

Opponensi bírálat

**Imre Zoltán**

*Az idegen színpadra állításai: A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai*  
című akadémiai doktori munkájáról

Imre Zoltán a Ráció Kiadónál 2018-ban megjelent könyvét nyújtotta be akadémiai doktori munkaként. Jelen funkciójára tekintettel a továbbiakban a doktori mű terminussal is utalok a könyvre. Előljáróban megállapítom, hogy Imre Zoltán munkája széleskörű kutatási anyagra épül, a szerző a címben megadott széles tárgyköröket sok éven át módszeresen kutatta hazai és külföldi könyvtárakban és gyűjteményekben, amit a hivatkozások nagy száma (1770 lábjegyzet), relevanciája és kreatív felhasználása szintén meggyőzően bizonyít. A „Tézisek” dokumentum végén közreadott, a doktori mű témaköreikhez kötődő magyar nyelvű köteteket, illetve számos tanulmányt felsoroló saját publikációs jegyzék alapos és elmélyült tájékozottságot mutat a magyar és a nemzetközi, elsősorban angol nyelvű szakirodalom területén. *Az idegen színpadra állításai: A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai* a színháztudomány számára mindenképpen figyelemre méltó munka, mind szemléletében, mind a benne foglalt elemzéseket, információkat és részkövetkeztetéseket tekintve. A könyv műfajával kapcsolatban azonban problémákat fogok jelezni a későbbiekben.

### **Célkitűzés és tematika**

A valamivel több, mint 400 oldal terjedelmű disszertáció célkitűzését a „Bevezetés” oldalain a szerző a következőképpen határozza meg: „E könyv középpontjában tehát a múlt és a jelen magyar színházi tapasztalatának vagy inkább színházi *eseményeinek* immáron inter- és interkulturális kontextusba illeszkedő, komplex és multifunkcionális folyamatként, intézményként és jelenségként való értelmezése áll” (19). Patrice Pavis nyomán kap itt hangsúlyt a „színházi tapasztalat” is, amelyet mind a színházcsinálók, mind az események fogadtatása szempontjából figyelembe kell venni (18). Könyvében nem „a magyar színház eseménytörténetét” dolgozza fel, írja a jelölt, hanem „a magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolataira jellemző jelenségeknek a történeteit”. Ugyanitt hozzászéli, hogy „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” (21). *Az idegen színpadra állításai: A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai* címben két igen nagy témakör jelenik meg a munka fókuszaként. 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.

A szerző „a lineáris-kronologikus-teleologikus fejlődéselvet tudatosan felfüggesztve” mikrotörténetek sorának tárgyalásával kísérli meg „a folyamatos törésekkel szerveződő hagyománynak, pillanatnyi sokszínűségének és összetett eseményeinek a rekonstrukcióját” (21). Ennek részben ellentmond, hogy bár nem teljesen, de korszakokon átívelve a szerző tartja magát az egyébként elvetni szándékozott kronologikus elvhez is, mivel fejezetei a Pesti Magyar Színház 1837-es megnyitásának körülményeit és korai működését tárgyaló egységtől a Mozgó Ház Társulás 1994-2001 között létrehozott posztmodern előadásainak bemutatásáig terjednek és nyújtanak részletekbe menő elemzéseket a kiválasztott színházi eseményekről és jelenségekről. A „magyar színház eseménytörténetét” (21) egyébként valószínűleg csak több kötetben lehetne feldolgozni s az itt górcső alá vett jelenségek számos aspektusa pedig részét képezheti egy elképzelt eseménytörténetnek. A szakirodalomra is támaszkodva a szerző azon a véleményen van, hogy a színház mindig is interkulturális volt, s implikálja, hogy az intrakulturális jelleg pedig adott, hiszen a magyar (és sok más) kultúrán belül diverzitás tapasztalható az osztályok, etnikumok, generációk, nemek, stb. markerei által meghatározottan, ami természetszerűleg áthatja a színház világát is. Értelmezésemben ez a könyv a magyar színház eseménytörténetének bizonyos, a szerző által kiemelt jelenségeit tárgyalja mint az idegen(ség) és az inter- és intrakulturális kapcsolatok reprezentációinak különbözőképpen szituált megnyilvánulásait, a vonatkozó színházi tapasztalatok emlékezetét változó hangsúlyokkal előtérbe állítva.

A „Bevezetés” oldalaitól az „Utószó helyett” címmel ellátott lezárásig tizenegy számozatlan fejezetből áll a könyv, amelyek között nem érzékelhető dialógus, egymás mellé helyezve kaleidoszkóp-szerűen tárják fel különböző színházi események és folyamatok kötődését a célkitűzésben megjelölt, meglehetősen tág központi tematikához, összhangban a szerző elképzelésével, miszerint mikrotörténeteken keresztül mutatja be a magyar színházban és kulturális környezetében manifesztálódott inter- és intrakulturális kapcsolatok egy részét. Egyet lehet érteni a szerzővel, hogy egy fejlődéstörténet, illetve makronarratíva írása aligha lehetséges és nem is kívánatos vállalkozás lenne, mivel a doktori műben elemzett anyag sokfelé ágazik és további kérdéseket hív elő. Ennek az alapvetésnek azonban nem mondana ellent, ha a jelen könyv esetében a fókusz specifikusabb definiálása az elemzett jelenségek összefüggéseit konkrétabb eredményekre jutva tudná felfejteni, ami az egész munka monográfia jellegét támogatná.

A doktori mű címében és célkitűzéseiben rögzített tárgykörhöz kötődés nem minden fejezet vagy fejezetrész esetében látható világosan, s így kérdéses, hogy miért, vagy miért ebben a formában kaptak helyet a könyvben. „Inter- és intrakulturalitás, mimikri és színház – Az Árpád ébredése és a Belizár a Pesti Magyar Színház megnyitására, 1837” címmel az első fejezet több részlete kapcsolódik a munka centrális témáihoz, hiszen visszanyúl a kezdethez, amely a további események létrejöttét lehetővé tette. A fejezet elején lábjegyzetben utal a szerző arra, hogy a szintén a Ráció Kiadónál megjelent, *A nemzet színpadra állításai* című, korábbi könyve „egyik fejezetének a megállapításait” (25) használja itt fel. Tulajdonképpen közel 20 oldalnyi szöveget átvész az 2013-ban megjelent könyvéből, csaknem teljesen változtatás nélkül, néhány alfejezet esetében azonos alcímekkel. Nem magát az átvétel tényét kifogásolom, hiszen a forrás a szerző saját munkája, hanem azt a kérdést vetem fel, hogy a jelen munka célkitűzései és tematikája szempontjából szükséges volt-e az átvétel ekkora terjedelemben és ilyen nagyszámú lábjegyzettel együtt. Szerintem elegendő lett volna a fejezetet rövidebbre venni és egyben feszesebb szerkezetűvé alakítani, utalással arra, hogy további részleteket az olvasó a szerző 2013-ban megjelent könyvében találhat.

Az említett első fejezet néhány kitételét egyébként vitathatónak, illetve kiegészítésre szorulóknak találom. Például a 33. oldalon azt olvassuk, egy alfejezet összefoglalásaként, hogy „a nemzetiszínház elképzelés már fogantatásától kezdve összekapcsolódik a hatalommal, a nyilvánosság birtoklásának igényével, a nemzeti identitással és a (kulturális) legitimitációval.” Módosításra szorul ez, amikor gyarmatosított, vagy félgyarmati struktúrákban élő társadalmakat veszünk figyelembe, ahol a nemzeti színház létrehozása éppen az elnyomó hatalom ellenében koncipiálódott. Kétségtől helytálló megállapítás, hogy a nemzeti nyelv ápolása nem az egyetlen célja volt az Európában létrejövő nemzeti színházaknak, azonban kiegészítésre szorul az ír Abbey Színházra vonatkozó állítás, miszerint angolul játszottak benne (34), mert ez így nem pontos. A 19-20. század fordulóján szárnyat bontó ír kulturális és irodalmi megújulási mozgalom idején a Gael Liga (1893) megalapításának köszönhetően az akkorra már csaknem kiszorult nemzeti nyelvet sokan próbálták elsajátítani, és drámák is születtek írül, komoly sikert aratva. Igaz, az előadott darabok között ez a korpusz nem volt jelentős, de számos más darab szintén nem a sztenderd angol nyelvet használta. A modern ír drámaírás legnagyobb alakja, J. M. Synge az Írországból beszélt, gael szerkezetekkel átszőtt hiberno-angol nyelven írta drámáit, melynek hazai ápolását W. B. Yeats-szel és Lady Gregory-vel együtt (ők hárman voltak az Abbey első direktorai) igen fontosnak tartotta. Az angolhoz hasonló, de azzal nem azonos Scots nyelvet pedig számos skót drámaíró használta a 20. század eleji Skót Reneszánsz idején.

A doktori mű felvállalt tematikája és kérdésfeltevései a magyar színház időben és térben különböző műfajok és kontextusok mentén érvényesülő inter- és intrakulturális kapcsolatairól és az idegenség, a Másik ábrázolásáról sokoldalú beágyazással jelennek meg. Gondolok itt elsősorban az Ira Aldridge 1953-as pesti vendégjátékáról, Lengyel Menyhért *Taifunjának* nemzetközi színpadra állításairól, a *Csárdáskirálynő* útjának tárgyalásában a hálózati megközelítés lehetőségéről, a *Szentivánéji álom* 1972-es kelet-európai turnéjáról, valamint a Lakásszínház és a Mozgó Ház Társulás non-mainstream színházi eseményeiről és nemzetközi kötődéseiről szóló fejezetekre. A „Színház, globalizáció és üzlet – A *The Mousetrap*, a megamusicales és a globalizálódó színház jelensége, 1952-2010” című, kilencedik fejezetet kevésbé tartom a könyvbe illeszkedőnek. Noha kétségkívül kurrens és izgalmas témát feszeget, a magyar vonatkozás itt meglehetősen kevés. Emellett nem látom igazán szerencsésnek, hogy az Ibsen *Kísértetekjének* több európai független színház és a magyar Thália által 1889-1908 közötti előadásait feldolgozó fejezet bekerült a doktori műbe, ugyanis hiányolom itt az idegen színpadra állításának kérdéseihöz való kötődést és a komparatív szempontok érvényesítését.

A könyv fejezetei közül kiemelkedik a „Diskurzus, idegenség és hegemonia -- *A velencei kalmár* a Nemzeti Színházban, 1940-ben és 1986-ban” című. Ebben az idegenség konstruálásának és a vele szorosan összefüggő intrakulturális folyamatok és megnyilvánulások elemzése a színház, a közönséget orientáló újságírás és kritika, valamint a történelmi-társadalmi helyzetek egymásra hatását kivételesen gondolatébresztő módon, az ellentmondásokra is kitérő vonalvezetéssel ragadja meg Imre Zoltán. A zsidósággal kapcsolatos politikai nézetek és hatalmi mechanizmusok működése és ezek változásai centrális jelentőséget nyernek mind a kontextusok árnyalt megrajzolásában, mind az előadások tárgyalásában. Az utóbbiak tanúsága szerint Shylock, a Shakespeare kritikában többnyire enigmatikusnak látott „idegen” alakjának értelmezési mintázatai mutatják a legtöbb módosulást a két korszak előadásait összevetve. Ugyanakkor Imre Zoltán a műfaji keretek, a párhuzamos cselekményszálak, a kalmár és barátai szerepének felfogását, valamint a húzásokat a szövegből szintén fontosnak látja Shylock megjelenítései szempontjából, melyről elsősorban Gábor Miklós 1986-os Shylock-alakításának kritikai visszhangja kapcsán szól. A Horthy-korszakból és a Kádár-érából kiemelt színházi megközelítések komparatív vizsgálatának tanulságát mintegy összefoglalva a következőket olvassuk: „*A velencei kalmár* színpadra állításai ... alapvetően az idegen-problematikát érintették, amelyre a bemutatók környezete különböző, de mégis összekapcsolódó válaszokat adott” (303), s a szerző ennek okairól szintén ír. Számomra ez a fejezet bizonyítja legerősebben a doktori mű egészében,

hogy a színházi eseményeket „multifunkcionális folyamatként, intézményként és jelenségként” (19) lehet (és szükséges) értelmezni.

Magáról a drámáról a szerző többek között Ország László 1955-ös utószavát idézi, melyet az akkori *Shakespeare összes művei* kiadás számára írt. Megállapítja, hogy *A velencei kalmár*ról Ország a kor domináns ideológiájának megfelelően marxista olvasatot nyújt, s az angol színpadra állításokról megemlíti, hogy a darab a 17. században kiszorult a színházakból, majd a 18. században hosszú éveken át Charles Macklin játszotta Shylockot, akit „gazembernek” ábrázolt, a 19. század elején pedig Edmund Kean emberi mivoltában és „alakjának bonyolultságát” hangsúlyozva építette fel a szerepet (278). Megjegyzendő, hogy Ország egy korábbi, 1944-es Shakespeare-tanulmánya az Erzsébet-kori zsidó-ellenesség kontextusában Christopher Marlowe-nak *A máltai zsidó* (1589 körül) című drámájára hívja fel a figyelmet<sup>1</sup> melynek magyar bemutatójáról nem tudunk, Marlowe *II. Edwardját* viszont többször, nemrégiben 2016-ban is megrendezték nálunk. *A máltai zsidó* mint releváns szöveg nem említődik a doktori műben, bár éppen annak egysíkúságához mérve markánsabban kirajzolódik Shylock karakterének összetettsége.

*A velencei kalmár* 18. századi angliai útjához visszatérve a színész és drámaíró Charles Macklinról ma már többet tudunk, mint Ország László 1955-ben. Macklin Írországban született Cathal MacLochlainn néven, s ír volt az anyanyelve. Mint számos tehetséges honfitársa (például Oliver Goldsmith), a hazai lehetőségek korlátozott volta miatt Angliába települt át, nevét angolosította, és az angol nyelv használatára váltott. Valószínűsíthetően saját kívülállóságának érzete miatt is ösztönözte a Drury Lane társulatát, hogy 1741-ben újra mutassák be *A velencei kalmárt* Londonban, s ő alakíthassa Shylockot. Az ír színháztörténészek szerint Macklin volt az első, aki nem komikus figuraként játszotta a karaktert, mint azelőtt szokás volt, hanem a kívülálló tragikus sorsát mutatta fel Shylockban.<sup>2</sup> A *The Cambridge Companion to British Theatre 1730-1850* című kézikönyv szintén árnyaltan ítéli meg Macklin Shylock alakítását, aláhúzva, hogy szerepére készülése idején a színész többször is ellátogatott London zsidó negyedébe és tanulmányozta Josephus *History of the Jews* című könyvét.<sup>3</sup> Ami a dráma magyarországi útjának a II. világháború alatti állomását illeti, az akkoriban színre vitt londoni, berlini és budapesti rendezéseket Márkus

---

<sup>1</sup> Ország László *válogatott írásai*, szerk.: Virágos Zsolt. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007. 292.

<sup>2</sup> Például Christopher Murray: „The Irish Contribution to British Drama in the Eighteenth Century”. In: *Encounters, Intersections, Adaptations in Anglophone Literatures, Popular Culture, Theatre, and Film*. Ed. Zsuzsa Csikai, et al. Pécs: University of Pécs, Institute of English Studies, 2016. 165.

<sup>3</sup> Peter Thomson: „Acting and actors from Garrick to Kean.” In: Jane Moody and Daniel O’Quinn (eds.): *The Cambridge Companion to British Theatre, 1730-1850*. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 5.

Zoltán vetette össze egy nemrégiben publikált tanulmányban,<sup>4</sup> melyet szintén érdemes megnézni.

### Elméleti megközelítések és módszer

Bevezetésében a doktori mű elméleti alapvetést nyújt, s az itt citált releváns teoretikus megközelítések gondolatait és következtetéseit építi be a későbbi elemzésekbe. A könyv célkitűzéseit tekintve ez igen összetett stratégia kimunkálását jelenti, mert nem csak a színháztudományi diskurzusokból válogat a szerző, hanem úgyszintén a kultúratudomány, eszmetörténet és társadalomtörténet egyes belátásaiból. Utóbbiakat illetően többször merít a posztkoloniális diskurzus olyan prominens képviselőinek írásaiból, mint Benedict Anderson, Homi K. Bhabha és Edward Said, tekintettel a 19. századi és 20. század eleji Magyarország alávetett státuszára mint kontextusra, valamint a Nyugat-Kelet ellentétek értelmezésére. Különösen Said orientalizmus-elméletének alkalmazása sikeres a *Taifun* interkulturális tematikájának és nemzetközi színházi fogadtatásának elemzésében. Kevésbé mondható ez el Bhabha mimikri-fogalmának beépítéséről: a szerző Ira Aldridge magyarországi turnéja kapcsán hivatkozik erre a posztkolonialitás jól ismert teoretikusától, de a „mimikri” használhatósága itt több magyarázatot igényelne. Az elméleti keretek kimunkálásakor a fentiek mellett az idegen/idegenség kérdéskörével kapcsolatban érdemes lenne Julia Kristeva *Önmaga tükrében idegenként* című művét is megnézni.

A színháztudomány mérvadó képviselőit tekintve Imre Zoltán elsősorban Patrice Pavis, Erika Fischer-Lichte, Peter Brook és Marvin Carlson írásainak sokrétű tanulságait alkotó módon használja fel, amit jól tükröznek a fejezetcímek, s maguknak az elemzéseknek a problémákat informáltan tárgyaló gondolatvezetése. Marvin Carlson írásai<sup>5</sup> különösen fontosaknak bizonyulnak a doktori mű szempontjainak kifejtésében, mert a teoretikus sokat foglalkozott az intermedialitással, interteatralitással, performativitással és a színház technikai háttérével. A színháztudós munkái a nyugati és keleti színházakról egyaránt szerzett hatalmas ismeretanyagot mozgósítanak példáik között. A *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine* címmel írt, több kiadást megért könyvének fejezetei a szöveg, a színészi/nézői testek és a színpad kísértetjárta voltát tárgyalják, multinacionális hatások kontinuumaként mutatva be a színház létmódját. Imre Zoltán munkájában többször előkerül az a kérdés, hogy korábbi

---

<sup>4</sup> Zoltán Márkus, „*Der Merchant von Velenca: The Merchant of Venice in London, Berlin, and Budapest during World War II.* In: *Shakespeare and European Politics.* Ed. Dirk Delabastita et al. Newark: University of Delaware Press, 2010. 143-157.

<sup>5</sup> A Carlson műveiből készült magyar nyelvű válogatást lásd itt: Kurdi Mária, Csikai Zsuzsa (szerk.) *A színpadtól a színpádig. Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiból.* Szeged: AMERICANA ebooks, 2014.

élményeire és olvasmányaira emlékezve a néző mit visz magával a színházba (például a 72., 171. oldalon), s erre nézvést a *The Haunted Stage* kitűnő támpontokkal szolgálna. Éppen a Carlsonra történő hivatkozások esetében előfordul azonban némi diszkrepancia a doktori műben. A 29. oldalon az egyik idézet előtt ugyanis Imre Zoltán azt írja, hogy az általa fordított sorok Carlsonnak a *The Haunted Stage* című könyvéből származnak, majd az idézethez csatlakozó lábjegyzetben a színháztudós egyik 1991-es tanulmányára utal. A 371. oldalon az 1527. lábjegyzet szintén Carlsonról a *The Haunted Stage*-et nevezi meg forrásnak, de oldalszámok megadása nélkül.

Metodológiáját illetően a kötet a szerző meghatározásában „problémaorientált” megközelítést kíván alkalmazni (23), melyet az egységes metanarratíva hiányával, s „a (poszt)interdiszciplinaritás elveinek” alkalmazásával (20) jellemez. Munkájával ki kíván lépni „a hagyományos színháztörténetekre jellemző nemzeti-elit paradigmából, amely egy adott terület színházát gyakran egységes jelenségként tételezi” (23). Erre az utóbbi paradigmára azonban nem hoz példát Imre Zoltán. Ismereteim szerint az utóbbi időkben született hazai szakirodalomban valószínűleg nehéz is lenne ilyet találni, hiszen a színháztörténeti jellegű munkák által nyújtott narratíva sem homogenizál vagy teleologizál, hanem igyekszik egyfajta, a tárgykörön belüli rendszert és értelmezési lehetőségeket kínálni az olvasó számára, ugyanakkor „a befogadás és kizárás” binaritását sem lehet jellemzőjüknek tekinteni. Ezen a ponton jegyzem meg, hogy a szerző némelykor mintha a végletek felállítását preferálná, például a 411. oldalon, ahol a szövegközpontú színháznak a 19-20. század fordulóján előtérbe lépő dominanciájáról ír, mellyel ellentétbe állítja „a nyugati színház nem szöveg- és drámaíróközpontú gyakorlatait”. Szerintem azonban például Yeats és Beckett számos művében a szövegközpontúság jelentést sokszorozóan párosul a mozgás, zene és tánc eszközeivel, valamint különféle vizuális effektusokkal. Néhány évvel ezelőtt pedig a kortárs angol szerző, Helen Edmundson *Irtás* című drámájának előadása a Székény Színházban talán éppen azért aratott jelentős sikert, mert miközben a színészek hiánytalanul és változtatások nélkül közvetítették a magyarra fordított szöveget, innovatív színpadképpel, hanghatásokkal és kinézissel emelték ki a drámaszöveg által sugallt belső, akár tudatalattiként is érzékelhető folyamatokat.

A doktori mű egyik értéke mindvégig érvényesülő szemléletmódja, azaz hogy a színház korszerű felfogásának jegyében a színházi események számos, megfelelően dokumentált vonatkozását emeli be elemzéseibe, melyek messze túlmutatnak a szerző-előadás-közönség hármasánál. Különösen üdvözlendő, hogy Imre Zoltán a színházi formák és műfajok sokszínűségét is előtérbe helyezi, például a társadalomkritika szempontjából

potenciálisan jelentős operett műfajának, itt a *Csárdáskirálynő* többféle címmel és kulturális kontextusban realizált lehetőségeit komparatív megközelítéssel elemezve. Ugyanakkor a könyv fejezetei időnként részletekbe menően kitérnek a színház ideológiai, intézményi, gazdasági, piaci és technikai meghatározottságaira, működési módszereire, továbbá a bemutatókat beharangozó sajtócikkeknek, majd a megjelent kritikáknak a közönségre gyakorolt hatására, színház és város kapcsolataira, s megannyi egyéb fontos vonatkozásra. Mivel a színház politizáltsága szintén előtérbe kerül, a fejezetek számos adattal jelzik az előadások és események, egyáltalán a színházak működésének beágyazottságát a (közel)múlt társadalmi és történelmi folyamataiba, például a Lakásszínház budapesti működésének korlátait majd ellehetetlenítését a Kádár-rendszer idején. A korszaknak egy különösen végiggondolásra érdemes, a színházi folyamatokat is jellemző aspektusát emeli ki a szerző a „Hidegháború, propaganda és határok – A *The Midsummer Night's Dream* (Royal Shakespeare Company) kelet-európai turnéja, 1972” című fejezetben, nevezetesen hogy a két szembenálló tömb „a kultúrát saját álmai népszerűsítésére használta” (334).

### **Felépítés és szerkezet**

Az egyes fejezetek általában címeiknek megfelelően, ugyanakkor összhangban a könyv egészének kompozíciójával, elméleti és/vagy kultúrtörténeti fókuszú bevezetéssel kezdődnek, hogy azután az ily módon kijelölt koordináták mentén tárgyalják az adott jelenség(ek)et. Különösen jól működik ez a „Színházi ipar és a (távoli) Másik – Lengyel Menyhért *Taifunjának* színpadra állításai Európában, az USA-ban és Japánban, 1909-1915” című fejezetben. Ezen belül „A Másik megkonstruálása” Roland Barthes, Edward Said és további teoretikusoknak az idegenre vonatkozó definícióit és azok értelmezését nyújtva járja körül a doktori mű szerzője a kérdést, hogy a Másikra a társadalmi és hatalmi struktúrák fenntartásának érdekében van tulajdonképpen szükség (138-140). Párhuzamos ezzel az Én és a Másik ambivalens viszonyaként értelmezett kapcsolat gyarmatosító és elnyomott között, ahogyan azt a posztkoloniális diskurzusok hangsúlyozzák. Hasonló, a félelmet és a rajongást egyaránt előhívó ambivalenciát jelez Imre Zoltán az európaiaknak és amerikaiaknak a japánokhoz való, múlt század eleji viszonyulásában a *Taifun* eltérő színpadi megjelenítéseinek elemzésében. A *japonisme* egyébként az avantgárd színház nemzetközi terében is éreztette hatását: az 1910-es évektől Yeats a nó színházi stílusban írt több művet, egyes kutatók szerint pedig Babits *Laodameia* című verses drámája szintén mutat a nó-val rokonítható jegyeket.



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”. Valóban, a figyelemfelhívó előkészítés után több szöveghelyen találkozunk az olvasó önismétlésekkel. Például *A velencei kalmárral* foglalkozó fejezet „Diskurzus. kulturális hegemonia és idegenség” című alfejezetében a domináns társadalmi csoportok ellenőrző szerepéről szólva (253) csaknem egy bekezdésnyit ismétel a „Bevezetés” 16-17. oldalairól. A Horthy rendszer politikájáról a szerző Romsics Ignáctól idéz (254), ugyanezeket viszont már idézte a történésztől a 229. oldalon. Az emlékezet helyei kérdéskörben Jan Assmann és Pierre Nora-t idézve a 199. oldalon ismétli a 28. oldalon már elmondottakat. A magyar avantgárd színházi törekvéseit tárgyaló fejezetben, tehát egy egységen belül a 228. és a 238. oldalakon ugyanazt a gondolatot idézi a szerző Kosztolányitól a Zöld Szamár nevű, rövid életű színházról. Nem egészen meggyőző érv, hogy a tematikai kapcsolódások miatt fordulhatnak elő önismétlések, ugyanis egy monografikus igényű, a koherenciát és a szerkesztés következetességét szem előtt tartó feldolgozásban aligha találunk ilyeneket.

Egy „Utószó helyett” című rész, tehát jelzetten nem konklúzió zárja a könyvet, melynek terjedelméhez képest meglehetősen röviden adja meg itt a szerző az elért eredmények összefoglalását. Sok lehetséges további példa felsorolását szerepelteti az egység elején (433-34), majd kijelenti, hogy az inter- és intrakulturalitás jelenlétnek a magyar színházban nincs és nem volt folyamatos hagyománya, hanem „ideiglenesen megjelenő és eltűnő hagyományról beszélhetünk” (434). Miért vajon, s mit ért Imre Zoltán hagyományon ebben a kontextusban? Úgy vélem, hogy a központi tematika ilyen széles felfogása, mint ami a könyvet jellemzi, szinte végtelen számú példát hívhat elő, mint azt a szerző is jelzi, ám az egymás utáni vizsgálatokból meglehetősen általános konklúziók adódnak. A 436. oldalon kitér a szerző arra, mennyiben érte el célját a könyv: „remélhetőleg e könyvben sikerült bizonyítani, hogy a hazai színház történeti megközelítésében is helye van az inter- és intrakulturalitás szemléletének és különböző metodológiáinak” (436). Ennek bizonyítása sikeres, de újdonság értéke alighanem kevés, mivel a felismerés, hogy „a hazai színház folyamatos kölcsönhatásban állt és áll az európai színházi trendekkel” (437), jelen van a magyar színház kutatóinak a módszerek megújítására irányuló törekvéseiben. A zárszó azt a javaslatot teszi, hogy a „nemzeti paradigmában gondolkodó ... kizáró elveken működő (színház)történet írást újra kellene gondolnunk az interkulturalitás alapvetései alapján” (437). Nem hiszem, hogy az utóbbi időben készült színháztörténeti munkáink „kizáró” elvek alapján

működnének, ugyanakkor bizonyos, hogy más kutatók meríthetnek Imre Zoltán elemzéseinek sokoldalú témakezeléséből és módszereiből.

### **Források, idézés és fordítás**

Imre Zoltán számos esetben idéz a külföldi, többnyire angol nyelvű szakirodalomból, de nem jelzi a szokásos konvenciók szerint, hogy a magyarra fordítás tőle származik, amennyiben nem nevez meg más fordítót. Természetesen gyanítható, hogy maga a szerző a fordító, ám szükséges lett volna az eredeti szövegrészeket következetesen szerepeltetni a lábjegyzetekben, hogy az olvasó visszakereshesse a pontos tartalmakat. Az idegen szövegek egységes kezelésének további hiányossága, hogy kis hányaduk esetében megtalálható az idézetek eredetije, a 164. oldalon viszont egy többsoros német idézet jelenik meg a fő szövegben, melynek magyar fordítását nem találjuk a lábjegyzetekben. Sajnos az angol szövegek magyarítása több esetben is nehézkes, s olykor a mondat értelme látja ennek kárát. Az alábbiak kiragadott példák az ilyen problematikus fordításokra. A 29. oldalon egy fordított szövegben különösen magyartalan és alig érthető mondattal találkozunk: „Kulturális cselekvésként minden színház mélyen bemerül az emlékezetbe és az ismétlés által folyamatosan kísértett”. A 402. oldalon a következő fordítás szemet szúró: „A kortárs Broadwayn szériákban játszott előadások ... már előzetes nézőkkel rendelkeznek” – nem világos, milyen nézőkről lehet szó. Továbbá az olyan félmondatok, mint a „tömegekhez való hozzáférés kevésbé volt korlátozva” (115), vagy „a *Taifun* a sárga veszedelem-diskurzus virágzásának idején játszódott, s olyan kontextussal rendelkezett, ami örömmel töltötte el a diskurzus fő résztvevőit” (167), szintén igen nehézkes magyarra fordítást produkálnak.

Nincs feltűnően sok elírás a könyv szövegében, ám az Ibsen dráma különböző előadásait vizsgáló fejezetben előfordul egy kirívó széria az elírásokból, amelyre szükségét látom kitérni. Amikor szerző Ibsen *Kísértetek* című drámájának több európai és a magyar színházi debütálását tárgyalja a 102-135 oldalakon, az egyik főszereplő, Alvingné nevét hol így, vagyis hiba nélkül, hol pedig Alvigné gyanánt szerepelteti, akár ugyanazon oldalakon váltakozva, s emellett előfordul az Alvign, természetesen még inkább helytelen írásmód is a fiktív család megnevezésére. Egyúttal komoly hiányosság, hogy a kötet végén nem található összesített és betűrendbe szedett bibliográfia, mert így az olvasó nem láthatja együtt a felhasznált irodalom adatait, és a lábjegyzetek között kényszerül pásztázni a keresett információkért, vagyis nehezen szerezhet a további tájékozódást segítő támpontokat.

### **Összegzés**

Imre Zoltán doktori műve szaktudományos értékű elemzéseket tesz közzé. A szerző eredeti kutatási adatokból indul ki, a választott színházi jelenségek kiterjedt részleteiben gondolatébresztő elmélyülést tanúsít a munkája. Megállapítható, hogy a könyv a hazai színháztörténeti kutatásokat feltétlenül gazdagítja és meggyőz arról, mennyire sokféleképpen átnyalódó szempontrendszert alkalmazva lehet az idegen és idegenség színpadra állításáról, továbbá a magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatairól ennek a sajátosan összetett művészeti ágak a jellemzőire, speciális kulturális gyakorlataira és intézményi, társadalmi hátterére figyelemmel gondolkodni és tudományos igénnyel írni. Egyúttal a mű egyes fejezetei, azok módszerei és felvetései hasznosíthatók lehetnek későbbi, esetleg kooperációban induló színháztörténeti projektek irányainak koncipiálásában.

Bírálatomban azonban egyenetlenségekre és szerkesztési, formai, szövegezési problémákra is kitértem. Hozzáteszem itt, hogy a Tézisfüzet nem elég koncentráltan szerkesztett és így csak részben felel meg információkat nyújtó funkciójának, például mert az „Eredmények” alpontjában hosszú lábjegyzetekkel együtt megismétli az „Utószó helyett” felsorolását arról, mi mindent lehetett volna még megnézni a könyvben. Mindezek figyelembe vételével, 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. Kérdésesnek gondolom, hogy ez a követelmény itt megvalósul, mert a fejezetek igen szélesen értelmezett tárgykörökhöz kötődnek, nincs közöttük argumentált kapcsolódás, valamint az egészet záró, a konkrét eredményeket összefoglaló konklúzió hiányossága, továbbá az összesített bibliográfia hiánya is arról győz meg, hogy különálló darabokból épül fel a kötet és nem nevezhető monográfiának.

A fentiek jegyében fenntartásokkal javaslom, hogy Imre Zoltán *Az idegen színpadra állításai: A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai* címmel kiadott, az MTA doktori eljárásra benyújtott munkája nyilvános vitára kerüljön.

  
Dr. Kurdi Mária DSc

Professor emerita, PTE

Pécs, 2021. április 16.