramaturgical Collaboration”. In *Dramaturgy in American Theater: A Source Book*, szerkesztette Susan JONAS, Geoff PROEHL és Michael LUPU. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1997.
- HEGEDÜS Zoltán. „Az elvarázsolt Varázsló”. *Magyar Nemzet*, 1979. nov. 20., 4.
- LEHMANN, Hans-Thies. *A posztdramatikusszínház*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix, BERCZ Zsuzsa és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- LIPKING, Lawrence. „Aristotle’s Sister: A Poetics of Abandonment”. *Critical Inquiry* 10, 1. sz. (1983): 61–81.
- PRAZNIK, Katja. „A művészet eltagadott gazdaságának feminista megközelítése”. Fordította BÁRDITS Éva. *Fordulat* 30 (2022): 65–85.
- PRAZNIK, Katja. *Art Work: Invisible Labour and the Legacy of Yugoslav Socialism*. Toronto: University of Toronto Press, 2021.
- RADOŠAVLJEVIĆ, Duška. „The Heterarchical Director: A model of authorship for the 21st century”. In David BRADBY és David WILLIAMS, *Directors’ Theatre*, szerkesztette Peter BOENISCH és David WILLIAMS, 246–267. London: Macmillan International, 2019.
- RYUM, Ulla. „Om den ikke-aristoteliske fortælle teknik: Rapport från seminariet »Dramatikern i dialog med sin samtid«”. In *Kvindesprog: udtryk og det sete*, szerkesztette Ulla RYUM, 2–25. *Papirer om faglig formidling* 10. Roskilde: Roskilde Universitet, 1987.
- VAN KERKHOVEN, Marianne, szerk. *Theaterschrift: On dramaturgy* 5–6. sz. (1994). [Különszám.]
- VAN KERKHOVEN, Marianne. „European Dramaturgy in the 21st Century: A constant movement”. *Performance Research* 14, 3. sz. (2009): 7–11.
- <https://radiofreestein.com/>. Hozzáférés: 2023. 08. 13.

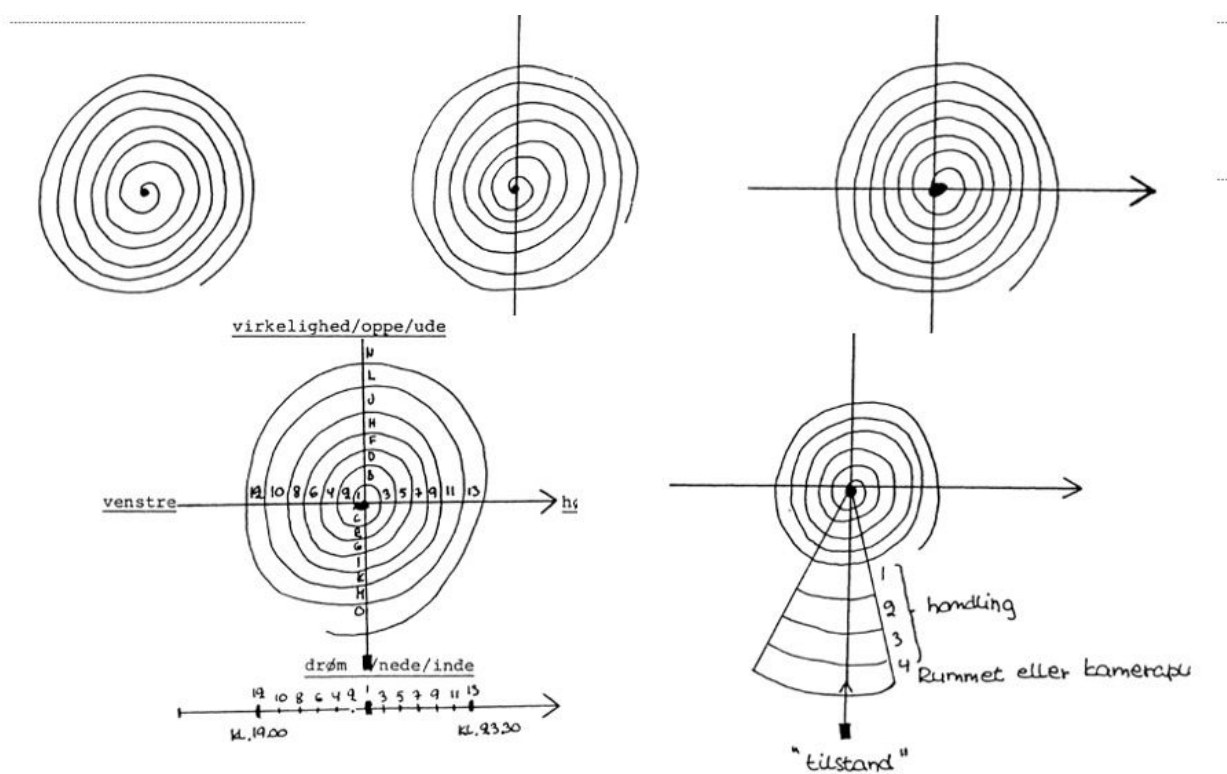


**KÉP A** Peter BALKE: *Partmenti tájkép* (1860-as évek). Fotó: Børre Høstland, Nemzeti Múzeum, Oslo, <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.01322>, hozzáférés: 2023.08.23.



**KÉP B** Zuzanna SKIBA: *Seefeld*, 2009. <https://www.zuzannaskiba.com>, hozzáférés: 2023.08.14.





**KÉP C** Ulla RYUM, „Om den ikke-aristoteliske fortælle teknik: Rapport från seminariet »Dramatikern i dialog med sin samtid«, in *Kvindesprog: udtryk og det sete*, szerk. Ulla RYUM, 2–25, *Papirer om faglig formidling 10.* (Roskilde: Roskilde Universitet, 1987), 7, 8, 9, 13.