

Opponensi vélemény

Imre Zoltán: *Az idegen színpadra állításai.*

A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai

című akadémiai doktori értekezéséről

Imre Zoltán a Ráció Kiadónál 2018-ban megjelent könyvét nyújtotta be az MTA doktora cím elnyeréséért. Az értekezéshez kapcsolódó tézisfüzetben Imre Zoltán a kutatás célkitűzését úgy fogalmazza meg, hogy az – mármint a kutatás – a magyar színháztörténet-írás nemzeti paradigmáját az inter- és intrakulturális kapcsolatok irányába nyissa fel, és ezeket a kapcsolatokat detektálja és elemezze.

A kötet élén álló bevezető a munka címében szereplő három fogalomnak (idegen, interkulturális és intrakulturális) és a vizsgálat módszertanának a bemutatását adja. A színház-historiográfiát döntően nemzeti kultúrák keretei között művelik, és az egyetemes színháztörténetek, valamint a világszínház történetét áttekintő kézikönyvek és monográfiák is lényegében sorra veszik az egyes nemzetek vagy kontinensek színháztörténetét, egyenesvonalú kronológiaként és fejlődéstörténetként prezentálva ezeket. 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.

Ezek a feldolgozásmódok nem határolhatók el a velük egyidejűleg művelt történetírásnak és az irodalomtörténet-írásnak a mindenkori módszertanától, gyakorlatától és képviselt szemléletétől. A nagy elbeszélés kompozíciója, a szélesre húzott panoráma, a főszereplőkre történő összpontosítás számos lényeges mozzanat megmutatására, elemzésére alkalmas, de számos ugyancsak lényeges mozzanatot mellőz. Az előttünk lévő értekezés kapcsán a legszembetűnőbb módon azt, hogy a színházi működés gyakorlata hosszú évszázadok óta interkulturális közegben valósul meg. Interferenciák, termékeny kölcsönhatások, periférikus helyzetből dominánssá és mintaadóvá váló színházi gyakorlatok, nemzetközi turnékat teljesítő színész szolisták és összetartó társulatok – ezek mind megkerülhetetlen tényezői voltak (és bizonyára maradtak is) e művészeti ág történetének. Közismert, és alaposan feltárt példa erre az alig tizenötezer lakosú meiningeni hercegség másfél évtizedes turnésorozata, melynek során két és félezer előadást tartottak 38 európai nagyvárosban, óriási hatást gyakorolva a korabeli színjátszásra. Moszkvai fellépéseik mindegyikét megnézte az akkor húszas éveit elején járó Sztanyiszlavszkij, és a látottak alapvetően inspirálták későbbi színészi-rendezői újításait. Amikor pedig a moszkvai Művész Színház 1923-ban amerikai turnéra ment (két részletben: 1923. január 2-től június 7-ig, majd november 23-tól 1924. május 24-ig), akkor ez az amerikai színjátszást olyan meghatározó módon befolyásolta, hogy ennek hatását a mai napig tapasztalhatjuk, ha a fő sodorba tartozó amerikai – film- vagy színpadi – színészek

játékát nézzük. Ezekkel a közismert példákkal, amelyek Imre Zoltán kötetében nincsenek újra mondva, csak jelezni szerettem volna magának a problémafelvetésnek, az interkulturális kapcsolatok kérdésének a relevanciáját.

Az idegen színpadra állításai kötet előtt az utolsó olyan – a magyar színház nemzetközi kapcsolataival foglalkozó – hazai írás, amely Imre Zoltán könyve előzményének tekinthető, Staud Géza 1963-ban megjelent, 23 oldal terjedelmű tanulmánya volt. Annak dacára, hogy ez a jelenség szerves, állandó, eleven része volt a magyar színháznak is. Erre utal a kötet bevezetőjének élén álló idézet, Egressy Gábor 1853-ban papírra vetett megállapítása, miszerint: „Csapatostul jön az olasz, francia, néger és angol, és asztalunkra tárja hona földének isteni terményeit” (9. old.). A nemzetközi színháztudományi szakirodalomban természetesen – a fent említett színháztörténeti monográfiák szemléletétől és módszertanától eltérően – jelen van az interkulturalitás témája és szempontja is.

Az elméleti-módszertani bevezető ezekről is áttekintést ad, melynek során kitér Paul Allain és Jen Harvie *The Routledge Companion to Theatre and Performance* című kézikönyvére, Patrice Pavis magyarul is megjelent színházi szótárára és a Pavis által szerkesztett *The Intercultural Performance Reader* című gyűjteményre, Eugenio Barba és Nicola Savarese színházantropológiai szótárára, Erika Fischer-Lichte interkulturalizmus tanulmányára, és így tovább. Mindezek a színháztudományi munkák, amelyek az interferenciák, interkulturális hatások kérdéseit taglalják, elméleti hálóként adnak háttérrel és csomópontokat a kötet egyes fejezeteiben elemzett folyamatokhoz és jelenségekhez.

A belső-külső hatásforgalom mellett a könyv másik – főcímbe kiemelt – fő fogalma az idegen, ezen belül is az idegen megközelítésének problémája, az idegenhez (a Másikhoz) való viszony, ennek típusai, illetve az idegen reprezentációjának kérdése. Az idegen nyilvánvalóan egy olyan ernyőfogalom, amely az alája vont jelenségek koherenciáját hivatott sugallni, ez azonban a sokféle – heterogén – tárgyat felvonultató fejezetekben nem minden esetben tűnik érvényes kohéziós kategóriának. A magyar történeti avantgárdról illetve a megamusicaleskről szóló részek esetében ez nem feltétlenül releváns szempont. Nyelvileg „az idegen” a maga határozott névelőjével a másikat, a másfélékné az egyneműségét állítja. Ennél pontosabban fejezhetne volna ki a kötet tartalmát az a címváltozat, hogy „Idegenek színpadra állításai”. Noha a könyv főcímében áll „Az idegen” és alcímében „az inter- és intrakulturális” fogalma, az elméleti-módszertani bevezető az idegennel kapcsolatos kérdésre fordítja a legkisebb teret, mindössze két és fél oldalt. A gondolatmenet kiindulópontja Roland Barthes *Myth Today* esszéjének egy részlete. Ezt a címnél szűkebben a hivatkozás nem lokalizálja, a pontos hely az esszé *Myth on the Right* fejezetének harmadik pontja, az *Identification*. A részlet a kispolgárról szól, annak a Másik iránt tanúsított magatartásáról. Az Imre Zoltán által idézett részlet eredetijében Barthes Marxra és Gorkijra hivatkozik a kispolgárra aggatott attribútumok kapcsán, ez azonban itt nem kerül említésre. Vajon a kispolgárság másokkal („a Másikkal”) kapcsolatos magatartásának itteni leírása érvényesen kiterjeszthető-e a könyv által átfogott térbeli és időbeli területekre, az 1830-as évektől az ezredfordulóig, Ázsiától Európán át Amerikáig? A bevezető idegennel kapcsolatos részében még néhány további elméleti forrás szerepel, lehangsúlyosabban Edward Said *Orientalism* című kötete. Amivel – egyebek mellett – az idegen kérdése kiegészíthető volna, az a téma filozófiai, ezen belül is dekonstruktív olvasata. Így J. Hillis Miller *Black Holes* (Stanford, 1999) és *Others* (Princeton, 2001) című kötetei, továbbá Jacques Derrida – általam angolul ismert – *Of Hospitality* (Stanford, 2000) könyve, illetve az ő *Vendégszeretetgyűlölet* című szemináriumának szövege

(in: J. Derrida: *Ki az anya?*, Jelenkor 1997). Így Barthes 1950-es és Said 1970-es években megfogalmazott felismerései kibővíülhetnének az idegen kérdésének újabb elemzéseivel.

A könyv bevezetésének a módszertani és terminológiai premisszákat megfogalmazó részében Imre Zoltán hangsúlyozza, hogy a színház (mely – jegyezzük meg – maga is egy ernyőfogalom) egyidejűleg esemény, intézmény, jelenség és folyamat, és jelzi, hogy az elemzések ennek az összetettségnek a rekonstrukciójára törekszenek az egyes fejezetekben feltárt színháztörténeti „pillanatok” kapcsán. A kötet ezzel a megközelítésmóddal olyan múltbeli színházi jelenségeket vizsgál, amelyeket a színház-historiográfia korábban mellékesnek tekintett. A könyvben alkalmazott és előtérbe helyezett kultúraközi és tudományközi nézőpontból az egyes fejezetek fókuszába állított jelenségek, folyamatok, epizódok jelentős eseményeknek minősülnek. Imre Zoltán az elemzések során a színház-historiográfiában hagyományosan domináns intézménytörténeti, előadásokat rekonstruáló tradíciótól eltérően olyan tudományközi térbe, mátrixba helyezi az egyes kiemelt témákat, amely több tudományág – így az irodalomelmélet, a szociológia, az antropológia, a kultúratudomány stb. – módszertani eredményeit is felhasználja.

Az elméleti-módszertani bevezetőt követő tizenegy fejezet – melyeket az „Utószó helyett” című kitekintés követ és zár – egymástól térben és időben kisebb-nagyobb távolságra eső magyar illetve nemzetközi színházi folyamatokat, eseményeket elemez. Az egyes elemzések igen alaposak, részletesek, komplexitásuk imponáló. Noha a megközelítésmód preferenciája a hatás, kölcsönhatás kimutatása és elemzése, a tárgyalásmód a fejezetek tekintetében a linearitás hagyományos útját követi. A tizenegy fejezet három esetben egy-egy évszámot jelöl meg az alcímében, a többi esetben éveket, évtizedeket átfogó időszakokat említ. A fejezetek sorrendje pedig felrajzol egy lyukacsos, átfedéseket is tartalmazó kronológiát, melynek első évszáma 1837 (a Pesti Magyar Színház megnyitása), a következő 1853 (Ira Aldridge pesti vendégjátéka), majd 1889-1908 (Ibsen *Kísértetek* című drámája nemzetközi bemutatónak első két évtizede), utána 1909-1915 (Lengyel Menyhért *Taifunjának* európai, amerikai és japán színpadra állításai). Ezt követi 1915-1921 (a *Csárdáskirálynő* nemzetközi bemutatóiról), 1920-1940 (a történeti avantgárd magyar kísérleteiről), 1940 és 1986 (A *velencei kalmár* magyar színre viteleiről és ezek hiányáról), 1972 (a Royal Shakespeare Company kelet-európai turnéja a *Szentivánéji álommal*). A kötet utolsó harmadának évszámai: 1972-1984 (a Lakásszínház budapesti és a Squat Theatre New York-i működéséről), 1952-2010 (Agatha Christie *Az egérfogó* című darabja és a nemzetközi musicalek a globalizálódó üzleti színházban), végül pedig 1994-2001 (a Mozgó Ház Társulás működéséről).

Ebből az áttekintésből látható, hogy a könyv legtöbb fejezetében együttesen kerülnek elemzésre magyar és nemzetközi színházi események, jelenségek, hatások, folyamatok. Ezek egyrészt magyar művek (*Taifun*, *Csárdáskirálynő*), magyar társulatok (Lakásszínház – Squat Theatre, Mozgó Ház Társulás) hazai és nemzetközi jelenlétével, fogadtatásával foglalkoznak, másrészt világirodalmi szindarabok (*Kísértetek*, *A velencei kalmár*, *Szentivánéji álom*, *Az egérfogó*), megamusicales, és külföldi színészek (Aldridge), társulatok (Royal Shakespeare Company) magyarországi illetve a kelet-közép-európai régióban lezajlott vendégjátékait elemzik. A fenti két típusba nem egyértelműen besorolható további két fejezetben egyrészt egyetlen színházi est (a Pesti Magyar Színház megnyitója) műsorának, ennek korabeli kulturális beágyazottságának elemzésére kerül sor, másrészt a történeti avantgárd magyar performatív kísérleteinek tárgyalására, összevetve azt a nemzetközi avantgárd főbb jegyeivel.

Ezek a tematikus változatok felvetik annak a lehetőségét, hogy a fejezetek más elrendezésben – nem a megvalósult laza kronológiában – helyezkedjenek el, hanem tipológia alapján (ez a tipológia a fenti áttekintésben kirajzolódik, és négy főbb csoportba sorolja a fejezeteket).

Ebben az esetben kevésbé volna szembeötlő a hiány, ami az egyes fejezetek között érzékelhető. Hiszen a kronologikus tárgyalás épp a „hiánytalan” egymásra következő elvárását, igényét támasztja, vagyis önkéntelenül is a hiányra irányítja a figyelmet, arra, hogy mi történt a „kihagyott” időszak(ok)ban. Mindez persze nem érinti a megvalósult kutatás kimagasló színvonalát. A fejezetek közti résekre tekinthetünk úgy is, mint olyan részekre, ahova további színház-historiográfiai rekonstrukciós szálakat lehet beleszőni. Egy olyan munka folytatásaként, amelyről – a kötet kapcsán kijelenthető, hogy – sem az egyes fejezetek, sem a kötet egésze nem ébreszt hiányérzetet. Imponáló árnyaltsággal, részletességgel, adatmennyiséggel és tudományterületi gazdasággal találkozhatunk valamennyi elemzésben. A szerző a Bevezetésben „pillanatoknak” (19. old.) nevezi az egyes fejezetek tárgyát. A pillanat kifejezés olyan erősen és kizárólagosan az időtartamra és annak rövidségére vonatkoztatott, hogy érdemes ennek apropóján hangsúlyozni, hogy a könyvben komplex együtt állásokról, egyidejűségekről, szimultán kölcsönhatásokról legalább annyira szó van, mint a nagy korszakokat tárgyaló történeti áttekintő munkákhoz képest valóban időben szűkebb szakaszt, terminust előtérbe állító vizsgálatokról. Ezek a ráközelítések azonban nem beszűkítenek, lehatárolnak, hanem mintegy a térbe terítik ki a középpontba állított és hatástörténetükbe ágyazott eseményeket, jelenségeket. És fordítva: mintegy körpanorámát adnak a témául választott színháztörténeti esemény, jelenség nemzeti és nemzetközi környezetéről. A bevezetőben Imre Zoltán azt hangsúlyozza, hogy a teljességre való törekvés „helyett a lineáris-kronologikus-teleologikus fejlődésvet tudatosan felfüggesztve, fragmentumok mentén, intertextuális és interteátrális mikrotörténetekként” (21. old.) rekonstruálja a kiválasztott témákat, folyamatokat, jelenségeket.

Ha már Imre Zoltán a kronologikus elrendezésnél döntött, akkor az egymástól jelen formájában többé-kevésbé elszigetelt fejezetek közé érdemes lett volna átvezető passzusokat illeszteni, amelyek a nagy időbeli, földrajzi, kulturális távolságokat áthidalnák; megteremtenének egy valamilyen fokú koherenciát a jelen formában egymástól meglehetősen elkülönülő fejezetek között. Ennek az átkötésnek van egy, a fejezetek felépítésében rejlő akadálya, még pedig az, hogy valamennyi fejezet idézettel kezdődik (kivéve az „Utószó helyett” című zárlatot). Ezt a szövegkompozíciós rítust megtörné egy-egy fejezet-indító átvezető passzus.

A könyv egyes fejezeteiben megvalósított kutatási eredményeket nem kívánom fejezetről fejezetre áttekinteni. Átfogóan kijelenthető, hogy a munka fő sajátossága – az egyes fejezetekben testet öltő – igen összetett színház-historiográfiai szövedék létrehozása, mely számos manifeszt és rejtett kölcsönhatást, interferenciát tár fel és mutat be. Az alábbiakban a tizenegy fejezetből kiválasztok három fő típust, amelyeken keresztül bemutatom a könyvben szereplő elemzések néhány főbb megállapítását, illetve fontosabb sajátosságait, természetesen és szükségképpen vázlatosan. A könyv harmadik fejezetének teljes címe: „Cenzúra, piac és a szabad színházak – Ibsen *Gengångare* című darabja Berlinben, Párizsban, Londonban, Moszkvában, New Yorkban és Budapesten, 1889-1908”. A fejezet a *Kísértetek* századfordulós színpadi karrierjével, a színháztörténetben jelentős műhelyekként számon tartott független színházak bemutatóival, e színrevitelek kapcsolatával, interferenciáival, a dráma különféle domesztikálásaival foglalkozik. A dráma eredeti címének használata kapcsán

megjegyzendő, hogy a kötet igyekszik minden esetben a címet az eredeti nyelven megadni. Ha figyelmesen olvastam, akkor ez alól egy kivétel van, *A velencei kalmár*-fejezet, amelyben a Shakespeare mű és a fejezetben emlegetett *Hegedűs a háztetőn* magyarul és nem az eredeti címmel szerepel (290-291. old.). Ennek a kivételnek valószínűleg az az oka, hogy ez a fejezet nem tekint ki a nemzetközi szintre, hanem a Shakespeare-mű magyarországi színreviteleivel illetve ezek hiányával foglalkozik. Erre a címhasználatbeli eltérésre érdemes lett volna röviden – akár lábjegyzetben – utalni. De vissza Ibsenhez!

Imre Zoltán a fejezet elején a dráma első budapesti bemutatójára utal, melyre 1908. október 17-én került sor a Thália Társaság produkciójában, s melyet a fejezet végén tárgyal részletesebben. De már itt jelzi, hogy a bemutató „[m]ás források szerint 1908. október 18-án” volt (97. old.) A részletes elemzés elején pedig említi, hogy a darabot „tízszor játszották” (122. old.), amivel ugyancsak pontosít egy korábbi adatot, miszerint a bemutatót követően „még nyolc alkalommal tűzték műsorra”, ahogy az a *Thália Társaság (1904-1908) (Levelek és dokumentumok)* című kiadványban szerepel (Budapest, 1988, 23. old.). Mindezek olyan apróságok, amelyek felett könnyen át lehet siklani, és én is csupán azért említem őket, hogy jelezzem, a színház-historiográfiának ez a szintje, az általánosan elfogadott adatoknak az ellenőrzése és felülvizsgálata (ha csak lábjegyzetbe utalva) is folyamatosan jelen van a könyvben.

Az Ibsen-premierek adatainak legjobb forrása az IbsenStage web-oldal. Ebben az adatbázisban Imre Zoltán a fejezet megírásakor a *Kísértetek*ből az 1880 és 1908 közötti időszakból 377 bemutató adatát találta. 2019 tavaszán – amikor annak idején ellenőriztem – ebből az időszakból 470 *Kísértetek* bemutató szerepelt az adatbázisban, az azóta eltelt közel két év során ez a szám mostanáig (2021. február elejéig) 700-ra növekedett. (A bővülés magyarázata, hogy a weboldalra egyre több – időközben előkerülő előadás, korábban ott nem regisztrált premier adata kerül fel.) E bemutatók közül hattal foglalkozik a fejezet, melyek helyszínét az alcím megadja. Ezek Berlin, Párizs, London, Moszkva, New York és Budapest. A fejezet fókuszja az úgynevezett szabad (független) színházakra esik, amelyek a cenzúra és a kommersz színház szorítása dacára vitték színre Ibsen (nemcsak ezen) darabját. A cenzúrának a korban teljesen elterjedt és elfogadott gyakorlata kapcsán a könyv idézi a brit cenzúrát gyakorló Lordkamarás hivatala egyik munkatársának 1892-es álláspontját, mely az Ibsen-drámák betiltását azok erkölcsi zavarosságára, a női szereplők magatartásának felforgató jellegére, a hagyományos társadalmi szerepek elleni lázadásra hivatkozva tartja indokoltnak és elkerülhetetlennek.

A *Kísértetek* színpadi útjának kezdete nem ígérte a későbbi „Ibsen-járványt”. A dánul írt és 1881 végén megjelent darabot legelőször egy dán utazó társulat vitte színre dánul, Chicagóban, a következő év májusában. Ezt rövidesen néhány dániai és svéd bemutató követte, majd a mű pár évre eltűnt a színpadokról. Utána viszont mind több – zártkörű, magáneseeményként pozicionált – premierre került sor. Pár év leforgása alatt, a hivatalos tiltás ellenére is, Ibsen mai szemmel elképesztő népszerűségű szerzővé vált, amit nemcsak a fent említett bemutatószám jelez (ami csak a *Kísértetek*é, három évtized alatt), hanem az is, hogy a színházak privát előadásai iránt mekkora volt az érdeklődés. Egy 1887-es berlini „jótékonysági matiné” hétszáz helyére tizenötezen jelentkeztek (106. old.), egy egyszeri játékedéllyel rendelkező 1891-es londoni színrevitelt háromezren kívántak volna megtekinteni (114. old.). A cenzúrával és a kommersz színházakkal dacoló szabad

színházaknak színháztörténeti jelentőségű szerepük volt Ibsen drámáinak megismertetésében és nemzetközi elterjesztésében. De nemcsak nekik.

A fejezet utolsó lapjain Imre Zoltán kitér a vendégjátékok és az utazó társulatok kérdésére, amelyek a 19-20. század fordulóján „többé-kevésbé összekapcsolódó hálózattá szerveződtek” (134. old.). Ezek a sztárok vagy együttesek természetesen nemcsak a *Kísértetek* vagy Ibsen kapcsán érdekesek, de a fejezet értelemszerűen erre fókuszál. A századfordulón számos nemzetközi hírnő színművész – többek között Eleonora Duse, Sarah Berhardt, Ermete Zacconi – és külföldi társulat megfordult Budapesten. Ebben az időszakban – mint azt a kötet egy 2016-os, a *Babaszoba (Nóra)* globális színreviteleivel foglalkozó könyvből idézi – „tizennégy jelentős nemzetközi utazótársulat tizenegy európai nyelven játszott, öt kontinens harmincöt országában” (131. old.) Ibsennek ezt a darabját. Budapest része volt ennek a hálózatnak, amiből az is következik, hogy a korszak magyar színháztörténetírásának „nyitnia kell az európai és a világtendenciák értelmezése felé” (135. old.), mivel e nélkül a magyar színháztörténet csak hiányos, részleges lehet. Egy apró megjegyzés a fejezetáttekintés végére: a dráma címét a kötet minden esetben ekként szerepelteti: *Gengangere*, de a pontos cím két magánhangzóban különbözik ettől, ekként: *Gengångare* (a.m. szellemek).

A másik fejezettípus példaként a Shakespeare *A velencei kalmár* című drámájának két, a budapesti Nemzeti Színházban színre került bemutatóját elemző részt választottam, mely nemcsak, vagy nem elsősorban az 1940-es és az 1986-os két premierről, hanem a kettő közötti vákuumról, a színrevitel tilalmáról szól. E 46 év során ugyanis a műnek Magyarországon nem volt bemutatója. E hiány ellenére a kötetnek ez a leghosszabb fejezete (57 oldal), melynek főcíme: „Diskurzus, idegenség és hegemonia”. A fejezet elméleti alapját és keretét Foucault diskurzus-fogalma, Gramsci kulturális-hegemonia koncepciója, Barthes az idegen képzetének megteremtésével kapcsolatos – a bevezető kapcsán már érintett – nézetei, valamint Bourdieu dehistorizálás felfogása adja. Az elméleti keretek kijelölését követően a történeti kontextus felvázolására kerül sor, melyben először a Horthy-rendszer 1930-as évek végi főbb sajátosságai kerülnek bemutatásra, majd pedig „a” zsidónak mint (felmutatott) idegennek a törvénykezésen keresztüli reprezentációjáról olvashatunk. A kontextusok közül a legközelebbiről a témához kapcsolódó keret a Nemzeti Színház a vizsgált időszakban igazgató Németh Antal műsorpolitikájának a felvázolása.

Az 1940-es bemutató az előző évi, nemzeti színészek közreműködésével létrejött Városi Színházi produkció átvétele volt. (Ennek felvezetésében Imre Zoltán a Shakespeare-dráma 1836-ban kezdődő magyar fogadtatástörténetére is röviden kitér.) A kritikák alapján a szerző arra megállapításra jut, hogy „az előadás nem volt egyértelműen sem illusztrációja, sem pedig legitimációja a zsidó(ellenes)törvényeknek” (267. old.). Bár a darabot a bemutató évadában és a rákövetkezőben négy-négy alkalommal, összesen nyolcszor adták, ez nem tért el más Shakespeare-drámák Nemzeti-beli átlagos előadásszámától. A mű tehát két évad elteltével lekerült a műsorról, de nem azért, mert bizonyos visszaemlékezések vagy ezeken alapuló hivatkozások szerint betiltották volna. A betiltást a Kádár-korszak hozta el.

Ennek okait igen árnyaltan és összetetten elemzi a fejezet, kitérve a magyar zsidóság 1944. március 19. utáni sorsára, a holokauszt túlélőinek sorsválasztásaira, a Kádár-korszak tabusító politikájára, mely utóbbit – a fejezet egyik közcímében – így aposztrofálja: „a zsidó mint (elfojtott) idegen a Kádár-rendszerben”. Miként a zsidóság bizonyos értelemben láthatatlanná, nem reprezentálttá vált a korszakban, úgy lett láthatatlan Shakespeare drámája is – legalábbis

a magyar színpadon. Készült új fordítás (Vas Istváné 1948-ban), a drámát elemző több tanulmány, 1981-ben megrendezésre került egy, a *Nagyvilág* folyóirat által szervezett vita, ám a darab 1940 óra hiányzott a színházak műsoráról. Nem saját jószántukból. 1964-ben a Nemzeti, 1965-ben a Thália, 1977-ben a Pécsi Nemzeti, 1978-ben újra a pécsi, valamint a szolnoki színház tervezte bemutatni *A velencei kalmárt*. Eredménytelenül. A fejezet ez utóbbi kísérlettel foglalkozik kissé részletesebben, feltárva a Szigligeti Színházon belüli intézményi, a helyi politikai, valamint az országos párt- és kultúrpolitikai körülményeket. Ezek eredőjeként leváltják a bemutatót meghirdető igazgatót, Schwajda Györgyöt (önként lemond), akinek helyét zökkenőmentesen veszi át Kerényi Imre (immár premierszándék nélkül), és közel egy évtized telik el, mire 46 év után megvalósul az újabb magyar bemutató.

Ennek felvezetéseképpen a fejezet röviden érinti a zsidó tematika okán a *Hegedűs a háztetőn* musical magyar recepcióját is. Az 1973. februári Operettszínházi bemutató után 1974 júliusában az előadást betiltották, tíz év elteltével sem engedélyezték újra színre vinni az Operettben, majd amikor 1984-ben felügyelettel sor kerülhetett a felújításra, az országos (azaz a többi színházra vonatkozó) tiltást továbbra is fenntartották. E tilalmak bel- és külpolitikai okait is érintve végül eljutunk az 1986-os – immár megvalósult – *A velencei kalmár* bemutató elemzéséhez. Ennek keretében a fejezet kitér a színre vitt szövegváltozatra, a beharangozó írásokra, a darab – hosszabban ismertetett – színlapjára, melyről Imre Zoltán azt állapítja meg, hogy az alapján „úgy tűnik, mintha a színház nem is *A velencei kalmárt* adta volna elő, hanem egy Disney-szerű mesét szerelmesekről, némi bonyodalommal valami homályos »zálog« körül, ami azért szerencsére megoldódik...” (294. old.). Megidézi a bemutató kapcsán a dráma körül irodalmárok és kritikusok körében kialakult vitát, valamint az előadást többségében elmarasztaló kritikai recepciót. A kötetben Shakespeare műve és annak tilalma mint cseppben a tenger képviseli a magyar zsidóság 20. századi sorsával kapcsolatban hatalmi eszközökkel kialakított amnéziának, a történelmi traumák tabusításának, az ezekkel kapcsolatban gyakorolt némaságnak a társadalmi, közösségi és egyéni gyakorlatát. Mindez nemcsak a színház-historiográfia, hanem a nemzeti önismeret szempontjából is fontos hozadéka a fejezetnek.

A harmadik fejezettípus példaként a Peter Brook *Szentivánéji álom* rendezésének kelet-európai turnéjával foglalkozó részt érintem, melyben Imre Zoltán a Royal Shakespeare Company (RSC) régióban tett fellépésein keresztül vizsgálja a színházi vendégjátékoknak és a kulturális kapcsolatoknak a hidegháború időszakában játszott szerepét. A fejezet fő forrását a kelet-európai hatóságok – gyakran titkos – feljegyzései, a turné helyszíneire akkreditált brit hivatalnokok jelentései, levelei, illetve a helyi sajtóban megjelent kritikák képezik. Azt tudjuk, hogy az előadás nyomán Budapesten színházi vita robbant ki a korszerű Shakespeare-játszás, a rendezői szabadság és a szöveg érinthetlenségének kérdései körül, de a fejezet nem ezzel, és nem is elsősorban a magyar recepcióval foglalkozik.

A British Council (BC) szervezésében (ebben a régióban: anyagi támogatásával, nyugaton üzleti alapon) sorra került kelet-európai turné – melynek állomása volt Belgrád, Budapest, Bukarest, Szófia, Varsó és Zágráb – a brit politika szempontjából a magaskultúrának mint a nyugati (brit) politikai berendezkedés elsőbbségének a legitimációját és a (kulturális) propaganda céljait szolgálta. Oly módon azonban, hogy mindez közvetetten érvényesüljön, aminek érdekében „a brit hatóságok mindenáron megpróbálták elkerülni a vitás helyzeteket és a problematikus történeteket” (318-319. old.). Brook és a társulat semmilyen értelemben nem állt szándékosan a brit propaganda szolgálatában. Ők játszották „ugyanazt” az előadást,

amelyet 1970-ben Stratford-upon-Avon-ben bemutattak. Sőt, Brook kellemetlen helyzetbe is hozta a BC szervezőit, amikor a kelet-európai turné műsorfüzetében politikai nyilatkozattal felérő kijelentést tett, miszerint a társulat az előadást az abban az évben bezáratott prágai Za Branou színház emlékének ajánlja. A fejezet nyomon követi – a londoni Nemzeti Archívum dokumentumai alapján –, hogy a brit hatóságok miként igyekeztek csökkenteni Brook nyilatkozatának jelentőségét és hatását, lebeszélve például a Szabad Európa Rádiót arról, hogy erre a deklarációra külön felhívja a figyelmet.

Az elemzés természetesen az előadás főbb sajátosságait is bemutatja, de mint Imre Zoltán megállapítja, mintha nem ugyanazt az előadást látták volna az RSC *Szentivánéji álom* produkciójának nézői Londonban és a nyugati turnéállomásokon, illetve a kelet-európai helyszíneken (részben tényleg nem). Ez utóbbi állomásokon a rezsimiek demokráciadeficitje, a politikai vezetőknek, apparatcsikoknak az ízlésben is megmutatkozó korlátoltsága több ízben hozta az angol szervezőket, diplomátákat nehezen kezelhető helyzetbe, például amikor az első bukaresti előadást követően a román hatóságok cenzúrázni szerették volna az előadás explicit módon szexuális Zuboly—Titánia jelenetét. De nemcsak ők, hanem „a hatalom irányítói a többi kelet-európai országban is megkísérelték a produkciók (befogadásának) ellenőrzését” (329. old.). Persze mielőtt azonnal a két világrend eltérő mércéjének tulajdonítanánk ezeket a kontrollálási törekvéseket, érdemes megjegyezni, hogy tényleg nem teljesen ugyanazt az előadást játszották Brookék. Így adott esetben az RSC turnéra vitt előadása Angliában is okozhatott volna hivatali rosszallást, mivel „a turnéelőadás több trágárságot tartalmazott, mint az eredeti” (idézve: 329. old.). Ezt írta a turné felelőse a londoni külügyminisztérium illetékes vezetőjének szóló levelében, amikor már javában zajlott a vendégjátéksorozat.

A fejezet utolsó lapjain Imre Zoltán felhívja a figyelmet arra, hogy – bár az elemzés a *Szentivánéji álom* kelet-európai fogadtatására fókuszál – az előadásnak a régió országaiban eltérő recepciója volt, ami összefüggött az egyes államok eltérő politikai-történelmi-színházi hagyományával, fennálló intézményi gyakorlatával és sajátosságaival. És bár „voltak bizonyos általánosan követendő szabályok, lényeges különbségek léteztek az egyes szocialista országok hatalmi és irányítói mechanizmusai között” (333. old.). Amely különbségekre a fejezet egyébként kitér.

Az „Utószó helyett” című zárórész jelzi azokat a további területeket, amelyekre a könyvben elvégzett vizsgálatok kiterjeszthetők volnának. Ez a nyitás időben gyakorlatilag a 16. századtól a jelenig tartó időszakra vonatkoztatható, tárgyában pedig magába foglalhatja magyar színpadi szerzők (drámaírók, komponisták) műveinek nemzetközi jelenlétét, a magyar szerzőket ért interkulturális hatásokat. Magyar színházi alkotók külföldi szerepléseit, karrierjét. Hazai társulatok külföldi turnéit, külföldi rendezők magyarországi munkáit. Magyar részvétellel vagy szervezésben megtartott nemzetközi színházi találkozókat, műhelyeket, kooperációkat. A magyarországi nemzetiségi és kisebbségi színházak működésének vizsgálatát. És így tovább. Imre Zoltán konkrét példákat, neveket sorol fel lehetőségként, amelyekről könyvében – a megírt tizenegy fejezet kívül – még szólhatott volna. A lehetőségek vége felé azt említi, hogy írhatott volna: „egyes rendezők – Székely Gábor, Ascher Tamás, Marton László, Schilling Árpád, Bodó Viktor, Bagossy László, Vidnyánszky Attila és mások – rendszeres külföldi munkáiról” (434. old.). A könyv előszavának végén 2017. december a dátum. Akkor ez a névsor máshogy szólt, mint ahogy 2021 februárjában, amikor e sorokat írom, vagy ahogyan ez a bírálat felolvasásakor hangzik.

Ez a változás is jelzi a könyv témájának időszerűségét, s hogy az interkulturális vonatkozások mellett az adott kultúrán belüli, intrakulturális kapcsolatok ugyancsak megkerülhetetlenek.

Az értekezés olyan sok szempontot, forrástípust, szaktudományt, módszert érvényesít, hogy ezek révén az egymásra hatások egyedi sajátosságai, ismérvei, a kapcsolatok és interferenciák összetettségei is láthatóvá válnak. Az „idegen” ernyőfogalma lazán kapcsolja egybe a térben és időben tágra elhelyezkedő témákat, a Pesti Magyar Színház nyitóelőadásától a Mozgó Ház Társulás intertextuális és interteátrális produkcióinak nemzetközi sikereket és hazai elutasítást előhívó működéséig. E mellett a tematikus tágasság mellett ott van a munka módszertani és elemzői mélysége, mely egyszerre forgatja a legkülönbözőbb forrásokat: levéltáriakat, sajtótörténeti munkákat, fotógyűjteményeket, kritikai fogadtatást, nemzetközi elméleti szakirodalmat, adatbázisokat. Az értekezés komplexitása, a magyar színház interkulturális kapcsolatait feltáró gazdag elemzései példaként szolgálnak a további színháztörténeti kutatásokhoz.

Az értekezés egyes fejezeteiben kidolgozott színház-historiográfiai módszereket és a fejezetekben prezentált elemzéseket új tudományos eredménynek tekintem. A doktori mű rámutat arra, és hitelesen bizonyítja, hogy a magyar színház-historiográfia számára indokolt a nemzeti kereteken túllépve bevonni a mindenkori történeti vizsgálatba az európai és a tágabb nemzetközi orientációt, melynek nyomán a mindeddig alapvetően izolált hazai színház-historiográfia integrálódhat az európai színháztörténet-írásba, feltárva és bemutatva a magyar színház interkulturális jellegét.

A fentiek alapján az értekezést nyilvános vitára alkalmasnak tartom és javaslom Imre Zoltán számára az MTA doktora cím odaítélését.

Pécs, 2021. február 11.

P. Müller Péter
az MTA doktora