

Hivatalos bírálói vélemény
Imre Zoltán
*Az idegen színpadra állításai -
A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai*
című akadémiai doktori értekezéséről

A hazai dráma- és színháztudományi diszkurzusok megújításának, a posztstrukturalista kritikai gondolkodás legfontosabb eredményei alapján történő korszerűsítésének területén Imre Zoltán több évtizede végez kiemelkedő tudományos és oktatói tevékenységet. Ezeknek az erőfeszítéseknek mindig része volt, hogy a színház jelenségét annak tág értelmében, a valóság és az szubjektum viszonyát modelláló társadalmi gyakorlatként fogja fel. Ahogy a jelen dolgozat egyik előképének is tekinthető korábbi munkájában írja Elinor Fuchs gondolatmenetére hivatkozva, „a színházmodell lefedi a mindennapi élet (majdnem) minden aspektusát.”¹ Ebből nemcsak az következik, hogy a társadalmi élet szinte minden területének diszkurzusaiban megtaláljuk a színház által mindig, óhatatlanul is tematizált szemiotikai, reprezentációs kérdéseket, hanem azt is, hogy a színházi termelés folyamatát mindig csak beágyazottságában, a színházi folyamatban részt vevő társadalmi gyakorlatok sokrétű ideológiai, aktuálpolitikai, materiális vetületeinek tükrében lehet értelmezni. Ez természetesen minden jelölő folyamatra igaz, de különösen áll a színházra annak kommunális, közösségformáló, identitás-reprezentáló természete, az uralkodó ideológiáknak való kitettsége, valamint a színházi gépezet sok lábon álló üzleti, intézményi természete miatt. Még a leghomogénebb nézői közösségek identitásformálására és megtartására törekvő színházak is a társadalom interaktív mezsgyéin találják magukat, és nemcsak az aktuális társadalmi divatoknak, hanem a kérdésfeltevéseknek, antagonizmusoknak is gyűjtőhelyeivé válhatnak. A színház hibrid jelenség, kultúrák és kulturális gyakorlatok találkozáspontja (vagy éppen ütközéspontja), és, ahogy Imre rámutat, rendkívül fontos, hogy ezt ne csak földrajzi értelemben vizsgáljuk: a hagyományos színháztörténet-írás Nyugat-Kelet orientációjának földrajzi meghatározottságát meghaladva az interkulturalitást az adott, eleve heterogén kultúrán belül is zajló cserék, kölcsönhatások,

¹ Imre Zoltán „Színházak – történetek – alternatívák. A színháztörténet-írás és -kutatás lehetőségei és problémái.” In: *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák.* szerk. Imre Zoltán. Budapest: Balassi Kiadó, 2008, 20.

erőviszonyok jelenségeként kell értelmeznünk, és ebben a környezetben a színház kívülről és belülről ható földrajzi, nemzeti, ideológiai kultúrák metszéspontjában működik. Nem szabad tehát abba a tévhitbe esnünk, hogy „az interkulturalitás pusztán a kortárs globalizációval járó, mai jelenség lenne.” (10) A Bevezetőben a szerző többek között az interkulturális cserék Patrice Pavis által meghatározott hat variációjára támaszkodva mutatja be az interkulturális színház fogalmát, de a Pavis megközelítését még mindig jellemző klasszikus, eurocentrikus földrajzi és modernitás-centrikus történelmi binaritásokon túllépve, Erika Fischer-Lichte meglátásaira támaszkodva kitágítja azt, hogy aztán Jaquelin Lo és Helen Gilbert tanulmánya alapján a színházat végül kultúrákon átívelő (*cross-cultural*) jelenséggént, történeti, földrajzi, társadalmi különbségek egymásra hatásaként létrejövő interfészként, bizonyos értelemben azt is mondhatjuk, egyfajta társadalmi alkufolyamatként határozza meg. Mivel „a kultúrák találkozásai operáló inter- és intrakulturális színház folyamatosan előtérbe állítja az idegen meghatározásának a problémáját” (14), Imre Zoltán arra vállalkozik, hogy a hazai színháztörténet-írás módszertanához és eddigi eredményeihez úgy tegyen jelentős hozzájárulást, hogy a maga heterogenitásában felfogott „idegen” magyar vonatkozású színpadra állításainak történetéből vett, reprezentatív jelenségek esettanulmányiból von le következtetéseket. Az „inter” és az „intra” perspektívája azért elengedhetetlen, mert a posztmodern és posztstrukturális heterológia egyik központi fogalma, a „másik” legfontosabb megjelenési formái közül az egyik az „idegen”, amely külső, kultúrák közötti hatások eredményeként, és belső, a nemzetállamon, az értelemzői közösségen, a kánonon belüli hatások eredményeként is megjelenhet, pontosabban meghatározott ideológiai működések eredményeként, a leggyakrabban hatalmi érdekek alárendelve, reprezentációként kitermelődik. Fontosnak és eredményesnek tartom azt az ideológiakritikai érzékenységet, amelyet a szerző „a valódi és szimbolikus formában történő hatalomgyakorlás” (17) vizsgálatának érdekében mindvégig következetesen alkalmaz okfejtéseiben: a színház pontosan az idegennek, az idegenségnek, a másságnak a felmutatásával válik gyakran ideológiai apparátus helyett a szubverzió lehetséges terepévé, a politikai játszmák kitakarójává, a kettős kódolás leghatékonyabb színterévé, a hatalmi berendezkedés fabrikált emblémáinak leleplezőjévé.

A szöveg és a jelentés ontológiájának posztsemiotikai megfontolásait szem előtt tartva Imre Zoltán nem a teljes történeti színházi esemény rekonstrukciójára vállalkozik, még csak nem is a performanszszöveg hipotetikus rekonstrukciójára, hanem arra, hogy a színházi eseménynek a hierarchikus viszonyok közé illeszkedő intézményként és a társadalmi viszonyok közé illeszkedő jelenséggént felfogható *folyamatszerűségét* vizsgálja – olyan

folyamatszerűség ez a társadalom makroszintjén, mint amilyen folyamat magának a jelentésnek a termelődése a heterogén szubjektum pszichoszomatikus modalitásainak mikroszintjén. Ezen a perspektíván keresztül a szerző olyan színháztörténeti *eseményeket* tud újraértelmezni, amelyeket a hagyomány mindeztáig nem tartott jelentősnek. A jelen szempontjából történő rekonstrukció feladatát felvállalva a színházi eseményeket olyan kontakt-zónaként fogja fel, ahol „a kultúrák közötti kölcsönhatás lokalizálhatóvá vált” (22). Az a módszer különösen gyümölcsözőnek és szükségszerűnek bizonyul a mindig is *globális*, azaz egyszerre globális és lokális kelet-közép-európai magyar színházi jelenségek vizsgálatánál.

A doktori műként benyújtott kötet (amely, ahogy azt a hazai szakma több helyen már nyugtázta, megjelent a Ráció Kiadó gondozásában 2018-ban) tizenegy, történeti időrendbe állított, de rendkívül változatos színházi jelenségeket vizsgáló esettanulmányból áll, ami első látásra meglehetősen heterogénné 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. Meggyőződésem szerint kifejezetten a doktori mű előnyére válik az, hogy különféle korok, műfajok, társadalmi viszonyok, inter- és intrakulturális tranzakciók válnak vizsgálat tárgyává, hiszen a szerző így még nagyobb meggyőző erővel tudja szemléltetni azokat a folyamatokat, amelyek a külső vagy a belső idegen képzetét, reprezentációját, ideologikumát, csábítóerejét vagy éppen kommodifikációját színpadra állító, és így kulturális áramlásba helyező színházi eseményeket meghatározzák. Az elképesztő, 1770 lábjegyzetből álló, rendkívül aprólékos és adatoló apparátust megnyerő tájékozottsággal, történeti és elméleti magabiztossággal kezeli a szerző.

A bevezetést követő első három fejezet történetileg még javarészt a tizenkilencedik századon belül mozog. Az első dolgozat rögtön az inter- és intrakulturalitás szemléletes egybefonódását elemzi a Pesti Magyar Színház (a későbbi Nemzeti) 1837-es megnyitása kapcsán. A színház, amely „már létrejöttékor összekapcsolódott a politikával és az ideológiával, különösen a nemzeti politikával és a hivatalos ideológiával” (34), szűkebb értelemben a nemzeti identitás reprezentációs kísérletei közé, tágabb értelemben pedig a nemzetállam és a nemzeti kultúra meghatározására és megteremtésére irányuló politikai törekvések közé illeszkedett, mégpedig egy rendkívül multikulturális nagyvárosi környezetben. A virtuális közösségként felfogott nemzet önmagát a legkülönbébb teátrális eseményeken keresztül teheti közszemlére, ezek közül pedig kétségtelenül a színházi

reprezentáció a legteátrálisabb, de egyben az egyik leghatásosabb is, hiszen mint közösségi, élő esemény és látványosság az identitás felmutatásaként, a kollektív emlékezet helyszínéeként, a nemzeti identitás mintákat áramoltató gépezetként, a kollektív tudat elemeinek meghatározó tárházaként funkcionál – mindez pedig különösen érvényes az úgynevezett nemzeti színházak tizenkilencedik századra kialakuló, intézményesült rendszerére. A Habsburg nagyhatalmi törekvések közepette egy magyar nemzeti színház, a nemzeti irodalomhoz hasonlóan, nemcsak a nemzeti homogenitás (részben kirekesztő) ideológiakumát mutathatta fel, de a passzív rezisztencia módszere is lehetett. A magyar nyelv megújítására tett reformkori kísérlet részeként a nemzeti színházként felfogott, de különféle csoportok hatalmi játszmáinak ütközőpontjában létrejövő Pesti Magyar Színház fő feladata a nemzeti repertoár kialakítása és a nemzeti tragédia megtalálása volt, és olyan nyilvános médiumként funkcionálhatott, amely a társadalom különböző rétegeit a polgári reformok politikai programjának megfelelően egységes nemzetként jeleníthette meg. A megnyitó ünnepi est „előjátéka”, az *Árpád ébredése* a nemzeti legitimáció alappillérenek számító, honalapító Árpádot jelenítette meg, akinek ébredését a cenzúrával mindig számot vető kettős kódolás alapján a nemzet ébredéseként és értelmezhetette a közönség. Imre Zoltán elméleti, kultúrakritikai érzékenységet jelzi, hogy a színház „hasznos intézményét” megjelenítő Színésznőt védelmező és megmentő Árpádban nemcsak a nemzeti mitológia allegóriáját, hanem a kortárs társadalmi nemi viszonyokat és patriarchális hatalmi játékszabályokat megszilárdító reprezentációt is észreveszi, a homogén nemzet-reprezentációban pedig feltárja az etnikai diverzitást elfojtó magyar szupremáció kifejeződését. Vörösmarty Prológusa után megint egyfajta politikai manőverként Schenk *Belizárja* következett a nyitóesten: a Bhabha által koloniális mimikrinek nevezett eljárást alkalmazva a Pesti Magyar Színház kisajátította és a saját politikai céljainak megszólaltatására használta fel a *Belizárt*, hiszen „a pesti Deutsches Stadttheater egyik népszerű darabjának színpadra állításával [...] úgy tudott ezekkel a kérdésekkel foglalkozni, hogy az osztrák cenzúrát is el tudta kerülni.” (51)

A második fejezet Ira Aldridge „kétségtelenül komplex politikai, ideológiai, történeti és kulturális kontextusban” (63) megvalósult 1853-as pesti vendégjátékát vizsgálja a helyettesítés és a mediatisáció kritikai fogalmain keresztül. Az általános cenzúra közepette a színház általánosan, és Aldridge látogatását és előadását is a „passzív ellenállás” olyan helyettesítő médiumként alkalmazhatta, amely kijátszhatta a hatalom figyelmét. A szerző elemzi az „Aldridge-szimulákrum” összetevőit, a híresség önreprezentációs eljárásait, a látogatását megelőző mediatisált jelenléteket, amelyet a turnék helyszínein kialakított, a promóció médiumait, amelyek már jóval a pesti előadás kialakították és áramoltatták a

korabeli közönség számára az egzotikus, távoli, elnyomott, de kitűnő képességekkel rendelkező, az európai kultúrába beilleszkedett idegen reprezentációit. A bőséges korabeli sajtóban megjelent vélemények, beharangozó írások alapján könnyen lehetett alkalmazni a helyettesítést, amelyen keresztül a fekete bőrű színészt sújtó korábbi kirekesztés és elnyomás a szabadságharcot követő osztrák elnyomás metaforájaként olvasták.

A harmadik fejezet már átnyúlik a korai huszadik századba, és Ibsen *Kísértetek* című drámájának bemutatóját vizsgálja hat nagyvárosban, köztük utolsóként a budapesti 1908-as bemutatót, és ezen keresztül mutatja be a cenzúra és a kommerciális színház működését, a szabad színházak az utazó társulatok és a helyi állandó színházak közötti kapcsolatokat, valamint a Stephen Greenblatt fogalomhasználata szerint értelmezett kulturális mobilitás jellemzőit. A dráma erősen kritikus megvilágításba helyezi a korabeli szexuális normákat, a patriarchális hatalmi viszonyokat, a gender-sztereotípiákat, az ezek fenntartásában érdekelt egyházat. A korabeli kritikák, társadalmi viták, a sajtóvisszhang alapján a fejezet bemutatja a berlini, a színházi innováció mozgalmába illeszkedő párizsi, a kritikusi felháborodást és hatalmas társadalmi népszerűséget kiváltó, „sokkolóan realista” londoni, a New York-i, a moszkvai, majd végül az 1908-as budapesti fogadtatást. A rövid életű, a hatóságok zaklatásainak kitett Thália Társaság a szociáldemokrata párttal tartott kapcsolatot, társadalomkritikai fórumként inkább működött, mint pusztán szórakoztatásként, helyzetét a 19-20. század fordulóján működő európai független színházak rendszerének tükrében vizsgálja a fejezet, melynek végén Imre Zoltán rámutat, hogy a cenzúrát megkerülő és a mindenkori hatalom által legitimált színházakra is megtermékenyítőleg ható, a nemzetközi kommerciális és populáris színtér áramlataiba bekapcsolódó szabad színházak vizsgálatára a magyar színháztörténetírásnak is nyitnia kell.

A másik, az idegen reprezentációja a japán karaktereken keresztül jelenik meg Lengyel Menyhért *Taifun* című darabjában, melynek bemutatója 1909 októberében volt a Vígszínházban, és a következő fejezetben azt vizsgálja a szerző, hogyan használta fel az idegennek ezt a megjelenítését saját politikai, gazdasági, ideológiai környezetükhöz és érdekeikhez igazítva a kereskedelmi színházak a budapesti, a berlini, a New York-i, a londoni és a tokiói produkciókban. A darab nemzetközi sikerét a színházi intézmény tágabb társadalmi-gazdasági beágyazottságának tükrében magyarázza Imre Zoltán: számításba kell vennünk a populáris kultúra részeként kialakuló piacorientált kereskedelmi színházak felgyorsuló iparosodásának, technologizálódásának aspektusait ahhoz, hogy megértsük, hogyan vándorolhatott egy színdarab kontinenseken át, kultúrából kultúrába egy „globális árucikklánc mentén”, megszólítva azokat az alsóbb társadalmi csoportokat, amelyek a

társadalom felfelé tartó mobilitásába igyekeztek bekapcsolódni. (137) Szerzőnk Said orientalizmus-fogalmát, a másik ellenőrzésére irányuló társadalmi-ideológiai stratégiák (kizárás, bekebelezés, kisajátítás) elméleteit, az idegen elképzelt-kitalált képrendszerének fogalmi keretét (Benedict Anderson), és persze a kor történelmi-politikai-nagyhatalmi feszültségeinek leírását használja fel, hogy kultúrakritikai nézőpontból értelmezze Lengyel darabjának sikertörténetét, amelyhez mindegyik produkció esetében „a (nyugat)európai (kulturális) hegemonia és a keleti alárendeltsége adta [...] a keretet.” (190)

Az ezt követő fejezetben megint az a célkitűzés vezérli a szerzőt, hogy eddig marginalizált vagy kevésbé jelentőségteljes színházi eseményekre, folyamatokra irányítsa a figyelmet, vagy megmutassa, mennyivel bonyolultabb jelenségek hálózatába illeszkedett egy jól ismert darab előadástörténete, mint ahogy azt hajlamosak vagyunk képzelni: a tanulmány tárgya Kálmán Imre *Die Csárdásfürstin* című műve, amit interkulturális és kultúrákon átívelő színházi eseményként nyer értelmezést, és ezzel egyfajta intervenciót is végrehajt a szerző a színházi kánonban és a színháztörténetben, amely ideologikus értékítéletek szolgálatában, teleologikus narratívát kialakítva hajlamos marginalizálni bizonyos műfajokat, így például az operettet. A mű elején bevezetett fogalmat alkalmazva „minden idők egyik legnépszerűbb osztrák-magyar operettjét olyan kontakt-zónaként” (194) vizsgálja a fejezet, amely hallatlan sikereivel meghazudtolja az elitista színháztörténeti szemléletmódot, megmutatja a korabeli populáris színház gazdag kulturális és gazdasági kapcsolatrendszerét. Ismertetést kapunk az egyfajta „emlékezhelyként” működő operett három típusáról, amelyek mind széles néptömegeket tudtak megszólítani a világ legkülönbözőbb pontjain. Az operettre nehezedő kritikai előítéletek revíziójával, a bécsi, budapesti, moszkvai, szentpétervári, New York-i, londoni előadások kontextusainak vizsgálata megmutatja, ahogy mindegyik kulturális közeg a maga számára érdekes, szenzációs, kisajátítható, és legfőképpen populáris elemeket (nemzeti szupremácia, egzotikum, politikai antagonizmusok, kulturális illúziók) aknázza ki az operettben mint kulturális árucikkben, amely ekkorra már egy globális hálózat csatornáin, üzleti vállalkozások rendszerébe illeszkedve jelent meg országról országra. Ahogy minden fejezetet, ezt is egyfajta intervencióval, a beégett kritikai közhelyek felülvizsgálatával fejezi be a szerző, figyelmeztetve arra, hogy a hazai színháztörténet-írásnak (is) túl kell jutnia a hagyományos binaritásokon, így például a centrum és a periféria kettősségén, a merev kelet - nyugat különbségtételen.

Ugyanilyen revíziós igény táplálja a következő részek vizsgálatait is: a történeti avantgárd 1920-1940 közötti interdiszciplináris, gyakran munkásmozgalmi kötődésű, a politikai aktivizmus mellett síkra szálló magyar kísérleteit elemezve arra mutat rá Imre

Zoltán, hogy felül kell vizsgálni (ahogy maga az avantgárd is felülvizsgálta a konvenciókat) azt a korábbi tételt, amely szerint az avantgárd a szöveg-színházzal szemben határozta meg magát, ugyanis „magyar avantgárd kísérletek inkább a színházi hagyománnyal, a kortárs üzemszerűen működő bulvárszínházzal, valamint a realista-naturalista alapokon álló elit-színházzal szemben helyezkedtek el.” (234)

Ideológiakritikai, politikatörténeti téteket is hordoz a soron következő, immár intrakulturális elemzés, amely a korabeli írott és elektronikus sajtó anyagát bőségesen felhasználva, Foucault, Gramsci, Barthes és Bourdieu téziseire támaszkodva összeveti *A velencei kalmár* 1940-es és 1986-os színpadra állításának politikai-hatalmi környezetét, a kulturális-politikai hegemoniáért folytatott küzdelem terepén történő felhasználását, a két produkció között eltelt évek elfojtástörténetének, cenzurális nyomásainak, kényszereinek okait, amelyek mind illeszkednek „egyrészt a nemzeti identitás Trianon utáni és a Kádár-rendszerben való újra-konstruálásainak szükségleteihez és igényeihez.” (254)

A Royal Shakespeare Company kelet-európai turnén mutatta be a híres-hírhedt *Szentivánéji álom* produkcióját, amely egy olyan időszakban vált nemzetközi sikerré, amikor az államhatárok még szigorú felügyelet alatt álltak, az előadás azonban igazi interkulturális eseményként képes volt átjárni ezeket a határokat, és különféle közönségek számára különféle álmok felfedezését és tovább álmodását tette lehetővé a színházi élmény alapján, míg a politikai környezet ugyancsak különféle hatalmi játszmák terepén viszonyult a jelenséghez. Imre Zoltán felülvizsgálja a hidegháborús propaganda eredményeként meggyökerezett közhelyet, amely szerint áthidalhatatlan különbséget választották el egymástól a keleti és a nyugati világot elemzése szerint a hidegháború két, kibékíthetetlen pólusán tételezett Nyugat és Kelet egyaránt a felvilágosodás racionalista örökségében gyökerezett, és jelentős kommunikációs csatornák, cserefolyamatok kötötték őket össze. A turné maga természetesen kulturális – politikai misszió volt a britek részéről, de „meglepő módon Brook produkciója majdnem azonos okokból volt sikeres egészen különböző politikai, ideológiai és társadalmi körülmények között.” (315) A román, a bolgár, a lengyel, majd a budapesti fogadtatást elemezve a szerző arra a következtetésre jut, hogy a keleti tömb egyáltalán nem volt „homogén és differenciálatlan entitás” (333), lényeges különbségek választották el egymástól az egyes szocialista országok uralkodó elitjei által alkalmazott mechanizmusokat, ugyanakkor a két „tömb”, kelet és nyugat korántsem egymástól teljesen elzárva működött, és Peter Brook „univerzális színházi nyelve” mindenhol alkalmazhatónak, befogadhatónak és hatásosnak bizonyult.

Az utolsó fejezetekben Imre Zoltán továbbra is kulcsfontosságú posztmodern-posztstrukturalista elméleti – kultúrakritikai megfontolások alapján folytatja vizsgálatait: a heterotópia, intermedialitás és a hipermediáció szempontjából vizsgálja a liminális privát teret kialakító Lakásszínház budapesti, és „folytatásának”, a privát-publikus határvonalat átjárhatóvá tevő, tudatosan technológiai médiumként működő Squat Theatre-nek New York-i működését; a globális üzleti folyamatok tükrében elemzi a *The Mousetrap* fokozatosan turista-szenzációvá átalakított, töretlen sikerét és a megamusicales kommerzializálódott iparágát; majd az intertextualitás és az interteatralitás jelenségén keresztül, a hagyományos, szerző- és szövegközpontú, logocentrikus, „filológusi” (Pavis) színházi hagyományt, valamint a „produkciós vonal” metaforáján alapuló színházi modellt felülvizsgálva, a jelenlét kritikájának segítségével értelmezi a Mozgó Ház Társulás posztmodern brikolázsait. A fejezetek újabb javaslatokkal állnak elő a magyarországi dráma-és színházelméleti diszkurzusok számára: meg kellene a „(magyar) színháznak mint a színház számára mindenkor rendelkezésre álló technológiáknak a történetét” (366); meg kell vizsgálni a kereskedelmi alapokon álló, megamusicalesekkel „kereskedő” globális színház működési logikájának viszonyát a filmhez és a televízióhoz; kritikának veti alá a magyar színházi hagyomány meghatározó jegyeit: a társulati rendszert, a repertoárrendszert, az üzemszerű létmódot, a szöveg-, színész- és történetközpontú irányultságot, a realista alapfeltevéseket (416).

A könyv konklúziója a fenti vizsgálatok fényében meggyőző: „18. század végén megindult hivatásos magyar színház történetének bizonyos pillanataiban az inter- és intrakulturalitás, implicit vagy explicit módon, jelen volt,” és élt a kulturális mobilitáson belül határokat átszelő, az idegent reprezentáló, „utaztató”, kisajátító és kettős kódolásra felhasználó globalizáció jelenségével (438). Úgy találom, hogy az egyes fejezetek meggyőzően adatolt történeti „mélyfúrásai”, a fejezetek végén megfogalmazott, intervenció értékű módszertani javaslatok, a kitűnő szemiotikai, medialitás-elméleti és ideológiakritikai érzékenységgel működtetett elméleti apparátus, a fejezeteken átvonuló hibriditás jelenségének feltárása alapján meggyőző bizonyítást nyert a tézisekben is megfogalmazott alapvetés, amely szerint „a nemzeti paradigmában gondolkodó (színház)történet-írás alapvetéseit, azaz a nyelvi és/vagy területi szempontból kizáró elveken működő (színház)történet-írást újra kell gondolnunk az interkulturalitás alapvetései alapján” (11), és a mű teljesítette célkitűzését, amely az volt, „hogy a hazai színház-történet-írás nemzeti paradigmáját felnyitva az inter- és intrakulturális találkozásokot rögzítse és elemezze”. (5) Az elméleti apparátussal kapcsolatban úgy vélem, hogy a kulturális reprezentációként és fikcióként felfogott idegen színházi

eseményekben történő vizsgálatához érdemes lett volna bővebben bevonni a posztsemiotikus pszichoanalízis meglátásait is annak érdekében, hogy ne csak a szubjektumot a társadalmi környezetben körülvevő technológiák makrodinamikájában váljon láthatóvá az idegen megjelenítésének rendszere, hanem arra is rálássunk, hogy ezek a technológiák hogyan használják ki a szubjektumon belül lévő antagonizmusokat, a szubjektum belső idegenségét, másikságát, amelyből fakadóan a szubjektum oly sokszor „önmaga számára idegenként” létezik². Ezzel együtt a hiteles és körültekintően alátámasztott adatokat tartalmazó értekezés alapján a szerző által megfogalmazott téziseket jelentős, új tudományos eredményként fogadom el.

Összegzésként szeretném hangsúlyozni, hogy megítélésem szerint Imre Zoltán rendkívül igényes és alapos, továbbmutató igényű, eredeti meglátásokban, szakmódszertani javaslatokban gazdag és program értékű munkát nyújtott be doktori műként, melynek nyilvános vitára bocsátását javaslom, és meggyőződésem, hogy a dolgozat alapján az MTA doktori cím elnyerésére kiválóan alkalmas.

Szeged, 2021. 02. 20.



Kiss Attila

tanszékvezető egyetemi docens

SZTE BTK Angol Tanszék

² Vö. Julia Kristeva, *Önmaga tükrében idegenként*. Ford. Kun János Róbert. Budapest: Napkút kiadó, 2010.