

## Válasz

Dr. Kurdi Mária, Dr. P. Müller Péter és Dr. Kiss Attila

*Az idegen színpadra állításai – A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai*  
című akadémiai doktori értekezéséről készített opponensi véleményeire

### Köszönetnyilvánítás

Mindenekelőtt szeretném megköszönni opponenseimnek, Dr. Kurdi Máriának, Dr. P. Müller Péternek és Dr. Kiss Attilának, hogy elvállalták értekezésem bírálatát és ennyi munkát fektettek disszertációm részletes elemzésébe. Hasonlóképpen köszönöm a bizottság elnökének, tagjainak és titkárának, hogy vállalták a nyilvános vitában való részvételt. Nagy öröm számomra, hogy disszertációm ilyen tekintélyes szakértők olvasták és alkottak róla részletekbe menő véleményt. Örömmel fogadtam, hogy mindhárom opponensem javasolta az értekezés nyilvános vitára bocsátását. Már itt szeretném megköszönni dicsérő szavaikat, támogató megjegyzéseiket. Kritikai észrevételeik, felvetéseik és kérdéseik szintén öröömre szolgáltak, mert segítettek/segítenek az értekezésemben kifejtett gondolatok és módszerek továbbgondolásában és a szükséges újabb területek bevonásában. Mivel az opponensi vélemények hasonló témaköröket érintettek, ezért észrevételeikre együtt, tematikus csoportosításban válaszolok, melyben igyekszem kitérni valamennyi kérdésre, felvetésre, meglátásra. Mindenesetre még egyszer szeretném kiemelni, hogy a véleményeikben leírtak alapvető módokon segítettek át- és továbbgondolni mindazt, amiről a disszertációban írtam.

#### **1. Általános, a disszertáció egészére vonatkozó opponensi véleményekre adott válaszok**

Mindhárom opponensi vélemény részletesen foglalkozott a disszertáció szerkesztési elveivel, metodológiájával és szerkezeti felépítésével. Mint azt Kurdi Mária opponensi véleményében megjegyezte, a disszertáció címében „két igen nagy témakör jelenik meg a munka fókuszaként” (Kurdi 2021:3). Majd hozzátette, hogy „a cím szerkezetéből fontosabbnak vélhető „idegen” és reprezentációi a témakijelölésben azonban kevésbé hangsúlyosak, s arra szintén nem kapunk választ a bevezetésből, hogy általános összefüggéseiken túl miért vizsgálándók együtt ezek a területek a könyvben” (Kurdi 2021: 2-3). A bevezetőben részletesen írtam az inter- és intrakulturális színházi gyakorlatok megközelítésének kortárs elméleteiről, majd részletesen kifejtettem, hogy a kutatás célja „mind az interkulturális, mind pedig »a sajátos közösségek és régiók közötti és rajtuk keresztül végbemenő intrakulturális dinamika« vizsgálata, természetesen pusztán azoknak a nemzetállamoknak a határain belül és határai között, ahol az általam tárgyalt, s a magyar színházhoz valamilyen szinten kapcsolódó (színházi) események megjelentek” (Imre 2018: 14). Majd azzal folytattam, hogy „bár a könyv további részeiben ezt a szélesebb értelemben vett inter-intra értelelmzést követem, feltűnő, hogy mindegyik eddig hivatkozott teoretikus, implicit vagy explicit módon, felhívta a figyelmet arra a jelenségre, miszerint a kultúrák találkozásai operáló inter- és intrakulturális színház folyamatosan előtérbe állítja az idegen meghatározásának a problémáját” (Imre 2018: 14).

A két, pontosabban három témakör – interkulturalitás, intrakulturalitás és idegen – tehát ezúton, tulajdonképpen az idegenben és az idegen által kapcsolódik össze, s eme kapcsolódások miatt tárgyaltam részletesen – Roland Barthes, John Storey, Hal Foster, Edward W. Said, Benedict Anderson és mások elméletei alapján – az idegen megközelítésének problémáit és lehetőségeit. A szakaszt azzal a megjegyzéssel fejeztem be, miszerint „nem az idegen évszázadokon átívelő s igen változatos hagyományát igyekszem végigkísérni a magyar színházban, azt szeretném csupán megvizsgálni, hogy miként jelenik meg a hatalom gyakorlása valódi és szimbolikus formában az általam kiválasztott jelenségek különböző helyszíneken történt színreviteliben” (Imre 2018: 17). Végül pedig kifejtettem, hogy „a különböző verziók összehasonlításánál elsősorban arra szeretnék reflektálni, hogy a különböző inter- és intrakulturális előadások miként konstruálták meg a társadalmi különbségek bármely jelzését igénybe vehető idegent, vagy hogyan váltak maguk (is) idegenné, illetve hogyan használták fel a saját vagy éppen mások diskurzusainak a kétségbe vonása vagy megerősítése céljából, ezáltal pedig hogyan jelent meg a színházban a különböző kulturális hagyományok, csoportok és egyének találkozása” (Imre 2018: 17).

A disszertáció idézeteiből látható, hogy a bevezetőben az alkalmazott három fogalom – inter-intra-idegen – egymással interferáló kapcsolatát igyekeztem részletesen bemutatni, amelyet emellett az egyes fejezetekben még ki is egészítettem az adott időszak specifikumaira vonatkozóan. Mindezt pedig attól az elképzeléstől vezérelve tettem, miszerint az interkulturalitás és az intrakulturalitás a Másságot és az idegenséget, például a más helyről, vagy más, eddig nem látott társadalmi közegből származó(ka)t állítja előtérbe, függetlenül attól, hogy az adott közeg a Másságot és az idegenséget a saját megerősítésére vagy éppen megkérdőjelezésére használja-e. Az etnológia/kulturális antropológia ezt a jelenséget az othering kifejezéssel jelöli, mely annak a belátását mutatja, mint arra Bernhard Waldenfels rámutatott, hogy „mások nem pusztán adottak, s nem is csak megtaláljuk vagy meglegjük őket – hanem megalkotjuk őket” (Waldenfels [2002] 2004: 105), kiegészítve természetesen azzal, hogy „az idegen reprezentációja [...] olyasvalamit igyekszik reprezentálni, ami megtagadja és elkerüli a reprezentációt; és az, ami ellenáll a reprezentációnak, úgy tűnik, nem más, mint éppenséggel a másik mássága, az idegen idegensége” (Waldenfels [2002] 2004: 106). Következésképp a disszertációban arra fókuszáltam, hogyan is történt az othering, a másik, az idegen akár negatív, akár pozitív diszkriminációja, elismerve azokat a módokat, amelyeken az idegen „mint más” konstrukciójakor „visszaforodhatunk és észrevehetjük, hogy a saját is magában rejt az idegen vetületeit” (Schiffauer [1997] 2004: 161).<sup>1</sup>

A disszertációban engem éppen az érdekelt, hogy a Másság és az idegenség kapcsán miként jön/jött létre a hierarchia, a hatalom, az alárendeltség, a kiközösítés, vagy akár a megsemmisítés. Hiszen mint azt Werner Schiffauer *A félelem a különbözőségtől* című tanulmányában az othering elképzelésével kapcsolatban kritikusan kifejtette, „él a gyanú, hogy a különbözőség mindenfajta megállapítása (legyen az bármennyire pozitív is) hierarchiát, tehát hatalmat, alárendeltséget, kiközösítést, sőt akár megsemmisítést implikál vagy von maga után” (Schiffauer [1997] 2004: 152). Innen tehát az érdeklődés a Másság és az idegenség létrehozásának hatalmi viszonyai, apparátusai és használatai iránt. Olyan idegenekre vetült így elsősorban fény, mint arra Waldenfels felhívta a figyelmet, akik

---

<sup>1</sup> Az othering problémáiról lásd például Kohl [2002] 2004: 138-140; Schiffauer [1997] 2004; Buitrago 2012; Lazardis és Campani 2017; Lumsden és Harmer 2019; és Kagedan 2020.

„különös vendégként jelen[nek] meg, aki[k] jön[nek] és me[nnek], aki[k] itt van[nak], de sosem tartoz[nak] igazán közénk, s mindez több egy metaforánál, hiszen a vendég szerepe már réges-rég összekapcsolódik az idegen státuszával” (Waldenfels [2002] 2004: 115). Olyan idegenek, mint például Árpád, Belizár, Oswald, Sylva Varescu, Don Juan és mások, akiknek az a szerepük, hogy a saját kultúra korlátait és korlátozottságát feloldják és meghaladják, ezáltal pedig az adott kultúrát – annak hierarchiáját, értékeit, világlátását stb. – tegyék vizsgálat tárgyává – szélsőséges eseteiben pedig megkérdőjelezzék vagy éppenséggel legitimálják.

Mind Kurdi Mária, mind P. Müller Péter jelezte opponensi véleményében, hogy bár a bevezetőben a kronológia felszámolását ígértem, a fejezetek tartják magukat a kronológiához. Mint azt Kurdi Mária megjegyezte, „bár nem teljesen, de a korszakokon átívelve a szerző tartja magát az egyébként elvetni szándékolt kronologikus rendhez” (Kurdi 2021: 2). Opponenseimnek ebben teljesen igazuk van, hiszen minden fejezet kiindulópontja egy adott év/évtized volt, s a fejezetek így követve egymást valóban azt a benyomást keltik, mintha a disszertáció megtartaná a kronológiát. Ha azonban részletesen megvizsgáljuk a fejezeteket, akkor láthatjuk, hogy minden fejezet, az adott témát/tárgyat kibontva, az időben előre hátra lépkedve, folyamatosan felülírja a kronológia linearitását. Erre utalhatott opponensem azon megjegyzése, miszerint „nem teljesen”. Az első fejezet középpontja például 1837, a Pesti Magyar Színház megnyitása, de már a második alfejezet – Nemzeti Színház – azonos név, különböző funkciók – kitágította a perspektívát, felrúgva ezáltal a kronológiát, hiszen a nemzetiszínház-elképzelés korszakokon, államokon, társadalmi-ideológiai-politikai kontextusokon átívelő megvalósításait tárgyalta, amelyet éppen a kronológián és a nemzeti történetírói paradigmán túllépő inter-intra-idegen tematika tett lehetővé. Ez az előre-hátra tekintés alapvető szervező elve nemcsak ennek, hanem minden egyes fejezetnek, amelyek így részben megtartják, részben pedig tudatosan felszámolják a kronológiát.

A disszertáció azon kijelentésével kapcsolatban, miszerint „nem a magyar színház teljes eseménytörténetét” adja, Kurdi Mária szintén megjegyezte, hogy „ez a könyv a magyar színház eseménytörténetének bizonyos, a szerző által kiemelt jelenségeit tárgyalja” (Kurdi 2021: 2). Ebben opponensemnek igaza van, de az említett problémáról a bevezetőben a következőt írtam: miután kifogásoltam, hogy a nagy színháztörténeti összefoglalókban az intra-interkulturalitás szempontja és szervező elve eddig nem igazán jelent meg, figyelmeztettem az olvasót, hogy „jelen kötet sem kecsegtet azonban azzal, hogy a magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatainak teljes és részletes történetét mondja el a kezdetektől napjainkig” (Imre 2018: 21). Majd arra hívtam fel a figyelmét, hogy „azt sem állíthatom, hogy az egyes fejezetekben éppen elemzett színházi korszak vagy alkotó teljes repertoárjának a bemutatását – valamifajta egységként szemlélve – szándékoztam volna elvégezni” (Imre 2018: 21). S csak ennek kapcsán jegyeztem meg, hogy „egyrészt azért nem, mert a kötet nem a magyar színház eseménytörténetét igyekezett feldolgozni, hanem a magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolataira jellemző jelenségeknek a történeteit. Másrészt azért nem, mert nem tételezhető olyan metanarratíva, amelyből a magyar színház inter- és intrakulturalitása folyamatos és koherens narratíva mentén, valamilyen egységelvet feltételezve és a fejlődésmodellt alkalmazva bemutatható lenne” (Imre 2018: 21). Így a disszertáció valóban a magyar színház eseményeiből merít, de annak nem *teljes*, hanem csak az inter-intra-idegen tematika által előtérbe állított eseményeit tárgyalja.

A disszertáció narrációjával kapcsolatban Kurdi Mária azt is megjegyzi, hogy a fejezetek között „nem érzékelhető dialógus, egymás mellé helyezve, kaleidoszkóp-szerűen tárják fel különböző színházi események és folyamatok kötődését a célkitűzésben megjelölt, meglehetősen tág központi tematikához” (Kurdi 2018: 2). Opponensem meglehetősen pontosan rögzítette a disszertáció célját, problémaként róva fel az egymás mellé rendezett fejezeteket. Ezek a fejezetek azonban nem véletlenszerűen kerültek egymás társaságába, hanem a közöttük dialógust biztosító tematika – inter-intra-idegen – jóvoltából. Ezt még az egyes fejezetekben található utalások is segítik, anélkül azonban, hogy teljes mértékben egyértelművé tennék a közöttük lévő kapcsolatokat. Így az olvasó és a disszertáció párbeszédében állhat össze az egyes tükörcserepekből a folyamatosan, de törésekkel és megszakításokkal szerveződő hagyomány. Mint arra a disszertáció bevezetőjében igyekeztem felhívni a figyelmet: „az »egészre törekvés« helyett a lineáris-kronologikus-teleologikus fejlődéselvet tudatosan felfüggesztve, fragmentumok mentén, intertextuális és interteátrális mikrotörténetekként próbáltam meg a folyamatos törésekkel szerveződő hagyománynak, pillanatnyi sokszínűségének és összetett eseményeinek a *re*-konstrukcióját” (Imre 2018: 21).

A disszertációban tudatosan felépített és követett narráció így játék az olvasóval és az olvasó által, amelyben a koherenciát nem a mindentudó elbeszélői narratíva biztosítja, hanem a tematika, kiemelve a törésekkel és szakadásokkal tudatosan operáló elbeszéléstechnikát. A disszertáció fejezetei között találhatók rések így olyan üres helyek (Iser), amelyekeken keresztül az olvasó aktívan kapcsolódhat azáltal, hogy az idegen(nek tekintett) kultúrák megtapasztalását lefordíthatja, átfordíthatja, vagy esetleg kifordíthatja saját tapasztalattá. A szöveg így az olvasón keresztül létesíthet önmaga részeivel és az olvasó tapasztalataival polifonikus dialógust. A disszertációban pusztán a hagyományostól/megszokottól/elvárttól eltérő narrációs eljárásokon keresztül kialakított monográfiával van dolga az olvasónak, amely bevonja az olvasót a narráció létrehozásába és továbbgondolásába.

Mindez pedig még azzal is kiegészül, hogy igyekeztem olyan narrációs eljárást alkalmazni, amiben, az, amiről írok s az, ahogyan írok fedi egymást, azaz a törésekkel és megszakításokkal operáló hagyományról törésekkel és megszakításokkal operáló narratíva tudósít. Ebben Stephen A. Tylernek a *The Unspeakable* című könyvében található, az indiai Koya Nāykus törzs hegyi ünnepéről készített beszámolója inspirált, amelynek újdonságát éppen az adta, hogy „a narratíva mimetikusan képezi le a szertartás szerveződését, toposzainak egymásutánisága pedig megfelel az ünnep epizódjai időbeli egymásutániságának. Az elbeszélői struktúrát részben megadja az elbeszélés tárgya, s így a szavak rendje visszatükrözi a tettek rendjét” (Tyler 1987: 77). A disszertáció tehát kísérletezik nemcsak ennek a törésekkel és megszakításokkal operáló hagyománynak a lehetséges rögzítésével, hanem a monográfia narrációs eljárásaival is.

Ezzel kapcsolatban a feltevésem az volt, hogy amennyiben a színházi hagyomány megszakításokkal operál(t), márpedig jelenlegi tudásom szerint ez igaznak tűnik, akkor az erről készült narratívának reflektálnia kell erre. Ennek a megszakításokkal operáló hagyománynak a megjelenése tetten érhető például a Thália Társaság, a történeti avantgárd (Palasovszkyék), a neo-avantgárd (Halászék), az alternatív/független közeg (Mozgó Ház) képviselőinek sorában. Az adott korszakban mindegyik kísérletinek és interkulturálisnak

számított, miközben közvetlen kapcsolat közöttük nem volt, vagy nagyon kevés,<sup>2</sup> s mindegyik idegen (gyakorlat)ként jelent meg a hazai színházi közegben. Ugyanez elmondható a vendégszínházakra, az idegenek feltűnésére (Aldridge, RSC), de még egy olyan intézményre is, ami az állandóság képzetét kelti (Nemzeti Színház), mégis hagyománya szakadozásokat mutat, miközben folyamatosan (ki- és fel)használja az idegenek színpadra állításait (Belizár, Shylock).

A kérdés ebben a tekintetben éppen az volt, hogy hogyan lehetséges visszaadni ezt a megszakításokkal/törésekkel operáló hagyományt? A megoldás, amire pedig jutottam, egy megszakításokkal/törésekkel operáló narratív szerkezet. Következésképp, amiről írok és ahogy írok az reflektál egymásra, ami ezáltal meg is kérdőjelezi azt a narrációs eljárást, ami előírja a mindentudó elbeszélő, koherens, egységes narrációját. Így tartva be Tyler javaslatát és követve a Szegedy-Maszák Mihály által elméletileg kialakított és társszerkesztett *A magyar irodalom története* című munka stratégiáját. Kétségtelen, hogy sok szempontból megkönnyítette volna a dolgomat (az akadémiai minősítés/kritériumok szempontjából), ha másfajta narrációs eljárást követek, de a választott narrációval (is) próbáltam reflektálni a magyar színház inter-intra-idegen hármas szempontjából megfigyelhető töredezettségére, megszakadó és aztán újra felbukkanó, diszkontinuitásos kontinuitással működő hagyományaira.

A disszertáció stratégiájával kapcsolatban imént említettem a Szegedy-Maszák Mihály által társszerkesztett monumentális irodalomtörténeti vállalkozást. Most, hogy opponenseim megfigyelésre koncentrálnak, ezen a válaszon dolgoztam, számomra is meglepetésként hatott, hogy sem Szegedy-Maszák Mihályra, sem a *Magyar irodalom története* című munkára, sem pedig ezen munka számára mintaként szolgált Dennis Hollier szerkesztette francia irodalomtörténetre (Hollier 1989) szövegszerűen nem hivatkoztam,<sup>3</sup> bár a disszertációm az előbbi emlékének ajánlottam. Ennek okát, bevallom, nem tudom. Talán az lehetett, hogy szinte természetesnek és magától értetődőnek vettem azoknak az elveknek az alkalmazását, amelyet Hollierre hivatkozva Szegedy-Maszák fejtett ki az irodalomtörténet előszavában (Szegedy-Maszák 2021), így nem tartottam szükségesnek a rá való reflektálást. S ez annál is zavarba ejtőbb, mivel hasonló elvek vezették már a Szegedy-Maszák-féle irodalomtörténeti munka alvállalkozásaként megvalósult *Alternatív színháztörténeteket* (Imre 2008) és a 2013-ban megjelent *A nemzet színpadra állításai* című munkámat is (Imre 2013). Szegedy-Maszák Mihály hatása és befolyása munkáimra megkerülhetetlen, s köszönöm opponenseimnek, hogy felhívták erre a figyelmemet!

A disszertáció metodológiájával kapcsolatban Kurdi Mária jegyezte meg opponensi bírálatában, hogy a szerző „a hagyományos nemzeti-elit paradigmában gondolkozó színháztörténetekre [...] nem hoz példát” (Kurdi 2021: 7). Az opponensem által kifogásolt helyen (Imre 2018: 23) valóban nem szerepelt erre példa, de a disszertáció előző oldalain (Imre 2018: 20-21) részletesen foglalkoztam a jelenséggel, azt állítva, hogy a magyar

---

<sup>2</sup> Még a közvetlen kapcsolatra is lehet azonban példát hozni: A Thália által bemutatott *Kisértetek* például szerepelt az első Cikk-Cakk-Esten 1928-ban, igaz átírt és parodizált változatban, hogy aztán egy 1935-ös Nemzeti Színház-i repríze után eltűnjön és egy rövid 1957-es Néphadsereg Színházbeli előadás után 1978-ban a Miskolci Nemzeti Színházban jelenjen meg ismét.

<sup>3</sup> Hasonlóképpen nem hivatkoztam arra kötetre sem, ami hasonló metodológiát követett: a 2017-2020 között megjelent hatkötetes, *A Cultural History of Theatre* című munkára (Balme és Davis 2017), pedig az ötödik kötet (*A Cultural History of Theatre in the Age of Empire* (Marx 2019)) egyik fejezetének közreműködője is voltam (Imre 2019).

színház nemzetközi, elsősorban európai kapcsolatairól az utolsó összefoglaló jellegű munka, Staud Géza tanulmánya, 1963-ban jelent meg. Majd arra hívtam fel a figyelmet, hogy „bár a *Magyar Színháztörténet* kötetei szintén érzékelték a jelenséget, hiszen mindegyikben szerepel egy-egy fejezet a magyar színházzal párhuzamosan létezett, kortárs külföldi, elsősorban nyugat-európai színházi törekvésekről, ezek mintegy külön szerepelnek, pusztán keretet adva, szinte függetlenül a később tárgyalt magyar színházi jelenségektől” (Imre 2018: 20-21). Ezt a megállapítást pedig a lábjegyzetben részletesen alátámasztottam (lásd a lábjegyzetet a lábjegyzetben).<sup>4</sup> Sőt, egy másik lábjegyzetben (lásd 55. lábjegyzet, Imre 2018: 22) pedig egy korábbi munkámra való utalással jeleztem ennek a színháztörténet-írói hagyománynak a problematikáit, s ott részletesen írva, szövegszerűen idézve és hivatkozva azokra a problémákra, amelyekre itt is utaltam, de már nem fejtettem ki őket részletesen. Sőt, ebben a jegyzetben azt is jeleztem, hogy a kortárs színháztörténet-írásnak milyen további, a disszertációban nem alkalmazott lehetőségeit látom megvalósíthatónak.

A fenti kijelentésem igazát látszik bizonyítani P. Müller Péter véleményének azon része, amikor a következőket írta: „ezt tapasztaljuk Peter Simhandl *Színháztörténet* (Helikon, 1998), Erika Fischer-Lichte *A dráma története* (Jelenkor, 2001), Salamon András *Színháztörténet* (Koinónia, 2019), Andreas Kotte *Színháztörténet. Jelenségek és diskurzusok* (Balassi, 2020) című kötete esetében, vagy a John Russel Brown által szerkesztett (és Imre Zoltán által fordított) *Képes színháztörténet* olvasva (Magyar Könyvklub, 1999), és ezt a szerkezetet mutatja a Hont Ferenc főszerkesztő irányításával készült kétkötetes *A színház világtörténete* is, melynek első kiadása 1972-ben, második bővített kiadása 1986-ban jelent meg. A magyar színház-historiográfia eddigi három print kötete pedig – ugyancsak a kronológiát téve vezérfonalnak – az intézménytörténeten keresztül vélte megmutathatónak e művészeti ág történetét” (P. Müller 2021: 1). Kurdi Máriának abban viszont tökéletesen igaza van, hogy „az utóbbi időkben született hazai szakirodalomban nehéz lenne ilyet találni” (Kurdi 2021: 7) (mármint csak és kizárólag nemzeti-paradigmában gondolkodó színháztörténet-írást), de akkor ezt az elvet a hazai színháztörténet összefoglaló jellegű munkáiban – akár utólagosan is – érvényesíteni kellene és lehetne. A disszertáció ezen részében pusztán amellet érveltem, hasonlóan Éber Márk Áronhoz, aki *A csepp* című könyvében a magyar társadalmi-politikai-gazdasági helyzet megértésének kapcsán arra hívta fel a figyelmet, miszerint, „tárgyunk szemléletének globális módja nem önkényes értékválasztás vagy egy speciális módszer melletti elköteleződés eredménye; nem is pusztán hóbort, sajátos szenvedély, leküzdésre váró rögeszme vagy külön ízlés következménye, hanem a vizsgált tárgy megértésnek szükséges feltétele” (Éber 2020: 323).

<sup>4</sup> „Lásd például az 1790-1873 közötti éveket bemutató kötetben a Bécsy Tamás által írt fejezetet (*Az európai romantikus dráma- és színházfelfogás hatása a magyar fejlődésre = Magyar Színháztörténet 1790-1873*, szerk., Kerényi Ferenc, Akadémiai, Budapest, 1990, 235-258). A második kötetben külön fejezet foglalkozik az idegen nyelvű színjátszással, felölelve a német társulatokat és a francia és olasz vendégjátékokat, valamint egy másik fejezet tárgyalja az európai színházművészet stílusirányzatait (Székely György, *Német társulatok*, Nyerges László, *Francia és olasz vendégjátékok*, illetve Bécsy Tamás, *Stílusirányzatok az európai színházművészetben = Magyar Színháztörténet 1873-1920*, szerk. Gajdó Tamás, Magyar Könyvklub – OSZMI, Budapest, 2001, 410-423; 424-448; és 451-485). A harmadik kötetben pedig szintén külön fejezetben, *Kitekintés – áttekintés* címen, szerepel az európai színház és tánc (lásd Kékesi Kun Árpád, *Innovatív törekvések az európai színházban* és Fuchs Livia, *Az európai táncminták = Magyar színháztörténet 1920-1949*, szerk. Gajdó Tamás, Magyar Könyvklub, Budapest, 2005, 15-72; 73-107)” (Imre 2018: 21).

A disszertáció metodológiájával kapcsolatban Kurdi Mária azt is megjegyezte, hogy „a szerző némelykor mintha a végletek felállítását preferálná” (Kurdi 2021: 7), példaként pedig a 411. oldalt hozta fel, „a szövegközpontú színháznak a 19-20. század fordulóján előtérbe lépő dominanciáját [...] mellyel ellentétbe állítja »a nyugati színház nem szöveg- és drámaíróközpontú gyakorlatait«” (Kurdi 2021: 7). A kifogásolt részben nem a két hagyomány szembeállításáról szándékoztam írni, hanem Jacques Derrida egyik kijelentését tettem bírálat tárgyává. Mint azt a disszertációban írtam: „Derridának azon kijelentése azonban, hogy a színház logocentrikus és teologikus szerkezete soha nem változott, problematikus” (Imre 2018: 410). Majd hosszan taglaltam ennek a felfogásnak az európai színháztörténetben jelentkező megnyilvánulásait, végül pedig arra hívtam fel a figyelmet, hogy a Patrice Pavis által „történelmi balesetnek” nevezett esemény, amikor is a szöveg megelőzte a színházi reprezentációt, csak a 17. század végétől alakult ki, s dominánssá csak a 19-20. század fordulójától vált a nyugati színházban. Következésképp Derrida fenti kijelentése nem igaz a nyugati színház egészére. S mintegy ennek bizonyításaképpen jegyeztem meg, hogy „a színháznak a szöveg- és drámaíró-központú színházon kívül számos olyan gyakorlata létezett, sőt létezik azóta is (avantgárd kísérletek, utcaszínház, vásári színház, vizuális színház, performansz-színház stb.), amely rendre kimaradtak a színháztörténeti munkák és kutatások sorából, illetve Derrida fenti megállapításából” (Imre 2018: 411).

A fent említett példában és máshol sem az volt a célom, hogy „végletek felállítását preferál[jam]”, hiszen nem egy újabb bináris oppozíciót szándékoztam felállítani, a nemszöveg alapú gyakorlatokra helyezve a hangsúlyt, pusztán azt szándékoztam jelezni, hogy a szöveg- és drámaíró-centrikus színház mellett léteztek és léteznek nem szöveg- és drámaírócentrikus színházi gyakorlatok, amelyek rendre kimaradtak/kimaradnak a színháztörténet-írásokból, amennyiben azok – kimondva vagy kimondatlanul – a szöveg- és drámaírói hagyományt preferálták/preferálják. A disszertáció további fejezeteiben sem a „szélsőségek felállítása” irányában érveltem. A nemzeti elit-paradigma kapcsán is csak arról írtam, hogy meg kellene nyitni az inter- és intrakulturális kapcsolatok irányába. Ha ennek ellenére szövegemből azt lehetett levonni, hogy a szélsőségeket preferálok és hierarchiákat létrehozó, bináris oppozíciókban gondolkodom, akkor ki kell jelentenem, hogy nem volt ilyen szándékom, hiszen a hierarchikus alá-fölé rendelés ellenében a mellérendelést preferálok.

Az egyes fejezetek ismételéseivel kapcsolatban opponensem, Kurdi Mária megjegyezte, hogy „a könyv elején, a 22. oldalon az 56. lábjegyzetben a szerző azt a meglepő kijelentést teszi, hogy »az egyes fejezetekben előfordulnak ismétlések, mivel a fejezetek tematikailag kapcsolódnak egymáshoz, nem pedig a narratíva szintjén«” (Kurdi 2021: 9). Majd opponensem felsorolta ezen ismétléseket, megállapítva, hogy „nem egészen meggyőző érv, hogy a tematikai kapcsolódások miatt fordulhatnak elő önismétlések” (Kurdi 2021: 9). Opponensem a fent említett lábjegyzetnek csak egy részét idézte, a teljes jegyzet viszont így hangzik: „A kötet szerkezetéből adódóan az egyes fejezetekben előfordulnak ismétlések, mivel a fejezetek tematikailag kapcsolódnak egymáshoz, nem pedig a narratíva szintjén. Sőt az egyes fejezetek tárgyai is jelentősen eltérnek egymástól, így az az olvasó, akit az operett érdekel, például nem feltétlenül fogja elolvasni a többi fejezetet. Akit pedig minden érdekel, s végigolvassa a könyvet, annak ezúton azt tanácsolnám, hogy amikor ismétléssel találkozik, bátran lapozzon!” (Imre 2018: 22). Ebben a lábjegyzetben részletesen jeleztem a miérték okait. Természetesen dönthettem

volna úgy, hogy kivágom ezeket a részeket, de abból a tanítási tapasztalatokkal megtámogatott kortárs olvasói gyakorlatból indultam ki, bár lehetséges, hogy tévedtem, hogy az olvasó nem fog minden fejezetet elolvasni, s ha az egyik fejezetben utalást talál az előző vagy a későbbi fejezet(ek)re, nem fog előre-hátra lapozgatni. Mindez nem véletlen szeszély műve, hanem a disszertáció szerkezetéből adódik, ami nem kérdőjelezi meg a monográfia jellegét, legfeljebb azt állítja, hogy koherenciát és szerkesztési következetességet másféleképpen is létre lehet hozni.

Opponensi véleményében Kurdi Mária a disszertáció egészére nézve jegyezte meg, hogy „a doktori mű címében és célkitűzéseiben rögzített tárgykörhöz kötődés nem minden fejezet vagy fejezetrész esetében látható világosan” (Kurdi 2021: 3). Hosszasan töprengve és a fejezeteket részletesen átnézve, én erről továbbra is azt gondolom, hogy minden fejezetben megjelenik az inter-intra-idegen tematika, bár, s ebben igazat kell adnom opponensemnek, az adott fejezet témájából adódóan, nem azonos mértékben és arányban. *A velencei kalmárral* foglalkozó fejezetben például az idegen kerül előtérbe, a Pesti Magyar Színház-nél az inter- és intrakulturalitás, de mindkét résznél megjelenik, csak kevésbé hangsúlyosan a másik kettő is. *A velencei kalmárnál* az intrakulturalitás a főszövegben, míg az interkulturalitás a jegyzetekben, a Pesti Magyar Színháznál pedig az inter-/intrakulturális perspektíva alkalmazása segít meglátni, miért válik nemcsak földrajzilag marginálissá, hanem olyan idegenné is az alapvetően osztrák/német nyelvű, multikulturális városban, ami folyamatosan idegenek színpadra állításaival operál (Árpád, Belizár). Ennek a fejezetnek a tétje pedig éppen az, hogy megmutassa egy magyar nyelvű színház mennyire idegen lehetett abban a kulturális-ideológiai-politikai kontextusú városban, amelyben létrejött, s már a megnyitóján hány idegen (Árpád, Belizár) jelent meg a színpadon azért, hogy rajtuk és általuk a sajjáról beszélhessenek.

Mint azt fentebb már jeleztem, a disszertáció szerkezete és narrációja nyitott struktúráként épül fel, amely lehetőséget ad a továbbalakításra, a továbbgondolásra, illetve a korrigálásra és a kiegészítésre. Az inter-intra-idegen hármas perspektíva pedig lehetőséget adhat olyan dolgoknak a meglátására, ami eddig talán nem volt észrevehető. A Pesti Magyar Színház 1837-es *Belizár*-előadásával kapcsolatban például arra, hogy a megnyitó főműsorszámát ne csak a kortárs negatív kritikát szem előtt tartva és ismételve egyfajta nemzetgyalázásként értelmezzük, vagy éppen a szégyenérzetünket előtérbe állítva ne is vegyünk róla tudomást, vagy éppen csak megemlítsük, ahogy én is tettem korábbi munkáimban (lásd Imre 2007, majd részletesebben, de alapvetően irányt nem váltva Imre 2013: 25-40), hanem ismerjük fel az adott elnyomó kontextus kijátszásában játszott jelentős és kortárs magyarság számára lényeges kérdések feltevésére lehetőséget adó szerepét. Mindezt annak a reményében tettem, hogy az új módszerek és perspektívák korábban ismeretlen mintákat és működési mechanizmusokat képesek felfedezni, miközben új tapasztalatokat nyújtanak az értelemzőknek.

Kurdi Mária jegyezte meg a szöveg narrációjával és a Pesti Magyar Színházzal foglalkozó fejezettel kapcsolatban, hogy bár lábjegyzetben jelzem egy korábbi szöveg átvételét, szerinte kétséges, hogy „a jelen munka szempontjából szükséges volt-e az átvétel ekkora terjedelemben” (Kurdi 2021: 3). Bevallom ez nekem is fejtörést okozott. Mielőtt erre a döntésre jutottam, hosszasan töprengtem az átvételről s végül két egymást kiegészítő okból választottam. Egyrészt az átvett részek szervesen illeszkedtek a mostani fejezetbe, de az előzőekhez képest, apró változtatásokat szintén tartalmaztak, viszont az újabb részek által újraértelmeződtek és így átalakultak (mint arra fentebb utaltam). Másrészt pedig nem



várhatom el minden olvasómtól, hogy opponensemhez hasonlóan beszerezze korábbi munkáimat, s azokból hozzáolvassa a korábbi részeket. (Nem beszélve a hazai könyvtári, könyvkiadási és forgalmazási rendszerek anomáliáiról.) Éppen ezért jeleztem lábjegyzetben, hogy ez a fejezet „korábbi írásom megállapításait felhasználva-továbbgondolva” készült. Tudatos döntés volt tehát, s minden fejezetben, ahol korábbi szövegrészek átvételére került sor, jeleztem, hogy milyen korábbi munkáim megállapításaival vitatkozva-továbbgondolva készültek.

Részemről ez tudatosan alkalmazott munkamódszer, amelynek keretében gyakran visszatérek ugyanazokhoz a témákhoz és más szempontból újragondolom és újraírom őket. Például disszertáció 2018-as dátumú (de valójában 2019-es) megjelenése óta a 19. és 20. század fordulóján jelentkező színházi hálózatok – alapvetően az Ibsen-fejezetben megjelent – problémáját gondoltam újra Ibsen (Imre 2020) és Molnár Ferenc kapcsán (Imre 2022a). Pontosan azért, mert időközben arra jöttem rá, hogy mind Ibsen, mind pedig Molnár népszerűségében nemcsak, mint azt korábban kifejtettem, az egymást átfedő elit-színházi, a kommersziális színházi és a nemzetközi utazó társulatok színházi hálózatai játszottak jelentős szerepet, hanem a lokális utazó társulatok és a (jobb híján, egyelőre) falusi/kisvárosi/külvárosi színjátszók hálózatának nevezett is. Az újraírás tehát folyamatosan használt stratégia, hiszen az imént említett *Kísértetek*-fejezetben az interkulturalitás által kialakított hálózati szempont vált dominánssá, majd Molnár Ferenc nemzetközi és lokális sikerei kapcsán ez új szemponttal bővült, a lokális hálózatokkal.

Kurdi Mária a disszertáció zárófejezetével kapcsolatban említette, hogy „egy »Utószó helyett« című rész, tehát jelzetten nem konklúzió zárja a könyvet, melynek terjedelméhez képest röviden adja meg a szerző itt az elért eredmények összefoglalását” (Kurdi 2021: 9). Valóban az előző fejezetkehez képest rövidebb rész zárja a disszertációt, melynek teljes címe: „Utószó helyett – jövőbeli lehetőségek”. A címmel éppen arra szándékoztam utalni, hogy ez a fejezet nem kívánja lezárni a kutatást az egyes eredmények ismételt felemlítése által, hanem éppen a disszertáció szerkezetéből (is) adódó nyitottságot hangsúlyozva inkább a lehetséges további témakörök és kutatások irányát próbálta meg kijelölni, s megkérdőjelezni, már amennyiben ez lehetséges, saját eredményeit és narrációját. Nem lezárásnak szántam tehát, hanem éppen ellenkezőleg, felnyitásként. Az eredmények levonása minden egyes részfejezet végén szerepel, így a disszertáció nyitott szerkezetéből következően az olvasónak hagytam meg ezáltal a konklúzió levonásának lehetőségét. Ez a megoldás is alapvetően a disszertáció nyitott, az olvasói részvételt aktívan elképzelő szerkezetéből adódik.

Az utolsó fejezet kapcsán Kurdi Mária azt is megjegyzi, hogy azon állításomnak, miszerint „remélhetőleg a könyvben szereplő fejezetek alapján sikerült bizonyítani, hogy a hazai színház történeti megközelítésében is helye van az inter- és intrakulturalitás szemléletének és különböző metodológiáinak”, szerinte a „bizonyítás[a] sikeres, de újdonságértéke alighanem kevés” (Kurdi 2021: 9). Osztva opponensem véleményét, az utolsó fejezetnek valóban nem ez a legfontosabb megállapítása. Mindazonáltal annak természetesen örülök, hogy ő is egyetért azzal az állítással, hogy „további kutatások természetesen árnyalhatják, de alapvetően nem változtathatnak azon az egyébként egyszerű meglátáson, hogy a magyar színház, még a legkorlátozottabb történeti és ideológia körülmények között is, inter- és intrakulturális kapcsolatokkal rendelkezik” (Imre 2018: 437).

Ami ebben az összefüggésben talán újdonság, az a disszertációban a fenti megállapításokkal együtt szereplő kérdés: „A töprengések leginkább arra fókuszálhatnak: eddig ezt miért nem vettük igazán figyelembe?” (Imre 2018: 437). Ennek megoldására a javaslatom úgy hangzott, miszerint „a nemzeti színháztörténet talán jobban megközelíthetővé válhatna, ha úgy kezelnénk ezeknek az eseményeit, mint az Európán, illetve az egyes nemzet/államon belüli és kívüli, »két vagy több kulturális hagyomány közötti találkozásokat«” (Imre 2018: 436). Arra is megpróbáltam felhívni a figyelmet, hogy „Európában, de Kelet-Európában meg különösen élénk kapcsolatok léteztek és léteznek a különböző régiók, nemzetek és csoportok, egy adott országon belüli és kívüli területek, a különböző társadalmi csoportok és rétegek, valamint az elit és populáris színházi kultúrák között” (Imre 2018: 436). Majd arra tettem javaslatot, levonva a különböző nyelvek és kultúrák egyetlen kutató általi alapos megismerhetőségeinek korlátosságából származó következtetést, miszerint „a nemzeti színháztörténetek leginkább egy szélesebb értelemben vett nemzetközi koprodukciós projekt keretében lehetnének valóban kutathatók és értelmezhetőek” (Imre 2018: 436). S ha valóban úgy van, ahogy azt opponensem állítja, s „jelen van a magyar színház kutatóknak a módszerek megújítására vonatkozó törekvéseiben” (Kurdi 2021: 9), akkor miért nem vettük már eddig is észre, ha észrevettük miért nem építettük be, s miért nem használjuk jelenleg sem tudatosan? (lásd fentebb a kifogásolt összefoglaló jellegű színháztörténeti munkákat)

A monográfia műfaját előtérbe állítva, Kurdi Mária véleményének összefoglalójában többek között megjegyezte, hogy „Imre Zoltán munkája számomra értékeivel együtt közelebb esik a tematikus tanulmánykötet műfajához, mint a Doktori Szabályzatban az eljárásra benyújtott könyvekkel kapcsolatban megfogalmazott azon elváráshoz, hogy a doktori mű egy kérdéskör monografikus feldolgozását végezze el, vagyis monográfia legyen” (Kurdi 2021: 11). Mint azt a fentiekben már jeleztem, a disszertáció nem titkolt célja (volt) a monográfia műfajának újragondolása, mégpedig attól a gondolattól vezérelve, hogy a narráció maga is reflektáljon a választott témára. Azaz a disszertáció narrációja tükrözze a szakadásokkal és törésekkel operáló színházi hagyományt. Ebben a tekintetben a disszertáció az inter-intra-idegen hármassága által kijelölt kérdéskör monografikus feldolgozását végezte el, csak másfajta, a tárgyára reflektáló narratológiai eljárás segítségével. Kiss Attila opponensem éppen ezt vette észre, mikor azt hangsúlyozta, hogy „a doktori műként benyújtott kötet [...] tizenegy, történeti időrendbe állított, de rendkívül változatos színházi jelenségeket vizsgáló esettanulmányból áll, ami első látásra meglehetősen heterogénne teszi a kötetkompozíciót, ugyanakkor az egyes dolgozatokon következetesen végigvonul a bevezetőben gondosan megfogalmazott és körüljárt, korszerű szakirodalmi referenciákkal alátámasztott elméleti igény, és ez meggyőző monografikus jelleget kölcsönöz a mű egészének” (Kiss 2021: 3). Következésképp a disszertáció kapcsán színháztörténeti tanulmánykötetről csak abban az esetben beszélhetnénk, ha a disszertáció egyes fejezetei lazán kapcsolódnának, itt viszont a közöttük lévő viszonyt az inter-intra-idegen hármasság szempontrendszerű tematika alkalmazása koherensen fűzi össze.

A monografikus jelleg még erőteljesebb kiemelésére vonatkozott P. Müller Péter azon szerkezetet érintő javaslata, miszerint a disszertáció egyes fejezeteit a tematika-probléma alapján is lehetséges lett volna kapcsolni. Opponensemnek ebben teljesen igaza van, ezt a módszert követtem *A színház színpadra állításai* (Imre 2009) című könyvemnél, ahol az egyes fejezetek tematikai csoportosításban követték egymást. Mint azt feljebb

kifejtettem, disszertáciomban, akárcsak *A nemzet színpadra állításai* című korábbi könyvemnél (Imre 2013) más elvek vezéreltek. A disszertáció szerkezeti felépítésével és narratológiai stratégiájával is arra a törésekkel és megszakításokkal operáló hagyományra kívántam felhívni a figyelmet, amiről éppen írtam. Mindenesetre P. Müller Péter meglátása, Kiss Attilához hasonlóan, szintén azt támasztja alá, hogy az adott problémakör monografikus feldolgozásának igényével készült a disszertáció. (Hasonló módszerrel és szerkesztéssel készült a P. Müller Péter opponensi véleményében említett J. Hillis Miller *Others* című könyve is (Miller 2001).)

## **2. Az egyes alapvető témákra – idegen, mimikri – vonatkozó opponensi véleményekre adott válaszok**

Mind Kiss Attila, mind pedig P. Müller Péter opponensi véleményében említette az idegen megközelítésének problematikáját. P. Müller Péter a disszertáció címével kapcsolatban azt a megállapítást tette, miszerint „nyelvileg „az idegen” a maga határozott névelőjével a másikat, a másfélékné az egyneműségét állítja” (P. Müller 2021:2). Majd azt javasolta, hogy „ennél pontosabban fejezhette volna ki a kötet tartalmát az a címváltozat, hogy „Idegenek színpadra állításai”” (P. Müller 2021: 2). P. Müller Péter itt hasonló javaslattal élt, mint J. Hillis Miller az *Others* című könyvének bevezetőjében. Mint azt Miller megjegyezte, „többesszámot használtam a címben, »mások«, azért, hogy elkerüljem a »másikról« való egyes számú beszéd implicit megszemélyesítését, s azért is, hogy elkerüljem a feltételezést, miszerint a »másik«, legyen az személy, vagy sem, szükségszerűen és feltételezhetően egységes, egyetlen, egész” (Miller 2001: 3). Csábító, kétségtelen, volt is korábban ilyen változata a címnek, de végül az általános megfogalmazás mellett döntöttem. Ezzel éppen azt akartam jelezni, hogy az idegen fogalma, bár állandóságot sugall, mégsem valamilyen stabil jelenségre utal, hanem éppen a kettő kombinációjára: ami úgy állandó, hogy közben folytonosan változik.

A disszertáció bevezetőjében, miután Roland Barthes Másik-megközelítéséből kiindulva, John Storey-ra hivatkozva azt már pusztán az idegenre szűkítve, de egyben kitágítva a hagyományos idegen-felfogást, megszabadítva pusztán a földrajzi markerektől, azt hangsúlyoztam, hogy „a különbségek jelzésén alapuló idegen értelmezése nem állandó, hanem ideiglenes és relatív, meghatározása pedig mindig tér-, idő- és kontextusfüggő” (Imre 2018: 15). Így a határozott névelővel ellátott főnév éppen azt a furcsa paradoxont fejezi ki, hogy hogyan lehet az állandó folyamatos és az azonos mégis különböző. (Bár, tulajdonképpen az ellenkezőjére is van példa a kötetben: *A velencei kalmárral* foglalkozó fejezetben például a „zsidót” két egymástól igen ellenkező kultúra és társadalmi berendezkedés tekintette, igaz nem ugyanúgy, idegennek.) S ezen kívül a disszertáció címe egyfajta tudatos szerkesztői játék korábbi köteteim címeivel is: a színház, a nemzet és most az idegen színpadra állításai. Bevallom, hogy ezt a sort nem szívesen áldoztam volna fel a többesszám miatt. Meg szeretném köszönni, hogy az idegen kapcsán Kiss Attila és P. Müller Péter felhívta a figyelmet Julia Kristeva, Jacques Derrida és J. Hillis Miller munkáira, mert így, mint azt P. Müller javasolta, „Barthes 1950-es és Said 1970-es években megfogalmazott felismerései kibővíülhetnek az idegen kérdésének újabb elemzéseivel” (P. Müller 2021: 3). Opponenseimnek igaza van, de nemcsak Barthes-ra és Edward W. Saidra hivatkoztam a bevezetőben, hanem a fent már említett John Storey-ra és ezen kívül Hal Fosterre is. Az előbbi felszabadította az idegen meghatározását a földrajzi markerek

kizárólagossága (külföldi) alól, kitágítva azt szinte minden irányba, hiszen mint írta, „idegen egyaránt lehet valami/valaki az osztály, az etnikum, a nem, a szexualitás, a generációk, vagy a társadalmi különbségek bármely más jelzése alapján” (Storey 2003: 156). Az utóbbi pedig egyrészt arra hívta fel a figyelmet, hogy az idegent a másság jelének (tudatos) félreértelmezésével hozzák létre, másrészt pedig az idegen konstrukcióját és az idegennel való bánásmódot a domináns csoportok szempontjából írta le. Ennek következtében pedig az idegent a disszertációban a domináns társadalmi csoportok által megkonstruált entitásként vizsgáltam, s az inter- és intrakulturalitás által előtérbe állított képzeteket és színpadra állításokat hoztam előtérbe. Azaz elsősorban az idegen szocio-kulturális tapasztalatának és létrehozásának/létrejöttének, főleg a domináns társadalmi csoportok általi megkonstruálásának, a hatalom ilyen gyakorlatának módjait kutattam akkor, amikor ez egybeesett az inter- és intrakulturalitással.

Nem kétséges hogy, amint azt Nyíró Miklós *Az Idegen – Variációk Simmeltől Derridáig* című tanulmánykötet recenziójában kifejtette „az idegenség tapasztalata számtalan formában és területen jelentkezik, s minden bizonnyal vertikálisan eltérő, fokozati különbségeiről is beszélhetünk. Van történeti-időbeli, földrajzi-térbeli, társadalmi és etnikai-kulturális, vallási, fizikai, nemek közötti vagy éppen nyelvi és érzelmi idegenség is, mely utóbbiak nemcsak interszubjektív térben, a sajátán belül fellépő idegenségről, sőt szólhatunk a saját idegenné válásáról, vagyis az idegenség dinamikájáról is” (Nyíró 2005: 273). Azonban, mint azt a bevezetőben jeleztem, a disszertációban „nem az idegen évszázadokon átívelő, s igen változatos hagyományát [igyekeztem] végigkísérni a magyar színházban” (Imre 2018: 17). Bár nem vagyok – Millertől eltérően (lásd Miller 2001: 2) – szkeptikus azzal kapcsolatban, hogy a változó idegenség történetét meg lehet-e írni, de a disszertáció, mint imént jeleztem, nem ezt tette.

A disszertációban pusztán azt követtem, hogy „miként jelenik meg a hatalom gyakorlása valódi és szimbolikus formában az általam kiválasztott jelenségek különböző helyszíneken történt színreviteleiben” (Imre 2018: 17). Majd ezt kiegészítve állítottam, hogy „a különböző verziók összehasonlításánál elsősorban arra szeretnék reflektálni, hogy a különböző inter- és intrakulturális előadások miként konstruálták meg a társadalmi különbségek bármely jelzését igénybe vehető idegent, vagy hogyan váltak maguk (is) idegenné, illetve hogyan használták fel a saját vagy éppen mások diskurzusainak a kétségbe vonása vagy megerősítése céljából, ezáltal pedig hogyan jelent meg a színházban a különböző kulturális hagyományok, csoportok és egyének találkozása” (Imre 2018: 17). Az idegent a hatalom (gyakorlásának) viszonyában vizsgáltam, hiszen azt szerettem volna feltárni, ahogyan bizonyos társadalmi csoportok „az idegenség jelének félreértésével” (Said) megkonstruálják az idegent.

A disszertáció így az idegen kapcsán pont azzal foglalkozott, amitől J. Hillis Miller könyvének bevezetőjében elhatárolódott. Mint írta, „a leggyakrabban az idegen kifejezését faji, nemi vagy etnikai értelemben használják. A szót akkor alkalmazzák, amikor a hegemon kultúra vagy gender csoport egzotikusnak, alsóbbrendűnek vagy egyszerűen csak idegennek (alien) tekinti a magától eltérő vagy a magának alárendelt csoportokat, s ennek következtében valami olyannak, amit jó ötletnek tűnik eltörölni vagy asszimilálni valahogy” (Miller 2001: 1). A disszertáció viszont alapvetően már nem kutatta azt, amivel Miller könyvében foglalkozott, azaz azzal az idegennel, aki „még a legismerősebbeket (familiar) és a látszólag »azonosakat« (same) is lakja” (Miller 2001: 1). Következésképp alapvetően nem állt szándékomban sem Miller megközelítését követni, sem pedig azt

keresni, amit Julia Kristeva Freud kapcsán kifejtett: „a bennünk lakozó idegenséget – önmagunkon belüli megosztottságából fakadó, a tudattalanban létező másik jelenlétét” (Kristeva 2010: 201). Nem a „magunkban felfedezhető idegenség” érdekelt elsősorban, hanem „a kívülre üldözött idegent” (Kristeva 2010: 213) kutattam. Bár, opponenseim megjegyzésén tűnődve, attól félek, hogy ezek nem választhatók ilyen élesen szét.

Következésképp, az opponenseim által javasolt szerzők megközelítései egyszerűen szétfeszítették volna (legalábbis a vizsgálat kezdetén úgy tűnt, most már nem vagyok ebben annyira biztos), ezt a hármas szempontú vizsgálatot. Kristeva, Derrida és Miller nézetei valóban hozzájárulhattak volna az idegen kérdéskörének feldolgozásához, de ekkor az inter-intra-idegen tematika hármasságában következett volna be hangsúlyeltolódás az utóbbi javára, amely azzal a veszéllyel járt volna, hogy felborítja az imént említett hármas szempontrendszer egyensúlyát. Mindenesetre köszönöm opponenseimnek, hogy erre a szempontra is felhívták a figyelmemet, amelyet most készülő munkámban már abszolút mértékben fel tudok használni.

Az opponensi javaslatokon gondolkodva jöttem rá arra, hogyha valami hiányzik a disszertációból az az idegen megközelítésének etnológiai/etnográfiai, kulturális antropológiai dimenziói. Hiszen ezek a területek önmagukat, amint azt Karl-Heinz Kohl kifejtette, „a kulturális idegen tudományaként” (Kohl idézi Waldenfels [2002] 2004: 91) határozzák meg. A disszertáció szempontjából ezeknek a területeknek viszont csak azok az aspektusai érdekesek, amelyeket Marc Augé auto-etnológiának nevezett. A *L'autre proche* című tanulmányában Augé úgy érvelt, hogy az etnológia „szétválk egy auto-etnológiára, amely az idegent nálunk vizsgálja, illetve egy allo-etnológiára, amely a másikat a másiknál vizsgálja” (Augé idézi Jamme [2002] 2004: 122; lásd még Augé 1999, különösen 9-25). A nálunk lévő idegen vizsgálatához pedig példaként Georg Simmel *Exkursus az idegenről* című munkájára hivatkozhatnék, amelyben a valamely csoportként értelmezett idegennel foglalkozott (Simmel [1908] 2004: 56-60), vagy éppen Bernhard Waldenfels *Az idegenség etnográfiai ábrázolásának paradoxonjai* című tanulmányát említhetném, amelyben pedig arról értekezett, hogy az idegenség tapasztalata viszonylagos és alkalmi (Waldenfels [2002] 2004). Hiszen én is pont olyan idegen(ség)ekről írtam, amikor, mint azt Simmel kifejtette, „az idegen magának a csoportnak az eleme, [...] olyan elem tehát, melynek immanens és tagként létrejövő helyzete egyszerre foglalja magába a kívülállóságot és a társként való létet” (Simmel [1908] 2004: 56). Mindenesetre ezeket a területeket igyekeztem lefedni Storey és Foster megközelítései keresztül. Bár kétségtelen, hogy mint azt fentebb jeleztem, az idegen színpadra állításainak inter-intra eseteire voltam kíváncsi, nem szerettem volna „elmerülni” a kortárs antropológiai meta-diskurzusokat meghatározó, az idegen reprezentálhatóságának/reprezentálhatatlanságának hullámaiban (lásd Kohl [2002] 2004: 138-150; Jamme [2002] 2004: 117-137; Schiffauer [1997] 2004: 151-161; Waldenfels [2002] 2004: 91-116; Buitrago 2012; Kagedan 2020). Következésképp egyszerűen kiindulópontnak vettem az idegen (szinte szükségszerű – hiszen ha nem lenne, ki kellen találni, ahogy azt sokszor meg is teszik) létét és színpadra állíthatóságát/reprezentálhatóságát.

A posztkolonális mimikri-elméletének az Aldridge fejezetben való alkalmazása kapcsán Kurdi Mária jegyezte meg, hogy „a szerző Ira Aldridge magyarországi turnéja kapcsán hivatkozik erre [a mimikri-fogalomra] a posztkolonialitás jól ismert teoretikusától, de a mimikri használhatósága itt több magyarázatot igényelne” (Kurdi 2021: 6). Valóban, de ebben a fejezetben a mimikri csak kiegészítésként szerepelt, hiszen a fejezet alapvetően

Joseph Roach helyettesítés (surrogation) fogalmával operált. Ha az a megállítás tartható, miszerint a kortárs magyarok számára Aldridge vendégszínháza helyettesítő médiumként működött, akkor ez a stratégia a *Tamás bátya kunyhójának* kortárs olvasatával összefüggésben illeszkedett a passzív rezisztenciának nevezett ellenálló stratégiába, ami alapvetően alkalmazta az ellenállásnak a Homi K. Bhabha által mimikriként definiált stratégia lehetőségeit.

Aldridge kapcsán mindössze arra hivatkoztam, hogy „sikere Magyarországon és Kelet-Európa más részein ahhoz a jelenséghez kapcsolódott, amelyet, mint arra az előző fejezetben, a *Belizár* kapcsán már utaltam, Homi K. Bhabha koloniális mimikrinek nevezett” (Imre 2018: 93). Azaz ismét csak egy lehetséges kapcsolódásra próbáltam felhívni a figyelmet, hiszen „Aldridge meghívásával a Nemzeti Színház a német nyelvű színházak évtizedes gyakorlatát követte, amelyek elsősorban német nyelvű színészeket és társulatokat invitáltak színpadjaikra. Ennek eredményeképpen a Nemzeti Színház ismét a kolonizáló hatalom egyik népszerű eszközét használta arra, hogy gondolatokat, kétségeket és lehetőségeket vessen fel saját nemzetéről a saját nemzete számára – majdnem ugyanazon a módon, de különböző hangsúlyokkal és eredményekkel” (Imre 2018: 93). Azaz Aldridge-nél csak utaltam a Pesti Magyar Színház nyitóelőadása kapcsán már részletesen ismertetett taktikára és stratégiára.

### **3. A disszertáció egyes fejezeteire vonatkozó opponensi véleményekre adott válaszok**

Kurdi Mária a disszertáció első fejezetére, a Pesti Magyar Színház megnyitójára vonatkozva a következő megállapítást tette: „néhány kitételét egyébként vitathatónak, illetve kiegészítésre szorulónak találom” (Kurdi 2021:3), majd a következő mondatot idézte a fejezetből: „a nemzetiszínház-elképzelés már fogantatásától kezdve összekapcsolódik a hatalommal, a nyilvánosság birtoklásának igényével, a nemzeti identitással és a (kulturális) legitimációval” (Imre 2018: 33). Majd úgy folytatta, hogy „[m]ódosításra szorul ez, amikor gyarmatosított vagy félgymarmati struktúrákban élő társadalmakat veszünk figyelembe, ahol a nemzeti színház létrehozása éppen az elnyomó hatalom ellenében koncipiálódott” (Kurdi 2021: 3). Ebben opponensemnek kétségtelenül igaza van, de a kiemelt idézetből hiányzik az az általam írt félmondat, miszerint „mint a fenti példák során láthattuk” (Imre 2018: 33). Ez pedig arra a bekezdésre vonatkozott, s itt ezt most, elnézést, de hosszan kell idéznem, amelyben a következő szerepelt: „A nemzeti színház »alulról« vagy »felülről« létrejövő elképzelését nemcsak egyének és/vagy társadalmi csoportok hasznosították önmaguk színpadi reprezentációjához, hanem teljes nemzetek (Franciaország, Dánia, Svédország és Németország), vagy éppen birodalmak (Oroszország, Ausztria és Nagy Britannia) egyesítésének lehetséges kifejezőeszközeként is felhasználták. Ezzel ellentétben a nemzeti színház mibenlétét érintő vita és az adott ország *nemzeti színházának létrehozása a mindenkori elnyomó és idegen hatalom kontextusában szintén lezajlott* (Lengyelország, Magyarország, Románia, Horvátország, Norvégia, Szerbia, Írország és bizonyos tekintetben Skócia és Wales). Ezekben az országokban a nemzeti színház létrehozásának célja a nemzet egyesítésének és megőrzésének (idealisztikus) reprezentálása és az elnyomókkal szembeni ellenállás egyik lehetséges terepének a kialakítása volt. A nemzeti színház szerepét pedig abban látták, hogy általa felmutassák és később fenntartsák a nemzet (gyakran egységes) képzetét, a

(gyakran fixált és szinguláris) nemzeti identitást, a (gyakran homogén és domináns) nemzeti kultúra elképzelését és a nemzetállam virtuális megjelenítését” (Imre 2018: 32 – kiemelés IZ). Amint azt az idézet is mutatja, szinte pontosan ugyanazok a szavak szerepelnek a disszertációban, amit az opponensi vélemény kifogásolt és hiányolt.

Az első fejezettel kapcsolatban köszönöm Kurdi Máriának az Abbey Theatre-re vonatkozó pontosítását, miszerint nemcsak angolul játszottak. Ebben igaza van, viszont az általa kifogásolt rész csupán egy lábjegyzetben szereplő állításra vonatkozott, amelynek pusztán az volt a célja, hogy a hazai kontextusban szinte természetesnek tűnő jelenség (nyelv és színház összekapcsolódása) problematikus voltára hívja fel a figyelmet, miszerint „a nemzeti színház funkciója nem csupán a nemzeti nyelv ápolásából állt” (Imre 2018: 34). Ennek illusztrálásképpen említettem csupán az Abbey Theatre-t, vagy a National Theatre of Scotland-et, illetve a National Theatre Wales-t. Mi több a nyelvi probléma összetettségét sokkal jobban szemlélteti a kortárs walesi példa: bár Wales 2003-tól rendelkezett egy walesi-ül játszó nemzeti színházzal, a Theatr Genedlaethol Cymru-val, 2007-ben a walesi nemzetgyűlés egy angol nyelvű társulat támogatását is bejelentette, és az Arts Council of Wales-t bízta meg az új National Theatre Wales létrehozásával. Walesben tehát egyszerre létezik két nemzeti színház – egy walesi-ül, egy pedig angolul játszik. (Az új nemzeti színház megjelenéséből és működéséből származó problémákat és lehetőségeket, miközben, ismételten újragondoltam a nemzetiszínház-elképzelés kortárs lehetőségeit és problematikáit, már meg is írtam a *Routledge Companion to European Theatre and Performance* a nemzeti színház kortárs elképzeléséről szóló fejezetében (Imre 2022b)).

Opponensem Kurdi Mária a kilencedik, a *The Mousetrap* foglalkozó fejezetet „kevésbé tartja a könyvbe illeszkedőnek” (Kurdi 2021: 4), s emellett azt sem látja szerencsésnek, hogy az Ibsen *Kísértetek*jével és a Thália Társasággal foglalkozó részek bekerültek a disszertációba. Ezeknél az idegen tematikát hiányolta, illetve a Thália kapcsán még a komparatív szempontokat is (Kurdi 2021: 4). Mint azt a fentiekben már jeleztem a hármas tematika nem minden fejezetben jelenik meg egyenlő arányban. Az opponens által kifogásolt három fejezet az interkulturalitást állította előtérbe, de mindháromban megjelent az intrakulturalitás és az idegenség is, bár elképzelhető, hogy ezeket erőteljesebben kellett volna kifejtenem. A Thália például egyrészt illeszkedik a szabad színházak nemzetközi mozgalmához, ennyiben interkulturális, másrészt marginalitásából származóan intrakulturális, harmadrészt pedig teljes mértékben idegen a saját közegében. Ezzel azonban nincs egyedül, hiszen a későbbi avantgárd (Palasovszky), amatőr (Lakásszínház), alternatív-független (Mozgó Ház) hasonlóképpen intrakulturálisak és idegenek(nek tekinthetők) saját közegükben, miközben interkulturálisak, hiszen kapcsolódnak a nemzetközi interkulturális színház hagyományához. Azaz ez is egy törésekkel, megszakításokkal, tudatos vagy kevésbé tudatos újraindulásokkal rendelkező hagyomány.

A *The Mousetrap* különböző városokban történő bemutatói által szintén illeszkedik az interkulturális trendhez, más vonatkozásai pedig egyrészt azt mutatják meg, hogy hogyan jelent meg az idegen (angol) kultúra. Az 1962-es budapesti bemutaton például Both Béla rendezése tulajdonképpen ennek köszönhetette a sikerét. A későbbi bemutatók pedig éppen azt példázzák, hogy hogyan vált közben a színházi közegben idegenné, ezáltal sikertelenné Agatha Christie darabja. A hosszúnak tűnő – musicalokat érintő – kitérő pedig éppen azért kellett, mert a londoni *The Mousetrap* működésének mostani változásai nem érthetők meg a megamusicalok által bevezetett ún. részvénytársasági színház, a színházi

franchise, vagy éppen a replika-produkció működési mechanizmusai nélkül. Sőt a Kecskeméti Katona József Színház West End-i „vendégjátéka” sem érthető eme kontextus – a kommerciális, üzleti alapon működő színház átalakulása – nélkül. Bár ennek a kontextusnak az elemzése valóban kissé hosszúra sikeredett, ennek főleg az volt az oka, hogy a magyar nyelvű szakirodalom meglehetősen hiányos, mint azt opponensem is elismerte.

A *The Mousetrap* fejezet még abból a szempontból is fontos, hogy szintén előtérbe állította a korábbi fejezetekben is megjelenő, kommerciális színházi hálózatok működését, de immáron a 20. század második felére és a jelenre vonatkoztatva. A kortárs musicalek működésének beemeléseivel pedig a fejezet egy másik diszkontinuitásokkal operáló hagyományra utalt, mégpedig a populáris-kommerciális zenés színház – operett, musical – hagyományára. Ennek alaposabb vizsgálatához viszont az elit-színházi opera-hálózat populárisabb nemzetközi kontextusát is be kellett volna vonnom, amely szintén jelen van a hazai színházi világban szinte a 19. század első harmadától kezdve. Gondoltam is rá, de az opera már végképp meghaladta volna a disszertáció kereteit, így a kihagyása mellett döntöttem.

A Thália *Kísértetek*jének esetében pedig ugyanazt a módszert követtem, mint a *Die Csárdásfürstin*, a *Taifun*, vagy éppen a *The Mousetrap* esetében: már megjelent könyvek és tanulmányok, kritikák, archívumok (Bécs, Budapest, London, München) és virtuális adatbázisok, úgymint az OSZMI Színházi adattára és az IbsenStage, alapján tettem kísérletet a különböző előadások és kontextusainak re-konstruálására. A meglévő információk (akkori) állapota (szűkössége) pedig nem engedett ennél többet. Így inkább a különböző városokban létrejött szabad színházak működési modelljeit, valamint a *Kísértetek* kapcsán (és Ibsen kapcsán) már jól látható színházi hálózatok (elit-, kommerciális, utazó, lokális, nemzetközi, falusi/külvárosi/munkás) inter- és intrakulturális kapcsolódásokra és összefüggésekre hívtam fel a figyelmet.

Munkám idején az IbsenStage esetében még csak 377 adatot találtam, 2019 tavaszán P. Müller Péter már 470-ről írt, jelenleg pedig több mint 700 szerepel és az adattár folyamatosan bővül. Az egyre bővülő IbsenStage a színháztudományi kutatások talán új szakaszát mutatja, amikor is a lokálisan létrehozott adatbázisok által hozzáférhetőek a helyi adatok. A következő fázis a lokális adatbázisok nemzetközi összekapcsolása, amely már szinte végtelen és egyedül feldolgozhatatlan mennyiségű adathoz juttatják a kutatót. A technológia bevonása azonban nemcsak az adatállomány összegyűjtésében játszhat szerepet, hanem feldolgozásában is. Az MI (mesterséges intelligencia), az ML (mesterséges learning) és az algoritmusok alkalmazásának a segítségével a kutatók rövid időn belül sokkal pontosabban és alaposabban fogják elemezni az adatbázist (big data) és az adatok által kirajzolt mintákat és összefüggéseket. Mint azt Tilesch György és Omar Hatamleh most megjelent könyvükben írják: „az elképesztő mennyiségű strukturálatlan adat átszűrésére, értelmezésére és feldolgozására való képessége fontos feladatot ad az MI-nek az oktatási rendszer átalakítása és forradalmasítása során” (Tilesch-Hatamleh 2021:135). Megállapításuk pedig nemcsak az oktatási rendszerek átalakítására, hanem a kutatási rendszerekre és metodológiákra is vonatkozik. (Mint írják: „a gépek először hagyományos, emberek által ellátott feladatokat vesznek át, majd ezeket az embereknél jóval hatékonyabban látják el” (Tilesch-Hatamleh 2021: 163). S ez nem a távoli jövőben játszódik, „az MI itt van velünk” (Tilesch-Hatamleh 2021: 176)), s ez a (színház)történészek számára is új kihívásokat jelent.



A *Kísértetek*-fejezetre visszatérve, de ez elmondható tulajdonképpen a disszertáció minden egyes fejezetéről is, arra is fel kívántam hívni a figyelmet, hogy mint minden színház eseményre, a populáris színház eseményeire és a nem hivatásos színházi produkciókra különösképpen vonatkoztatható Erika Fischer-Lichte azon kijelentése, miszerint: „nincsenek emlékművek, csak dokumentumok” (Fischer-Lichte 2004: 8). S ha már az opponensem által említett komparatív szempontok hiányáról van szó, akkor ez a megjegyzés sokkal inkább az opponens által kiemelkedőnek értékelt Shylock-fejezetre vonatkozhat, amelyben a korszak nem magyar nyelvű bemutatói csak a lábjegyzetekben, igaz, hogy ott meglehetősen bőven, tudtak megjelenni. De ebben a fejezetben, ahogy a többiekben is, mindhárom szempont érvényesül, természetesen nem ugyanolyan mértékben és arányban.

A *velencei kalmár*-fejezet kapcsán opponensem megjegyezte még, hogy az „magáról a drámáról a szerző többek között Ország László 1955-ös utószavát idézi” (Kurdi 2021: 5). Ebben alapvetően igaza van, de a disszertáció ezen részében alapvetően nem a drámáról magáról, hanem csak Ország 1955-ös írásában tett kijelentéseinek re-konstruálásán keresztül az értelmezői hagyományról volt szó. Nem Orzághnak a drámára, Charles Macklinre, Edmund Keanre, és egyéb dolgokra vonatkozó kijelentéseinek igazságtartalmára próbáltam felhívni a figyelmet, hanem azt re-konstruáltam, hogy 1955-ben és után Ország és sokan mások hogyan értelmezték a művet. Éppen ezért nem említettem sem az opponens által említett szövegeket (lásd Kurdi 2021: 5-6), sem pedig a következőket: Adelman 2008; Bloom 2010; Haverkamp 2011; Nashon és Shapiro 2017; *European Judaism* 2018 és mások. Már így is az egyik legterjedelmesebb fejezetről volt szó. A *máltai zsidó* pedig szintén azért nem szerepelt, mert a szöveg kiindulópontja nem Shylock egyébként összetett karakterét kívánta előtérbe állítani, hanem pusztán csak azt, hogy 1940-ben és 1986-ban hogyan viszonyultak hozzá és hogyan értelmezték. Mindenesetre köszönöm opponensemnek, hogy ezekre a munkákra felhívta a figyelmemet, mert a jelenlegi kutatásomban alapvető módon tudom őket használni.

#### **4. A disszertáció forrásaira, idézeteire, jegyzeteire, fordításaira és a bibliográfiájára vonatkozó megjegyzésekre vonatkozó válaszok**

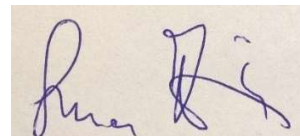
Opponensem, Kurdi Mária részletesen és alaposan foglalkozott a források, az idézetek, a nevek és a fordítások problémáival (Kurdi 2021: 10). Ezek mindegyike fontos észrevételeket tartalmaz, csak megköszönni tudom! Emellett „komoly hiányosságként” említette még, hogy „a kötet végén nem található összesített és betűrendbe szedett bibliográfia” (Kurdi 2021: 10). Valóban nem, szerettem volna, de egyrészt a kiadó másfajta jegyzetelési és szerkesztési gyakorlatot követ, másrészt pedig a könyv kiadását lehetővé tevő anyagi erőforrások is végesnek mutatkoztak. A kiadó így is erőn felül vállalkozott egy majdnem 500 oldalas szakkönyv megjelentetésére.

Opponensem, Kurdi Mária megjegyezte, hogy bár a disszertációban többször hivatkoztam Marvin Carlsonra, „a 29. oldalon az idézet előtt Imre Zoltán azt írja, hogy az által fordított sorok Carlsonnak a *The Haunted Stage* című könyvéből származnak, majd az idézethez csatlakozó lábjegyzetben a színháztudós egyik 1991-es tanulmányára utal” (Kurdi 2021: 7). Köszönöm opponensemnek, hogy felhívta erre a figyelmet, a későbbi kiadványokban mindenképpen javítanom kell! A hiba viszont azért furcsa, mert itt egy korábbi könyvemből átvett szövegrésről van szó (lásd Imre 2013: 15), ahol is még

pontosan szerepel a lábjegyzet. Mindenesetre itt köszönném ismételtlen meg jelen és korábbi köteteim szerkesztőjének, Csillag Istvánnak heroikus munkáját, aki a kötetben szereplő jegyzeteknek (1770), neveknek (csak a névmutató majdnem 40 oldal), valamint a szöveg olvashatóságának alapvető és értő gondozója volt. Nélküle ez a könyv nem jöhetett volna így létre!

Befejezésül még egyszer szeretném őszinte köszönetemet kifejezni opponenseimnek. A válasz megfogalmazása igazi szellemi kalandnak mutatkozott, hiszen opponenseim véleményei által ritka szellemi/kulturális dialógusban lehetett részem. Remélem felvetéseikre és meglátásaikra sikerült érdemleges és számukra is elfogadható válaszokat adnom. Hálás vagyok kitartásukért, alapos és minden részletre kiterjedő figyelmükért, javaslataikért és meglátásaikért, hiszen így arra kaptam tőlük esélyt, hogy a saját (munkám)ra tekintetükön keresztül idegenként tudjak rápillantani. Hálás vagyok a lehetőségért, hogy kérdéseket tegyek fel, s mint azt Jacques Derrida kifejtette, „az idegen kérdése vajon nem az *idegen* kérdése?” (Derrida [1997] 2004: 11).

Budapest, 2021. május 21.



Imre Zoltán

#### Hivatkozások

- Adelman, Janet (2008), *Blood Relations: Christian and Jew in The Merchant of Venice*, Chicago és London: University of Chicago Press.
- Augé, Marc (1999), *The War of Dreams – Exercises in Ethno-Fiction*, London és Sterling, Virginia: Pluto.
- Balme, Christopher és Davis, Tracy S. (szerk.) (2017), *A Cultural History of Theatre, Volumes 1-6*, London és New York: Bloomsbury.
- Bharucha, Rustom (2000), *The Politics of Cultural Practice – Thinking Through Theatre in the Age of Globalization*, London: The Athlone Press.
- Bloom, Harold (szerk.) (2010), *William Shakespeare's The Merchant of Venice*, New York: Bloom's.
- Buitrago, Sybille Reinike de (szerk.) (2012), *Portraying the Other in International Relations – Cases of Othering, Their Dynamics and the Potential for Transformation*, Newcastle: Cambridge Scholar.
- Derrida, Jacques [1997] (2004), 'Az idegen kérdése: az idegentől jött', in Biczó, Gábor (szerk.) (2004), *Az Idegen – Variációk Simmeltől Derridáig*, Debrecen: Csokonai, pp. 11-29.
- Éber, Márk Áron (2020), *A csepp – A félperifériás magyar társadalom osztályszerkezete*, Budapest: Napvilág.
- European Judaism*, 51. kötet, 2. szám, 2018 ősz.

- Fischer-Lichte, Erika (2004), 'Some Critical Remarks on Theatre Historiography', in Wilmer, Stephen E. (szerk.) (2004), *Writing and Rewriting National Theatre Histories*, Iowa City: University of Iowa Press, pp. 1-16.
- Haverkamp, Anselm (2011), *Shakespearean Genealogies of Power – A Whispering of Nothing in Hamlet, Richard II, Julius Caesar, Macbeth, The Merchant of Venice, and the Winter's Tale*, London és New York: Routledge.
- Hollier, Denis (szerk.) (1989), *A New History of French Literature*, Cambridge, Massachusetts és London, England: Harvard University Press.
- Imre, Zoltán (2007), '(Nemzeti) Színház és (nemzeti) identitás – 1837 A Pesti Magyar Színház megnyitása', in Szegedy-Maszák, Mihály és Veres, András (szerk.) (2007), *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*, Budapest: Gondolat, pp. 212-219.
- Imre, Zoltán (szerk.) (2008), *Alternatív színháztörténetek – alternatívok és alternatívák*, Budapest: Balassi.
- Imre, Zoltán (2009), *A színház színpadra állításai – elméletek, történetek, alternatívák*, Budapest: Ráció.
- Imre, Zoltán (2013), *A nemzet színpadra állításai – A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*, Budapest, Ráció.
- Imre, Zoltán (2018), *Az idegen színpadra állításai – A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai*, Budapest: Ráció.
- Imre, Zoltán (2019), 'Representing a Nation Through Popular Theatre: The Viennese-Budapest Operetta', in Marx, Peter W. (szerk.) (2019), *A Cultural History of Theatre in the Age of Empire*, London and New York: Bloomsbury, pp. 155-164.
- Imre, Zoltán (2020), 'Cultural Mobility, Networks, and Theatre – The Stagings of Ibsen's Gengangere (Ghosts) in Berlin, Paris, London, New York, and Budapest between 1889 and 1908', *Nordic Theatre Studies*, 2020: 2, pp. 6-25.
- Imre, Zoltán (2022a), 'Molnár Ferenc és a nemzet(köz)i színházi hálózatok', in Bengi, László és Imre, Zoltán (szerk.) (2022), *Molnár Ferenc*, Budapest: Balassi. – megjelenés előtt.
- Imre, Zoltán (2022b), 'National Theatre in Contemporary European Contexts', Mancevicz, Aneta és Remshardt, Ralf (szerk.) (2022), *Routledge Companion to European Theatre and Performance*, London és New York. – megjelenés előtt.
- Jamme, Christoph [2002] (2004), 'Létezik-e az idegenséget vizsgáló tudomány? A filozófia és az etnológia jelenleg folyó elméleti vitáiról', in Biczó, Gábor (szerk.) (2004), *Az Idegen – Variációk Simmeltől Derridáig*, Debrecen: Csokonai, pp. 117-137.
- Kagedan, Allan Laine (2020), *The Politics of Othering in the United States and Canada*, New York: Palgrave Macmillan.
- Kiss, Attila (2021), 'Hivatalos bírálói vélemény', 2021.
- Kohl, Karl-Heinz [2002] (2004), 'A dialogikus antropológia – egy illúzió?', in Biczó, Gábor (szerk.) (2004), *Az Idegen – Variációk Simmeltől Derridáig*, Debrecen: Csokonai, pp. 138-150.
- Kristeva, Julia (2010), *Önmaga tükrében idegenként*, Budapest: Napkút.
- Kurdi, Mária (2021), 'Opponensi bírálat', 2021.
- Lazardis, Gabriella és Campani, Giovanna (szerk.) (2017), *Understanding the Populist Shift – Othering in a Europe in Crisis*, London és New York: Routledge.

- Lumsden, Karen és Harmer, Emily (szerk.) (2019), *Online Othering – Exploring Digital Violence and Discrimination on the Web*, London: Palgrave Macmillan.
- Marx, Peter (2019), *A Cultural History of Theatre in the Age of Empire*, London és New York: Bloomsbury.
- Miller, J. Hillis (2001), *Others*, Princeton és Oxford: Princeton University Press.
- Nahshon, Edna és Shapiro, Michael (szerk.) (2017), *Wrestling with Shylock: Jewish Responses to The Merchant of Venice*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Nyíró, Miklós (2005), 'Az Idegen – Variációk Simmeltől Derridáig', *BUKSZ*, 2005: 5, pp. 272-277.
- P. Müller, Péter (2021), 'Opponensi vélemény', 2021.
- Schiffauer, Werner [1997] (2004), 'Félelem a különbözőségtől. Új áramlatok a kultúr- és szociálintropológiában', in Biczó, Gábor (szerk.) (2004), *Az Idegen – Variációk Simmeltől Derridáig*, Debrecen: Csokonai, pp. 151-161.
- Simmel, Georg [1908] (2004), 'Exkurzus az idegenről', in Biczó, Gábor (szerk.) (2004), *Az Idegen – Variációk Simmeltől Derridáig*, Debrecen: Csokonai, pp. 56-60.
- Storey, John (2003), *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Szegedy-Maszák, Mihály (2021), 'Előszó', in Szegedy-Maszák, Mihály és Veres, András (szerk.) (2021), *A magyar irodalom története*, [https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011\\_0001\\_542\\_03\\_A\\_magyar\\_irodalom\\_tortenetei\\_1/ch03.html](https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_542_03_A_magyar_irodalom_tortenetei_1/ch03.html) hozzáférés: 2021. május 04.
- Tilesch, György és Hatamleh, Omar (2021), *Mesterség és intelligencia – Vegyük kézbe a sorsunkat az MI korában*, Budapest: Libri.
- Tyler, Stephen A. (1987), *The Unspeakable – Discourse, Dialogue, and Rhetoric in the Postmodern World*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Waldenfels, Bernhard [2002] (2004), 'Az idegenség etnográfiai ábrázolásának paradoxonjai', in Biczó, Gábor (szerk.) (2004), *Az Idegen – Variációk Simmeltől Derridáig*, Debrecen: Csokonai, pp. 91-116.