MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU MUREŞ

ȘCOALA DOCTORALĂ TEATRU ȘI ARTELE SPECTACOLULUI

REZUMAT

-

BRECHT ÎN TEATRUL MAGHIAR DIN TRANSILVANIA

BRECHT AZ ERDÉLYI MAGYAR SZÍNHÁZBAN

Conducător de doctorat:

Prof. univ. dr. habil. BOB Erzsébet

Student-doctorand:

KOVÁCS József-István

2025

Az értekezés tartalomjegyzéke

1. Bevezető 5

1.1. Témaválasztás indoklása 5

1.2. A dolgozat szerkezete és tartalma 6

1.3. Történelmi áttekintés 10

1.5. A magyar és erdélyi színháztörténeti háttér 20

1.6. Brecht Erdélyben - Az előadások történeti íve 23

2. Az első erdélyi magyar Brecht-periódus 1960 - 1964 26

2.1. Az epikus színház elméleti recepciója az erdélyi magyar kritikákban 26

2.2. Az első Brecht előadás Romániában: *Kurázsi mama és gyermekei*, r. Hans Schuschnig, Szebeni Radu Stanca Színház, 1956. augusztus 12. 28

2.3. Brecht a román színpadokon 30

2.4. *Puntila úr és szolgája, Matti*, r. Szabó József, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 1960. április 13. 32

2.5. *Kurázsi mama*, r. Borbáth Magda, Nagyváradi Szigligeti Színház, 1961, március 04. 34

2.6. *Koldusopera*, r. Taub János, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 1964. március 07. 36

2.7. 1960-1964 közötti periódus vizsgálatának következtetései 38

3. A második erdélyi magyar Brecht-periódus: 1973 – 1980 41

3.1. Általános korszakismertető 41

3.2. Az első Szecsuáni Erdélyben 42

3.3. *Szecsuáni jólélek*, r. Major Tamás, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 1973. december 12. 44

3.4. *Koldusopera*, r. Farkas István, Nagyváradi Szigligeti Színház,1975. december 31. 51

3.5. *Egy fő az egy fő*, r. Kovács Levente, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Stúdió Színháza, 1976. január 29. 54

3.6. *Állítsátok meg Arturo Uit*, r. Kincses Elemér, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata, 1976. november 19. 57

3.7. *Svejk a második világháborúban*, r. Szabó József, Nagyváradi Szigligeti Színház, 1977. február 11. 61

3.8. *Kurázsi mama*, r. Kovács Levente, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Stúdió Színháza, 1977. április 17. 63

3.9. *Mahagonny városának tündöklése és bukása*, r. Kovács Levente, Diákművelődési Ház, 1978. április 5. 64

3.10. *Dobszó az éjszakában*, r. Kovács Levente, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Stúdió Színháza, 1980. március 08. 67

3.11. Korszakösszefoglaló (1973–1980) 69

4. A harmadik erdélyi magyar Brecht-periódus: 1996 - napjainkig 72

4.1. Általános korszakismertető 72

4.2. *Koldusopera*, r. Kincses Elemér, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata, 1996. szeptember 20. 74

4.3. Intermedialitás, elidegenítés és hipermedialitás 76

4.3.1. Intermedialitás és elidegenítés 76

4.3.2. Intermedialitás és hipermedialitás 83

4.4. *Kurázsi mama és gyermekei*, r. Parászka Miklós, Nagyváradi Szigligeti Színház, 2003. január. 15. 91

4.5. Szecsuáni jólélek – Brecht és a Távol-Kelet 94

4.5.1. Az interkulturális folyamatok nehézségei 94

4.5.2. Kínai és távol-keleti elemek a *Szecsuáni jólélek*-ben 99

4.5.3. V-effektus a kínai színjátszásban 101

4.5.4. A Brecht drámájában megjelenő kínai motívumok, filozófia és gondolatok 102

4.5.5. Az istenek 105

4.5.6. *Jó embert keresünk!*, r. Bocsárdi László, Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház, 2004. március. 27. 107

4.5.7. *Valahol Szecsuánban*, r. Barabás Olga, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Stúdió Színháza, 2005. szeptember. 09. 112

4.6. *Kispolgári nász*, r. Anca Bradu, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2006. február. 24.116

4.7. *Városok dzsungelében*, r. Porogi Dorka, Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház, 2017. február. 26. 118

4.8. *Kaukázusi krétakör*, r. Anca Bradu, Nagyváradi Szigligeti Színház, __2017. november. 05. 125

4.9. Koldusoperák – három előadás 129

4.9.1. Brecht a Koldusoperáról 129

4.9.2. *Koldusopera* (John Gay alapján), r. Kokan Mladenović, Temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház, 2015. április. 4. 130

4.9.3. *Koldusopera*, r. Bocsárdi László, Szegedi Szabadtéri Játékok – Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, 2019. augusztus 2. 132

4.9.4. *Koldusopera*, r. Szőcs Artur, Csíki Játékszín, 2023. december 22. 134

4.10. Kurázsi mama és gyermekei – három előadás 136

4.10.1. Brecht a Kurázsi mama és gyermekeiről 136
4.10.2. *Kurázsi mama és gyermekei*, r. Sorin Militaru, Csíki Játékszín, 2018. február. 23. 139
4.10.3. *Kurázsi mama és gyermekei*, r. Armin Petras, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2019. november 19. 143
4.10.4. *Kurázsi mama és gyermekei*, r. Hegymegi Máté, Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház, 2024. június 28. 146
4.11. Korszakösszefoglaló 1996-napjainkig 155
5. Művészet – tudatos jelenlét 158
5.1. A fejezet célkitűzései 158
5.2. A művészet mint kommunikáció 159
5.3. Az irodalom 160
5.4. A nyelvi jel, a fogalom 165
5.5. A szimbólum 167
5.6. A zene és a fenséges 170
5.7. A katarzis 173
5.8. A jelenlét 176
5.8.1. A jelenlét formái 176
5.8.2. A jelenlét, mint a jelenvalólét lehetősége 179
5.8.3. A színészi jelenlét 181
5.8.4. Tudatosság és jelenlét Brecht színházesztétikájában – három kortárs értelmezés alapján 184
5.9. Levonható következtetések 190
6. Brecht színháza - Az epikus színház 193
6.1. A brechti színházelmélet történeti és fogalmi alapjai 193
6.2. Brecht és a hagyományok 195
6.3. Irányzatok 197
6.4. Színpad és közönség 199
6.5. Drámai szöveg, tartalom és forma 204
6.6. Rendezés 208
6.7. Színészi játék 210
6.8. Színpadkép, jelmez 214
6.9. Zene 218
6.10. A „tetszetősség” és a „politikusság” birodalma 222

6.11. Jelenlét Brechtnél 227
7. Általános összefoglaló 232
8. Bibliográfia 239
9. Függelék 249

Bevezető

Kutatásomat eredetileg a távol-keleti színházi formák, különösen a japán Nō-színház iránti érdeklődés motiválta. A Nō nem pusztán esztétikai vagy stiláris forma, hanem kulturálisan is mélyen beágyazódott spirituális és filozófiai rendszer, amely a színházi formán túl, az előadói/néző tudat formálásának és megismerésének eszközeként is értelmezhető. Ebből a perspektívából a színház funkciója nem csupán a szórakoztatás, hanem egyfajta kísérlet: a nézők és az alkotók tudatállapotának formálása.

Számos európai színházi alkotó fordult a távol-keleti hagyományok felé a 20. század folyamán, de közülük csak kevesen dolgoztak ki koherens elméleti keretet és gyakoroltak hatást az erdélyi színházi gondolkodásmódra, praxisra. E kivételek közé sorolható Bertolt Brecht, aki az epikus színház elméletét nemcsak rendszerezte, de egy olyan színházeszményt alkotott, amely szoros rokonságot mutat a keleti tradíciókkal. Ezzel összhangban, Brecht munkásságának hatása az erdélyi magyar színházra kiemelkedő: az 1960-as, első erdélyi Brecht-előadástól kezdve számos reprezentáció született, amelyekben tetten érhető az epikus színház eszméjének tudatos alkalmazása.

Ezért, disszertációm arra a kérdésre fókuszál, hogy az erdélyi magyar színházi gyakorlatban milyen mértékben valósultak meg az epikus színház brechti modelljei. Arra keresem a választ, hogy az erdélyi magyar színházi reprezentációk, 1960-tól napjainkig, mennyiben tudták közvetíteni a nézői tudatosság generálásának – és áttételesen – a politikai és társadalmi változás lehetőségének eszméjét, mennyiben sikerült gyakorlatba ültetniük ezt az eszmét, és azt, hogy az erdélyi magyar színháztörténet diskurzusterében milyen értéket képviselnek.

Az 1960-as évekre, mire Brecht hatása elérte Erdélyt, a nyugat-európai színházi diskurzusban már lezajlott a brechti színház kanonizációja. Ennek a folyamatnak Brecht maga is aktív alakítója volt, különösen a híres *Modellbuch*-ok révén, amelyek előadásainak pedagógiai és esztétikai dokumentációját szolgálták. Ezzel párhuzamosan a mozgókép térhódítása, valamint a tömegkommunikációs médiumok megerősödése alapvetően átalakította az észlelés és a reprezentáció formáit. Hans-Thies Lehmann szavaival élve: „az észlelés lineáris-szukcesszív

módját felváltja a szimultán és multiperspektivikus észlelés."[1] Ebben az új, technológiailag mediált kulturális környezetben a színháznak újra kellett pozicionálnia önmagát. Úgy tűnik, hogy meg is találta sajátos helyét: a közvetlen jelenlét és a performatív jelenidejűség révén. Lehmann ezt így fogalmazza meg: „itt mind az esztétikai aktus (a játék), mind a recepció aktusa (a színházlátogatás) 'itt és most' zajló, valós cselekvésként jön létre."[2] Az ezekhez a mediális és érzékelési változásokhoz kapcsolódó színházi válaszok vezettek el az új jelhasználat megjelenéséhez, amely a dramatikus szövegközpontúság helyett a performatív, képszerű és konceptuális színházi formákra helyezte a hangsúlyt. Ezt az irányt nevezi Lehmann posztdramatikus színháznak, amely nem tagadja meg Brecht örökségét, de egyértelműen túlmutat rajta, különösen a színházi forma és nézői részvétel radikális újragondolásában. A 1970-es évektől kibontakozó posztdramatikus törekvések a brechti elidegenítés új kontextusban való értelmezését is szükségessé tette, amely a 6. fejezetben, az epikus színház elméleti vizsgálata során elsősorban az elidegenítés esztétikai és perceptív hatásainak, valamint a nézői jelenlét minőségi változásainak szempontjából vált elemzési irányelvvé.

A dolgozat szerkezete és tartalma

Bertolt Brecht munkásságát az elmúlt közel száz év során számtalan tanulmány, értelmezés és monográfia tárgyalta. Éppen ezért, kutatásomban nem az ismert brechti elméletek újrafogalmazását vagy rendszerezését tűztem ki célul, hanem a gyakorlati megvalósításokra, pontosabban, az erdélyi magyar színházak Brecht-recepciójára irányítottam a figyelmet. Elemzésem középpontjában az a huszonhét előadás áll, amelyeket 1956 és napjaink között mutattak be az erdélyi magyar színházakban, kiegészítve az első német, szebeni előadásnak a feltárásával, illetve az első erdélyi román *Szecsuáni jólélek* ismertetésével.[3]

---

[1] Hans-Thies Lehmann, *Posztdramatikus színház*, fordította Kricsfalusi Beatrix et al., Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 9.
[2] Lehmann, im., 10.
[3] Ezen a huszonöt előadáson kívül két előadást szándékozom elemezni, az 1999-ben Kövesdy István által rendezett kolozsvári *Koldusoperát*, amelyről csupán a kolozsvári színház felújítás alatt álló archívumában található anyag, illetve a 2024-es, Harsányi Zsolt rendezte, temesvári *Kaukázusi krétakör*, amelyről még nem sikerült a felvételt kézhez kapni.

A kutatás során a korai előadásokat elsősorban korabeli sajtóforrások, kritikák, színházi adattárakban fellelhető anyagok, műsorfüzetek, fotók, plakátok alapján rekonstruáltam, míg a 2000 utáni produkciók esetében – ahol elérhető volt – videófelvételek is segítségemre voltak. Az előadások értelmezéséhez – nem formailag, hanem tartalmilag követve az elemzés szempontjait – a Philther-elemzés módszertanát alkalmazom.

A dolgozat elején fontosnak tartottam felvázolni a Brecht-féle színház történeti kontextusát: először az európai és német színháztörténeti előzményekre térek ki, majd az erdélyi magyar színjátszás sajátos színháztörténeti hagyományait tárgyalom érzékeltetve, hogy milyen befogadói közegbe születtek a brechti színház reprezentációi, és hogy a társadalmi-politikai környezet hogyan alakította ezek értelmezését és hatását. Tekintettel arra, hogy az erdélyi magyar színházi kultúra szorosan összefonódik a román és német színházi hagyományokkal – közös infrastruktúra, műszaki háttér, valamint a rendezők és színészek közötti szakmai mobilitás révén –, indokoltnak tartottam röviden áttekinteni a korabeli román színház Brechthez való viszonyát.

Az erdélyi magyar színházakban három, egymástól időben elkülönülő „Brecht-hullámot" lehet azonosítani. Ezeket a periódusok világosan elválasztják egymástól a terjedelmesebb, Brecht nélküli időszakok. Az utolsó, harmadik korszakon belül azonban további alperiódusokat lehet azonosítani, mivel olyan új jelenségek figyelhetők meg, mint például a nézői percepció digitális média általi megváltozása, vagy bizonyos ismétlődő előadásrendezések – akár szinte véletlenszerűnek tűnő időbeli közelségben. Például a *Szecsuáni jólélek* két különböző koncepcióben, közel egyéves eltéréssel került színpadra, a *Kurázsi mama* három reprezentációja is megszületett néhány év különbséggel, és a *Koldusoperát* háromszor is színre vitték ugyanebben az időszakban.

Az első, erdélyi magyar Brecht-periódus1960-ban indult a kolozsvári Állami Magyar Színházban, Szabó József *Puntila úr és szolgája Matti* című rendezésével, és 1965-ig tartott. Ebben az időszakban összesen hat előadás született, három rendező – Szabó József, Borbáth Magda és Taub János – munkájaként. (Megjegyzendő, hogy ezek közül Szabó a *Puntilát* 1964-ben Sepsiszentgyörgyön is bemutatta, míg Taub János 1964-ben két különböző színházban, Kolozsváron és Szatmárnémetiben is megrendezte a *Koldusoperát*.)

Ezt a periódust követően, nyolc év szünet után, az 1973-as kolozsvári, Major Tamás rendezte *Szecsuáni jólélek* bemutatójától számítva artikulálódik a második Brecht-periódus, amely 1980-ig tartott. Ebben a periódusban hét Brecht-előadás valósult meg, és erre az időszakra jellemző a

legnagyobb számú erdélyi Brecht-ősbemutató. Mi több, a Marosvásárhelyi Színművészeti Intézetben, 1976 és 1980 között, a brechti módszerek, főként Kovács Levente rendezései révén, fokozatosan a színészképzés részévé váltak. Ezt követően, 1981-ben Bukarestben nemzetközi Brecht-szemináriumot is tartottak a berlini (NDK) Brecht Központ és az országos színészszövetség közös szervezésében.

A harmadik periódust, amely 1996-al kezdődik, nem csak az időintervallum, hanem az 1989-es rendszerváltás is elválasztja az előzőtől, hiszen a politikai és társadalmi fordulat új alapokra helyezte a színházi kifejezés lehetőségeit is, úgy formai, mind tartalmi szempontból. Ezt a periódust erőteljesen struktúrálja a digitalizáció hatására radikálisan átalakult előadói gyakorlat, és a befogadói szubjektum kortárs pozíciója, észlelési-megértési attitűdje is.

Ennélfogva, a digitális korszak hozta változásokra való reflektálás érdekében szükségesnek éreztem egy külön analízis beillesztését az intermedialitás, multimedialitás és hipermedialitás témaköréről. A 21. századi színházban ugyanis egyre erőteljesebben jelentkezik az a jelenség, hogy a nézői figyelem fókusza megosztottabbá, sokcsatornásabbá válik, ami új kihívásokat jelent az alkotók számára. A digitális kultúra térnyerése következtében a színházi jelenlét és a közvetlenség kérdésköre is új megvilágításba kerül.

A korszak előadásainak elemzésekor külön figyelmet szentelek a *Szecsuáni jólélek* két különböző reprezentációjának, amelyeket mindössze egy év különbséggel mutattak be. Ez a két előadás szolgáltatta az alapot, hogy egy külön tanulmányban foglalkozzam a brechti elmélet, valamint a távol-keleti színház és filozófia kapcsolatával. E tanulmány első részében történeti áttekintésként analizálom, hogy milyen akadályokkal szembesültek a 19. század végétől kezdődően azok a művészeti és filozófiai irányzatok, amelyek a keleti kultúrák mélyebb megértésére törekedtek, és hogy e próbálkozások milyen mértékben valósultak meg, párhuzamban a Brecht-féle életművel, ahol a keleti kultúrák felé fordulás nem csupán formai inspiráció, hanem az eszmei mélység, a filozófiai tartalom hordozója.

Továbbá, ebben a fejezetben, a kronológiát követve, olyan három előadás-analízis kap helyet, amelyek nemcsak időbeli átmenetet képeznek, hanem tartalmilag és formailag is jól érzékeltetik azt a fokozatos változást, amely a kortárs rendezői látásmódot és az epikus színházhoz való viszonyt jellemzi.

A periódus zárásaként figyelemre méltó jelenséget vizsgálok: három különböző erdélyi színház egymáshoz képest rövid időn belül mutatja be Brecht *Kurázsi mama és gyermekei* című művét – ezen események csomópontként értelmezhetőek az erdélyi színháztörténet recepciós hálójában.
A jelenlét mint a színház egyik legkülönlegesebb vonása – az alkotó és befogadó egyidejű fizikai jelenléte – a disszertáció egyik központi témáját képezi. A jelenlét tudatos megélése, a tudat önreflexiója, mint a művészet lényegi mozzanata, külön fejezetben kerül kifejtésre. Itt elemzem a színház különböző művészeti összetevőit (irodalom, képzőművészet, zene), kitérve a jel, a fenséges és a katarzis fogalmakra is.
Annak ellenére, hogy Brechtről rendkívül sok elméleti írás született, a dolgozatom következő fejezetében kísérletet teszek e meglévő elméletek szintézisére, különös tekintettel a jelenlét problematikájára.
A dolgozatot a konklúzió zárja, amelyben a vizsgálatok alapján megkísérlem összefoglalni azokat az eredményeket, amelyek a tudatosság, jelenlét és szabadság színházi reprezentációját érintik az erdélyi Brecht-előadások tükrében.

A magyar és erdélyi színháztörténeti háttér

A 18. század végén megszülető magyar hivatásos színjátszás egyik fő célja a nemzeti nyelv és identitás megőrzése volt, ezt a hagyományt pedig az 1837-ben alapított Nemzeti Színház is továbbörökítette, a történelem dicső eseményeinek és az erkölcs színpadi megjelenítésével. Ezen eszmények közvetítésére alkalmas patetikus, deklamáló előadásmód sokáig – még a századfordulót követően is – meghatározó maradt, miközben vele párhuzamosan kialakult a Vígszínház stílusa is, amely a civil színészi játékot és a lélektani realizmust helyezte előtérbe. E két domináns irányzat azonban nem biztosított teret azoknak a radikális avantgárd törekvéseknek, amelyek Nyugat-Európában a modern színházi forradalmak alapjait képezték.
A második világháborút követően, különösen az 1949-es államosítással, a színházak teljes mértékben az állami ideológiai kontroll alá kerültek. A szocialista realizmus esztétikai doktrínája a normakövető, pozitív hősöket részesítette előnyben és az olyan történeteket, amelyekkel könnyen lehetett azonosulni, így ez a szemlélet nem könnyítette meg a brechti színház – az elidegenítő hatásra épülő, kritikai-reflexív attitűdű epikus színház – befogadását.

Erdélyben olyan színházi környezet volt, amelyben nemcsak politikai és nyelvi korlátok, hanem mélyen gyökerező színháztörténeti és stílusbeli hagyományok is nehezítették az innovatív formák befogadását.

Az 1956-ban, a szebeni Radu Stanca Színházban, Schuschnig Hanns rendezésében bemutatott *Kurázsi mama* volt az első Brecht-előadás Romániában. Azóta a romániai színházi életben száz Brecht-produkció valósult meg a Nemzeti Örökség Intézete (Institutul Național al Patrimoniului) által nyilvántartott negyvenhét romániai színházi intézményben.[4] Ezek közül negyvennyolc előadás Erdélyben került bemutatásra: huszonöt magyar, tizenhárom német és tizenhárom román nyelven.

Schuschnig előadása más szempontból is színháztörténelmi jelentőséggel bírt. A több mint két évszázados hagyománnyal rendelkező szebeni német színház az első világháború kitörését követően megszűnt intézményes formában létezni. A német értelmiségiek hosszas és kitartó szervezkedésének eredményeképpen az addig amatőr társulatként működő csapat újra hivatalos státuszt kapott, és a *Kurázsi mama és gyermekei* volt a nyitóelőadásuk. A bemutatót még szabadtéren tartották, az év augusztusának közepén, az Orsolyita rend egykori kolostorának udvarán, és az előadás közben egy nyári zápor kerekedett, de a társulat ennek ellenére is végigjátszotta a darabot, ami hatalmas elismerést váltott ki a közönség körében, majd november 1-jétől a társulat hivatalosan is a Szebeni Állami Színház tagozatává vált, és ezáltal a színház színpadát is használatba vehették. A korabeli tudósítások szerint a „brechti üzenetet" tisztán és érthetően közvetítették a színészek, hogy a társulat összjátéka, nem torzította el a darab mondanivalóját, hanem pontosan és világosan közvetítette azt a közönség felé.[5] Ez nézők számára új, szokatlan színházi forma megnyerni látszott a közönségét, mely a megszokott színházi előadásokkal szemben, amelyek gyakran burkoltan és áttételesen közölték a mondanivalójukat meghagyva a nézőnek a szabad értelmezést, egyértelmű és direkt módon szólalt meg, a szereplők közvetlenül a nézőkhöz beszéltek, kidomborítva az üzenetet, vagyis az epikus színházi elemeknek valószínűleg a formai alkalmazása valósult meg.

---

[4] Csupán összehasonlításként érdemes megjegyezni: Shakespeare-t 395-ször játsztak, Schillert 52-szer, Goethe-t 24-szer, Moliere-t 192-szer, Ibsent 91-szer, Szophoklészt 43-szor, Caragiale-t 389-szer, V. Alecsandri-t 140-szer ugyanebben az időszakban. https://patrimoniu.ro/, korábban cimec.ro

[5] R.S., „Prima piesă a lui Berthold Brecht în interpretarea primei formațiuni germane de teatru din Sibiu". *Flacăra Sibiului*, 1956. aug. 18., 2.

A román színházi közeg is kezdetben komoly kihívásokkal szembesült e téren. Mircea Alexandrescu film- és színikritikus értékelése szerint Brecht „esztétikai képlete" – azaz az a formai és szcenikai rendszer, amelyet Brecht saját szövegei színpadi megjelenítésének leghatékonyabb eszközeként dolgozott ki – a hatvanas években a román színpadokon bizonytalan jövő előtt állt.[6] Alexandrescu megállapítása szerint a korszak általános problémája abból adódott, hogy habár a legtöbb román Brecht-előadás a *Berliner Ensemble* mintáját vette alapul, a rendezők igyekeztek elkerülni az epigonizmust, azaz a formai utánzást. Éppen ez az óvatosság vezetett oda, hogy a Brecht alapvető elméleti előírásait gyakran figyelmen kívül hagyták. Alexandrescu ezt az ellentmondást azzal magyarázza, hogy bár a rendezők tisztában voltak Brecht jelentőségével, nem voltak birtokában színházelméletének mélyebb, rendszerszerű ismeretének.

Brecht színháza az erdélyi magyar közönség számára kezdetben új tapasztalatot jelentett, azonban a kortárs kritikák már jól érzékelhető elméleti megalapozottsággal fogalmazták meg álláspontjukat. A kritikusok nemcsak reflektáltak az előadások esztétikai sajátosságaira, hanem megkíséreltek azok mögé is nézni, elméleti keretbe helyezve azokat.

Így például, Jánosházy György írt a *Puntila úr* első erdélyi magyar nyelvű előadásáról átfogó, tízoldalas tanulmány-kritikát, amelyben a tényleges előadás elemzésére csak az utolsó három oldal jutott.[7] Az első hét oldalon elsősorban a brechti epikus színház elméleti alapjainak feltárására összpontosított. A kritikus saját feladatát abban látta, hogy „kulcsot" adjon nemcsak az aktuális előadáshoz, hanem a jövőbeli Brecht-interpretációkhoz is.

Az 1964-es kolozsvári *Koldusopera*-bemutató kapcsán, meg K. Jakab Antal írt olyan kritikát, amelyben elméleti megállapításokat is tett. Többek között, Sztanyiszlavszkij és Brecht összevetésével hangsúlyozza, hogy míg az előbbi alkotó intuícióra és részvétre épít, addig Brechtnél a színésznek „el kell idegenednie" a szereptől. Azonkívül megállapítja, hogy az elidegenítés célja nem más, mint „a gyökeresen hazug művészet leleplezése" [8].

Ezzel párhuzamosan Brecht elméleti munkái kezdtek elérhetővé válni magyar nyelven is: *A színházról* című kötet 1960-ban, míg az *Epikus dráma – epikus színház* című válogatás 1962-ben

[6] Mircea Alexandrescu, „Pe marginea unui spectacol Brecht", *Teatrul*, 1961. április, 70-75.
[7] Jánosházy György, „Puntila úr… és a többiek", *Igaz Szó*, 1960. június. 01., 920 – 930.
[8] K. Jakab Antal, „Brecht és a hagyományok", *Utunk*, 1964. március. 27., 8.

jelent meg a Színháztudományi Intézet kiadásában, megalapozva ezzel az értő kritikai diskurzus lehetőségét.[9]

Az első erdélyi magyar Brecht-periódus: 1960 – 1964

Az 1960-ban, a Kolozsvári Állami Magyar Színházban, Szabó József által színrevitt ***Puntila úr és szolgája Matti*** volt az első erdélyi magyar Brecht-bemutató. „A bemutatót megelőzően, a színházon belül és kívül sok vita folyt afelől: vajon a *Puntila úr és szolgája Matti* alkalmas-e arra, hogy megismertesse és elfogadtassa Brechtet egy olyan közönséggel, amelynek zöme puszta nevénél alig tud többet róla."[10]
Az aggodalmak ellenére az előadásnak széleskörű sikere volt, „Brecht egy csapásra meghódította kolozsvári nézőit."[11] Kovács Levente elmondása szerint, az egyik olyan meghatározó előadás volt, ami érdeklődését Brecht felé irányította, aminek következtében 1980-ban megrendezte a Dobszó az éjszakában-t.[12] Az alkotóknak és a kritikusoknak határozott elképzeléseik voltak a brechti színjátszásról, a kolozsvári közönség pozitívan fogadta az előadás újszerűségét.

A második magyar nyelvű Brecht-előadásra Erdélyben 1961. március 4-én került sor a Nagyváradi Állami Színházban. A rendezést Borbáth Magda jegyezte, aki a korabeli társulattal vállalkozott az ***Kurázsi mama és gyermekei*** színrevitelére. Jánosházy György ezt a bemutatót „bátor vállalkozásként" értékelte, mivel a társulat ekkor még teljesen tapasztalatlan volt a brechti színházformát illetően.[13] Az előadás stílusbeli jellemzőit tekintve a színpadi nyelvezetet vegyes megoldások jellemezték . A kritika szerint keveredett benne a brechti „elidegenítő hatás" keresése a pszichológiai realizmus hagyományos eszközeivel.[14] A rendezés nem törekedett a brechti előadásmód direkt, tézisszerű közvetlenségére, hanem kompromisszumot próbált kialakítani az epikus és a klasszikus drámai formanyelv között.

---

[9] 1. Bertolt Brecht, *A színházról*. Fordította: Gáspár Éva, Gáspár Zoltán, Sz. Szántó Judit. Korszerű színház, Színháztudományi Intézet, Budapest, 1960. 2. Bertolt Brecht, *Epikus dráma – epikus színház*. Fordította: Sz. Szántó Judit. Korszerű színház, Színháztudományi Intézet, Budapest 1962.
[10] Jánosházy, im., 920.
[11] Jánosházy, im., 920.
[12] Vö. Boros Kinga, Brecht hiánya, Kovács Levente: Dobszó az éjszakában, 1980. In: Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kún Árpád és Ungvári Zrinyi Ildikó, szerk., *Erdélyi Magyar színháztörténet. Philther-elemzések*, Marosvásárhely, Eikon–UArtPress, 2019. 222-223. 223.
[13] Jánosházy György, „Brecht-bemutató Nagyváradon", *Új élet*, 1961. április. 25., 14.
[14] V.ö. Jánosházy, im., uo.

A harmadik erdélyi magyar Brecht-bemutatóra 1964-ben került sor, a Kolozsvári Állami Magyar Színházban. Taub János rendezésében színre vitt ***Koldusopera*** nemcsak azért jelentett mérföldkövet, mert elsőként vitte színpadra Romániában ezt a darabot magyar nyelven, hanem azért is, mert Taub elméletileg és gyakorlatilag is alaposan felkészült az előadásra, mivel nem sokkal a próbák megkezdése előtt tanulmányúton vett részt a Német Demokratikus Köztársaságban Liviu Ciulei társaságában, aki szintén a *Koldusoperát* rendezte Bukarestben, a Lucia Sturdza Bulandra Színházban, 1964 novemberében.[15] Kint tartózkodása során Taub nemcsak megtekintette a Berliner Ensemble Koldusopera-előadását és más brechti produkciókat, de betekintést nyert az Ensemble próbafolyamatába is – többek között a Svejk a második világháborúban próbájába. Emellett szakmai megbeszéléseket folytatott Helene Weigellel, Brecht özvegyével és a színház akkori igazgatójával, valamint Werner Hechttel, a neves brechti dramaturggal és rendezővel. Taub jelentős mennyiségű szakmai anyagot, dokumentációt és vizuális anyagot is hazahozott, amelyek alapot képeztek rendezői koncepciójához .

A kolozsvári előadás formailag túllépett a brechti szöveg puszta adaptációján: Taub nem csupán illusztrálta a drámai alapanyagot, hanem saját rendezői szándékait is beleírta az előadásba. Ezt közjátékokkal, rövid beékelődő jelenetekkel hangsúlyozta, amelyek nemcsak stilisztikai, hanem dramaturgiai szerepet is betöltöttek. A megosztott kritikai fogadtatás alalpján, az szűrhető le, hogy a Brecht színházi esztétikáját részben sikeresen adaptálta a rendezői koncepció analitikus szerkezetével és szatirikus eszköztárával, ám az előadás egészében mégsem vált teljességgel brechti formává, mivel az elidegenítés következetessége és a társadalmi tézisek élessége helyenként háttérbe szorult. borították a dalokat előadó színészeket. Taub János ugyanebben az évben Szatmárnémetiben is megrendezte a *Koldusoperát*, és a kritika szerint a két előadás számos elemében megegyezett.[16]

Brecht erdélyi magyar nyelvű reprezentációja viszonylag későn indult és nem vált azonnal kultúrpolitikai prioritássá, sem a rendezői életművekben, sem az intézményi gyakorlatban. A korszak megvizsgált előadásai alapján megállapítható, hogy ezekben a brechti elidegenítő

[15] R.L., „Berlin, Drezda, Lipcse… Interjú Taub Jánossal, a kolozsvári Állami Magyar Színház főrendezőjével", *Utunk*, 1963. február. 01., 9.
[16] Ana Maria Narti, „Prin teatrele din țară, Satu Mare", *Teatrul*, 1965. 6. szám., 74-80, 75.

eszközök – mint a songok, a nézőhöz való közvetlen kiszólások, a jelenetek éles tagolása, valamint a színészeknek szerepeikhez való viszonyulása, a távolságtartás – nem szerves dramaturgiai elemekként, hanem újszerűséget sugalló formaként működtek. Működésük ereje inkább a meglepetésszerű hatásból, mintsem a koncepció mélységéből fakadt. A színpad és közönség, rendező és színész, szöveg és színrevitel viszonya – amelynek radikális újragondolására Brecht törekedett – ezekben az előadásokban csupán részlegesen módosult.
A nemzeti konzervációs törekvések és az intézmények politikai keretei a színházak működését gyakran a kompromisszum irányába terelte. A társulatok funkcionális és közönségelvárásokat kiszolgáló működésmódja sem kedvezett a kísérletező színházi formáknak. A színház „újrafogalmazása", azaz a reteatralizáció, sokkal erőteljesebben és látványosabban ment végbe a román nyelvű színházakban.

A második erdélyi magyar Brecht-periódus: 1973 – 1980

Az 1970-es évek elején új szakasz kezdődött az erdélyi Brecht-játszás történetében. A közel egy évtizedes szünet után, Major Tamás kolozsvári *Szecsuáni jólélek* rendezésével 1973-ban megindult egy olyan sorozat, amely a következő nyolc év során úgy számszerűségében, mint színháztörténeti jelentőségében meghaladta az előzőt. E korszak sajátossága, hogy nem csupán az állami színházak repertoárjába került be hangsúlyosabban Brecht, hanem a színészoktatás és a diákszínjátszás is aktív szerepet vállalt az epikus színház formai és pedagógiai újraértelmezésében. A Brecht-szövegek színpadra állítása immár nem csupán irodalmi kuriózum vagy eszmei deklaráció volt, hanem a színházi nyelv újratervezésének, a színészi módszerek és a rendezői gondolkodás új irányainak próbatere is. Az ebben a korszakban született előadásokban világosan nyomon követhető, ahogyan a brechti esztétika és a hazai színházi hagyomány feszültségei termékeny vitákban és eltérő értelmezési stratégiákban csapódnak le. Egyrészt olyan előadások születtek, amelyek példás pontossággal alkalmazták az elidegenítő eszköztárat, és a közönséget reflexióra késztették, másrészt viszont tovább éltek a klasszikus, azonosulásra építő játékmódok, amelyek a brechti tartalom stilisztikai kompromisszumát eredményezték.

Bár a kutatás az erdélyi magyar Brecht-előadásokra fókuszál, mégis, előzményként fontos megemlíteni **az első romániai *Szecsuáni jólélek* előadást**, amelynek bemutatójára 1965.

december 9-én került sor a Temesvári Mihai Eminescu Színházban, Iannis Veakis rendezésében. George Banu kritikája szerint a rendezésből hiányzott az úgynevezett „rendezői önrész" – azaz az interpretáció, amely Brecht esetében különösen fontos, és az új elemek–az elidegenítés módszerei – az előadásban nem jelentek meg érzékelhetően. Azt írta, hogy a rendező ugyan megemlítette a műsorfüzetben az „elidegenítést", de annak értelmezése homályos maradt, és az elméleti ismeretnek nem volt színpadi következménye.[17]

Voltak ugyanakkor pozitív kritikák is, amelyek az előadás érdemét a darab szellemiségének megőrzésében látták. Artimon Doina értelmezésében a rendezés sikeresen tiszteletben tartotta a klasszikus formai felépítést, miközben gondolatiságában a jelenkori aktualitásokra is reflektált. [18]

Az 1973-as kolozsvári ***Szecsuáni jólélek*** rendezője Major Tamás volt, a magyarországi színházi élet egyik meghatározó alakja, aki színészként és rendezőként is szakmai tekintélynek számított, így a produkció kiemelkedő színháztörténeti jelentőséggel bír. Major Brecht színházát nem dogmaként, hanem dinamikusan fejlődő, alkalmazható gondolkodásformaként értelmezte. Véleménye szerint Brecht nem hozott létre „kőbe vésett, végleges színházesztétikát", hanem egy olyan eszközrendszert alakított ki, amely minden esetben az adott közönséggel való aktuális kapcsolatból születik: „...Brecht nem divat. Módszere, amelyet egész életében finomított, fejlődik és fejleszthető."[19]

Krizsán Zoltán, a korszak egyik vezető kritikusa hangsúlyozta, hogy a Brechttel való találkozástól „valamennyien, nézők, kritikusok, de színháziak is" tartottak.[20] Ennek ellenére az előadást egyértelműen a kolozsvári színház nagy presztízsű produkciói közé sorolta, és úgy értékelte, hogy az előadásban rejlő formai és tartalmi egység alkalmassá tette egy korszerű hazai Brecht-kultusz megteremtésére. A recenziók egységesen emelik ki, hogy a kolozsvári társulat – annak ellenére, hogy nem rendelkezett korábbi gyakorlatban rögzült brechti játéktapasztalattal – művészi hitelességgel és technikai fegyelemmel alkalmazta az epikus színházhoz tartozó elidegenítő eszközöket. Még Szőcs István kritikus is, aki saját bevallása szerint előítélettel állt Brechthez és egyébként elutasító véleményt fogalmazott meg, úgy vélte, hogy még azok számára is érdemes

[17] George Banu, „Profilul unei generații de actori", *Scînteia Tineretului*, 1966. április. 02., 2.
[18] Artimon Doina, „Timișoara: întîlnire cu Brecht", *Ramuri*, 1966. február. 15, 23.
[19] Major Tamás, "Bertolt Brecht és hatása a magyar színházi életre", in *Bertolt Brecht – Színházi Tanulmányok*, szerk. Major Tamás. Budapest, Magvető, 1969. 11 – 38, 30.
[20] Krizsán Zoltán, "A szecsuáni jólélek, bemutató az Állami Magyar Színházban", *Igazság*, 1973. december. 13., 5.

volt megnézni az előadást, akik egyébként nem rajongtak Brechtért, „a sok jó színészi jelenés miatt”.[21] Azonban, túlnyomó részt az szűrhető le a kritikák alaján, hogy az előadás legnagyobb erénye az volt, hogy képes volt megismertetni a közönséggel az epikus színház formai és tartalmi gyakorlatát úgy, hogy közben a darab alapvető kérdései – az emberi jóság, a társadalmi kontextus és az erkölcsi döntések – nem sikkadtak el, hanem ellenkezőleg, hangsúlyosan jelentek meg.

A Nagyváradi Szigligeti Színháznál 1975-ben Farkas István állította színpadra a ***Koldusoperát***. A nagyváradi magyar közönség számára az epikus színház stílusvilága lényegében ismeretlen volt, és vélhetően azért, hogy azok a helyi színházi ízléshez illeszkedjenek az előadás "nagyváradiasítva" került bemutatásra.[22] Az előadás többnyire a hagyományos, operettszerű stílusjegyeket hordozta, nem alkalmazván szigorúan a brechti elemeket, igyekezett egyensúlyt teremteni a szórakoztatás és a társadalmi kritika között, így a brechtiséget legfőképpen a színpadon megjelenő plakátok, feliratok és a színészek „magánszámai” képviselték.[23] A beszámolók alapján arra lehet következtetni, hogy Farkas István rendezése letompította a kritika által elvárt brechtiséget, a közönség elvárásaihoz idomítva azt, így a néző intellektuális bevonása és tudatosítása háttérbe szorult a szórakoztatással szemben: az Előrében név nélküli rövidhírben, a bemutató után egy hónappal azt írták, hogy közönségsikerrel játszták. [24]

Az ***Egy fő az egy fő*** című vizsgaelőadás, melyet a Marosvásárhelyi Színművészeti Intézet színészjelöltjei adták elő 1976-ban, volt az első Brecht előadás Marosvásárhelyen, melynek rendezője Kovács Levente, az osztályvezető tanára pedig Lohinszky Lóránd volt. Az előadás kiemelt figyelmet kapott, négyen is írtak kritikát róla: Hajdu Győző (író, szerkesztő), Kacsír Mária, Jánosházy Györy és Oláh Tibor (kritikus, irodalomtörténész, műfordító). A kritikusok egy része szerint a rendezés elbohózatosította Brecht komoly mondanivalójú darabját, nem hozta felszínre a dráma mélyebb igazságait, hanem inkább elbagatellizálta azokat, aminek következtében az előadás elvesztette társadalomkritikai élét.[25] Mások pont az ellenkezőjét állították, miszerint a rendezés figyelmet fordított arra, hogy a nézők ne csak szórakozzanak, hanem gondolkodjanak is az előadás

[21] Szőcs István, „A szecsuáni jólélek, A kolozsvári Állami Magyar Színház bemutatója”, *Előre*, 1973. december. 20., 2.
[22] Gyöngyösi Gábor, „Bicska Maxi balladája – ünnepi alkalommal”, *Utunk*, 1976. március. 5., 7.
[23] Vö. Kacsír Mária, „De a kesztyű hófehér”, *A Hét*, 1976. március. 12., 7.
[24] s.n. “Vasárnapi krónika”, *Előre*, 1976. Január. 25., 2.
[25] Jánosházy György, „Miért játsszuk Brechtet?”, *Romániai Magyar Szó*, 1976. február. 05., 5.

társadalmi üzenetén.[26] A gyakorlószínpadon bemutatott előadásokat a városlakók színházi produkcióként fogadták (nem vizsgaelőadásként), így azok fontos szerepet kaptak nem csak a színésznevelésben, hanem a város színházi kultúrájának alakításában is.

Kincses Elemér 1976-os marosvásárhelyi rendezése az első erdélyi ***Állítsátok meg Arturo Uit*** előadás. A kritika szerint Kincses rendezői formanyelve letisztultságról és következetességről tanúskodott, amikor a korszerűen szólaltatta meg e „kétszólamú Brecht-fúgát", és az epikus színházi elemeket megfelelő módon alkalmazta úgy, hogy sikerült egy egységes stílusot megteremtenie.[27] Megmaradt a realizmus talaján, a brechti játékstílust részesítette előnyben, de figyelembe vette a színész előképzettségét, alkatát, azonkívül a közönség műízlésével és felfogóképességével is számolt, és sikerült olyan módon egyensúlyban tartani, hogy a néző tudatossága egy pillanatig sem vesztődött el. Az előadás eredetinek és újszerűnek számított Marosvásárhelyen, mivel nem kérdőjelezte meg a Kis Organon tételeit, de nem is állt hozzá dogmatikus intellektualizmussal, didaktikus hangvétellel, hanem a termékeny szintézisre törekedett „értékes tradíció és időtálló innováció" [28] között, és ennek követeztében emlékezetes előadás maradt mind a marosvásárhelyi színház történetében, mind Kincses Elemér pályafutásában, és évtizedek távlatából is számos utalás történik rá.

Szabó József állítja először magyar nyelven Erdélyben, 1977-ben a ***Svejk a második világháborúban***-t, A nagyváradi színházban a megelőző évek során bemutatott Brecht-előadások a hagyományos színházi konvencióknak megfeleltetve kerültek színpadra, vagy az epikus színházi elemek teljes elhagyásával, vagy azoknak egyfajta formális, nem funkcionális, letompított, néhol operettszerű alkalmazásával. A fellelhető beszámolók arra utalnak, hogy ebben az esetben sem történt gyökeres változás, és ennek ellenére is langyos fogadtatásra talált a váradi „konzervatív" közönség részéről.[29]

A Marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet gyakorlószínpadán az 1977-es ***Kurázsi mama és gyermekei*** volt a második Brecht előadás, melyet Kovács Levente rendezett a

[26] Oláh Tibor, „Brecht és Labiche?", *Vörös Zászló*, 1976. február. 7., 3-4.
[27] Metz Katalin, „Állítsátok meg Arturo Uit!", *Vörös Zászló*, 1976. november. 27., 3-4, 3.
[28] Oláh Tibor, „Brecht a változó időkben", *A Hét*, 1976. december. 12., 13.
[29] Láng Gusztáv, „Brecht-bemutató Nagyváradon", *Utunk*, 1977. február. 25., 7.

színinövendékeknek, és egy éven belül a harmadik Brecht bemutató Marosvásárhelyen. Az előadásban a teljes végzős (negyedéves) évfolyamon kívül az első három évfolyam diákjai is színpadra léphettek. A rendezésről azt írták, hogy „a monotóniát súroló linearitás" jellemzi, vagyis a darabban bennrejlő erős helyzetek, melyeket a szereplők színészileg fokozottabban kiaknázhattak volna, kibontatlanul maradtak.[30] Az epikus színház jelen esetben azt jelentette, hogy elmesélték (színpadi nyelvezettel) Kurázsi mama elembertelenedésének a drámai történetét.

Az 1978-as ***Mahagonny városának tündöklése és bukása*** a huszonötödik bemutatója volt annak a színjátszó csoportnak, amely 1963-ban alakult, és tagjai között orvostanhallgatók, színinövendékek, gyógyszerészeti hallgatók, tanárjelöltek, sőt a közgazdaságiról is voltak. Kovács Leventét bízták meg az irányításával, aki a hetvenes-nyolcvanas években olyan szintre emelte a Diákművelődési Házban működő amatőr „társulatot", hogy a hatalmas nézettség és közönségsiker mellett, komoly szakmai és kritikusi méltatásokban lehetett részük: a Brecht-bemutatót megelőző hat évben hét szakmai díjat is nyertek. Az előadásnak hatalmas sikere volt, mivel a rendező olyan módon dolgozta ki a hatáselemeket és úgy alkalmazta az ellenpontozó kiemelési technikát, hogy a „tudat aktív beleavatkozását felszítsa a színpadon és nézőtéren egyaránt"[31], vagyis a néző intellektuális implikációját úgy provokálta ki, hogy közben nem mondott le a szórakoztatásról. A diákszínjátszók előadása igazán brechtiesre sikeredett, melyet a legtöbb hivatásos színház Brecht-előadásáról nem lehetett elmondani az évek során. Színpadképben, színészi játékban, előadás-színész-néző viszonyában, rendezői víziójában tagadta meg „a hivatásos színjátszás merev koncepcióit, kockázatmentes műsorpolitikáját, sztárkultuszát."[32]

A Marosvásárhelyi Színművészeti Intézet falain belül színre vitt Brecht-művek sorában a ***Dobszó az éjszakában*** című 1980-as előadás volt a harmadik. A rendező Kovács Leventét az éles formai törések lehetősége vonzotta Brecht munkásságában: olyan dinamikus szerkezetet keresett, amely képes váratlan érzelmi váltásokkal kizökkenteni a nézőt a passzív beleélésből. Az előadás szerkezetében ezért kiemelt szerepet kapott a kiszámíthatatlanság dramaturgiája: amikor a színpadi helyzet kezdett érzelmileg telítődni, a játék egy hirtelen fordulattal más regiszterbe csapott át –

[30] Al. Covaci, „Spectacole de examen", *Scînteia Tineretului*, 1977. július. 29., 2.
[31] Hevesi József, „Brecht ürügyén – a műkedvelő színjátszásról", *Ifjúmunkás*, 1978. július. 9., 5.
[32] Szász László, „A tagadás és tisztelettudás színháza", *Igaz Szó*, 1978. június. 1., 44-46, 44.

például a tragikus jelenet groteszkbe hajlott.[33] Az előadás az 1989 előtti romániai Brecht-recepció egyik legsajátosabb állomásaként értékelhető. A bemutató elsősorban formai jegyei – expresszionista látásmódja, groteszk elemei, valamint elidegenítő eszközhasználata – révén különült el kortársaitól. Ezek az aspektusok nem csupán esztétikai szempontból voltak jelentősek, hanem hozzájárultak a brechti színház értelmezésének bővüléséhez egy olyan kulturális közegben, ahol a politikai és pedagógiai megfontolások szoros összefonódásban hatottak a művészi megvalósításra.

A második brechti időszak Erdélyben a brechti színházesztétika mélyebb értelmezésének és változatos alkalmazásának periódusaként írható le, melyet nem csupán előadásszám, hanem az előadások formai, ideológiai és módszertani gazdagsága is igazol.

A harmadik erdélyi magyar Brecht-periódus: 1996 - napjainkig

A harmadik Brecht-periódus az 1990-es évek második felében indult, és a dolgozat lezárásának időpontjáig tartó intervallumot öleli fel. Ez a szakasz már nem egyetlen domináns rendezői névhez vagy intézményhez kötődik, hanem a rendezői és intézményi sokféleség jellemzi. A rendszerváltás után bekövetkezett színházi szerkezeti változások, az intézmények decentralizálódása, a társulati mobilitás, valamint a határon túli kulturális és szakmai kapcsolatok kiszélesedése új lehetőségeket teremtettek a brechti színházi nyelv újraértelmezésére is.

A harmadik periódus egyik alapvető jellemzője, hogy a brechti forma nem pusztán stiláris inspirációként jelenik meg, hanem különböző mértékben reflektált színházi gondolkodás tárgyává válik. A formai eszközök – narráció, kifelé játszás, táblák, dalok, közönséghez fordulás, díszletstilizáció – különböző kombinációkban jelennek meg, és ezek használata egyes esetekben öncélúnak hat, míg más előadásokban szervesen illeszkedik az előadás szerkezeti és jelentésképző logikájába.

Fontos tendenciaváltás, hogy ebben az időszakban a brechti előadások sokkal inkább példázzák a rendezői színház dominanciáját, vagyis azt az irányt, amelyben az előadások szerkezete és értelmezése a rendezői koncepció mentén alakul. Az előadások különböző esztétikai pozíciókból indulnak ki: a stiláris idézetekre épülő, részben vizuális hatásokra alapozott előadásoktól kezdve

[33] Vö. Boros, im., uo.

egészen azom értelmezésekig, amelyek a brechti színház gondolati és társadalomkritikai rétegeit igyekeznek új színházi nyelven újra megfogalmazni.

E korszak további jellemzője az esztétikai sokszínűség, amely nem csupán a rendezői nyelvek, hanem a színpadi eszközhasználat, a zene dramaturgiai szerepe, a látványvilág és a közönséggel való viszony terén is jelentkezik. A formai újítások mögött sok esetben világosan kirajzolódik a kortárs társadalmi valóságra való reflexió igénye, illetve az az alkotói törekvés, hogy a brechti példázatok ne csupán historikus dokumentumként, hanem aktuális társadalmi tükörként jelenjenek meg. Ebben az értelemben a harmadik hullám előadásai nemcsak formálisan, hanem gondolatilag is közeledtek Brecht epikus színházának célkitűzéseihez.

Mindezen tendenciák árnyaltabb értelmezéséhez vált szükségessé két külön tanulmány beillesztése a dolgozatba. Az első tanulmány a kortárs színházban egyre hangsúlyosabbá váló multimedialitás, intermedialitás és hipermedialitás jelenségeit vizsgálja, különös tekintettel arra, hogy a korszakban végbement digitalizáció milyen módon alakítja át a befogadói percepciót. A vetítések, hangtechnikai megoldások, élő zenei és képi montázsok nem csupán technikai elemekként jelennek meg a színpadon, hanem az elidegenítés brechti elvének újraértelmezését is lehetővé teszik, ezzel új értelmezési horizontot nyitva a nézői tudatosság aktiválásához.

A második tanulmány a Szecsuáni jólélek példáján keresztül tárgyalja a távol-keleti filozófiák, főleg a kínai világszemlélet és morálfilozófiai gondolkodás brechti életműre gyakorolt hatását. A vizsgálat nem korlátozódik a mű motívumszintjén megjelenő „kínaiságra” vagy esztétikai utalásokra, hanem azt a mélyebb szellemi párhuzamot elemzi, amely a tudatos jelenlét, a reflektív nézői pozíció és az etikai komplexitás brechti megformálásában a kínai gondolkodás meghatározó elemeivel rokonítható.

A két tanulmány célja tehát, annak demonstrálása is, hogy a harmadik időperiódus előadásai milyen új módokra alapozva képesek újraértelmezni a brechti örökséget, reflektálva a 21. századi színház esztétikai, technológiai és gondolkodásbeli változásaira.

Az 1996-os marosvásárhelyi ***Koldusopera*** a színház gazdaságilag és művészileg is válságos időszakában került bemutatásra. Kincses Elemér első sorban az eszmék, a személyek közötti kapcsolatok és a következtetések tiszta megfogalmazását célozta. Ezáltal markánsan kirajzolódott a Brecht által festett korabeli társadalom képe, mely a szegények és gazdagok, hatalmasok és elnyomottak közötti viszonyok summájaként jelent meg, és ez a kép tükrözte az 1996-os

társadalmi valóságot: a korrupciót, az igazságtalanságot, az erkölcstelenséget. A kritikák alapján arra lehet következtetni, hogy az előadás hagyományos színházi nyelvezetre épült, melyben a brechtiséget rendezői ötletek helyettesítették, anélkül, hogy a megszokott konvenciókat átszakították volna.

A 2000-es évek elején a széleskörű internethasználat és digitalizáció során bekövetkezett paradigmaváltás miatt egy újfajta alkotói és befogadói attitűd konstruálódott, mely az internet felhasználási lehetőségeinek az alakulásával egy időben változott. A hálózati kommunikáció hétköznapi felhasználása az 1990-es évek első felében kezdődött, és a kétezres évekig a tömegkommunikációs elveken működő honlapok és az e-mailek domináltak, melyek használatakor a visszacsatolás lehetősége, az interaktivitás korlátozott volt. Ezzel szemben a 2004-ben induló közösségmédia-platformok (Facebook, YouTube, Twitter) legfontosabb jellemzője a könnyen létrehozható, azonnal megosztható multimediális médiatartalom, mely a digitalizációnak volt köszönhető. [34]

Az elidegenítő effektus a 20. században még a tömegkommunikáció dominálta világra reflektált: egy olyan nézőt próbált megszólítani, aki viszonylag homogén kulturális háttérrel, zárt információs térből érkezett a színházba. Ezzel szemben a 21. századi befogadó már egy sokkal komplexebb, digitálisan telített közeg része. A vetített képek, kamerás közvetítések és digitális manipulációk ma már nem csupán technikai eszközök, hanem a jelentésképzés elválaszthatatlan részei. A nézők ugyanis a digitális környezetben szocializálódva mára hozzászoktak a többrétegű befogadáshoz, az egyidejű médiumkezeléshez – azaz nemcsak értik, hanem el is várják a színpadi „médiaátlépéseket". Henry Jenkins szerint ez a fajta konvergencia nemcsak technológiai, hanem kulturális jelenség is: a tartalmak áramlása több médiacsatornán keresztül, amely „nagy mértékben függ a fogyasztók aktív részvételétől. (ford. K.I.)"[35] E nézőpontból a brechti elidegenítés is új kontextust kap, hiszen a közönség ma már nem egycsatornás befogadó, hanem párhuzamosan értelmez, reagál és kommentál – gyakran valós időben, akár a színházon kívül is. Az információfogyasztás fragmentálódott, a kulturális referenciahorizont széttöredezett. Ebből

[34]Andok Mónika, *Digitális média és mindennapi élet, Konvergencia, kontextus, közösségi média*. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2016. 11-12.
[35] Henry Jenkins , *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, 2006. 3.

következően az elidegenítő hatás már nem érhető el pusztán eszközökkel – figyelmet kell fordítani a néző kontextusára is.

A színház mindig is a kor legmodernebb technológiáit alkalmazta annak érdekében, hogy fokozza az előadások látványosságát. A posztdramatikus színházban különösen fontos szerepet kap a technológiai apparátus láthatóvá tétele.[36] A világítás nemcsak világít, a kamera nemcsak rögzít: ezek a médiumok gyakran önmagukra hívják fel a figyelmet. Az eszközök nyílt használata, hibáztatása, a technikai hibák tudatos beemelése az előadás terébe – mind-mind a brechti elidegenítés mai megfelelői lehetnek.

A színház azon tendenciája, hogy különböző médiumokat alkalmazzon, már a 19. században is jelen volt. Ez a gyakorlat a későbbiekben még hangsúlyosabbá vált, és napjainkban szinte magától értetődőnek tekinthető. Az **intermedialitás** fogalma Irina Rajewsky értelmezésében nem egyszerűen több médium egyidejű jelenlétét, hanem azok egymásra hatását, kereszteződését és jelentésbeli átformálódását jelenti: „Az egyes média terméke (és annak teljes jelentéstartalma) mindig azzal a másik médiának a termékével vagy a másik médiumrendszerrel való viszonyban hozza létre önmagát, amelyre hivatkozik. (ford. K.I.)” [37] Ez különösen fontos megkülönböztetés a multimediális szerkesztéstől, amelyben a médiumok egymás mellett léteznek anélkül, hogy reflektálnának egymásra. Az intermediális struktúrában a médiumok nem egyszerűen koegzisztálnak, hanem ütköznek, feszültségbe kerülnek, és ezáltal új nézői tapasztalatot generálnak.

A kortárs színházban számos példát találhatunk erre: Ivo van Hove előadásaiban a színpadon zajló eseményeket gyakran élőben közvetítik videóra, majd vetítik vissza – így a néző egyidejűleg tapasztalja meg a jelenlétet és annak médiumba ágyazott leképezését, például a 2022-es Mahagonny előadásában zöld háttér előtt folyik egy bokszmeccs, amelyet így filmeznek le és ezzel egy időben digitálisan létrehozott hátteret szerkesztve rá ki is vetítenek a közvetlenül mellette felállított hatalmas képernyőn.[38]

---

[36] Vö. Hans-Thies Lehmann, *Posztdramatikus színház*, Balassi kiadó, Budapest, 2009. 85.

[37] Irina O. Rajewsky, Intermediality, „Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermédialités*, no. 6, 2005, 43–64. 59. Elérhető URL-cím: Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality használat dátuma: 2025.01.24.

[38] Videóinterjú Ivo van Hove rendezővel, Director Ivo van Hove about Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, Dutch National Opera, elérhető URL-címe: https://www.youtube.com/watch?v=rLwhyqqMeqE, használat dátuma: 2025.01.25.

A digitális médiakultúra sajátossága, hogy reflexivitása gyakran nem kritikai, hanem cinikus: a tartalom előre tudja, hogy a néző ismeri a játék szabályait, és ebből kifolyólag nem is törekszik valódi állásfoglalásra. Az irónia önvédelemként funkcionál: minél többet problematizálunk, annál kevesebbet kell komolyan venni. A brechti elidegenítő effektus ebben az összefüggésben veszít erejéből, hiszen már nem kivételként hat, hanem a média logikájának részévé vált.

Brecht színházában az elidegenítés célja nem az, hogy csupán kizökkentsen, hanem hogy aktív értelmezésre, kritikai pozícióvállalásra ösztönözzön. Ezzel szemben a digitális szférában gyakran épp az elidegenítő hatás válik semmissé a túlzott mediális tudatosság és az irónia inflációja miatt. A néző látja a színpad mögött húzódó szerkezetet – de már nem lepődik meg rajta. Sőt, gyakran unja.

A kortárs színház egyik kihívása tehát az, hogyan képes újraértelmezni a brechti eszközöket egy olyan közönség számára, amely már nem „hisz", de nem is „kérdez". Talán nem a kizökkentés, hanem a bevonás új formái jelentik a választ. Ilyen például a posztironikus színház, amely nemcsak reflektál, hanem újrakeretez – és egyfajta etikai érintettséget kíván a nézőtől. A brechti hagyomány ezzel nem érvényét veszti, hanem új kihívásokkal szembesül: hogyan lehet ma nemcsak tudatosítani, hanem valóban érzelmileg hatni?

A technológiai médiumok emberi érzékelésre gyakorolt hatása, valamint az, hogy milyen módon alakítják a megismerés struktúráit, régóta a kulturális és médiatudományos gondolkodás fókuszában áll, melynek az egyik legfontosabb felismerése, hogy a digitális platformok nemcsak képeket közvetítettek, hanem új figyelem- és időérzékelési módokat hoztak létre.

Friedrich Kittler híres tétele szerint a médiumok nem kommunikálnak – gépek kommunikálnak, amely a médiatechnológia materiális és autonóm működésére hívja fel a figyelmet: „Magukon a számítógépeken belül minden számmá válik: mennyiséggé, kép, hang vagy hangzás nélkül. És amint az optikai szálas hálózatok a korábban elkülönült adatfolyamokat egységesített, digitalizált számok sorozatává alakítják, bármely médium átfordítható bármely másikká. (ford. K.I.)" [39] A médiumok nem egyszerűen közvetítők az emberi kommunikációban, hanem autonóm technológiai rendszerek, melyek saját logikájuk szerint működnek, és amelyekben az emberi tartalom alárendelődik a gépi feldolgozás technikai feltételeinek.

[39] „Inside the computers themselves everything becomes a number: quantity without image, sound, or voice. And once optical fiber networks turn formerly distinct data flows into a standardized series of digitized numbers, any medium can be translated into any other." Kittler, Friedrich A., *Gramophone, Film, Typewriter*, fordította Geoffrey Winthrop-Young és Michael Wutz, Stanford University Press, 1999. I.

Jonathan Crary *Suspensions of Perception* című művében arra mutat rá, hogy a 19. századi optikai médiumok (mint a stereoszkóp vagy a zoetrop) nemcsak képeket közvetítettek, hanem új figyelem- és időérzékelési módokat hoztak létre: „Kant óta a modernitás egyik episztemológiai dilemmája annak meghatározása, hogy miként képes az emberi elme szintézist létrehozni egy széttöredezett és atomizált megismerési mezőben. Ez a kérdés fokozottan fontossá válik a 19. század második felében, amikor különféle technikák jelennek meg az észlelés sajátos szintézisének a kiváltására – az 1850-es években elterjedt sztereoszkóptól kezdve az 1890-es évek kezdetleges filmjéig. (ford. K. I.)” [40] Ez korunk digitális platformjai esetében is érvényes. A TikTok vagy a YouTube Shorts algoritmikus struktúrája például nemcsak tartalmakat szállít, hanem figyelmi időegységeket is konstruál, amelyeket a felhasználó testileg is követ: tekintetével, ritmikus interakciójával, szinkronizált reakciójával. A médium tehát nem csak „kivetít”, hanem átstrukturál – ez a folyamat a hipermedialitás egyik alapvető sajátossága.

A kortárs színház egyik fontos tendenciája a test médiumként való újraértelmezése. A test nemcsak a mozgás vagy játék eszköze, hanem maga is interfész: médium a médiumok között. Amelia Jones performanszelmélete szerint a test nem hordoz jelentést, hanem maga a jelentésképzés terepe: „A test tehát nem pusztán jelentéshordozó vagy az személyiség reprezentációja, sokkal inkább az a terep, ahol a szubjektivitás – és ezzel együtt a jelentés – kialakul és folyamatosan újratárgyalódik. (ford. K.I.)”[41] A test képes reagálni a vetített képre, eltorzulni a hangban, visszajelzést adni a fényre – és ezzel részt vesz egy multiszenzoros jelentéshálózatban.

Ezek a rétegek a nézők érzékelési kompetenciáját is újradefiniálják. A néző nem passzív befogadó, hanem olyan aktív értelmező, akinek észlelése folyamatosan váltogatja az érzékszervi fókuszpontokat. Az egyik pillanatban vizuális, a másikban akusztikus dominancia állhat fenn – így a jelentés nem rögzített, hanem egyidejű szenzoros viszonyhálózatból emelkedik ki. A színház így nemcsak közvetít, hanem érzékelésre tanít.

---

[40] "Since Kant, part of the epistemological dilemma of modernity has been defining a human capacity for synthesis within the fragmentation and atomization of a cognitive field. That dilemma becomes especially acute in the second half of the nineteenth century alongside the development of various techniques for imposing specific kinds of perceptual synthesis, from the mass diffusion of the stereoscope in the 1850s to early forms of cinema in the 1890s” Crary, Jonathan, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, 1999. 14.

[41] “The body, then, is not simply a signifier or a representation of identity; rather, it is the site through which subjectivity—and thus meaning—is negotiated and constructed.” Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1998., 22.

A hipermedialitás fogalma a digitális kultúrában vált kulcsfogalommá. Hipermediálisnak azokat a szöveg- és jelentésszerveződési módokat nevezzük, amelyek több médium egyidejű jelenlétére és azok egymáshoz való viszonyára épülnek, azonban az intermediális szerveződésekkel ellentétben, a figyelem irányítása (lásztólag, legalábbis) a befogadó hatalmában áll, és a különböző médiumok által közvetített vagy létrehozott jelentések közötti kapcsolat nem marad egy egységnyi alkotás (mint például egy előadás) burkán belül. Az internet alapú platformok, a közösségimédia-felületek, illetve a különböző vizuális kultúraformák mind ilyen hipermediális terek, ahol az információ nem lineárisan, hanem párhuzamosan, töredezetten, gyakran vizuális dominanciával szerveződik.

A hipermedialitás nem csupán technikai állapot, hanem a figyelem, az értelmezés és a jelenlét új dramaturgiáját hozza létre. N. Katherine Hayles a „mély olvasás" és „hiperolvasás" megkülönböztetésével rámutat arra, hogy a digitális médiumok által strukturált befogadás gyakran nem a szöveg lineáris feldolgozásán alapul, hanem fragmentált, ugrálásokkal teli, vizuálisan motivált olvasási formákon: „A digitális médiumok megjelenésével más olvasási módok is egyre nagyobb szerepet követelnek maguknak abban, amit manapság 'írástudásnak' tekintünk – ilyen például a hiperolvasás vagy a gépi algoritmusokkal végzett elemzés („gép-olvasás"). A hiperolvasás, amelyet gyakran a webes olvasással társítanak, kimutathatóan kognitív és morfológiai változásokat idéz elő az agyban. (ford. K.I.)"[42] A hipermediális tér tehát nem csak egyszerűen több médium jelenléte, hanem egy olyan érzékelési rend, amely folyamatos váltásokat, döntéseket és szelektív észlelést követel meg a nézőtől, és a maga során hatással is van a befogadói szokásokra, sőt képességekre is.

Az intermedialitás színházi hatásmechanizmusai nemcsak a látvány vagy hang struktúráját, hanem a nézői figyelem dinamikáját is alapvetően átalakítják. Philip Auslander a 2000-es évek elején arra mutatott rá, hogy az élő előadásban megjelenő médiumok (kamera, vetítés, zene stb.) nem pusztán technikai eszközök, hanem olyan diskurzív pozíciók, amelyek a néző és az előadás közötti viszonyt újrarendezik. [43] A figyelem így nem a színpadra irányul kizárólagosan, hanem „eloszlik" – és ezzel új nézői szerepek alakulnak ki, mégpedig az adott kor domináns médiumjának javára, az élő testtel

[42] „With the advent of digital media, other modes of reading are claiming an increasing share of what counts as 'literacy', including hyper reading and analysis through machine algorithms ("machine reading"). Hyper reading, often associated with reading on the web, has also been shown to bring about cognitive and morphological changes in the brain." Hayles, N. Katherine, *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*, University of Chicago Press, 2012. 11.

[43] Auslander Philip, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, Oxfordshire, 2023. 29.

szemben. Könyvének 2023-as kiadásában azonban már úgy gondolja, hogy: „Gyümölcsözőbb megközelítés lehet azonban, ha az élő és a mediált elemek ilyen kölcsönhatásait egymást kölcsönösen meghatározóként értelmezzük – mint olyan történeti folyamatok színrevitelét, amelyek során az élő és a mediált elemek a köréjük épített diskurzív megkülönböztetések révén nyerik el sajátos identitásukat. (ford. K.I.)” [44]

A kortárs digitális kultúrában az eloszlott figyelem nem hibának, hanem kulturális alapképződménynek számít. Henry Jenkins Spreadable Media című munkájában ezt a fajta töredékes, de hálózatos figyelmet értelmezi újfajta részvételi logikaként – ahol a néző már nemcsak befogad, hanem aktívan újra közzétesz, mémesít, interpretál: „Ahogy az anyag terjed, újraformálódik: akár szó szerint értve, különböző formákba samplingelve (kisebb-nagyobb részeinek más anyagba való ültetése. Megj. K.I.) és újrakeverve, akár átvitt értelemben, amikor különféle platformokon éppen folyó beszélgetésekbe ágyazva jelenik meg. Ez a folyamatos újrahasznosítási és újrakeringetési folyamat elmosni látszik a termelés és a fogyasztás közötti korábban meglévő határvonalakat. (ford. K.I.)”[45] A színház erre úgy reagál, hogy egyes előadásokban már a nézői figyelem szerkezete is dramatizálódik: a nézők például QR-kódokon keresztül különböző rétegeket tárhatnak fel, szimultán nézőpontokat választhatnak, vagy épp külön kameracsatornákhoz kapcsolódhatnak, mint például a Rimini Protokoll *Situation Rooms* produkciójában, ahol a nézők inkább részvevők, akik külön végighaladnak azon az egyéni útvonalon, amelyet az általuk használt kamerák határoznak meg.[46]

A befogadás elveszti linearitását, és interaktívvá, többszálúvá válik, ahol a jelentés a rendezést meghaladva, a néző által aktivált médiumközi váltásokból születik. A brechti elidegenítés fogalma ebben a kontextusban új értelmet nyerhet: az elidegenítés a médiumok közötti különbségek révén is létrejöhet. Az, hogy a néző egyszerre többféle érzékelési és értelmezési szinten mozog, nem megszakítja a befogadást, hanem éppen összetettebbé teszi azt. Napjainkban, amikor a digitális eszközök révén olyan keverékét kapjuk a valóságosnak és a fikcionálisnak, melyről már nem lehet megállapítani, hogy hol húzódnak a határok, „a színház lehet azon kevés helyek egyike, ahol a

[44] “It may be more productive, however, to see such interactions of live and mediatized elements as mutually defining, as stagings of the historical process by means of which the live and the mediatized acquire their respective identities through the discursive distinctions constructed around them.” Ibid.

[45] „As material spreads, it gets remade: either literally, through various forms of sampling and remixing, or figuratively, via its insertion into ongoing conversations and across various platforms. This continuous process of repurposing and recirculating is eroding the perceived divides between production and consumption.” Henry Jenkins et al., *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, NYU Press, New York, 2013. 27.

[46] Elérhető URL-cím: Situation Rooms - Rimini Protokoll használat dátuma: 2025.03.07.

valóság megmutatkozhat és dekonstruálódhat."[47] A kortárs színház egyik legfontosabb, még mindig páratlan tulajdonsága az, hogy képes felébreszteni a néző tudatos jelenlétét. Míg a digitális médiumok – különösen a mobiltechnológia és az algoritmusvezérelt tartalomfogyasztás – gyakran elhomályosítják az érzékelést, fragmentálják a figyelmet és késleltetik a reflexiót, a színház fizikai egyidejűsége és közösségi jelenidejűsége képes kiszakítani a nézőt ebből a szórt állapotból. A színészi jelenlét, a test hangja, a tér dramaturgiája nemcsak érzékelést aktivál, hanem létérzékelést élesít – épp abban rejlik a színház intermedialitással is dacoló sajátossága, hogy a jelenlétre, mint etikai és politikai állapotra tanít. A digitális medialitásban az „itt és most" elcsúszhat, de a színház – minden technikai közvetítés ellenére – a nézőt önmagához térítheti vissza.

Parászka Miklós 2003-as rendezése a ***Kurázsi mama és gyermekei***nek újraértelmezett, intenzíven szerkesztett és jelentősen lerövidített változatát vitte színre Nagyváradon. A produkcióban egyszerre jelenik meg a brechti elidegenítés és az érzelmi azonosulásra építő színházi hatás. A legkarakteresebb elidegenítő elem a rendezés intermediális keretkonstrukciójában ragadható meg: az előadás egésze egy filmforgatás jeleneteiként bontakozik ki, amelynek kerettörténete szerint a második világháború idején forgatják Kurázsi mama történetét – vagyis a Brecht-darabot mint filmet mutatják be a színház médiumán keresztül. A közönség egy fiktív forgatás részese lesz, amely jelenetről jelenetre halad, ezáltal a történet egy meg nem valósuló médium (a film) imitációján keresztül válik színházi élménnyé. A néző így egy pszeudo-intermediális helyzetbe kerül, amely nem valós médiumváltásként, hanem annak jelzésszerű, színházi reprezentációjaként működik. A produkció sok tekintetben sikeresen alkalmazta az epikus színház eszköztárát, és a filmes keret által létrehozott pszeudo-intermediális szerkezet hozzájárult a nézői figyelem tudatos irányításához. A rendező ezzel reflexióra és kérdésfelvetésre késztetett, s új perspektívákat nyitott a brechti színházi forma aktualizálására. Bár a filmes keret motivációja nem mindenki számára vált egyértelművé, a rendezői ötletesség és az intermediális rétegzettség kétségtelenül újfajta befogadói pozíciót kínált.

[47] Deres Kornélia, "A médiatechnológia színrevitele", 2010. Elérhető URL-cím: https://polc.ttk.pte.hu/tamop-4.1.2.b.2-13/1-2013-0014/96/deres_kornlia_a_mdiatechnolgia_sznrevitele.html#auto_top használat dátuma: 2024.08.18.

A 19. század második felében az európai művészet és gondolkodás, új utakat keresve egyre intenzívebben fordult a keleti kultúrák felé, azonban eleinte a nyugati alkotók főként formai elemeket emeltek át a **távol-keleti hagyományból** – sok esetben a mögöttes világnézeti alapok és kontextusok nélkül. Earle Ernst *The Influence of Japanese Theatrical Style on Western Theatre* (A japán színházi stílus hatása a nyugati színházra) című tanulmányában arra hívja fel a figyelmet, hogy az interkulturális adaptáció során gyakran épp azok az elemek kerülnek át egy másik kultúrába, amelyek az eredeti közegben nem feltétlenül bírnak kiemelkedő értékkel, a befogadó közegben viszont rendkívülivé, esztétikailag hangsúlyossá válnak.[48] Példaként Hokusai és Hiroshige művészetét említi: mindketten az elsők között voltak, akik jelentős hatást gyakoroltak a nyugati képzőművészetre. Alkotásaikat Van Gogh, Gauguin és Whistler remekműként ünnepelték, míg a kortárs, felsőosztálybeli japán közönség sokszor vulgárisnak, túl egyszerűnek, intellektuális mélységükben szegényesnek ítélte meg ugyanazokat a műveket. Ugyanezen a helyen Ernst egy másik fontos forrást is idéz: a Japánban elismert szaktekintélynek számító Takahashi Sei-ichirō angol nyelven megjelent, 1955-ös könyvét, amely a japán fametszetek művészeti, gazdasági és társadalmi jelentőségét vizsgálja. Ernst ezt a hivatkozást annak alátámasztására használja, hogy Hokusai japán megítélése a 20. század közepére sem változott érdemben: „Némi nyugati technikát átvéve és a kínai festészet sablonos gyengeségétől megfertőzve, (Hokusai) egész biztosra véve sokban hozzájárult a fametszet művészetének degradálásához… valami nyugatias és kínai-stílusúvá. Ez a fölöttébb rusztikus nehézkesség, mely minden ízlést vagy kifinomultságot nélkülöz, úgy tűnik, elnyeri a nyugati emberek tetszését. Igazán meglepő milyen népszerűségnek örvend Hokusai a nyugatiak körében. (ford. K.I.)”[49]

Ezzel ellentétben **Brecht Kína és a Távol-Kelet** iránti érdeklődését nem csupán a szobája falát díszítő Nó-maszkok, kínai képtekercsek és a műveiben felbukkanó motívumok bizonyítják, amelyeket az elidegenítés eszközeiként alkalmazott, hanem a világnézeti, ideológiai eszenciák adaptációja is. Így például az a gondolat, hogy a világ ellentétekből épül fel, és amely meglelhető a klasszikus kínai filozófia összes irányzatában, a *A szecsuáni jólélek*ben a dolgok és a szereplők ellentétes tulajdonságai által tolmácsolódik, mint visszatérő motívum. A jin és a jang alapelve,

[48] Earle Ernst, “The Influence of Japanese Theatrical Style on Western Theatre”, *Educational Theatre Journal*, Vol. 21, No. 2, May 1969, 127–138. 127. Elérhető URL-cím: https://www.jstor.org/stable/3205628 használat dátuma: 2023.01.14.

[49] Takahashi Sei-ichirō, *The Evolution of Ukiyoe: The Artistic, Economic and Social Significance of Japanese Wood-block Prints*, Yokohama, 1955, 397. o. – idézi: Earle Ernst, im., 129.

miszerint nincs abszolút jó, de abszolút rossz sincs, csupán nézőpontok vannak, Wang első mondataiban megjelenik, és azután ezt tükrözi minden kis és nagy szerep a drámában.

A sepsiszentgyörgyi színháznál a Bocsárdi László rendezte ***Jó embert keresünk!,*** a Szabó József Puntillája óta eltelt negyven év után az első Brecht előadás, amelyben a rendezés a színészi játékkal és a színpadi eszközökkel – világítás, térhasználat, zene, hangszóró, stilizált tárgyak – együtt olyan formai világot hoztak létre, amely soha nem engedte a nézőt megfeledkezni arról, hogy egy előadásnak és nem egy teátrális illúziónak a résztvevője, és amelyben minden színpadi mozzanat egy nagyobb, gondolati modellbe illeszkedett. A sepsiszentgyörgyi előadás nem csupán egy klasszikus brechti mű színrevitelét célozta, hanem a Brechti példázat színházi formájának kortárs újraírását is. Bocsárdi László rendezése a brechti elveket nem illusztrációként kezelte, hanem továbbgondolva új kontextusba helyezte.
Az elidegenítés – nemcsak brechti, hanem Bocsárdi-féle értelemben – nem az illúzió megtörésében nyert értelmet, hanem a jelentés eltolásában és szétterítésében. A jelenetek nem lineárisan épültek egymásra, hanem újra és újra visszatértek ugyanahhoz a kérdéshez: mit jelent jónak lenni egy világban, ahol a jóság ára az önpusztítás? Az előadás tehát, nemcsak a brechti színházeszmény jelenkori újrafogalmazása volt, hanem a morális és esztétikai kérdésfeltevés példája is.

A Barabás Olga rendezte 2005-ös ***Valahol Szecsuánban*** a második előadása volt az Akadémiai Műhelynek, mely a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen oktatóként dolgozó színészek, művészek számára biztosít napjainkban is alkotási, kísérletezési lehetőséget. Barabás Olga előadásában az elidegenítő effektusok kitágították a jelentés horizontját. Azáltal, ahogy a songokat nem különítette el a játék többi részétől, a szerepváltások és stílusbeli átmenetek folyamatosan zajlottak, aminek következtében a néző sosem ragadt bele egyetlen befogadási modellbe sem.
A játék szerkezete, a poétikus forma, a stilizált testbeszéd és a vizuális metaforák egy olyan színházi nyelvet hoznak létre, amely állandóan újraértelmezte saját jelentését. A néző gondolkodó társsá vált a színpadi világ kibontásában, vagyis nem a színpadról érkezett válaszok, hanem a kérdések rezonáltak tovább a néző belső terében.

Anca Bradu 2006-os kolozsvári ***Kispolgári nász*** rendezése vizuálisan erőteljes, ugyanakkor konceptuálisan is rétegzett volt, amely nem csupán illusztráltaa a darabot, hanem önálló

értelmezési réteget adott hozzá – erőteljes szimbolikus gesztusokkal és elidegenítő hatásokkal dolgozott, amelyek Brecht szellemiségéhez méltón hatottak a nézőre.[50] Az előadás annak ellenére, hogy nem használta a Brecht munkásságában később megjelenő eszközeit az elidegenítésének, mint például a songokat vagy a közönség közvetlen megszólítását, a vizuális stilizáltság és a groteszk játékstílus elemeltségével mégis célt ért: működésbe hozta a néző intellektuális implikációját.

A Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház történetében a 2017-es ***A városok dzsungelében*** volt a harmadik Brecht-bemutató. Porogi Dorka rendezésének egyik legmarkánsabb és legaktuálisabb sajátossága az volt, hogy a technikai médiumokat nem illusztratív eszközként, hanem elméleti kérdésként és színházi tartalomként kezelte. Az előadásban alkalmazott kamerák, a két külön vetítőfelület, valamint az élő és közvetített képek párhuzamos jelenléte nemcsak a látványvilág bővítésére szolgálnak, hanem önmagukban is elidegenítő gesztusokká váltak. Ez az intermedialitás a színház, film és vizuális művészetek határát mosta össze azzal, hogy a színpad mozgása és a vásznon futó képek gyakran ellentétes ritmusban léteztek, mintha külön valóságszálakat képviseltek volna. Azonkívűl, az előadás nem csupán használta a médiumokat, hanem láthatóvá is tette őket. A kamerák megjelentek a játék terében, szereplővé váltak, zavarba hozták a befogadót. A színész játék közben önmagát is látta –önmagát is vizsgálta, és így az önreflexió a medialitás önfelszámolásához vezetett: a médium nem áttetsző ablak volt, hanem konkrét és nyers jelenlét, amely az értelmezésnek újabb rétegeit tárta fel. A médiumok tudatos bevonásával az előadás elidegenítette az érzékelést, és ezzel elméleti dimenzióba emelte a színházi jelenlétet, amely nem valóságot, hanem a valósággal való küzdelmet tette jelenvalóvá, ami által a néző jelenléte tudatos jelenlétté vált.

A ***Kaukázusi krétakör*** 2017-es nagyváradi előadása, Anca Bradu rendezésében minden téren (színpadkép, zene, színészi játék) az elidegenítés eszközeire épült. A rendezés nem próbált illúziót teremteni, hanem megmutatta a stilizált díszletelemek működését és megtöbbszörözte a „színház a színházban" játékot. A „brechtiség" jelen volt az előadás ritmusában is, nem engedte meg az

[50] Adrian Țion, „Metafora decorului - Nunta mic-burgheză", LiterNet, 2006. március, hozzáférés URL-cím: https://agenda.liternet.ro/articol/2528/Adrian-Tion/Metafora-decorului-Nunta-mic-burgheza.html, hozzáférés dátuma: 2025. április. 4.

azonosulást, kerülte a linearitást, hullámzott, megállt, váltott, elnémult – és ezzel újra és újra visszarántotta a nézőt nézői pozíciójába. Az előadás medialitása – noha nem technológiai formában – mégis radikálisan jelen volt. A történet keretbe ágyazása – a kolhozgyűlés vitája – már önmagában egyfajta meta-elbeszélés: nemcsak a „mit mesélünk", hanem a „hogyan és miért mesélünk" kérdése is felmerült. A néző azonnal tudta: amit látni fog, az nem a valóság, hanem egy példázat, tanmese – de ennek a példázatnak komoly a tétje. A keret egyfajta élő közvetítésként működött, de amit közvetített az nem a valóság illúziója volt.

Koldusoperák – három előadás

Brecht azt állította, hogy a **Koldusopera 1928-as bemutatója** az epikus színház egyik legsikeresebb példájaként szolgált.[51] Ebben az előadásban alkalmazták először a színpadi zenét új esztétikai és dramaturgiai szempontok mentén. A legmarkánsabb újítás abban rejlett, hogy a zenei részeket tudatosan leválasztották a színpadon zajló eseményekről. Ez a nézők számára is érzékelhető volt: a zenekart jól látható módon a színpadra helyezték. A dalok előadásakor világítástechnikai váltásokat alkalmaztak, külön megvilágítva a zenekart, míg a háttérben kivetítették az éppen elhangzó számok címét – például "Dal az emberi nagyravágyás hiábavalóságáról". Egy másik példa: Polly egy kis énekkel tudatja szüleivel, hogy feleségül ment Macheathhez, a banditához. [52]

A zenés részek többféle formát öltöttek: szólók, duettek, tercettek és kórusfinálék egyaránt szerepeltek. A zenében domináns balladai jelleg moralizáló és reflexív hangulatot kölcsönzött a darabnak. A darab fontos tanulsága volt, hogy a polgári világ érzelmi struktúrája mennyire hasonlít a bűnözői életformához. Az útonállók a zenében gyakran ugyanolyan érzéseket és előítéleteket fejeztek ki, mint amilyeneket a közönség tagjai is ismerhetnek saját életükből. Az egyik dal például arra mutatott rá, hogy az élet örömei kizárólag azok számára elérhetők, akik anyagi jólétben élnek – még akkor is, ha ezért le kell mondaniuk magasabb rendű értékekről.[53]

A zene a polgári ideológia leleplezésének eszközévé válik, hiszen teljes érzelmi erejével hat, miközben nem tagadja meg az operettek megszokott érzéki vonzerejét. Ezáltal zavarba ejt, provokál és leleplez. [54] Ez a koncepció új értelmet ad a zene szerepének is: a gesztikus zene –

[51] Vö. Brecht, 1969, 224.
[52] Vö. Ibid.
[53] Vö. Ibid.
[54] Vö. Ibid.

különösen a kabaré és az operett világából ismerős olcsó zenei formák – lehetővé teszik, hogy a színész cselekvő módon értelmezze az emberi helyzeteket. Ez a fajta zene szoros kapcsolatban áll a drámai gesztusokkal, szemben a komolyzene lírai, egyéni kifejezésformáival.[55]

A 2015-ös temesvári ***Koldusopera*** melyet Kokan Mladenović rendezett, John Gay eredeti művét vette alapul, nem a Brecht klasszikussá vált átiratát, de ennek ellenére megemlítendő, mivel sok szempontból Brecht színházi eszköztárára épített. Kokan Mladenović rendezése tudatosan használta a brechti eszközöket: a kiszólások jelenidejűsége, a valóság és fikció összemosása, az önreflexív, önironikus színészi játék mind ezt a célt szolgálták.[56] A brechtiség legerőteljesebben az előadás önreflexív gesztusaiban nyilvánult meg: a szereplők ismételten áttörték a negyedik falat, közvetlenül megszólítva a nézőket, és reflektáltak a társadalmi valóságra, amelyben az előadás létrejött, vagyis a Koldusopera nem brechti előadásában sikeresen alkalmazták a brechti színház eszközeit.

A 2019-es ***Koldusopera*** a Szegedi Szabadtéri Játékok és a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház közös produkciójaként készült, Bocsárdi László színrevitelében. Bocsárdi világának „jeges-fémes atmoszférája", melyet Bartha József letisztult, funkcionális díszlete és Cs. Kiss Zsuzsanna stilizált, életidegen jelmezei támogattak, sikeresen érzékeltették a társadalmi szerepek, helyzetek átjárhatóságát – például a prostituáltak gyorsöltözéssel rendőrökké alakultak–, ezzel a brechti elidegenítés szellemében hangsúlyozva a társadalmi pozíciók konstruáltságát.[57] A színészi játékra jellemző volt a stilizáltság: nem árnyalt karakterábrázolásra, hanem a szereplők legfontosabb tulajdonságainak kiemelésére törekedtek. Ez a módszer, különösen a tömegjeleneteknél, ahol a maszkok és napszemüvegek egységesítették a szereplőket, időnként monotonná tették az előadást. A kritika szerint az előadás egészéből hiányzott az a személyesség és kreatív formai invenció, amely a rendező legemlékezetesebb munkáit jellemzi.[58]

---

[55] Vö. Brecht, im., 226.
[56] Proics Lilla, "Flakkonbarokk", *Revizor a kkritikai portál*, 2015. jún. 5., Elérhető URL-cím: https://revizoronline.com/john-gay-koldusopera-temesvari-csiky-gergely-allami-magyar-szinhaz-teszt-2015/ , hozzáférés dátuma: 2025. 03.26.
[57] Vö. Urbán Balázs, "Kötél alatt", Játéktér, 2019.11.28., Elérhető URL-cím: https://jatekter.ro/urban-balazs-kotel-alatt/ , hozzáférés dátuma: 2025. 03.26.
[58] Ibid.

Szőcs Artur 2024-es ***Koldusopera***-rendezése a Csíki Játékszín színpadán, a klasszikus brechti alapanyagot napjaink társadalmi és politikai valóságával ötvözte, hasonlóan Kokan Mladenović temesvári John Gay *Koldusoperájá*hoz. Ez esetben is kijelenthető, hogy az előadás célja nem csupán a történet újramondása volt, hanem annak kíméletlen társadalomkritikai újraértelmezése. A különbség a kettő között abban nyilvánult meg, hogy míg a temesvári előadás földrajzi kontextusa egész keleteurópára kiterjeszthető volt – legalábbis szerbiára és romániára határozottan –, a csíkszeredai előadás szigorúan lokálissá vált. Az előadás legszembetűnőbb aspektusa a brechti elidegenítő eszközök következetes és kreatív alkalmazása volt, amelyek rétegzettsége ugyancsak emlékeztetett a temesvári előadásra. A "negyedik falat" a produkció folyamatosan lebontotta: a színészek ironizáltak a saját játékukon, a közönséggel párbeszédet folytattak: " Már az előadás első percében a nézők prekoncepciójának és félelmeinek tükröt tartva elmondják, hogy egy három és fél órás előadás következik szünet nélkül."[59] A csíkszeredai valóságra szabott előadás sikeresen és következetesen alkalmazta az epikus színház kritériumait.

Brecht ***Kurázsi mama*** kétféle ábrázolási módjáról beszél a *Dialektika a színházban* című részében a *Színházi tanulmányoknak*[60]. Ebben a részben különböző rendezéseiből hoz példákat arra, hogy a munkafolyamatokban felmerülő akadályokat hogyan oldották meg azzal, hogy felfedezték, feltárták és kifejezésre juttatták az adott szereplő magatartásában rejlő ellentmondásokat. A dialektika módszere rendszerint a nehezebben járható út, nagyobb felkészültséget, kitartást követel a színésztől, hogy megkérdőjelezze a minden mozzanatban önmagát kínáló „magától értetődő" megoldást: „Érdekes - mondta B. (Brecht, megj. K.I.), mikor aztán a próba igazolta feltevésünket -, hogy újra és újra erőfeszítésbe kerül a dialektika törvényeinek figyelembevétele."[61]

A 2018-as ***Kurázsi mama és gyermekei*** volt az első Brecht előadás a Csíki Játékszínnél, Sorin Militaru rendezésében. A rendezés forma szerint követte a brechti előírásokat: elidegenítési technikák, narráció, kifelé játszás, élő zene, tánc és stilizált csoportos jelenetek egyaránt szerepeltek. Mindez azonban mintha csak stiláris keretként működött volna, valódi tartalom nélkül. Az elidegenítés eszközei nem provokálták elő az elemző néző hozzáállást, inkább

[59] Szilágyi Katalin, "Pénz beszél", *Játéktér*, 2024/1., Elérhető URL-cím: https://jatekter.ro/szilagyi-katalin-penz-beszel/ , hozzáférés dátuma: 2025. 03.26.
[60] Brecht, im.,, 560-574.
[61] Brecht, im., 563.

szórakoztató mozzanatként voltak jelen, olykor teljesen semlegesítve a befogadó értelmezési ingerét. A színészi játék túlnyomórészt a hagyományos beleélésen alapult, Kurázsi mama karakterét Szabó Enikő érzékenyen, következetesen és nagy rutinnal építette fel, de éppen ennek következtében nem lépett ki a figurával való azonosulás kereteiből, nem valósult meg az a fajta kritikai távolság, amelyre Brecht utalt. Az előadás így inkább színházi látványosság maradt, mintsem a brechti értelemben vett gondolkodásra késztető esemény.

A Kolozsvári Állami Magyar Színház és a Drezdai Nemzeti Színház (Staatsschauspiel Dresden) közös produkciójú ***Kurázsi mama és gyermekei*** az Európai Színházi Unió 18. fesztiváljának volt a nyitóelőadása 2019-ben. Az előadást a németországi rendező, Armin Petras állította színpadra egészen új megközelítésben. Az előadás egyik legfőbb különlegessége az volt, hogy két társulat – a német és a magyar nyelvű színészek – közös játékára épült, a próbák részben Drezdában, részben Kolozsváron zajlottak, és először a német társulat mutatta be, szeptember 27-én. Petras elmondása szerint a rendezést alapjaiban határozta meg a kettős színészi apparátus: a „német precizitás" és a „kelet-európai lélekkel teli érzelmesség" ütköztetése új színházi nyelvet teremtett. A kettős szereposztás nem egyszerűen formai bravúr volt, hanem antropológiai és színészi reflexió a kulturális eltérések színpadi megjeleníthetőségéről.[62] A színpadi struktúra és a játékstílus olyan jelentésképzési módot alkotott, amelyben minden színházi komponens reflexiót váltott ki. A testek mozgása, a tömeges jelenetek, a dalok szöveg- és hangviszonyai együttesen brechti színházi nyelvet hoztak létre. Armin Petras előadása, a maga komplexitásában, az epikus színház korszerű példája volt, ahol az értelmezés kényszere tudatos jelenlétet generált.

A Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház először tűzte műsorára a ***Kurázsi mama és gyermekeit***, amely a 2023-24-es évad utolsó bemutatója volt. Hegymegi Máté rendezésének és a kimagasló tehetséggel rendelkező színészeknek köszönhetően egy igazi brechti szellemben megvalósult, az epikus színház követelményeit teljes természetességgel alkalmazó előadás jött létre, élő bizonyítékként az epikus színház érvényességére. Kricsfalusi Beatrix így írt róla: „Hegymegi negyedik sepsiszentgyörgyi munkája klasszikus rendezői színház, feszes, letisztult kézműves

[62] Zsizsmann Erika, „Az egyedülálló anyák háborúja: Kurázsi mama nyitotta az UTE-festen", *maszol.ro*, 2019. november 20. Elérhető URL-cím: https://www.maszol.ro/index.php/kultura/119080-az-egyedulallo-anyak-haboruja-kurazsi-mama-nyitotta-az-ute-festet, hozzáférés: 2025. április. 08.

munka. Alaposan megdolgozott szöveg (...), kiváló szereposztás, ízléses kiállítás, sokoldalú színészek, árnyalt alakítások, kiváló társulati összjáték."[63]

Összegzésként kijelenthető, hogy a három vizsgált előadás közül Armin Petras és Hegymegi Máté rendezése adaptálja leginkább a brechti epikus színház kritériumait, úgy formai, mint eszmei síkon. Sorin Militaru produkciója ezzel szemben csak látszólag brechti, a valódi dialektikus színházi hatás nem valósul meg. Míg Petrasnál a gondolkodást-megértést-reflexiót implikálja a rendezés, addig Hegymegi előadása a színészvezetés, a viszonyok, a teátrális terek révén, a brechti színház érzékeny**,** kortárs újrafogalmazása.

Művészet – tudatos jelenlét

Ebben a fejezetben arra fókuszálok, hogy feltárjam, miként képes a művészet – különösen a színházművészet – olyan minőséget aktiválni az emberi tudatban, amely csak ritkán kerül reflektorfénybe: a tiszta, tudatos, befogadói jelenlét állapotát. Ez az állapot nem egyszerűen a figyelem fókuszálása, hanem annak a tapasztalása, amikor a tudat önmagára irányul, és önnön működésének lesz közvetlen átélőjévé. A fejezetben felsorolom a színházat alkotó művészeti ágazatokat – az irodalmat, a zenét, a vizuális művészeteket, valamint a színészi játékot mint performatív aktust –, és megvizsgálom, hogyan képesek ezek együttesen, akár önállóan olyan élményt kiváltani, amely túlmutat a megszokott észlelési és értelmezési szinteken. A cél annak bemutatása, hogy a művészet – akár spontán, akár tudatosan szerkesztett formában – miként nyithat meg olyan tudati dimenziókat, ahol a befogadó nem csupán értelmez, hanem aktív társalkotójaként az élménynek jelen van: érzékeny, koncentrált és önreflexív tudatállapotban.
Továbbá a *jelenlét* különböző aspektusait tárgyalom: a Cormac Power által leírt kategóriák szerint, majd párhuzamba állítva a heideggeri „jelenvalóléttel" , illetve a színészi jelenlét különböző formáit vizsgálva. Ezt követően a tudatosságot és jelenlétet a Brecht színházesztétikájának tükrében vizsgálom, három kortárs értelmezés alapján: L. Hawley, A. Squiers és C. Power – különböző irányú megközelítését annak, hogy milyen módon strukturálódik Brechtnél a tudatosság és jelenlét színházi konstrukciója. Ezek az értelmezések különböző elméleti

[63] Kricsfalusi Beatrix, „A békeharc vámszedői", *revizor, a kritikai portál*, 2025. április 1. Elérhető URL-cím: https://revizoronline.com/bertolt-brecht-paul-dessau-kurazsi-es-gyerekei-tamasi-aron-szinhaz-sepsiszentgyorgy/, hozzáférés: 2025. április.2.

hagyományokból merítenek: Hawley a kritikai elmélet és politikai esztétika irányából közelít, Squiers a kognitív színháztudomány és narratívaelmélet szempontjait alkalmazza, míg Power a színházi jelenlét kortárs elméleti diskurzusát kapcsolja össze a brechti gondolkodással. A három nézőpont így komplementer módon világít rá arra, hogy a brechti színház milyen elméleti alapokon képes mozgósítani a tudatos néző jelenlétet.

Lauren Hawley tanulmánya a tudatosság brechti fogalmát nem elszigetelt esztétikai tapasztalatként, hanem kiterjeszthető politikai és érzékelési módként értelmezi.[64] Hawley úgy gondolja, hogy Brecht színházát és fel lehet fogni *episztemológiai kísérletként*: a néző tudati működésének strukturálása révén újfajta világlátást próbált létrehozni általa, egy olyan színházi formanyelvet, amely az elidegenítés révén megszakítja a narkózisos tömegélményt és kilépteti a nézőt a tudati szokásrendszeréből.

A. Squiers tanulmánya[65] új szempontokkal gazdagítja a brechti színház recepcióelméleti értelmezését, amikor a „tudatosság" fogalmát a kognitív pszichológia és a szociális időrend strukturális elméletei felől közelíti. Kiindulópontja az a brechti szemlélet, hogy, amennyiben a színház megfelelő módon strukturálja a befogadás feltételeit, a néző nem pusztán esztétikai élményt szerez, hanem világképének felülvizsgálatára kényszerül. Squiers meglátásában a tudatosság nem individuális belső ébredés, hanem csoportos és mesterséges kognitív újraszervezés eredménye. Ez a megközelítés lehetővé teszi Squiers számára, hogy elutasítsa azokat a kritikákat, amelyek az epikus színházat a „túlzott racionalitás" és az „érzelmeket nélkülöző" vádjával illetik: „Az epikus elvek garantálják a közönség kritikai hozzáállását, ám ez a hozzáállás erőteljesen érzelmi töltetű.(ford. K.I.)"[66] A színpadon megjelenített eltorzult idő, az ok-okozatiság felfüggesztése, valamint a narratíva „ugrásai" mind azt szolgálják, hogy a néző „felismerje az általa valóságnak hitt struktúrák ideológiai eredetét".[67]

---

[64] Lauren Hawley, *Fringes Blown by the Wind: High Hopes for Expanded Consciousness in Benjamin and Brecht*. nanocrit, Issue 9, April 2016. Elérhető URL-cím: https://nanocrit.com/index.php/issues/issue9/fringes-blown-wind-high-hopes-expanded-consciousness-benjamin-and-brecht, hozzáférés dátuma: 2025. 03.05

[65] Anthony Squiers, „Narrative, Consciousness and Cognition in the Works of Bertolt Brecht". *Consciousness, Literature and the Arts*, Vol. 14, No. 1, 2013. Elérhető URL-cím: http://www.dmd27.org/squiers2013.html https://www.dmd27.org/squiers2013.html, hozzáférés dátuma: 2025. 03.05.

[66] "the epic principles guarantee a critical attitude on the part of the audience, but that attitude is highly emotional", Ibid.

[67] Ibid.

Cormac Power munkájában amellett érvel, hogy Brechtnél a jelenlét nem metafizikai, hanem konstruált dramaturgiai pozíció.[68] Rámutat arra, hogy Derrida is megkérdőjelezte azt a feltételezést, hogy az emberi természet képes volna belépni a Mostba, teljes egészében jelen lenni önmaga számára.[69] Power szemlélete élesen különbözik a performansz-elméletek azon hagyományától, amelyben a jelenlét önazonosságként vagy spirituális egészként van meghatározva. A brechti jelenlét a poweri felfogásban nem egy elkülönült entitás: mindig egy máshoz, egy társadalmi szerephez, történeti kontextushoz képest határozza meg önmagát. Ennek a konstruált jelenlétnek nagyobb intellektuális tétje van, mivel soha nem zárul le, hanem kérdés formájában marad fenn: mit látok? miért látom így? hogyan történhetne másképp?[70] A jelenlét ebben a megközelítésben a kérdésfeltevés gyakorlatává válik, mely során a néző kénytelen újradefiniálni saját erkölcsi és társadalmi horizontját is.

Brecht színháza - Az epikus színház

Annak ellenére, hogy a kutatás nem célozza a brechti életmű alapos felleltározását, hiszen a szerző halála óta elemzések tucatja jelent meg napjainkig, ezért a disszertáció csupán utalásszerűen használja a már megjelent anyagokat, mintegy válaszadásként az előadáselemzések kapcsán felmerülő kérdésekre. Ahhoz, hogy adekvát konklúziót vonhassunk az erdélyi magyar brecht-felfogás színpadi megvalósításairól, a továbbiakban fontos lenne, akár csupán érintőlegesen felsorolni a brechti epikus színházra jellemző főbb paramétereket. Ezért ebben a fejezetben röviden felidézem a brecht-féle epikus színház jellemzőit, kiegészítve az elemzésekből származó következtetésekkel, illetve ezen következtetések alapján megpróbálom az analízist kiterjeszteni a jelenlétkutatások irányába, ezáltal kialakítva egyfajta személyesebb megközelítésmódot az epikus színház jelenlétartikuláló mechanizmusáról. Az analízisben felhasznált irodalom szempontjából megkerülhetetlen brecht és kortársainak felfogása, ezt követően az erdélyi magyar kulturális viszonyokra való utalás okán érintem a hetvenes, nyolcvanas évek brecht-elemzéseit, mindezt ötvözve kortárs és hazai megközelítésmódokkal.

[68] Cormac Power, *Presence in play: a critique of theories of presence in the theatre*. PhD thesis, University of Glasgow. 2006. Elérhető URL-cím: 2006PowerPhD.pdf, hozzáférés dátuma: 2025. 03.06.
[69] Power, im., 134.
[70] Vö. Power, im., 141.

Általános összefoglaló

A *Rendezőasztal ura* című jegyzetében Brecht egyértelműen megfogalmazza, hogy a megszokott, korabeli darabok tartalmilag kiüresedtek a modern közönség számára, mert nem reflektálnak a megváltozott világképre. A gondolkodás módja és a világpercepció új minőségeket követel. Ezért „a rendezőknek a tudomány színvonalára kell emelniük a színházat", vagyis nemcsak új tartalmakra, hanem új nyelvezetre is szükség van – egy olyan színpadi nyelvre, amely képes adekvát módon megszólítani a kortárs nézőt.[71] Nem csupán arról van tehát szó, hogy új technikai eszközöket kellene bevetni, hanem arról, hogy a világérzékelés megváltozott, és ezzel együtt a színháznak is radikálisan másfajta működésmódra kell áttérnie. A színház technikai előrehaladása nem önértékű, hanem kizárólag abban az esetben tekinthető valódi haladásnak, ha a „szüzsé felhasználásának szolgálatában" áll.[72] Ez a szolgálat pedig nem korlátozódhat csupán eszközhasználatra, hanem a formai újításokat a gondolati és érzékelési struktúrák megváltoztatásával kell összekapcsolni.

Ebben a táguló kulturális és mediális térben azonban, szükségszerűvé válik annak felismerése, hogy a brechti örökség megőrzése nem lehet pusztán esztétikai, vagy történeti kérdés. A kritikai attitűd aktualizálása – különösen a 21. századi színházi gyakorlatok és a digitális kultúra kereszteződési pontjain – új kihívásokat és lehetőségeket rejt. Hans-Thies Lehmann posztdramatikus színházelmélete ebben az összefüggésben nem csupán az epikus színház meghaladását jelenti, hanem annak transzpozícióját is: a jelentést közvetítő narratívák helyett a befogadás testi, auditív és perceptuális dimenzióinak középpontba állítását.

A kortárs színházra nehezedő egyik legmarkánsabb nyomás, éppen a digitális képkultúra túltelítettségéből fakad. Lehmann arra figyelmeztet, hogy a társadalmi kommunikációs mezők radikális informatizálódása az észlelés logikáját is átalakítja: ami nem fordítható le közvetlenül információvá, az elveszíti reprezentációs jogát a nyilvánosságban. A színház viszont – legalábbis klasszikus formájában –, éppen ezen a határon, az értelmezhetőség és érzéki megtapasztalhatóság mezsgyéjén működik. A jelenlét, a hiány, a töredékesség és a kétértelműség színházi tapasztalata alternatívát kínál az egyértelmű, lezárt digitális narratívák világával szemben.

[71] Brecht, im., 64.
[72] Brecht, im., 77.

A digitális világ strukturális követelményei – a figyelem széttöredezettsége, az impulzusokra épülő interakciók, az azonnali értelmezhetőség igénye – mind olyan befogadói attitűdöket alakítanak ki, amelyek szembe mennek a brechti színház nézőt célzó felfogásával. Brecht aktív, reflektív, cselekvő nézőt kívánt – olyat, aki nem elmerül a történetben, hanem kiszakad abból, és kívülről tekint rá. A digitális média logikája viszont, éppen az elmerülésre, a figyelem teljes kisajátítására épül. A posztdramatikus színház- Lehmann értelmezésében- ezzel a médiatérrel kerül dialógusba: nem reprodukálja azt, hanem esztétikailag reagál rá – nem információt kínál, hanem tapasztalati tereket.

Az erdélyi színház jövője szempontjából tanulságos lehet a román posztszocialista színház példája is. Cristina Modreanu színháztörténeti elemzése szerint a kommunista diktatúra megszűnését követő három évtizedben Romániában fokozatos, de határozott irányváltás történt: a klasszikus, dialógus- és karakteralapú drámamodellt egyre inkább felváltotta a kollektív alkotásra, dokumentarista elemekre, valamint performativitásra épülő posztdramatikus forma.[73] Ez a fordulat nemcsak esztétikai, hanem politikai és társadalmi természetű is: a színház újraértelmezi viszonyát a valósághoz, és ezzel együtt saját nyelvi, érzéki és befogadói struktúráit is.

Modreanu külön kiemeli a női alkotók – például Alexandra Badea, Elena Vlădăreanu vagy Alexandra Pâzgu – szerepét ebben a transzformációban. Ezek a szerzők és rendezők nemcsak új tematikai horizontokat – mint az anyaság, migráció vagy transzkulturális identitás – emeltek be a színházba, hanem egyúttal elhagyták a klasszikus narratív struktúrákat, helyet adva a fragmentált, poétikus, vagy interaktív előadásformáknak.[74] A posztdramatikus forma ebben az esetben, nem a brechti örökség elutasítását jelenti, hanem annak egy újfajta, érzéki és társadalmi viszonyrendszerbe ágyazott újraértelmezését.

Ebben az értelemben, a brechti színház jövője nem a történeti örökség konzerválásában, hanem az új társadalmi és észlelési kihívásokra adott érzékeny válaszokban rejlik. A digitális kultúra által uralt információs világban a színház – a Lehmann által leírt értelemben – olyan médiumként maradhat releváns, amely nem informál, hanem tapasztalni enged a jelenben.

---

[73] Cristina Modreanu, *A History of Romanian Theatre from Communism to Capitalism - Children of a Restless Time*, New York, Routledge, 2020. 144.

[74] „Ez egy olyan átalakulási folyamat, amely során a színház újraértelmezi viszonyát a valósághoz, a dokumentarista és performatív összetevők kerülnek előtérbe, amelyek minden egyes produkció során újraalkotják a reprezentációs aktus természetét." (Ford. K.I.), Ibid.

A közel hetven évet felölelő Brecht-periódusok feltérképezése alapján kijelenthetjük, hogy a harmadik Brecht-periódusban létrejövő tizenhárom előadás analízise és komparálása kapcsán, körberajzolható az erdélyi magyar Brecht-színház diskurzusterének hálója, és az ebben a periódusban bemutatott előadások – különösen a Barabás Olga, Bocsárdi László, Porogi Dorka, Armin Petras, Szőcs Artur és Hegymegi Máté rendezései – jelentenek olyan csomópontokat, amelyek alapján kiolvasható Brecht színházesztétikájának kanonikus rajzolata. A kérdés az, hogy az erdélyi magyar színház, miként képes egyszerre megőrizni a brechti színház társadalomkritikai attitűdjét, és reagálni azokra a strukturális változásokra, amelyeket a digitalitás, a globalizáció és a mediatizált nyilvánosság kényszerít ki. A válasz valószínűleg, egy rugalmas, reflektív és érzékeny színházi nyelv kialakításában keresendő – amely nemcsak új médiumokat, hanem újfajta nézői jelenlétet is képes integrálni.

Az értekezés bibliográfiája

- Alexandrescu, Mircea, „Pe marginea unui spectacol Brecht”, *Teatrul*, 1961. április, 70-75.
- Andok, Mónika, *Digitális média és mindennapi élet, Konvergencia, kontextus, közösségi média*. L’Harmattan Kiadó, Budapest, 2016. 11-12.
- Angi, István, *Zeneesztétikai előadások*, Kolozsvár: Scientia Kiadó, 2003.
- Arisztotelész, *Poétika*. Fordította: Sarkady János. 1994. VI. Elérhető URL-cím: https://mek.oszk.hu/00300/00315/00315.htm , használat dátuma: 2025.03.25.
- Balogh, Edgár, “Új színi évad elején”, *Korunk*, 1965. 10 szám, 1403-1404, 1403.
- Banner, Zoltán, „Brecht – Kolozsváron”, *Utunk*, 1960. június. 03., 8.
- Banu, George, „Profilul unei generații de actori”, *Scînteia Tineretului*, 1966. április. 02., 2.
- Bartha, Réka, „Ingatag széklábak a babaházban”, *Erdélyi Riport*, 2006. március. 16. 11.
- Barthes, Roland, *A dráma művészete ma*, ford. Nagy Géza. In: Szerkesztette Ungvári Tamás, Gondolat Kiadó, Budapest, 1974.
- Benjamin, Walter, „Mi az epikus színház? - Tanulmány Brechtről”, ford. Balogh Hanna Dorka, Gyuró György, Hurtik Nóra, Kormos Kristóf Tamás, Móricz Fruzsina, Nagy Rozi, Ozsváth Angéla, Rédey-Webb Hanna, Salamon Anita Krisztina, *Laokoón*, hozzáférés: 2023. április. 11,

- Benjamin, Walter, *On hashish*, Szerkesztő: Howard Eiland, Forditotta: Howard Eiland és Mások, Cambridge Massachusetts & London, England, The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.
- Bielz, Julius, „Das deutsche Theater in Hermannstadt", *Klingsor*, 1939. nr. 1-12. 339-340.
- Bob Fülöp, Erzsébet, "Szereptanulmányok - a színészi testszöveg hermeneutikai megközelítése". Bukarest, Eikon, 2020.
- Bogdán, László, „A harc", *Helikon*, 2017. május. 25. 20.
- Boros, Kinga, Brecht hiánya, Kovács Levente: Dobszó az éjszakában, 1980. In: Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kún Árpád és Ungvári Zrinyi Ildikó, szerk., *Erdélyi Magyar színháztörténet. Philther-elemzések*, Marosvásárhely, Eikon–UArtPress, 2019. 222-223.
- Brecht, Bertolt, "Elidegenítés a kínai színházban", ford. Szántó Judith, *Színház*, 13-18, 1998. Február.
- Brecht, Bertolt, „Ne csak tükrök legyünk." In: Hajnal Gábor (szerk.), *Ihlet és mesterség*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1972. 14.
- Brecht, Bertolt, *Három színmű*. Fordította Nemes Nagy Ágnes, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985. 165.
- Brecht, Bertolt, *Munkanapló*, ford. Eörsi István, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983..
- Brecht, Bertolt, *Színházi tanulmányok*. Fordította: Eörsi István, Imre Katalin, Vajda György Mihály, Walkó György. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1969.
- Burom, Katalin és Taskó, Tünde és Csernus, Ildikó, „Az infokommunikációs eszközhasználat összefüggései a beszéd- és nyelvi fejlődéssel a kofa-3 kérdőív alapján". In: *Agria Média 2023*. Eger, Eszterházy Károly Katolikus Egyetem Líceum Kiadó. pp. 12-16. Elérhető URL-cím: https://doi.org/10.17048/AM.2023.12 , használat dátuma: 2025.04.11.
- Calion, Ion, „Ascensiunea lui arturo ui poate fi oprită", *Vatra*, 1976. december. 1., 14.
- Cheregi, Ion, „Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită", *Steaua Roșie*, 1976. november. 24., 2.
- Chinese Text Project, "Sacred Books of the East, volume 28, part 4: The Li Ki", English translation James Legge, 1885. Hozzáférés: : https://ctext.org/liji/xue-ji#n60488 hozzáférés dátuma: 2022.03.18.
- Cimec, elérhetőség: http://star.cimec.ro/productions/view/33092 , hozzáférés dátuma: 2022. 04. 10.
- Covaci, Al., „Spectacole de examen", *Scînteia Tineretului*, 1977. július. 29., 2.
- Crary, Jonathan, Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture. MIT Press, 1999. Elérhető: : Suspensions Of Perception Attention, Spectacle, And Modern Culture : Jonathan Crary : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive használat dátuma: 2025.02.14.
- Dános, Miklós, „Német gond – közös gond". *A Hét*, 1972. október. 13., 10-11, 10.
- Dehel, Gábor, "Beszélgetés Major Tamással – Brecht igazáról", *Utunk*, 1974. január. 4.,9.

- Deres, Kornélia, “A médiatechnológia színrevitele”, a tanulmány a „Digitális kultúra és médiafilozófia" címen 2010-ben a PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelmélelti Tanszékén működő Sensus-műhelyszeminárium keretében megkezdett kutatási projekt része.Elérhető URL-cím: : https://polc.ttk.pte.hu/tamop-4.1.2.b.2-13/1-2013-0014/96/deres_kornlia_a_mdiatechnolgia_sznrevitele.html#auto_top használat dátuma: 2024.08.18.
- Doina, Artimon, „Timișoara: întîlnire cu Brecht”, *Ramuri*, 1966. február. 15, 23.
- Duró, Győző, „Színház az örökkévalóságnak”, in Kokubu Tamocu: *A japán színház*, ford. Kopecsni Péter, Gondolat Könyvkiadó ,Budapest, 1984.
- Ernst, Earle, “The Influence of Japanese Theatrical Style on Western Theatre”, *Educational Theatre Journal*, Vol. 21, No. 2, May 1969, 127–138. Elérhető URL-cím: https://www.jstor.org/stable/3205628 használat dátuma: 2023.01.14.
- Fám, Erika, „Fagypont közelében”, *Játéktér*, 2017. május. 11. Elérhető URL-cím: https://jatekter.ro/fam-erika-fagypont-kozeleben/, , hozzáférés dátuma: 2024.09.28.
- Fang, Achilles, “Fenollosa and Pound”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 20, no. 1/2, 1957, 213–238., elérhető URL-cím: https://doi.org/10.2307/2718526, hozzáférés dátuma: 2023.02.14.
- Faragó, Boglárka, *The Multi-Method Analysis of the Educational Use of ICT-Devices*, 2019, elérhetőség: https://disszertacio.uni-eszterhazy.hu/70/3/Farag%C3%B3_thesis.pdf, , letöltés dátuma: 2025. április. 11.
- Fiala, János, „POSZT: SZAKMAI BESZÉLGETÉS (Bertolt Brecht: Jóembert keresünk!), *Hamlet.ro*, 2005. jún.18, hozzáférés: http://www.hamlet.ro/kritikak.php?cikk=252 , hozzáférés dátuma: 2021.05.20
- Fischer, Botond, „Egy élő Brecht Nagyváradon”, *Helikon*, 2017. december. 25. 18.
- Fischer-Lichte, Erika, *A performativitás esztétikája*. Fordította: Kiss Gabriella, Balassi kiadó, Budapest, 2009.
- Georgescu, Alice, „Un autor deasupra ideologiilor”, *Teatrul Azi*, 1977. január. 2., 19.
- Goethe, Johann Wolfgang von, „Isten és a Bajadér”, ford. Tóth Árpád, in *Nyugat*, 1917/24.
- Goodall, Jane, *Stage Presence*. Routledge, London – New York, 2008. 11. Idézi Rosner, im., uo.
- Graur, János, "Koldusopera bemutató a temesvári magyar színházban ", *Heti új szó*, 2015. április. 09., Elérhető URL-cím: https://hetiujszo.ro/graur-janos-koldusopera-bemutato-a-temesvari-magyar-szinhazban/ , hozzáférés dátuma: 2025. 03.26.
- Gyöngyösi, Gábor, „Bicska Maxi balladája – ünnepi alkalommal”, *Utunk*, 1976. március. 5., 7.
- Hajdu, Győző, „Egy fő az egy fő avagy Bertolt Brecht átváltozása”, *A Hét*, 1976. március.05., 6.
- Halász, Anna, „A Koldusopera kolozsvári előadása”, *Előre*, 1964. április. 17., 2

- Hawley, Lauren, *Fringes Blown by the Wind: High Hopes for Expanded Consciousness in Benjamin and Brecht*. nanocrit, Issue 9, April 2016. Elérhető URL-cím: https://nanocrit.com/index.php/issues/issue9/fringes-blown-wind-high-hopes-expanded-consciousness-benjamin-and-brecht , hozzáférés dátuma: 2025. 03.05
- Hayles, N. Katherine, How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis. University of Chicago Press, 2012. Elérhető: [PDF] How We Think by N. Katherine Hayles | Perlego használat dátuma: 2025.02.23.
- Hegel, *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai* Budapest: Akadémiai, 1950.
- Heidegger, Martin, *A műalkotás eredete.* Fordította Bacsó Béla. Budapest, Európa, 1988.
- Heidegger, Martin, *Lét és idő*. Ford. Vajda Mihály et al. Budapest, Gondolat, 1989. 140.
- Hevesi, József, „Brecht ürügyén – a műkedvelő színjátszásról", *Ifjúmunkás*, 1978. július. 9., 5.
- Iordache, Antoaneta, „Oglinzile lui Kincses asupra lui Brecht", *Teatrul Azi*, 2003. november. 1., 122-124.
- Jánosházy, György, „Állítsátok meg Arturo Uit!", *Utunk*, 1976. december. 17., 7.
- Jánosházy, György, „Brecht-bemutató Nagyváradon", *Új élet*, 1961. április. 25., 14.
- Jánosházy, György, „Kurázsi mama és gyermekei", *Utunk*, 1977. május. 20., 7.
- Jánosházy, György, „Miért játsszuk Brechtet?", *Romániai Magyar Szó*, 1976. február. 05., 5.
- Jánosházy, György, „Puntila úr… és a többiek", *Igaz Szó*, 1960. január-június (8. évfolyam, 1-6 szám)/ 1960. június. 01., 920 – 930.

- Jenkins, Henry et al., *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, NYU Press, New York, 2013. Olvasható: : [PDF] Spreadable Media by Henry Jenkins,Sam Ford,Joshua Green | Perlego, használat dátuma: 2025.01.24.
- Jenkins, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, 2006.
- Jones, Amelia, *Body Art/Performing the Subject*. University of Minnesota Press, Minnesota, 1998., 22. Elérhető: Body art/performing the subject : Jones, Amelia : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive használat dátuma: 2025.02.19.
- K. Jakab, Antal, „A koldusok és az opera", *Utunk*, 1964. december.18.,9.
- K. Jakab, Antal, „Brecht és a hagyományok", *Utunk*, 1964. március. 27., 8.
- Kacsír, Mária, „De a kesztyű hófehér", *A Hét*, 1976. március. 12., 7.
- Kacsír, Mária, „Egy ember nem ember", *A Hét*, 1976. július.2., 6-7, 7.
- Kacsír, Mária, „Nemzetközi Brecht-szeminárium", *A Hét*, 1981. december. 11., 7.
- Kékesi, Kun Árpád, *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris Kiadó, 2007..
- Király, K. László, „Az intézménykészítés kulisszái", *Új Magyar Szó*, 2008. február. 01/22, *Kulturális-közéleti melléklet*, 1-2.
- Kis, Krisztina, „Balkáni Tanitómese", *Játéktér*, 2018 1. szám, 7-9.

- Kiss, Gabriella, „Magyar dráma és színház a 20. Században“, *Irodalomtörténet*, 39/89. évf. 1. sz. (2008.), 71-101,77.
- Kittler, Friedrich A., *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, 1999. Elérhető: Gramophone, film, typewriter : Kittler, Friedrich A : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive használat dátuma: 2025.02.13.
- Klinger, Fr., „Prima stagiune a secției germane a Teatrului de Stat din Sibiu”, *Romînia liberă*, 1956. december. 9. 2.
- Knopf, Jan, *Brecht-Handbuch: eine Ästhetik der Widersprüche*, Springer-Verlag, Stuttgart, 1980. 201.
- Koltai, Tamás, „Hidratált példázat”, *Szinház*, 2005. augusztus, 19-20.
- Konkoly, Ágnes, *A fenséges térszonya A fenséges és az intuíció Pszeudo-Longinosz, Bouhours és Bergson filozófiájában*, 2022. elérhető URL-cím: https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/11186/1/Disszertacio--Konkoly--Agnes--repoz.pdf
- Kricsfalusi, Beatrix, „A békeharc vámszedői”, *revizor, a kritikai portál*, 2025. április 1. Elérhető URL-cím: : https://revizoronline.com/bertolt-brecht-paul-dessau-kurazsi-es-gyerekei-tamasi-aron-szinhaz-sepsiszentgyorgy/ , hozzáférés: 2025. április.2.
- Kricsfalusi, Beatrix, „Csinálni jobb, mint érezni”. A Lehrstück és a brechti médiaachívum, In: Bónus Tibor, Eisemann György, Lőrincz Csongor, Szirák Péter (szerk.): *A hermeneutika vonzásában. Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára.* Budapest: Ráció, 2010, 535-549.
- Krizsán, Zoltán, “A szecsuáni jólélek, bemutató az Állami Magyar Színházban”, *Igazság*, 1973. december. 13., 5.
- L.,E., „Váradon elkezdődött valami…”, *A Hét*, 1975. január. 5., 7.
- Lanfang, Mei, *Életem a szinpadon*, Fordította: Regős János. Szcenárium, IV. évfolyam 6. szám, 2016. december, 46-62, 50. Elérhető URL-cím: https://nemzetiszinhaz.hu/uploads/files/folyoirat/szcenarium_IV_9.pdf , letöltés dátuma: 2022.03.14.
- Láng, Gusztáv, „Brecht-bemutató Nagyváradon”, *Utunk*, 1977. február. 25., 7.
- Lázár László, „Végeztek hatan”, *Ifjúmunkás*, 1977. július. 17., 5.
- Lázár, László, „Rokonszenves Arturo Ui?”, *Ifjúmunkás*, 1977. február. 6., 5.
- Lehmann, Hans-Thies, *Posztdramatikus színház*. Balassi kiadó, Budapest, 2009. 85.
- Magyar színháztörténet II. 1873–1920, Főszerkesztő: Székely, György, Szerkesztő: Gajdó, Tamás, Budapest, Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001, elérhető URL cím: https://mek.oszk.hu/02000/02065/html/2kotet/52.html, , a letöltés dátuma: 2025 04.12.
- Major, Tamás, “Bertolt Brecht és hatása a magyar színházi életre”, in *Bertolt Brecht – Színházi Tanulmányok*, szerk. Major Tamás, 11 – 38, Magvető, 1969.
- Manovich, Lev, *The Language of New Media*. MIT Press, Massachusetts, 2001. 43.
- Mánya, Zita, „Diákszínjátszók Mahagonny városában”, *Ifjúmunkás*, 1978. július. 9., 5.

- Marosi, Ildikó, „Megérdemelt siker…”, *Utunk*, 1964. november. 13., 9.
- Marosi, Péter, „Itt a groteszk, hol a groteszk?”, *Utunk*, 1964. május. 01., 8.
- Márton, Imola, „Konfliktusok, Beszélgetés Bocsárdi Lászlóval”, *Criticai Lapok*, 2015. 07-08. szám. Hozzáférés: https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=38087&catid=24&Itemid=2 , hozzáférés dátuma: 2023. 03.06.
- Márton, Vera, „Három szerelem”, *Színház*, 1974. augusztus. 01., 20-24, 23.
- Mátyás, Edina, „A háború nem ért véget”, *Ellenfény*, 2017. 3. szám, 36-39.
- Mészáros, András, „A szociális idő”, *Fórum Társadalomtudományi Szemle*, 1999/1. Hozzáférés: Mészáros András: A szociális idő – Fórum Társadalomtudományi Szemle, , hozzáférés dátuma: 2025. 03.06.
- Metz, Katalin, „Állítsátok meg Arturo Uit!”, *Vörös Zászló*, 1976. november. 27., 3-4, 3.
- Molnos, Lajos, „Brecht, diákszínjátszók előadásában”, *Utunk*, 1978. július. 14., 7.
- Murphy, G. Ronald, „Brecht’s Pocket Bible”, in *The German Quarterly*, 1977/4, 474-484, 483.
- Nagy, B. Sándor, „Az értelmetlenség állóvize”, *Háromszék*, 2017. március. 04. 6.
- Nagy, Miklós Kund, “Holnap este premier”, *Népújság*, 1996. szeptember. 19., 2.
- Nagy, Miklós Kund, „A színház nem az igazság birodalma – Interjú Kincses Elemér rendezővel, a marosvásárhelyi Nemzeti Színház magyar társulatának a vezetőjével”, *Népújság*, 1996. szeptember. 13. 2-3.
- Nánay, István, „Egy zsűritag feljegyzései”, *Színház*, 2006-09-01 / 9, 30-31.
- Narti, Ana Maria, „Prin teatrele din țară, Satu Mare”, *Teatrul*, 1965. 6. szám., 74-80, 75.
- Németh, László, Darabok és színészek, in: *Két nemzedék. Tanulmányok*, Budapest, Magvető, Szépirodalmi, 1970.
- Oláh, Tibor, „Brecht a változó időkben”, *A Hét*, 1976. december. 12., 13.
- Oláh, Tibor, „Brecht és Labiche?”, *Vörös Zászló*, 1976. február. 7., 3-4.
- Oláh, Tibor, „Diákok, színjátszók”, *Vörös Zászló*, 1978. április. 9., 3.
- Orosz, Magdolna és Rácz, Gabriella (szerk.), *Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés*. Budapest, Bölcsész Konzorcium, 2006.
- Papp, Tímea, "Az élet végső soron mindig az irracionalitás mentén szerveződik – Beszélgetés Bocsárdi László rendezővel", *Revizoronline*, 2019. júl. 28., Elérhető URL-cím: https://revizoronline.com/beszelgetes-bocsardi-laszlo-rendezovel/ , hozzáférés dátuma: 2025. 03.26.
- Philip, Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Routledge, Oxfordshire, 1999. Elérhető URL-cím: [PDF] Liveness by Philip Auslander,Philip Auslander | Perlego, hozzáférés dátuma: 2025.02.17.
- Pound, Ezra és Fenollosa, Ernest, *The Classic Noh Theatre of Japan*, New York, 1959, 70.

- Power, Cormac, *Presence in Play, A Critique of Theories of Presence in the Theatre*. Rodopi, Amsterdam – New York, 2008.
- Power, Cormac, *Presence in play: a critique of theories of presence in the theatre*. PhD thesis, University of Glasgow. 2006. Elérhető URL-cím: 2006PowerPhD.pdf , hozzáférés dátuma: 2025. 03.06.
- Proics, Lilla, "Flakkonbarokk", Revizor a kkritikai portál, 2015. jún. 5., Elérhető URL-cím: https://revizoronline.com/john-gay-koldusopera-temesvari-csiky-gergely-allami-magyar-szinhaz-teszt-2015/ , hozzáférés dátuma: 2025. 03.26.
- R.,L., „Berlin, Drezda, Lipcse… Interjú Taub Jánossal, a kolozsvári Állami Magyar Színház főrendezőjével", *Utunk*, 1963. február. 01., 9.
- Rácz, Győző, „Líra és elidegenítés, Bertolt Brecht A SZECSUÁNI JÓLÉLEK című példázata a Kolozsvári Állami Magyar Színházban", *Utunk*, 1973. december. 28., 11.
- Rajewsky, Irina O., „Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermédialités*, no. 6, 2005, 43–64. Elérhető URL-cím: Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality használat dátuma: 2025.01.24.
- Rapotan, Nona, „Mutter Courage și copiii războiului", *bookhub.ro*, 2020. január 17. Elérhető URL-cím: https://bookhub.ro/mutter-courage-si-copiii-razboiului/ , hozzáférés: 2026. április. 08.
- Rosner, Krisztina, „A színészi jelenlét és a csend dramatikus-teátrális játékai". Pécs, Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2010.
- Rostás, Péter Emese, „A fiatal Brecht támadása, Interjú Anca Braduval", *Krónika*, 2006. február. 24.6.
- S., R., „Prima piesă a lui Berthold Brecht în interpretarea primei formațiuni germane de teatru din Sibiu". *Flacăra Sibiului*, 1956. aug. 18., 2.
- s.n "Vasárnapi krónika", *Előre*, 1976. Január. 25., 2.
- Schoger, Christian, „Hanns Schuschnig wurde 80: Ein bewegtes Bühnenleben". *Siebenbürgische Zeitung*, 2008. január. 7., elérhetőség: https://www.siebenbuerger.de/zeitung/artikel/interviews/7355-hanns-schuschnig-wurde-80-ein-bewegtes.html , a letöltés dátuma: 2022.03.11.
- Schopenhauer, Arthur, *A világ mint akarat és képzet*. Fordította Tandori Ágnes és Tandori Dezső. Budapest, Ozirisz, 2007. 274.
- Sei-ichirō, Takahashi, *The Evolution of Ukiyoe: The Artistic, Economic and Social Significance of Japanese Wood-block Prints*, Yokohama, 1955.
- Sepsi Enikő, „A művészet mint vizuális kommunikáció (irodalom, film, színház)", In: Spannraft M., Sepsi E., Bagdy E., Komlósi P., Grezsa F. (szerk.): *Ki látott engem? Buda Béla 75*, KRE – L'Harmattan, Károli Könyvek, 304-322., 309. Elérhető URL-cím: https://www.researchgate.net/publication/327052234_A_muveszet_mint_vizualis_kommunikacio_irodalom_szinhaz_film , használat dátuma: 2025.03.16.
- Simhandl, Peter, *Színháztörténet*, Budapest, Helikon Kiadó, 1998, 398.

- Simon, Judit, „Európai fesztivál Kolozsvárt”, erport.ro, 2019. november 23. Elérhető URL-cím: http://erport.ro/nezoter/europai-fesztival-kolozsvart , hozzáférés: 2025. április.8.
- Simon, Judith, „A túlélés játéka”, *Várad*, 2002. 2. szám, 103-104, 103.
- Sombori, Sándor, „Melyik a jó darab?”, *Korunk*, 1965. 5.szám, 719-720, 720.
- Squiers, Anthony, „Narrative, Consciousness and Cognition in the Works of Bertolt Brecht”. *Consciousness, Literature and the Arts*, Vol. 14, No. 1, 2013. Elérhető URL-cím: http://www.dmd27.org/squiers2013.html , hozzáférés dátuma: 2025. 03.05.
- Stracula, Attila, „Koldusboton a Koldusopera”, *Erdélyi Napló*, 1996. november. 6., 14.
- Szász, János, „Dilemma a képernyő előtt”, *A Hét*, 1976. július.2., 6.
- Szász, László, „A tagadás és tisztelettudás színháza”, *Igaz Szó*, 1978. június. 1., 44-46, 44.
- Szeghalmi, Örs, „Bemutató: „ez egy nagyon fontos pillanat”- sajtótájékoztató”, *Bihari Napló*, 2017. november. 02. 6.
- Szigeti, József, „Egy színész naplója (1856)”, In: *Magyar játékszín*. Budapest, Gondolat, 1954. 60.
- Szilágyi, Aladár, „Brecht drámáinak megtisztító ereje van” – beszélgetés Parászka Miklós rendezővel, *Bihari Napló*, 2003. január. 13., 1.
- Szilágyi, Aladár, „Narratív játék drámai csomópontokkal”, *Bihari Napló*, 2003. január. 17., 3.
- Szilágyi, Katalin, "Pénz beszél", *Játéktér*, 2024/1., Elérhető URL-cím: https://jatekter.ro/szilagyi-katalin-penz-beszel/ , hozzáférés dátuma: 2025. 03.26.
- Szondi, Peter, *A modern dráma elmélete*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 7.
- Szőcs, István, „A Koldusopera Nagyváradon”, *Romániai Magyar Szó*, 1976. február. 12., 2.
- Szőcs, István, „A szecsuáni jólélek, A kolozsvári Állami Magyar Színház bemutatója”, *Előre*, 1973. december. 20., 2.
- Tatlow, Antony, „Introduction”. In: Bertolt Brecht, *Bertolt Brecht's Me-ti, Book of Interventions in the Flow of Things.* Szerkesztette és fordította Antony Tatlow. Bloomsbury Publishing Plc, London, 1978.
- Thwaite, Anthony, „Yeats and the Noh”, The Twentieth Century, 1957. Szeptember.
- Țion, Adrian, „Metafora decorului - Nunta mic-burgheză”, LiterNet, 2006. március, hozzáférés URL-cím: https://agenda.liternet.ro/articol/2528/Adrian-Tion/Metafora-decorului-Nunta-mic-burgheza.html , hozzáférés dátuma: 2025. április. 4.
- Tornea, Florin, „Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită”, *Teatrul*, 1977. január. 1., 43-44.
- Tsui, Chiann Karen, „Brecht's »Guter Mensch in Sichuan«: Recontextualizing China”, *The German Quarterly*, 2015/3, 355-377.
- Ungvári, Tamás, *Brecht színházi forradalma*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978. 10.
- Ungvári, Zrínyi Ildikó, „Brecht-írás szakrális térben”, *A Hét*, 2006-08-17 / 31-32. 8.

- Unwin, Stephen, *A guide to the plays of Bertolt Brecht*, London, Bloomsbury Publishing Plc, 2005. 18.
- Urbán, Balázs, "Kötél alatt", *Játéktér*, 2019.11.28., Elérhető URL-cím: https://jatekter.ro/urban-balazs-kotel-alatt/ , hozzáférés dátuma: 2025. 03.26.
- Vajda, György Mihály, „Bertolt Brecht", *A német irodalom a XX*. században, Szerk. Vajda, György Mihály, Budapest: Gondolat, 1966. 69-96.
- Vajda, György, „Dr. Kovács Levente paradigmái", *Népújság*, 2015. július.17. 5.
- Vekerdy, Tamás, *A színészi hatás eszközei –Zeami mester művei szerint*. Budapest, Gondolat, 1988.
- Vörösmarty, Mihály: A színházi drámajutalomról (1842), In: *Magyar Játékszín*, Budapest, Gondolat, 1954.
- Walley, Arthur, *A hundred and seventy chinese poems*, Constable and Company LTD., London, 1918.157. Hozzáférés: https://www.gutenberg.org/ebooks/42290 . hozzáférés dátuma: 2022.03.17.
- White, Alfred D., *Bertolt Brecht's Great Plays*. The Macmillan Press LTD, London and Basingstoke, 1978, 123.
- Zappe, László,"Szórakoztat és bosszant", *Színház*, 2018. április. 01. 34-35.
- Zsehránszky István, „Az ítélkező Svejk", *Ifjúmunkás*, 1977. április. 3., 5.
- Zsehránszky, István, „POKOL és EMBER – vagy fordítva?", *Hargita Népe*, 2003. június. 6., 4.
- Zsigmond, Andrea, „Sétáljunk egyet Sepsiszentgyörgyön – Bocsárdi László útját követve", *Bárka*, 2017. márc., 98, hozzáférés: http://www.barkaonline.hu/archivum/barka_201703.pdf, hozzáférés dátuma: 2021.05.20.
- Zsizsmann, Erika, „Az egyedülálló anyák háborúja: Kurázsi mama nyitotta az UTE-festen", *maszol.ro*, 2019. november 20. Elérhető URL-cím: https://www.maszol.ro/index.php/kultura/119080-az-egyedulallo-anyak-haboruja-kurazsi-mama-nyitotta-az-ute-festet, , hozzáférés: 2025. április. 08.
- „Maha-parinibbana Sutta: Last Days os the Buddha", translated from Pali by Sister Vajira, Francis Story, (Buddhist Publication Society, 1998), 16-26. Hozzáférés: https://www.accesstoinsight.org/tipitaka/dn/dn.16.1-6.vaji.html. hozzáférés dátuma: 2022.03.23.
- A Berliner Ensemble Kurázsi mama 1957-es előadásának felvételének elérhető URL-címe: https://www.youtube.com/watch?v=MWz07HAzKBI&t=6s , hozzáférés dátuma: 2025.03.29.
- A Gonosz álarca, Fordította Kálnoky László, hozzáférés URL-cím: https://terebess.hu/haiku/nyugati/brecht.html. . letöltés dátuma: 2022. 03.05.
- A HASZONTALANSÁG HASZNA, Terebess Online, hozzáférés: https://terebess.hu/keletkultinfo/csuangce.html . hozzáférés dátuma: 2022.03.21.