

Egyetemi doktori (PhD) értekezés tézisei

A METADRÁMÁTÓL A POSZTDRAMATIKUS SZÍNHÁZIG

**A dramatikus önreflexió játékmódjai a kortárs
németnyelvű drámában**

Kricsfalusi Beatrix

Témavezető: Dr. Balkányi Magdolna



DEBRECENI EGYETEM

Irodalomtudományok Doktori Iskola

Debrecen, 2010.

I. Az értekezés célkitűzése, a téma körülhatárolása

A disszertáció a dramatikus önreflexió működését vizsgálja a kortárs német nyelvű drámában, mintegy próbára téve Peter Szondinak a dráma elsődlegességéről tett kijelentését, mely szerint a „dráma éppoly kevésbé ismeri az idézetet, mint a variációt”. A tárgykörben végzett eddigi kutatás eredményeinek áttekintése nyilvánvalóvá teszi, hogy a metadráma és a metasínház közötti különbségtétel – hogy csak a legfontosabb hiányosságot említsük – sem az irodalomtudományos, sem a színháztudományos megközelítésekben nem érhető tetten. Ez a fogalmi és egyszersmid koncepcionális zavar abban a tényben is megnyilvánul, hogy ugyanazt a jelenséget megközelítőleg ugyanolyan paraméterek figyelembe vételével a megfelelő irodalomelméleti lexikon (*Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*) a „metadráma/metasínház”, míg a színházelméleti lexikon (*Metzler Lexikon Theatertheorie*) a „meta-színház, illetve metasínház, metadráma” címszó alatt tárgyalja. Gerda Poschmann volt az, aki a dramatikus forma tematizálásaként definiált *metadramatikusságot* először választotta el minden egyéb, akár a szerepjáték valamely szociológiai vagy esztétikai koncepciójára, akár a konkrét színházi játékhelyzet itt és mostjára történő reflexióként értett *metasínházi* technikától. Poschmannra támaszkodva disszertációmban kizárólag olyan „színházi szövegeket [nevezek metadrámának], melyeknek témája a dráma mint irodalmi forma és ezáltal tulajdonképpen nem az előadás helyzetének problematikájára (a színházra) reflektálnak, hanem a dramatikus szöveg szerkezeti és működési elveire, és amelyek ezáltal kritikai távlatot nyitnak a megélt valóság és dramatikus ábrázolásának viszonyára, valamint a reprezentáció elvének helytállóságára.”¹

A drámához fűződő viszony a legkülönbözőbb transztextuális eljárások (Gérard Genette) segítségével válik feltérképezhetővé. Egyrészt lehetséges a zárt színházi fikció felnyitása a metatextuális keret megőrzése mellett más dramatikus szövegekre és/vagy a színházi beszédhelyzetre tett konkrét intertextuális utalásokkal, ahogy az például Elfriede Jelinek elemzett szövegeiben (III. és IV. fejezet), vagy Marlene Streeruwitz drámaiban történik. Nyilvánvaló, hogy az intertextuális játéktér megnyitása, vagyis a textuális referencia megteremtése által egyszersmind a dráma olyan alapelemei is módosulnak, mint az összefüggő és értelmes történet, a pszichológiailag vagy szociológiailag motivált, individuumként felismerhető alakok, vagy a társalgási dialógus, melyeknek célja hagyományosan a dramatikus univerzum zártságának és a színpadon történetek

¹ Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen, Niemeyer, 1997, 91.

világszerűségének biztosítása. Másrészt azonban az a tendencia is megfigyelhető, amely az architextuális viszonyt felmondja a műfajhoz fűződő metatextuális kapcsolat kedvéért, vagy a dráma elemi paramétereinek tematikus szinten történő nyílt tagadása által, ahogy azt Peter Handke első „beszéd-darabjában” [Sprechstück] teszi (lásd II. fejezet), vagy akár a dráma radikális és reflektált tagadásának segítségével, ahogy azt René Pollesch saját posztdramatikus színházában performatív módon véghez viszi.

Dolgozatom célja nem a metadramatikus technikák egy átfogó, ám következőképp sokszor lényegi különbségeket felszámoló tipológiájának felállítása, hanem a dramatikus önreflexió e játékmódjainak szoros olvasatokon keresztüli aprólékos vizsgálata különös tekintettel arra a kérdésre, hogy azok mennyiben strukturalizálják át a dráma és a színház hagyományos viszonyrendszerét. Az elemzésre kiválasztott meglehetősen heterogén szövegeknek egy közös nevezője ugyanis bizonyosan van, méghozzá az, hogy – Heiner Müller Jelinek *Krankheit oder Moderne Frauen* című drámájának ősbemutatója kapcsán hangoztatott véleményét idézve – „ellenállnak annak a színháznak, ami van.” Peter Handke *Publikumsbeschimpfung* (Közönséggyalázás) (II. fejezet), Elfriede Jelinek *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte, oder die Stützen der Gesellschaften* [Mi történt, miután Nóra elhagyta férjét vagy a Társaságok támaszai] (III. fejezet) és *Burgtheater* (IV. fejezet), valamint Marlene Streeruwitz *New York. New York.* (V. fejezet) című darabjainak (ős)bemutatói körüli botrányok, félreértések, rendezői melléfogások ékes bizonyítékait adják annak, hogy ezek a szövegek nem a színházi apparátus problémátlan tartalmakkal történő kiszolgálásának, hanem megváltoztatásának igényével születtek.

Az azonban, hogy ebbéli törekvésükben megbuktak, Bertolt Brechtnek a „színházi apparátus primátusáról” szóló tézisének látszik megerősíteni, egyszersmind megvilágítja annak leg súlyosabb következményét. Brecht – elsősorban Heiner Müller által – gyakran idézett médiaelméleti bölcsessége, hogy „a színház [...] mindent »magába-színháziasít«” nem egyszerűen azt jelenti, hogy a dramatikus illúziószínház gyakorlatilag minden szöveget képes polgári drámaként játszani. Sokkal inkább akkor értjük helyesen a brechti maximát, ha belátjuk, hogy a színház apparátus-jellege nemcsak az egyes színre vitt szövegekre, hanem a műnem egészére kihat, és mostanra a drámát magát is diszpozitívummá változtatta. Annak oka, hogy dráma mint „előadandó szöveg” pragmatikus definíciója nem tudott meghonosodni, vagy hogy a reprezentációs szerkezetét pusztán egyes elemeinek tagadásával vagy akár felszámolásával nem lehet hatályon kívül helyezni, abban a tényben rejlik, hogy a dráma – ennyiben módosításra szorul Poschmann fent idézett definíciója – nem irodalmi forma, hanem egy diszpozitívum, vagyis egy olyan mediális „berendezés”, amely saját ábrázolási és

észlelési hagyományokkal bíró saját intézménnyel, részben kirögzített szubjektum-pozíciókkal, részben sajátos szubjektumalkotó eljárásokkal rendelkezik. Mindenekelőtt ennek belátása teszi dráma- és színházelméleti szempontból egyaránt jelentőssé René Pollesch posztdramatikus színházi munkáit, például a dolgozatomban elemzett (VI. fejezet) *Wann kann ich endlich in einen Supermarkt gehen und kaufen was ich will allein mit meinem guten Aussehen?* [Mikor mehetek be végre egy szupermarketbe és vehetek meg pusztán a jó megjelenéssel mindent, amire szükségem van?] címűt.

II. Az alkalmazott módszerek

A disszertáció módszertudatát a dráma fogalmát kezdetektől meghatározó kettősség – irodalmi műalkotás és színházi előadás alapjául szolgáló szöveg – és az ebből következő felismerés befolyásolja: a drámához analitikus és történeti értelemben egyaránt kizárólag interdiszciplinárisan érdemes közelíteni. Vagyis a dráma sok szempontból köztes létmódjából adódó sajátosságait sem egy pusztán irodalom-, sem egy szűkebb értelemben vett színháztudományi elemzés nem képes feltárni, annál kézenfekvőbbnek bizonyulhat azonban az e diszciplínák felől érkező kérdésirányokat egy átfogó médiaelméleti reflexió tágabb horizontján egyesíteni. A kiindulásul választott metafikcionális távlat az interpretációs munka során így narratológiai, transztextuális, retorikai, mediális és a legszorosabb értelemben vett színházelméleti szempontokkal bővül. Utóbbiakat elsősorban Hans-Thies Lehmannnak az elmúlt tíz évben diskurzusteremtővé vált *Posztdramatikus színház* című magisztrális esszéjéből és a német színháztudomány iskolateremtő alakjának, Erika Fischer-Lichtének (és tanítványainak) írásaiból nyertem.

III. Az eredmények összegzése

A részletes elemzések sorát Peter Handke *Publikumsbeschimpfung* (Közönséggyalázás) című első „beszéd-darabjának”, valamint az ebből készült színházi előadásnak (r: Claus Peymann, Theater am Turm, Frankfurt, 1966. június 8.) a vizsgálata nyitja, melynek drámai-irodalmi és színházi küszöbhelyzete szaktudományos közhelynek számít. Céлом annak feltárása, hogy Handke színházelméleti írásaiban és színházi szövegeiben mennyiben támaszkodik a dramatikus hagyományra, illetve mennyiben előlegezi meg a színházi jelhasználat posztdramatikus módját. Egyrészt nyilvánvaló, hogy a „beszéd-darabok” elsősorban a fabula (és az azt hordozó dialógus) felszámolására törekcszenek, amit még Bertolt Brecht – megfelelő radikalitással csak a tandarabokban megvalósított – nem-arisztotelészi dramaturgiája is érintetlenül hagyott. A *Publikumsbeschimpfung* par excellence metadráma, hiszen a dráma alapkategóriáinak (tér, idő, cselekmény, alakok, dialogikus beszéd) hatályon kívül helyezését a dráma- és színházelmélet alapvető munkáinak szövegszerű megidézésével és tagadásával viszi véghez. Ezáltal a színházi kommunikáció súlypontja szükségképpen áthelyeződik a fiktív színpadi dialógusról a külső, játékosok és nézők közötti kommunikációra, vagyis megvalósulni látszik az a megfigyelés, mely szerint az elnyomott dramatikus dialógus egy sokkal általánosabb szinten, a rendezés gyakorlatának struktúraalkotó mozzanataként tér vissza (Lehmann).

Másrészt azonban a botrányos ösbemutatóról készült felvétel azzal szembesíthet, hogy ez a külső szcenikus kommunikáció korántsem „biztonságos”, ugyanis a színházi folyamat a rendet szervező dramatikus paktum felmondása által előre nem látható és kontrollálhatatlan eseménnyé változik: a nézők megrohamozzák a színpadot, ahonnan „rendezői erőszakkal” kell őket eltávolítani. A „theatrokrácia” (Platón/Samuel Weber) megnyilvánulását legszembetűnőbben azok a szöveghelyek hívják elő, amelyek túlságosan valós megszólítás jellegük miatt nem hatnak elég teátrálisan, és/vagy a konkrét nézői tapasztalatnak kívánnak hangot adni. A *Publikumsbeschimpfung* alapvető ellentmondásossága abban érhető tetten, hogy a mindenkori előadás közönségét épp azáltal kényszeríti passzív befogadói szerepbe, hogy az aktivitását már beleírja az előadás alapjául szolgáló szövegbe. Handke darabja, mivel a nézés aktusának eseményszerűsége helyett csak annak narratív reflexiójával számol, annak ellenére elkötelezettje marad a dramatikus hagyománynak, hogy szövegében véghez viszi a dráma kategóriáinak tagadását.

A következő fejezetben Elfriede Jelinek *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte, oder die Stützen der Gesellschaften* [Mi történt, miután Nóra elhagyta férjét

vagy a Társaságok támaszai] című drámájának olyan olvasatára törekszem, amely az eltéveszthetetlen, szorosabb értelemben vett intertextuális kapcsolatok konstatálásán túlmenően azon komplex transztextuális eljárásokat és azok működésmódját is képes fölfedni, melyek a szövegalakításban meghatározó szerepet játszó műfaji sokféleségről is számot adnak. A dráma nem állítja olvasóját nehéz feladat elé a lehetséges hipotextusok felkutatásakor: a barokkos címből nemcsak a két Ibsen-dráma címe, hanem többé-kevésbé Jelinek szövegének hozzájuk fűződő viszonya is kiderül. A történet ugyanis valóban Ibsen *Nórájának* proleptikus továbbírása, míg a polgári társadalom morális hamisságát kritizáló realista drámaként kanonizálódott *A társadalom támaszaiból* szinte csak egy tematikus szálát, az üzleti spekulációt veszi át, és a darab egésze csupán etikai háttérfóliaként funkcionál. Jelinek figurái egy részét Ibsentől kölcsönzi, ráadásul úgy, hogy azok kétségkívül tudatában vannak saját idézettségüknek. Sőt, néha még azok is felismerik, hogy egy szövegek által körülhatárolt univerzumban mozognak, akiknek identitását nem lehet egyértelműen visszavezetni az Ibsen-darabokra. Ezek mellett Frank Wedekind *Lulu* című drámája a harmadik szöveg, melynek címét a figurák megemlítik, és fikcionális mozgásterüket meghatározó artefaktumként elismerik. Ebben az esetben azonban nem Wedekind drámájának szövege idéződik meg, hanem Lulu figurájának a befogadástörténetet a mai napig uraló olvasata (*femme fatale*).

A Mi történt, miután Nóra elhagyta férjét irodalmi szövegek mellett számos más diskurzussal (feminizmus, kapitalizmus, politika) is dialogikus viszonyba lép. Látni kell azonban, hogy ezek a diskurzusok nem egyszerűen a háttérben működő ideológiaként jelennek meg, hanem idézetek formájában, melyek olyan figurák szájából hangzanak el, akik nemcsak saját textuális eredetüknek vannak tudatában, hanem replikáik idézetszerűségének is. Jelinek drámája tehát nem ideológiák, hanem saját referenciális olvasatuk lehetetlenségéhez ragaszkodó szövegek összjátékát viszi színre. Végül a szövevényes intertextuális kapcsolatok feltérképezése mellett Jelinek darabjának a dramatikus hagyományhoz fűződő viszonyát is elemzem.

Vizsgálódásaimba bevontam Jelinek egy másik drámáját, a *Burgtheatert* is, mellyel kapcsolatban elsősorban a valóság és fikció viszonyrendszerére, a figurák nyelvi meghatározottságára és a megidézett színházi formák performanciájára fókuszálok. A darabbéli színművész-dinasztia nem azonosítható a Wessely-Hörbiger-családként, hiszen identitásuk – amennyiben egykori színházi és filmes szerepeik újrájátszására korlátozódik – teljes mértékben textuális meghatározottságú. A *Burgtheater* szubverzív potenciálja épp abban áll, hogy az összetett intertextuális és intermediális eljárások performanciájára,

valamint a történetírás és az önéletrajz narrativitására támaszkodva kikényszeríti az ilyen referenciális olvasatok metodikai önreflexióját. A történelmi és irodalmi intertextusokhoz fűződő parodisztikus beállítódás következménye a referencialitás és textualitás, valamint a múlt megőrzése és egyidejű megkérdőjelezése közötti állandó oszcilláció, amely felszámolja azt a diszkurzív pozíciót, ahonnan egyértelmű ítéleteket hozhatnánk. Azoknak, akik mégis a közkedvelt színészcsalád rágalmozását vetik Jelinek szemére, nemcsak a reprezentáció egy igen naiv fogalma, hanem a dráma tökéletes félreértése is felróható. Hiszen az autoritás – a parodisztikus szöveg által színre vitt permanens eldönthetetlenség következtében végbe menő – dekonstrukciója mindennek előtt magát a szerzői beszédpozíciót érinti.

Disszertációm ötödik fejezetében Marlene Streeruwitz *New York. New York.* című drámájában vizsgálom meg a történetszerűség megbontását eredményező két legfontosabb eljárás, a művészet- és szövegközöttség működését, különös tekintettel azok egymáshoz fűződő viszonyára. Mivel az intertextuális és intermediális kölcsönzések elsősorban a szubjektum fragmentáltságával és idézettségével hozhatók összefüggésbe, elemzésüket indokoltnak látszik a dramatikus figurákon keresztül elvégezni. Streeruwitz a színpadi események lassításával és gyorsításával, a képző- és filmművészetből vett idézetekkel, mechanizált mozgásfolyamatokkal, egyes részek megismétlésével, valamint test és hang disszociációjával dolgozik. A dráma cselekménye, illetve története elbeszélésének nehézsége azonban nem a különböző médiumokból átemelt fragmentumok elrendezésének tetszőlegességéből, hanem sokkal inkább abból a médiaelméleti axiómából következik, mely szerint az üzenet elválaszthatatlan a közegtől. A posztdramatikusság fogalmának bekapcsolása Streeruwitz drámáinak értelmezésébe azonban könnyen azok nem-hermeneutikai aspektusainak indokolatlan túlhangsúlyozásához vezethet, amennyiben Lehmann a posztdramatikus színház egyik legszembeötlőbb ismervét az *értelem* és az *érzékenység* dominanciájának megfordulásában vélte felfedezni. A *New York. New York.* szövegidézési technikájának elemzése kapcsán arra próbálok rámutatni, hogy jelen esetben nem a tapasztalat megértés feletti prioritásáról, hanem a kettő állandó oszcillációjáról beszélhetünk.

Habár a *New York. New York.* dramaturgiai felépítésének fontos rendezőelvévé emeli a multimedialitást, médiakritikai távlatának fókuszában minden kétséget kizárólag a színház áll. Aligha lehet véletlen, hogy a darabot körülvevő transztextuális mező – egy-két kivételtől eltekintve – dramatikus szövegekből áll össze, amelyek olvashatók az erőszak és az individuum kapcsolatának tematizálásaként. Az illúziószínház (ál)szemérmessége a darab bemutatóit kísérő felháborodás révén hatástörténetileg is igazolhatónak látszik, bár ebben az

összefüggésben nem hagyható figyelmen kívül az a kérdés, hogy a mindenkori színrevitelnek mennyire sikerül a figurák replikáival és viselkedésével együtt az erőszak idézettségére is rámutatni. A gyakorlat sajnos azt mutatja, hogy a dramatikus szöveg által referenciális és figurális olvasat között fenntartott állandó feszültség a színrevitel folyamatában eltolódik a referencialitás felé, még hozzá a nem-nyelvi médiumokból származó idézetek felismerhetetlensége miatt. Bár a nem-nyelvi médiumokból átemelt szilánkok kétségkívül roncsolják az irodalmi művekből származó idézetek szövegszerűségét, azt mégsem állíthatjuk, hogy azok értelmüktől megfosztott, önkényesen egymás mellé rendelt nyelvi egységek volnának. Tételezhető ugyanis az a metadramatikus és metateátrális horizont, ahonnan a *New York. New York.*-ban fellelhető szövegrészletek, képek, zajok és melódiák összessége műfaj- és színháztörténeti reflexióként válik olvashatóvá.

A dolgozat zárófejezetében René Pollesch *Wann kann ich endlich in einen Supermarkt gehn und kaufen was ich will allein mit meinem guten Aussehen?* [Mikor mehetek be végre egy szupermarketbe és vehetek meg pusztán jó megjelenéssel mindent, amire szükségem van?] című színházi munkája kapcsán (Staatstheater Stuttgart, 2006. április 26.) azt a kérdést igyekszem körüljárni, hogy milyen belátásokkal szolgálhat a dramatikus önreflexióról egy „programatikus antidráma”. Pollesch ugyanis abból a felismerésből kiindulva, hogy a színházi jelentés képzésének és befogadásának folyamatát meghatározó dramatikus reprezentáció nem számolható fel pusztán egyes paramétereinek lebontásával, radikálisan nem-reprezentációs színházában határozottan elutasítja a drámák színrevitelét: az előadás szövege éppúgy a kollektív próbafolyamat eredményeként jön létre, mint az előadás többi eleme. A színházi üzem szokásos termelés módjától való radikális eltérés is elősegíti azt, hogy Pollesch munkái nem pusztán a dráma formai lebontását végzik el, hanem azáltal, hogy a színészek folyamatos reflexiója az alkotási folyamatra és annak feltételeire (így pl. a dramatikus reprezentáció hagyományának nehézkesedésére) részévé válik az előadás szövegének, a dráma ismeretelméleti, mediális és társadalmi aspektusait is állandó kritika alá vonják. Vagyis ékes bizonyítékát adják annak, hogy a posztdramatikus színház nem egyszerűen „összefüggés nélkül a drámán »túl« van” (mint mondjuk a performansz), hanem folyamatos – noha polemikus – viszonyt ápol a dramatikus hagyománnyal, amennyiben annak ábrázolási és észlelési konvencióit nem elleplezi, hanem tematizálja. Nem dráma nélküli, hanem a dramatikus rend megdöntésének lehetőségeit tudatosan kutató színház.

Nyilvánvaló azonban, hogy a színházi reprezentáció könyörtelen felszámolására irányuló kísérlet jelentette hasonlóság ellenére René Pollesch aligha vádolható a történeti avantgárd színházi utópiáit mozgó szöveg- és/vagy nyelvelenességgel. Ezt a tényt már csak

azért sem árt eléggé hangsúlyozni, mert azok szájából, akik a színház lényegét egy hagyományos múzeum-koncepcióhoz hasonlatosan a múlt (vélt vagy valós) értékeinek gyűjtésében, archiválásában és újbóli megmutatásában látják, leggyakrabban és leghangosabban az a kifogás hangzik el a kortárs színház legújabb fejleményeivel kapcsolatban, hogy száműzni akarják a színpadról az értelmes, jelentéssel bíró szöveget, és a színházi előadásban eddig betöltött központi szerepét valamiféle testi jelenléttel, vagy – ami még ennél is sokkal rosszabb – technomédiumok termelte kép- és hangzönnel kívánják pótolni. Pollesch színházi praxisa azonban nemcsak a polgári illúziószínház harcias védelmezőinek érvrendszerére nézve bizonyul veszélyesnek azáltal, hogy a színházról szóló diskurzus bevett sémáinak egyszerűségére és reflektálatlanságára nem elméletben, hanem gyakorlatban, azaz színházi esték sokaságával mutat rá. Munkái és munkamódszere a színháztudomány számára is jelentékeny kihívást jelentenek, amennyiben olyan narratívaképző kategóriák – és ezáltal persze a segítségükkel létrehozott narratívák – újragondolásának szükségességét vetik fel, mint amilyen a szöveg-színház, az interpretációs színház, a rendezői színház, a szerzői színház vagy a színészek színháza. Diskurzusszínháza – merthogy többnyire ez vált az általa kidolgozott formátum konszenzusos megnevezésévé – a reprezentáció szüntelen kutatása és tematizálása révén olyan belátásokkal szolgál, melyek a hasonló problémával foglalkozó, ám többnyire csak elméleti konstrukcióként hozzáférhető avantgárd színházi kísérletek vonatkozásában utólag is megvilágító erővel bírhatnak.

IV. A szerzőnek az értekezés témájához kapcsolódó publikációi

„Csinálni jobb, mint érezni”. A Lehrstück és a brechti médiaarchívum. In: Bónus Tibor, Eisemann György, Lőrincz Csongor, Szirák Péter (szerk.): *A hermeneutika vonzásában. Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*. Ráció: Budapest, 2010, 535-549.

Reprezentációkritika rulez! Szöveghasználat és szubjektumszemlélet René Pollesch posztdramatikus színházában. *Alföld* 2009/8, 100-111. (A tanulmány videókkal kiegészített online-változata: <http://alfoldfolyoirat.hu/?q=node/197>)

Das Theater als Bedürfnisanstalt. Metadramatische und metatheatralische Selbstreflexion in Marlene Streeruwitz' *New York. New York*. In: Attila Bombitz (Hrsg.): *Brüchige Welten. Von Doderer bis Kehlmann*. Szeged; Wien: JATEPress; Praesens, 2009, 199-219.

Formakánon versus színházkonceptió. Lukács György és Balázs Béla korai írásainak dráma- és színházelméleti összefüggéseiről. In: Bónus Tibor, Kulcsár-Szabó Zoltán, Simon Attila (szerk.): *Az olvasás rejtekútjai. Műfajiség, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*. Budapest: Ráció, 2007, 81-100.

Die erbarmungslose Welt der Text(il)arbeit. Elfriede Jelinek: *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte, oder die Stützen der Gesellschaften*. In: Kálmán Kovács (Hrsg.): *Ideologie der Form*. Frankfurt/M: Lang, 2006, 89-114.

„Nie ist die Mimin sie selbst.” Textualität, Performativität, Identitätskonstruktion in Elfriede Jelineks *Burgtheater*. In: Hammer, Erika; Sándorfi, Edina M. (Hrsg.): *„Der Rest ist – Staunen“*. Literatur und Performativität. Wien: Praesens, 2006, 101-120.

Valami bűzlik Viennában. Marlene Streeruwitz *New York. New York*. című drámájáról. *Alföld*, 2005/7, 76-93.

A text(il)gyártás kegyetlen világa. Elfriede Jelinek: *Mi történt, miután Nóra elhagyta férjét vagy a Társaságok támaszai*. In: Orosz Magdolna (szerk.) *Néző-pontok. Fiatal germanisták tanulmányai*. Budapest: FISZ, 2004, 93-119.

A hús helyzete. Vázlat a színház medialitásáról. In: Kulcsár-Szabó Zoltán – Szirák Péter (szerk.): *Az esztétikai tapasztalat medialitása*. Budapest: Ráció, 2004, 379-397.

V. A szerző további publikációi

V.1 Tanulmányok

A tökéletes wagneriánus(ok) (Térey János *A Nibelung-lakópark* című drámájáról). *Alföld*, 2007/2, 79-95.

Alteritet konfekcije: Glazbeni zabavni teatar kaopozornica tvorbe stereotipa [Die Alterität (in) der Konfektion. Stereotype des musikalischen Unterhaltungstheaters]. In: Dubravka Oraić Tolić, Ernő Kulcsár Szabó (Hrsg.): *Kulturni stereotipi: koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima*. Zagreb: FF Press, 2006, 303-315.

Die Entdeckung des Körpers. Gedanken zu der Materialität theatraler Kommunikation. In: Klaus Bonn; Edit Kovács; Csaba Szabó (Hrsg.): *Entdeckungen. Über Jean Paul, Robert Walser, Konrad Bayer und anderes*. Frankfurt/M; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang, 2002, 135-148.

Testek ritmikus mozgása a térben. Töredékek a színház és testiség történetiségének

kapcsolatához. In: *Test – Tér – Tekintet* (Studia Litteraria). Debrecen, 2001, 174-193. (Később: *Theatron* 2007/3-4, 113-126.)

Das Theater als Spiel- und Bedeutungsraum. Peter Handke: *Der Ritt über den Bodensee*. In: *Werkstatt. Arbeitspapiere zur Germanischen Sprach- und Literaturwissenschaft*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000/1, 137-159.

V.2 Recenziók

Értelmetlen szenvedés. (A Csokonai Színház *A domb* című előadásáról). *Debreceni Disputa*, 2003/4, 51-53.

Metadráma és/vagy metateatralitás. (Garaczi László: *Az olyanok, mint te*). *Alföld*, 2001/1, 101-105.

Hagyománytörés és progresszió. (Kékesi Kun Árpád: *Tükörképek lázadása*). *Alföld*, 2000/1, 102-106.

Gabrielle C. Pfeiffer: *Der Mohr im Mor. Interkulturelles Theater in Theorie und Praxis. Jahrbuch der ungarischen Germanistik*, 1999, 204-207.

V.3 Folyóiratban megjelent cikk

Politikus művészet. *tranzitblog.hu*, URL:

http://tranzit.blog.hu/2009/08/06/politikus_muveszet, (2009. 08. 06.)

V.4 Szakmai fordítások

Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Ford. Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix, Schein Gábor. Budapest: Balassi, 2009.

Walter Haug: Irodalomtudomány mint kultúratudomány? In: Bónus Tibor, Kelemen Pál és Molnár Gábor Tamás (szerk.): *Intézményesség és kulturális közvetítés*. Budapest: Ráció, 2005, 167-197.

Walter Haug: Válasz a válaszra. In: Bónus Tibor, Kelemen Pál és Molnár Gábor Tamás (szerk.): *Intézményesség és kulturális közvetítés*. Budapest: Ráció, 2005, 227-234.

Erika Fischer-Lichte: Határátlépés és cserekereskedelem. Útban egy performatív kultúra felé. *Magyar Műhely* 2003/4-5, 25-40.

V.6 Szerkesztés

M. Balkányi / B. Kricsfalusi (Hrsg.): *Literarizität und Theatralität. Theoretische Texte zum Drama und Theater*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000.