

Bartha Katalin Ágnes: *Shakespeare Erdélyben.* *XIX. századi magyar nyelvű recepció*

„A legnagyobb magyar drámaíró” darabjainak bő két évszázados színháztörténetéről – kritikátörténetével ellentétben – nem született monografikus feldolgozás.¹ A színháztörténeti kutatások alapműve a mai napig Bayer József 1909-es munkája (*Shakespeare drámái hazánkban*), amely a magyar nyelvű Shakespeare-recepciót dolgozza fel kritika-, fordítás- és színháztörténeti szempontból a 19. század végéig.² Bartha Katalin Ágnes alap kutatásokra épülő, eseményekben és elbeszélésekben gazdag munkája Bayer kétkötetes monográfiájának erdélyi fókuszú párjaként is olvasható. Az impozáns forrásmennyiséget feldolgozó mű függelékében megtalálhatjuk az eddig nagyrészt feldolgozatlan erdélyi Shakespeare-előadások adatait Abrudbányától Kolozsváron át Zsibóig (306–379.), ahogyan a Kolozsvári Állami Magyar Színház és az Országos Széchényi Könyvtárban található, erdélyi vonatkozású Shakespeare-szövegek könyvek leírásait is. (379–388.) Ezek az adattárak nagy haszonnal forgathatók a Shakespeare-kutatásban, hiszen számos új recepciótörténeti eseménnyel bővítik Bayer monográfiáját. Példa erre Gyulay Lajos, a legterjedelmesebb magyar napló írójának két fordításrészlete (*IV. Henrik*, 1838; *Szeget szeggel*, 1841). E szövegek – ahogyan arra Bartha felhívja a figyelmet – megelőzik a drámaszövegek teljes magyar fordításait (45–46.), s Bayer nem tud róluk.³ *A Measure for Measure / Szeget szeggel* (1841) esetében a Gyulay-napló a legkorábbi magyar nyelvű jelentkezést dokumentálja, s így megelőzi a darab recepciójának eddig ismert első eseményét, Lemouton Emília prózafordítását (1845).⁴ A könyv bővelkedik az ehhez hasonló értékes forrásfeltárásokban és művelődéstörténeti mikro-elbeszélésekben, ezért különösen sajnálatos, hogy nem tartalmaz név- és tárgymutatót.

A két Shakespeare-monográfia közötti hasonlóság azonban kimerül a kiterjedt forráskutatásban és az adattárak közlésében. Bayer munkája ugyanis nem különíti el a magyarországi és az erdélyi recepciót, míg Bartha értelmét látja kétfajta fogadtatás elkülönítésének. Ahogyan írja, „a kiemelés nem a feltétlen különművéség vagy valamilyéle szeparatizmus erőltetett hangsúlyozása kíván lenni, hanem az alig vagy egyáltalán nem vizsgált erdélyi forrásokra és dokumentumokra irányuló különös figyelmet

¹ Ittész Gábor és Kiséry András idézik, hogy Ruttkay Kálmán Shakespeare-t félig tréfásan a legnagyobb magyar költőnek nevezi. ITTÉSZ GÁBOR – KISÉRY ANDRÁS, *Előszó = Műves semmisségek. Tanulmányok Ruttkay Kálmán 80. születésnapjára*, szerk. ITTÉSZ GÁBOR – KISÉRY ANDRÁS, PPKE, Piliscsaba, 2002, 14.; DÁVIDHÁZI PÉTER, „Isten másodszületője”. *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Gondolat, Budapest, 1989.

² BAYER JÓZSEF, *Shakespeare drámái hazánkban*, I–II., Franklin-Társulat, Budapest, 1909.

³ *Uo.*, II., 143–163.; 281–285.

⁴ *Uo.*, II., 281.

és ezek kapcsolatainak kiaknázását egy több kérdésirányból megvilágított, lokális változatú Shakespeare-recepció megformálásának érdekében”. (13.) A koncepció problematikusságát azonban a szerző is megfogalmazza, amikor úgy érvel, hogy „az irodalmi, színházi személyeknek a két magyar hazában való párhuzamos, illetőleg alkalmankénti jelenléte vagy a könyvek és folyóiratok terjedése a drámaköltő mindkét részen való reprezentációját biztosítják, s ezek inkább a közös pontokat, az áthajlásokat, az összetartozást és nem a külön való tárgyalást indokolnák”. (12.) Miután azonban a magyarországi recepcióval való összehasonlítás nem jellemző a könyv egészének módszertanára, az erdélyi és a magyarországi fogadtatás elkülönülő identitását nem sikerül meggyőzően érzékeltetni. A *Konklúziók* című összefoglalás a négy fő fejezetről egyedül a Pesti Magyar Színház (1837) megalapítását követő időszakból hoz érveket az „új helyzet” kialakulásával kapcsolatban, mely azt követően formálódott, hogy – amint azt Bayer József és Janovics Jenő alapján a szerző megállapítja (20.) – Kolozsvár elveszítette korábbi vezető szerepét Shakespeare magyar nyelvű fogadtatástörténetében. (294–295.)

Az erdélyi és a magyarországi Shakespeare-recepció „lokálitása”, mely túlmutat a színháztörténeti topográfián, mindenestre vonzó hipotézis, s az eltérő erdélyi gyakorlatra mindhárom színháztörténeti fejezetben találunk példákat. A *Macbeth* első magyar nyelvű, 1812-es kolozsvári előadásának színlapját vizsgálva Bartha Katalin Ágnes például beazonosítja azokat a színészeket, akik egy 1826-os miskolci előadáson is játszották a darabot (97.), s ezáltal felveti a színészek „hordozószerepének” vizsgálatát a későbbi magyarországi előadás alakulásában. Az 1837/40-es „nemzetis” fordulat után pedig – a Shakespeare-előadások ritkulása (1830–1850) és a pesti vendég szereplések megnövekedése mellett – a szerző felhívja a figyelmet a „pesti sűgőkönyv”-export jelenségére is: „Az új korszak kolozsvári Shakespeare-előadásainak alapszövegét két előadás kivételével (amelyekben Celesztin főszereplésével még mindig a Schröder–Kazinczy-féle *Hamlet* került színre) immár a Nemzeti Színház »házi használatra« készült sűgőkönyvei nyújtják”. (140–141.) Úgy tűnik, hogy a Schröder–Kazinczy-változat különös jelentőséggel bírt Erdélyben a szabadságharc után, hiszen – amint az a függelékéből kiderül – még 1853-ban is ebben a fordításban került színre a korábbi vezető időszak nagy színészegységének, Pergő Celesztin előadásában (319.), míg a Nemzeti Színházban Vajda Péter fordítását játszották az 1839-es bemutató óta.⁵ Az 1867 utáni időszakban Bartha arra mutat rá, hogy Kolozsvár többféle Shakespeare-darabot adott elő, mint a pesti Nemzeti Színház (1867–1900), illetve a szakirodalomban minden eddiginél részletesebben mutatja be az első magyar nyelvű, 1894–1895-ös kolozsvári Shakespeare-ciklus műsorát. (203–207.) Ugyanakkor az erdélyi „lokálitás” nem válik az egyes fejezetek fő szervező- és magyarázóerejévé, s nem tudjuk meg, hogy például miért a kolozsvári színházban merül fel az első Shakespeare-ciklus igénye.

A monográfia egy olvasástörténeti és három színháztörténeti fejezetet tartalmaz, és azt jelzi, hogy Bartha Katalin Ágnes a színházi fogadtatást jelentősebbnek tartja az irodalminál: „Az első *Shakespeare-olvasás Erdélyben* című fejezet mérete a színházi

⁵ Uo., I., 188.; 231.

kontextushoz szorosabban kötött fejezetek mellett szimptomatikusnak is tekinthető. Nem kétséges, hogy az előadott drámaszöveg sokkal szélesebb kör számára elérhető, mint nyomtatott változata. Így egyértelműen sikeresebb, »demokratikusán« átfogóbb a színház Shakespeare-műveltségközvetítő szerepe”. (19.) A színháztörténeti fejezetek legfőképpen Kerényi Ferenc kutatásaihoz kapcsolódnak (aki a szerző PhD-disszertációjának egyik opponense volt), vagyis a magyar színháztörténet-írás azon vonulatához, amely megteremtette saját, az irodalomtörténet-írástól független módszertanát, s amely nem a drámaszöveg, hanem az előadás komplexitása felől közelíti meg a színháztörténet tárgyát.⁶ Imre Zoltán megállapítása, miszerint „a hazai színháztörténetnek is sikerült elszakadnia a kizárólagos irodalmi orientációtól, azaz a kutatások középpontjában már nem egyedül a szöveg (dráma) áll, hanem a színházi elemek is megjelennek”, Bartha színháztörténeti fejezeteire is áll.⁷ Módszertanában a magyar színháztörténet-írás kulcsfogalmát, a színjátéktípusok leírását alkalmazza, alapvetően színjáték-történeti forrásokra épít (súgó példányokra, színlapokra, színházi zsebkönyvekre, színikritikákra és szerepfotókra), Ecsedi Kovács Gyula színész-rendező korszakának elemzésében pedig színházzemiotikai módszer alkalmazását ígéri. (16–17.)

Csak hogy, ahogyan arra az „előadott drámaszöveg” fenti megfogalmazása is utal, a könyv egésze egy drámaíró- és szövegközpontú felfogás keretébe illeszkedik, melyben a színháztudományi szempontokat felülírják az irodalomtudományiak.⁸ A monográfia alcíme (*XIX. századi magyar nyelvű recepció*) is egyértelművé teszi, hogy nem recepcióméleti szempontból megírt színháztörténetet, hanem – ahogyan azt a szerző a bevezetőben kifejti – „Shakespeare drámáinak” recepciótörténetét olvashatjuk.⁹ A könyv címbéli önmeghatározása sem tartalmazza a *színház* szót, ehelyett az olvasói és nézői befogadást is magába foglaló recepciótörténeti modellt állít az értelmezés középpontjába: „A több irányba elinduló vizsgálat nyomán alakult ki az a recepciótörténeti modell, amelynek szerkezetébe természetesen illeszkedik a Shakespeare-t illető könyves műveltség rekonstrukciója és az erdélyi színházvilág Shakespeare-fejezeteinek megelevenítése”. (19.) Drámaközpontú kiindulást jelez továbbá, hogy a nagyrészt színháztörténeti fejezetekből álló monográfiát egy olvasástörténeti fejezet vezeti be. A könyv irodalomtörténeti hagyományokba ágyazottságát erősíti megjelenésének kontextusa is, hiszen a szerző doktori disszertációjára épülő munka az *Irodalomtörténeti Füzetek* sorozatban jelent meg Fenyő István szerkesztésében.

A Shakespeare-olvasás szokásairól szóló fejezet (*Shakespeare-olvasás Erdélyben*) hiánypótló munka a magyar nyelvterületre vonatkozó Shakespeare-szakirodalomban.

⁶ KERÉNYI Ferenc, *Komparatistika és színháztörténet = A színháztörténet-írás módszerei*, szerk. GAJDÓ Tamás, Veszprémi Egyetemi, Veszprém, 1997, 134. Miután Kerényi Ferenc volt a doktori disszertáció opponense, az ő opponensi véleménye tekinthető a könyv lektori jelentésének is. Ez az információ a szerző önhibáján kívül nincs feltüntetve a kötetben.

⁷ IMRE Zoltán, *Színház, történet, alternatívák. A színháztörténet-írás és -kutatás lehetőségei és problémái = Uő., A színház színpadra állításai. Elméletek, történetek, alternatívák*, Ráció, Budapest, 2009, 43.

⁸ A színháztörténet-írás hagyományairól és szemléletváltásáról lásd Imre Zoltán tanulmányát: *Uo.*, 17–47.

⁹ „A hosszú XIX. század folyamán vizsgált tárgyat a recepciónak irodalmi és színházi mozgások erőterébe kell állítania, hogy láthatóvá váljanak azok az időben zajló változások, amelyek nemcsak a Shakespeare-drámáit illető olvasói-nézői tapasztalatra és ezek hatására vonatkoznak, hanem az olvasói-nézői tapasztalatra ható külső tényezők alakulására is.” (18.)

Ahogy Granasztói Olga megjegyzi, az olvasástörténeti események rögzítése már fontos lépés a magyar könyvtörténeti kutatások jelen helyzetében.¹⁰ Bartha Katalin Ágnes eddig feltáratlan könyvtári katalógusok és kölcsönzési naplók alapján mutatja be, hogy ki, mikor, milyen Shakespeare-kiadáshoz jutott hozzá a 19. századi Kolozsváron, s von le a rögzítésen túlmutató következtetéseket. A vizsgálat köre elsősorban a kolozsvári kollégiumok (az Unitárius Kollégium, a Református Kollégium és Főtanoda és a Katolikus Főtanoda) fennmaradt könyvjegyzékeire épít, bár a fejezet áttekinti a szórványos könyvtári katalógusokat és az olvasótársaságok katalógusait is. A források feltárásával Bartha Katalin Ágnes a következő kérdésekre kíván választ találni: „milyen darabok alkották e század folyamán Kolozsváron a shakespeare-i kánont, kik ismerték bizonyíthatóan a drámáit, és főként melyeket, van-e kimutatható összefüggés a darabok színrevitele és a kollégiumi diákság Shakespeare-dráma kölcsönzése között?” (30.)

A szerző maga is felhívja a figyelmet a kutatás korlátaira – a források egyetlen eloszlására –, hiszen az Unitárius Kollégium könyvtárának főleg a század elejéről, míg a Református Kollégiumnak főként a század második feléből állnak rendelkezésre dokumentumai, míg a Katolikus Főgimnázium könyvtárának csak egy naplója maradt fenn. (56.; 293.) Következtetései leginkább művelődéstörténeti jellegűek. Bartha rámutat az iskolai könyvtárak, s azon belül is a könyvtárnak adományozott magánkönyvtár jelentőségére Shakespeare terjesztésében (35–36.), az olvasóegyletek szerepére (56.), a nem iskolai, külsős kölcsönzők jelenlétére és rétegzettségére (40.), a fokozatos egynyelvű olvasóvá válás folyamatára (49–50.; 57.), és a kölcsönzők recepcióban betöltött szerepére. (40–41.; 47–48.; 289–291.) A fejezet összekapcsolja az 1872–1876 közötti robbanásszerű Shakespeare-kölcsönzést a Kisfaludy Társaság által megjelentetett Shakespeare-összes (1864–1878) kiadásával és a pesti Nemzeti Színház repertoárjánál is gazdagabb kolozsvári színházi kínálattal (51.), míg az *Othello*-kötet magas számú kölcsönzését E. Kovács Gyula *Othello*-alakításának sikerével magyarázza. (52.) S bár a fejezet könyvtörténeti szempontok vizsgálatát nem tűzi ki céljául, mégis olvashatunk fontos megállapítást e téren is, miszerint a reformkori Erdélyben Schlegel–Eschenburg 1810-es Shakespeare-kiadása volt a legelterjedtebb. (38.) A kánonnal kapcsolatos következtetések azonban vitathatóak. A kölcsönzéseket elemezve a szerző azt írja, hogy míg „a század első három évtizedében drámáinak kolozsvári *olvasói*, valamint *színházi befogadói* nem ugyanazokat a drámákat preferálják”, „az 1870-es évektől az olvasói és a színházi befogadás mintegy egységesülni látszik”. (58.) A kölcsönzések ténye azonban nem párosul olyan értelmezésekkel, amelyekből kirajzolódhatna a színházi kánon alternatívájaként fellépő olvasói kánon, hiszen a jórészt német nyelvű összkiadások egy-egy darabjának kölcsönzése (még csak nem is bizonyított olvasása) aligha tekinthető kánonképző eseménynek a század első három évtizedében. A kánonképzés szempontjából gyümölcsözőbb lett volna az erdélyi bemutatók sorrendiségének alakulá-

¹⁰ „De vajon nem elégedhetünk-e meg egyelőre azzal, ha a jelenlegi nagy hiányosságokat mutató magyar kutatási helyzetben már arra a kérdésre választ tudunk adni, hogy az adott időszakban ki, hogyan és mihez jutott hozzá a számára elvileg kínálkozó könyvtermésből?” GRANASZTÓI Olga, *Olvasótól – olvasóig. Észrevételek a magyar olvasástörténeti kutatások aktuális kérdéseibe*, Korall (43) 2011, 22.

sát vizsgálni, hiszen például nem tudjuk meg, hogy az első magyar nyelvű összkiadás (1864–1878) milyen módon befolyásolta a bemutatókat.

A színháztörténeti fejezetek három színháztörténeti korszakra tagolják a hosszú 19. századot: a Kazinczy és Döbrentei-korszak erdélyi történetére (1790–1837), a pesti Nemzeti Színház megalapítása utáni erdélyi időszakra (1837–kb. 1866) és a kolozsvári Nemzeti Színház fénykorát jelentő E. Kovács Gyula Shakespeare-produkcióinak időszakára (kb. 1866–1899). Míg a monográfia a század első felének színháztörténeti fejezeteiben a Hont Ferenc és Székely György által kidolgozott színjátéktípusok módszerét alkalmazza, a harmadik fejezet Marco de Marinis színházszemiotikus cikkeire építve közelíti meg E. Kovács Gyula korszakát. (16–17.) Az első színháztörténeti fejezet áttekinti a korai Shakespeare-dramaturgia irodalmát és ennek hatását egy 1805-ös kolozsvári *Othello*-színlapra. (64–74.) Bartha feldolgozza Kazinczy Ferenc 1790-es *Hamlet*-fordításának színpadtörténetét az 1793/94-es első kolozsvári előadásoktól a negyvenes évekig, a továbbiakban pedig a színlapok szerep- és scenikai információinak, valamint Hamlet szerepértelmezés-történetét kapjuk alapvetően Kerényi nyomán. Az *Erdélyi Múzeum* dramaturgiai elveinek áttekintését Döbrentei Gábor 1812-es *Macbeth*-fordításának színpadi rekonstrukciója, illetve egy *The Taming of the Shrew* / *Makrancos hölgy*-szövegkönyv elemzése követi. Bartha a *Macbeth* első magyar nyelvű, kolozsvári előadását az egyetlen forrás, az előadás színlapja alapján rekonstruálja (Döbrentei ugyanis ezt az első fordítását elégette), és számos fontos megállapításra jut a kihagyott jelenetek, a szerepkettőzések esztétikai következményeivel és a színpadtechnikával kapcsolatban. (92–110.)

Bartha Katalin Ágnes azonban nemcsak a korszak kanonikus fordításainak színháztörténetével, hanem egy sokadrangúnak tekintett szövegkönyvvel, Shener György *The Taming of the Shrew* / *Második Gaszner*-fordításának előadásaival is foglalkozik a fennmaradt színlapok és a sűgőpéldány (1818) alapján. Az ilyen származékosnak és értéktelennek tartott szövegkönyvek kutatásának szükségességére hívja fel Székely György a figyelmet, amikor azt írja, hogy a „Shakespeare-drámák korai magyar fordításait s színház-és irodalomtörténet mindezidáig meglehetősen elhanyagolta”.¹¹ Bartha elemzése, amely kimutatja, hogy Shener változata is elhagyja a Christopher Sly-féle keretjátékot és a Bianca-szálat, s így a cselvígjátéki bohózat lehetőségét az „érzelmes családi polgári dráma-repertoárja” felé tolja el, közös európai játékhagyomány meglétét erősíti. (128–131.) Bartha arra is rámutat, hogy a számos magyar *The Taming of the Shrew*-átdolgozás közül – mely a vígjáték nagy sikerére utal – Erdélyben a *Második Gaszner* címen futó, erdélyi fordításokat (Koréh Zsigmond 1793 körül írt fordítását, majd Shener Györgyét) játszották az 1830-as évekig. (123.) Egyes dramaturgiai megoldások értelmezése azonban nélkülözi a történeti szempontokat. A szerző maga is kételkedik módszerének tudományosságát illetően, amikor azt írja, hogy a szövegkönyvet „Shakespeare autentikusnak elfogadott Fólió szövegéhez” viszonyítja”. (131.) A fejezet Shener szövegét tehát nem német forrásával (Johann Friedrich Schink) veti

¹¹ SZÉKELY György, 1811: „Leár” magyarul. *Színháztörténeti háttér = Mozaikok. Hét évtized színháztörténeti írásából 1940–2006*, szerk. CSISZÁR Mirella – GAJDÓ Tamás – SIPŐCZ Mariann, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2009, 109.

egybe, hanem az egységesként kezelt Schink–Shener-változatot az 1623-as „Fólió” szövegével és David Garrick *Catherine and Petruchio* (1754) című adaptációjának kivonatával hasonlítja össze. Csakhogy a szerző bizonyos következtetései alapján aligha a Fólió szövegére épít az a meg nem nevezett angol kiadás, amely az összevetés alapjául szolgál. Bartha ugyanis a keretjáték elmaradásának jelentőségét olyan „újabb angol kritikai kiadások” szövegéhez méri, melyek egy 18. századi szerkesztői hagyományt követve kiegészítik a Fólió szövegét az 1594-es kvartó-kiadás szövegével, és a Fólió alapú kiadások végére beillesztik a kvartóban található keretjáték-véget. (129.) Csakhogy a Fólióra alapozó újabb történeti-kritikai kiadások, mint például az *Oxford Shakespeare* (2005), nem hoznak létre eklektikus szöveget, s így csak elő- és közjáték marad a Sly-történetből, a végére „elfelejtődik” a keretjátéknak induló történet. Az eklektikus kiadásokból kibontakozó megnyugtató lezárás, a „teátrális illúzió” keretbe foglalása tehát nem a Fólióból kibontható értelmezés. (129.)

Ahogy az előző korszakban (112–119.), úgy a másodikban is értékes áttekintést kapunk a korabeli Shakespeare-műsorról, fordításokról, valamint a jelentős előadók-ról. (140–144.) Az 1837 utáni időszakban azonban kevésbé az előadások, mint a színikritika-írás szerepe kerül az érdeklődés középpontjába a *Honderü* szerkesztőjének és Byron fordítójának, a kolozsvári születésű Petrichevich Horváth Lázárnak írásain keresztül, míg a Világos utáni recepciót a színészi hivatás autonómiájának, reprezentációjának, státuszának kérdései jellemzik. A szerző Petrichevich Horváth Lázár színházi tárgyú írásai kapcsán összefoglalja a színi hatásról szóló vitát az 1840-es évekből. (155–159.) Bartha P. Horváthot a színházi autonómiáját valló Bajza Józsefhez és Egressy Gáborhoz sorolja (154.), különbségeket pedig az irodalom republikájáról vallott nézeteikben látja. (153.) Ezek a megállapítások ugyanakkor nem helyezik el P. Horváthot a színi hatás körül forgó vitában, ahogyan ebben a polémiában Bajza és Egressy sem helyezhetők egy táborba.¹² A Világos utáni recepcióban Bartha – Dávidházi Péter nyomán – a nemzetképviselési beszédmódot kisajátító színházi szövegek virágzásáról és az esztétikai értékalkotás visszaszorulásáról szól. (175.) Az arisztokrata színész portréja Bethlen Miklós személyében színházszociológiai tanulmányt nyújt a társadalmi-művészi státusz „rendi” problémáiról, s még izgalmasabb lett volna, ha a szerző ezt az elemzést a bevezetőben említett nemzetképviselési beszédmódhoz köti.

A monográfia utolsó fejezetében a szerző állítása szerint kontextuális (történeti-szemiotológiai) megközelítést alkalmaz Marco de Marinis egy tanulmányát követve.¹³ Eszerint ha a színházi dokumentumot a kultúra tárgyaként szemléljük, akkor sokkal szélesebb körben vonhatók be a színházi dokumentum körébe mindazon kulturális leletek, melyeket a színház-történész hasznosnak vél. (18.) Kétségtelen, hogy Bartha

¹² Korompay H. János Bajza és Henszlmann vitáját elemezve (eszeményi vagy egyéni, cselekmény vagy jellem elsődlegességének kérdésiben) például Bajza ironikus megszólalását idézi, aki Egressy Gábor játékán Henszlmann kulcsszavait a „jellemzetes” és „motivált” játékot kéri számon. KOROMPAY H. János, *A „jellemzetes” irodalom jegyében. Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása*, Akadémiai, Budapest, 1998, 112.; 137.

¹³ Marco DE MARINIS, *Történelem és történetírás*, ford. DÁVID Kinga – DEMCSÁK Katalin = *Színház-szemiotográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája. Tanulmányok*, szerk. DEMCSÁK Katalin – Kiss Attila Attila, JATE Press, Szeged, 1999, 45–87.

Katalin Ágnes ebben a fejezetben alkalmazza a színházi dokumentumok legteljesebb körét: E. Kovács Gyula színész-rendező Shakespeare-előadásainak elemzésben színlapokra, színházi zsebkönyvekre, sűgőpéldányokra, színikritikákra, emlékezésekre, emlékiratokra és vizuális dokumentumokra támaszkodik. Ezek a dokumentumok azonban – a vizuális dokumentumokat leszámítva – nem terjednek túl a hagyományos színháztörténet-írás forrásain. Továbbá a vizuális dokumentumként kezelt színpadi Shakespeare-tablókról és színészfotókról szóló elemzések sem integrálják de Marinis megközelítését, aki a kontextualizációt alapvetően intertextualitásként értelmezi.¹⁴ A történeti szemiotika ugyanis olyan (tág értelemben vett) dokumentumok elemzésére alkalmazza a módszert, „amelyek egyébiránt semmiféle konkrét materiális vagy genetikai kapcsolatban nem állnak a kérdéses eseménnyel”.¹⁵ Csakhogy Bartha dokumentumai és a színházi esemény közötti kapcsolatok megmaradnak az eredetszerűség, vagyis a leképezés-elméletek körében. „A tabló a színházi pillanat leképezése” (217.), „a dráma illusztratív formája, látványosságával hat” (217.), míg a színészportrék (a szerepekről készített jelmezes műtermi fényképek) az „objektivitást” és a „dokumentaritást” jelentik a festészettel összehasonlítva (218.), miközben de Marinis a dokumentumot az emlékmű (monumentum) Le Goff-i értelmében használja.¹⁶ A *színikritikák vizuális nyelvéről* szóló részben a színikritikák diskurzuselemzése révén azonban sikerül azt érzékeltetnie, hogy a vizuális művészetek beszédmódja hogyan épül be a korabeli színjátszás-elméleti írásokba. (224–234.)

A befejező részben az *Othello* recepciójáról olvashatunk az 1880-as években, és a szerző E. Kovács népszerű szerepét a sűgőpéldány-elemzés, a színikritikák és a közönségreakciók komplexitásában szemléli. Bartha a sűgőkönyvet Szász Károly 1864-es fordításával (1886) és egy népszerű, eklektikus szövegű angol nyelvű kiadással¹⁷ veti össze. (246.) Az elemzés alapvetően az illendőség kulturális elvárásainak szempontjából értelmezi a sűgőpéldányt (244–245.), illetve a „tréfás” Jágó és „szenvedélyes” Othello megalkotását vizsgálja a kritikák és a sűgőpéldány összeolvasásának módszerével, ahogyan az *Othello*-játás alternatíváit is megidézi Molnár György színész-rendező írásán keresztül. (264–274.) A drámaközpontúság szemlélete azonban ezt a fejezetet is áthatja. E. Kovács legsikeresebb szerepét, az *Othellót* (1881) elemezve úgy olvashatunk az előadásról, hogy azt az irodalmi szöveg műfajának normatív felfogása irányítja. Miközben Bartha fontos megállapítást tesz azzal kapcsolatban, hogy ifjú Mátray Betegh Béla Jágó szerepében „tréfésként” jelenik meg mind a kritikában, mind a sűgőpéldány elemzése alapján, ezekből mégis az értelmezés helytelenségére következtet egy normatív tragédiaelfogás alapján: „Ha ezen a Jágón mulatni lehet, és nem ébreszt a közönségben gyűlöletet, akkor Othello sorsán sem tudunk megrendülni”. (266.) Ezt a „mai elvárásrendszerünk” (273.) felőli tragédiaolvasatot azonban elbizonytalanítja Molnár György cikkének elemzése az *Othello* korabeli előadói hagyományáról. Bartha ugyanis

¹⁴ Uo., 76.

¹⁵ Uo., 80.

¹⁶ „A dokumentum emlékmű (monumentum). A történelmi társadalmak által tett erőfeszítések eredménye, hogy – akarva, nem akarva – önmagukról egy adott képet kényszerítsenek rá a jövőre.” Idézi: Uo., 51.

¹⁷ *The Illustrated Stratford Shakespeare*, Chancellor, London, 1982.

Molnár kapcsán felhívja a figyelmet arra az akrobata- és pantomimhagyományra, mely továbbélt Othello szerepében (274.), s a normatív tragédiaelfogás helyett éppen egy nem hivatalos, nem szövegorientált előadás-hagyomány felé mutat. A fejezetet végén a közönségreakciók értelmezését kapjuk, azaz a jelenet- és felvonásvégi taps és a kihívások gyakorlatáról szóló elemzést, mely ugyancsak azt bizonyítja, hogy a színháztéket nem (mű)egészként fogta fel a közönség még a század hetvenes–nyolcvanas éveiben sem. (277.; 274–287.)

Bartha Katalin Ágnes munkája tehát azt a színháztörténeti hagyományt írja tovább, mely Shakespeare drámái felől közelít a recepcióhoz. Színházfelfogása a drámai színházhoz kötődik, vagyis az előadásban elhangzó szövegnek juttat különleges szerepet az akusztikus és vizuális jelek elismerése mellett. (242–243.) Drámaközpontúságot jelez az a célelvűség is, amelyet Imre Zoltán az empirikus kutatásokra támaszkodó és a színház történetét átfogó metanarratívák megalkothatóságában hívő színháztörténetekre talál jellemzőnek.¹⁸ Bartha könyvének végén ugyanis azt az evolucionista nézetet olvashatjuk, hogy az előadások elsősorban a drámaszövegük minőségében tett fejlődés alapján határozhatók meg: „Az átdolgozott, magyarított *Makrancos hölgytől* az »autentikus« szövegű klasszikus Shakespeare-előadásokig a XIX. századi magyar Shakespeare-kultúrahordozó társadalom nagy utat tett meg”. (297.) A drámaközpontú szemlélet azért is megérdemelt volna több elméleti (ön)reflexiót, mert azon túl, hogy ez tekinthető uralkodó hagyománynak a színháztörténet-írásban, alighanem a vizsgált időszak Shakespeare-recepcióját is nagyban – ha nem is kizárólagosan – meghatározza a méltatlan színreviteltől való félelem, melyet Dávidházi Péter ikonofóbiának nevez.¹⁹ S ezen a ponton a transzcendens lényeg kevésbé „Shakespeare”-ben, hanem inkább a „drámában” rejtezik.

(*Budapest, Argumentum, 2010*)

¹⁸ IMRE, *I. m.*, 37.

¹⁹ DÁVIDHÁZI, *I. m.*, 78.