

KÉKESI KUN ÁRPÁD

Hist(o)riográfia

A színházi emlékezet problémája

A színháztörténet-írás kezdete olyan ködbe burkolódik, amely áthatolhatatlan, s valójában nem oszlik el soha. Egy sűrűn idézett történet szerint Augustus császársága idején, az akkor római provinciának számító Mauritániában II. Juba király *Theatriké historia* címmel tizenhét kötetes munkát állított össze az antik színházról, amely azonban elveszett. Az utókor csak más szerzők (például Athenaeus és Julius Pollux) műveiben található utalásokból tud a létezéséről és a tartalmáról.¹ Az első színháztörténeti kézikönyv hiánya kétszeresen is szembesít azokkal a problémákkal, amelyek a színház kutatását érintik, s maga a „hiány” pótolhatatlannak tűnik. Voltaképp már a közvetlen megértés fázisában jelentkezik: Juba nem szembesülhetett azzal a színházzal, amelyet a könyvében szereplő írások, valószínűleg a benne előadott darabok retorikai-poétikai sajátosságai alapján, értelmeztek és történeti keretbe illesztettek. Egyrészt tehát a színházi aktivitás (vagyis nem pusztán az előadás) rögzíthetlensége miatt „nincs” a rá irányuló vizsgálódásnak „tárgya”. Az esztétikai tapasztalat alapját jelentő szöveg (ez esetben viszont már az előadás „szövegéről” van szó), finoman fogalmazva, instabil: olyan tranziens tényezők alkotják (az emberi testtől a proxemikán át a világításig), amelyek lehetetlenné teszik a maradandóságot. Jóllehet az előadás végtelenül ismétli önmagát, mégsem teljesen végtelenül, s a (mindenható) jelölt, amelyre az értelmezés jelölő folyamata vonatkozik (vagy inkább vonatkozna), végső soron nem létezik. Másrészt, mivel Juba feltehetően Kr.e. 50 és Kr.u. 23 között élt – vagyis akkor, amikor Görögország területe már jó egy évszázada római uralom alá került, s nemcsak a színpadépítés, de a színházkultúra is alapvető

változáson ment keresztül, amely nem először történt a periklészi kor óta –, az általa írt (szerkesztett) könyv főleg görög és latin szerzők írásaira támaszkodott, hiszen konkrét tapasztalata nem volt arról a színházról, amelyről beszámolt. A történeti kutatásra gyakorta alkalmazott kifejezéssel tehát „másodlagos forrásnak” nevezhetnénk az anyagot, amit Juba feldolgozott, ha e szóösszetétel nem viselné magán egy illúzió nyomát, nevezetesen annak illúzióját, hogy „elsődleges forrás” egyáltalán létezik. A másodlagosság többnyire negatív felhangot kap az „eredeti”, azaz biztos ismeretet nyújtó elsődlegességhez képest. Az képvisel igazán többletértéket, ami közvetlenül az eredethez, vagyis magához a forráshoz kapcsolódik. A forrás azonban nem a belőle eredő dolgok tiszta, önmagában álló kútfeje, nem a következmények magyarázatául szolgáló entitás, hiszen épp e dolgok vagy következmények mutatják meg a nyomát, s csak egy gondolkodási séma, az ok-okozati logika mentén lehet visszatérni hozzá. E visszatérés azonban nem felkeresés, hiszen a forrás nem lehet állandó (elsődleges), csakis posztulált (másodlagos): konstrukcióban létezik, ilyenformán pedig felkereshetetlen. Nietzsche *Ursprung*-fogalmát interpretálva Foucault megállapítja: „Az [...] eredet kutatása feltételezi, hogy amit meg akarunk találni, az már »létezett«, valamit keresünk, ami önmaga képével tökéletesen »azonos«, ami annyit tesz, hogy jelentéktelennek ítélünk minden időközben előforduló eseményt, minden cselet és képmutató cselekedetet; azt jelenti, hogy minden álarcot csak azért veszünk le a dolgokról, hogy végül egy elsődleges azonosságot leplezzünk le. És mit tapasztal a genealógus, ha gondosan figyel a történelmet, ahelyett, hogy hinne a metafizikában? Azt, hogy a

¹ *Critical Theory and Performance*. (ed by Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach) Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1992. 293. és R. W. Vince: *Theatre History as an Academic Discipline*. In: *Interpreting the Theatrical Past. Essays in the Historiography of Performance*. (ed by Thomas Postlewait and Bruce A. McConachie) Iowa City, University of Iowa Press, 1989. 2.

dolgok mögött »valami egészen más van«: távolról sem időtlen és lényegi titok, hanem az a titok, hogy semmiféle lényegük nincs, vagy lényegüket lépésről lépésre tőlük idegen erők ülepítik rájuk.² Az ülepítés során az eredetet, a forrást eltömi és eltakarja mindaz, ami rárakodik és fölötte letisztul. Csak az látható (csak az van), ami „másodlagos” – az abban való kutatás csak gondolati úton, csak feltételezések által érkezhetsz el a forráshoz. Ha rendelkezett is volna Juba elsődleges tapasztalattal az antik színházról, akkor is csak másodlagos, azaz értelmezett formában fért volna hozzá, s amit közvetíteni tudott volna, azok nem átmentett források, hanem (leülepített) következtetések lettek volna. Juba azonban csak mások írásaira hagyatkozhatott – hiszen egy elmúlt kor bármely színházi előadása mint forrás végképp nem létezik –, de nemhogy azoknak, még az ő írásának is nyoma veszett, s ez a tény szükségképp az áttételesség tudatára, s annak reflektálására kényszeríti az utódait.

Miközben ugyanis a színháztörténet mint a kultúrtörténeti kutatások speciális válfaja a 16. századtól egyre nagyobb népszerűségnek örvend, gyakran megfélekedünk arról, hogy történeti tudásunk nagy része (ha nem az egésze) írott emlékekből, illetve közkézen forgó színháztörténeti munkákból származik. Még a manapság megjelenő átfogó színháztörténetek esetében is kettős vállalkozás figyelhető meg: az írásos emlékek (újra)feldolgozását majd minden esetben kiegészíti a korábbi színháztörténetekben felhalmozott ismeretek átvétele. A közkeletű eljárás szerint egyszerűen „rögzített életmegnyilvánulásnak” (Dilthey)³ tekintenek minden írásban fennmaradt emléket, amely (mint vélik) közvetlen hozzáférést biztosít a rekonstruálható történései által feltérképezhető múlthoz, másrészt (egyszer már bizonyítottan) helytállóként és igazként fogadnak el számos olyan értelmezést, amelyet nem ritkán közhelyszerű formában örökítenek át egyik munkából a másikba. Az utóbbi években (nem csak magyar nyelven) megjelent kézikönyvek jó részének tanulsága szerint a színháztörténet-írás még ma is annak a pozitivistáknak a búvkörében történik, miszerint

a múlt tanulmányozásából nyert ismereteink bővítése képezi a fő feladatot, vagyis (ennek szükséges és elegendő feltételeként) a már feltárt eseményeket és összetevőket ki kell egészíteni az eddig még feltáratlan dolgokkal. A színháztörténeti diskurzus így főleg metodológiai problémák kikristályosítása, applikációja és vitája mentén alakul, vagyis a „hogyan (milyen területek megvilágítása, milyen eszközök alkalmazása által) ismerhető meg a történetiség?” kérdését próbálja többnyire implicit, azaz nem reflektált módon megválaszolni a legtöbb kutatási eredményként megjelenő mű. Az „újraírt” színháztörténetekben tehát azon előfeltevés látszik körvonalazódni, hogy a vizsgálat tárgya és annak kontextusa stabil és változatlan, az újírás aktusát pedig az teszi szükségsszerűvé, hogy folyamatosan növekednek az ismereteink. A „mit jelent egyáltalán a történetiség és a történeti megértés?” kérdése, amely a történelemtudomány és -filozófia esetében Nyugat-Európában és Amerikában már a hetvenes évektől kezdődően termékeny viták kiindulópontjává vált, a nyolcvanas-kilencvenes évek fordulójáig jórésével fel sem vetődött, s így alakító erejének sem bizonyulhatott a színháztörténeti diskurzusban.

A historiográfia, a történetírás lehetőségei iránt megélt teoretikus érdeklődés mindenképp új horizontot nyithat a hist(ori)ográfia, a színháztörténet(-írás) diszciplínája számára. Mint az íráskép is jelzi, a terminus több latin szót játékba hozó összetettsége miatt magában hordozza a történelemre (historia), a színészre (histrion) és az írásra (gráfia) való utalást. Az írásos és képi (tehát sajátos módon olvasható) emlékek valójában arra vonatkozóan tartalmaznak a legtöbb utalást, hogy kik és milyen körülmények között játszották az előadást. Az antikvitástól kezdve szórványosan, a 18. századtól pedig elég jól ismerjük néhány olyan kiemelkedő teljesítményéről híressé vált színész (például Roscius, Richard Burbage, Michel Baron, Karoline Neuber stb.) nevét, amelyhez valamilyen speciális játéknyelvi ismérv is fűződik. Ez pedig arra is utalhat, hogy a színész teste éppúgy értelmezhető szövegnek, a jelprodukció, az írás egyik formájának⁴, mint a díszlet, tágabban

² Michel Foucault: Nietzsche, a genealógia és a történelem. In: *A fantasztikus könyvtár. Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk*. Bp., Pallas Stúdió–Attraktor Kft., 1998. 76–77.

³ Wilhelm Dilthey: A hermeneutika keletkezése. In: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Bp., Gondolat, 1974. 471.

⁴ Vö.: Erika Fischer-Lichte: Theatre and the Civilizing Process. An Approach to the History of Acting. In: *Interpreting the Theatrical Past. Essays in the Historiography of Performance*. (ed by Thomas Postlewait and Bruce A. McConachie) Iowa City, University of Iowa Press, 1989. 19–36.

pedig az a hely, ahol az előadást játsszák, vagyis a scenográfia, s annak rajzon, dízletterven, fénykép-felvételén látható formája. Ha pedig az írás és a kép nem más, mint a történetiség emlékezetének két legfontosabb manifesztációja, vagyis a „láthatóvá tett emlékezet” (Jan Assmann), akkor a hist(ori)ográfia igen erősen indukálja a memória problémáját.

A „bizonyos, hogy szükségünk van a történelemre, de másként van rá szükségünk”⁵ nietzschei megállapítása nemcsak a történelemtudomány teóriájának, hanem – a kortárs neurológiai vizsgálódások felismeréseivel együtt – (főként Németországban) a kulturális emlékezet kutatásának fellendülését is eredményezte. Nietzsche ugyanis a történelmi tudást konkrét összefüggésbe hozza az emlékezés és a felejtés aktusával, elvégre az ember valamit emlékezetébe idéző és emlékezetéből törölő képessége egymást kiegészítve működik: „Aki minden porcikájában csak történetien [azaz mindig csak emlékezve, és sohasem felejtve] érzékelne, ahhoz hasonlítana, akit az alvástól való tartózkodásra kényszerítenek”.⁶ A történelem csak felidézett és elfelejtett emlékek mindig át- meg átrendeződő formájában, azaz korántsem változatlan, nem objektív módon létezik. Az emlékezés éppúgy nem egyirányú, ahogy a történetiség sem lineáris folyamat. Az ember kognitív képességeinek analízise éppen azt mutatja, hogy az egyén történetisége csak az emlékeiben létezik.⁷ Vagyis saját múltunk nem a hátunk mögött hever, különféle emlékeket hagyva hátra, hanem fordítva: (szó szerint) megalkotjuk, mégpedig az emlékeinkből. A múlt tehát (a jelenhez képest) nem visszafelé található, nem ott történt meg, hanem előfelé (a jövő felől) történik, s megképződésének módja a folyamatosan bővülő és ritkuló emlékekkel együtt változik. Az idegsejtek mindig másféle összekapcsolódásai, vagyis az emlékek másféle felidézései rendre átrajzolják a róla alkotott képet. Az emlékezés és a vele együtt történő felejtés során a múlt, a jelen és a jövő idődimenziói egymással szoros kapcsolatban aktivizálódnak;

az egyénnek és a világnak az időbeliségből következő történetisége, „a jelenvaló lét egyik ontológiai meghatározottsága” (Heidegger) szükségképpen csak az emlékezetben képes (részlegesen és változó módon) konstituálódni. Az emlékezet tehát nem olyan rövid vagy hosszú távú megőrzésre alkalmas tároló, amelyből bármikor sértetlenül előhívhatók ugyanazok az információk, hanem érzékelt dolgok olyan virtuális készlete, amelynek elemei a szüntelen emlékező aktivitások hatására mindig új és újabb konfigurációkba rendeződnek.

Az utóbbi évtizedek „legprovokatívabb” történelemfilozófusai, ha nem is mindig explicit módon, de amellett érveltek, hogy a történelem emlékek olyan repertoárja, amely elbeszélésre, történetek újraírására ösztönöz, hiszen a történelem csak elbeszélt formában, azaz történetekben létezik.⁸ Hayden White felteszi azt a kérdést, hogy „mi a fikció szerepe a nem fiktív beszédmódban, vagy az olyan diskurzusban, amely legalábbis megpróbál nem fiktív lenni. Hiszen mindenki, aki írásban elbeszél valamit, irodalmat ír.”⁹ A választ a történelmi és az irodalmi szöveg retorikai teljesítményének összehasonlító vizsgálata adhatja meg¹⁰, s eszerint a történetmondás (narrativitás) tulajdonképpen ugyanazon eljárások, szövegalkító erővel bíró trópusok alapján működik mind a „kétfajta” szövegben, mi több a „valóság” bármiféle megalkotásának és reprezentálásának is nélkülözhetetlen feltétele.¹¹ A történelem, sőt történelmek azonban nem azonosíthatók az emlékezettel, sokkal inkább emlékező aktivitások olyan (gyakorta különféle) eredményeiről van szó, amelyek valamelyikét az emlékező közösség magáénak érzi, újfent felismeri és megerősíti. A történelem annak a kulturális emlékezetnek az egyik manifesztációja, amely Jan Assmann szerint a mimetikus emlékezet (az utánpótlás útján elsajátított cselekvések), a dolgok emlékezte (a tárgyi világ felismerésének képessége) és a kommunikatív emlékezet (a beszéd és a nyelvi interakció kialakításának képessége) mellett az értelem hagyó-

⁵ Friedrich Nietzsche: *A történelem hasznáról és káráról*. Bp., Akadémiai Kiadó, 1989. 27.

⁶ Friedrich Nietzsche: i. m. 31.

⁷ Humberto R. Maturana – Francisco J. Varela: *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*. Boston–London, Dordrecht, 1979.; Uók: *The Tree of Knowledge. The Biological Basis of Human Understanding*. Boston, 1987.

⁸ Erről részletesen lásd Thomas Postlewait „Történelem, hermeneutika és elbeszélés” című, jelen számunkban közölt tanulmányát.

⁹ Ewa Domańska: *Fehér Topológia, avagy Hayden White és a történetírás elmélete*. 2000. 1995/9. 42.

¹⁰ Lásd Hayden White: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1973.

¹¹ Hayden White: *A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás; A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében*. In: *A történelem terhe*. Bp., Osiris Kiadó, 1997. 68–102. és 103–142.

mányozásáért felelős.¹² Lényegében a színháztörténet is a kulturális emlékezet megvalósulási formája, de más művészetek (például az irodalom) történetétől eltérő sajátosságokkal rendelkeznek. A kérdés a továbbiakban az, hogy mi adja a színházi emlékezet speciális karakterét.

Az irodalmi hagyomány a (re)kanonizálás mnemotechnikai eljárásokon alapuló működése által az emlékezetünkbe idézett szövegek halmaza. Az irodalmi textus az olvasás aktusának egyik olyan feltétele (nem pedig tárgya), amely többnyire nyomtatott formában, s így elvileg bármikor a befogadó rendelkezésére áll. Jóllehet az olvasás aktuálisát számos tényező befolyásolja (a kánon, az „előítéletek”, a megfogalmazódó kérdések stb.), s a befogadó nem „tisztá lapként” találkozik a művel, a szöveg – recepciótörténetének összefüggésrendszerében – kínálja magát az újraolvasásra. A színházi hagyomány ellenben nem „kéznél-lévő” szövegek halmaza, hiszen az egykori előadások – időben behatárolt folyamatjellegük okán – nem kínál(hat)ják magukat az újránézésre, bár sok esetben tekintélyes recepciótörténetet hagynak maguk után. Léteznek ugyan „teátrális képződménynek” tekintett, s az irodalmi hagyomány részét képező (játék)szövegek, ezek azonban nem színházi előadások, hanem színdarabok szövegei. Azaz olyan dramatikus szövegek, amelyekből adott (és néhány paraméterében számunkra is ismert) körülmények között színházi előadások készültek. A színházi hagyomány azonban nem egyenlő a drámatörténettel, noha évszázadokon keresztül sokan irtak színházról úgy, hogy igazában drámát értek alatta. A 19. század második felében jelentek meg az első olyan színháztörténeti munkák, amelyek – az akkor felívelő tudományos paradigma értelmében – a fennmaradt színházi emlékek archeológiai, filológiai kutatását szorgalmazták, s elsőként demonstrálták az épületek, a scenika és az előadás létrehozásában szerepet játszó összetevők vizsgálatát. Ennek ellenére azonban még napjainkban is több írás megelégszik a fontosabb színháztörténeti korszakok tárgyalása címén a színházi viszonyok rövid elemzésével és a színpadra került darabok hosszas ismer-

tetésével¹³, ami az előadások (ismeretének) hiányából magyarázható ugyan, de elfogadhatónak semmiképp sem nevezhető. A színházi előadás produkciója és recepciója ugyanis értelmezések olyan (s persze nem lineáris, vagyis nem a szerzőtől a nézőig tartó) sorozata, amely megtöri az értelem (gyakran feltételezett) egységét és közvetíthetőségét, a dramatikus szöveg egy az egyben történő színpadra állítását. „A nyelvi jelek és az ikonikus jelek között hasadás keletkezik. Az egyik soha nem válhat teljes egészében a másikká, hiszen különbözik az anyagiságuk. Így a képmásnak elvész az eredetije, amely belézárodik anélkül, hogy valaha is ki lehetne onnan szabadítani.”¹⁴ Ha a színháztörténet az előadásra kerülő színdarabokból indul ki, akkor bizonyosan csak olyan belátásokra juthat, mint egyébként az a fiktív művésztörténet jutna, amely valamiképpen fennmaradt modellek alapján próbálná magyarázni a máskülönben csak utalásokból ismert festészetet és szobrászatot. Kétségtelen, hogy a dramatikus szövegek színpadi (újra)értelmezései a róluk fennmaradt írásos és képi emlékek elemzése révén kitüntetett szerepet játszhatnak a színháztörténet, konkrétan a játéknyelvi változások tanulmányozásában, de a dráma, még ha nem is áll oppozícióban a színházzal, nem vonatkoztatható rá közvetlen és egyértelmű módon.

Jan Assmann úgy véli, hogy a kulturális emlékezetet számos olyan tényező alkotja-alakítja, amely túllépi a mimetikus emlékezetnek, a dolgok emlékezetének és a kommunikatív emlékezetnek a hatáskörét: az elsőt például a rítusok, a másodikat az emlékművek, ikonok, síremlékek, templomok stb., a harmadikat pedig az írás. Ennek alapján a színházi aktivitás (azon túl, hogy fenomenológiailag köze lehet a törzsi rítusokhoz) olyan rituális szertartásnak (is) tekinthető, amely felborítja az utánzás útján elsajátított cselekvések rendjét (a mimetikus emlékezetet), igen változatos helyszínei megkérdőjelezik a konkrét terek egyértelműségét és felismerhetőségét (a dolgok emlékezetét), a sok esetben kiindulópontjául szolgáló, újra és újra színpadra vitt dramatikus szövegek, illetve ezek gyakran kanonizálódó értelmezései pedig meghaladják a kortárs

¹² Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München, Verlag C.H.Beck, 1992. – Az Assmannra való későbbi hivatkozások alapja is ez a mű, pontosabban ennek bevezető fejezetei.

¹³ Lásd a magyarul legutóbb megjelent írást, Peter Simhandl *Színháztörténet* című könyvét (Bp., Helikon, 1998), annak is különösen az első három fejezetét (9–381.)

¹⁴ Gerald Siegmund: *A színház mint emlékezet*. *Theatron*. 1999. tavasz.

(legfeljebb három-négy generációra érvényes) kapcsolatfenntartás körében megvalósuló kommunikatív emlékezetet. Gerald Siegmund állítása, miszerint a színházi „emlékezet problémája magának a reprezentációnak a problémája”¹⁵, épp a színpadi elő-állítás (Darstellung) szubverzív, azaz sohasem identikus formában ismétlő és az értelem egy(értelmű)ségét kibillentő jellegéből érthető meg. A színház kijátssza az emlékezet révén többé-kevésbé azonosítható, vagyis újfent felidézett dolgok állandóságát, legyen szó bevett játékmódról, színész-nézó viszonyról, térről vagy interpretációról. Vagyis a jelenben ütközteti az emléket és a reményt, a tapasztalatot és az elvárást, a múltat és a jövőt.¹⁶

Assmann szerint a korai társadalmakban a kulturális koherencia megőrzésének két formája először a rítus, majd a szöveg, a hagyomány átörökítéséért pedig előbb az ismétlés, később az értelmezés a felelős. A rítus útján biztosított koherencia kizárja, az értelmezés viszont megengedi, sőt (a hagyomány életben tartásának feltételeként) igényli is a variációt. A megőrzés és megújítás, az antikváció és innováció komplex problémája épp a hagyományteremtés értelmező aktusainál kerül előtérbe.¹⁷ A színház az (egyik) létkarakterét jelentő ismétlés tényében megőrzi a rítust, hiszen a „beiktatásnak” újra és újra meg kell történnie, hogy jelen lehessen, ugyanakkor viszont az ismétlés a kontingens tényezők kiküszöbölhetetlensége miatt szükségképp variációra van „kárhoytatva”. A színház mint rítus és szöveg léte az iterabilitás, amely implikálja a mindig változó értelmezést. A színházi emlékezet tehát nem olyan kulturális archívum, amelyből egymást követő időpontokban (jelenekben) ugyanazon formában kerülnek elő a (múltban) belékerült dolgok. A bevitel-raktározás-előhívás rendszere, amely az emlékezés folyamatának tradicionális, biológiailag azonban nem igazolható elgondolását képezi, kiváltképp nem igazolható a színház esetében. Az adott jelen ugyanis mindig módosítja, nem pedig egyszerűen feleleveníti a múltat, s egyben át is rajzolja a hagyomány képét. A heideggeri kérdés, miszerint „miért éppen a »múlt«,

vagy helyesebben szólva, a voltság határozza meg *túlnyomórészt* a történetit, amikor pedig a voltság a jellel és a jövővel egyformán eredendően létezik az időben”¹⁸, különös erővel vetődik fel a színházi kutatásban, melynek során nem ritkán előszertettel választják ketté a múlt és a jelen színházát. A történetiség azonban nemigen képzelhető el két-osztatú rendszerben annak veszélye nélkül, hogy a „jelenben is továbbélő múlt” olyan természetlen felfogására redukáljuk, mely szerint ugyanazok a dolgok történnek meg az időben változatlan módon, s emiatt a múlt eseményei kitüntetett jelentőséggel (jelentéssel és jelenléttel) bírnak a mai kor számára (is). E felfogás a múltból kívánja megérteni a jelent, pontosabban a mindenkor jelenlévőt, holott a színházi emlékezet épp azt implikálja, hogy a múlt csak a jelenből (azon keresztül) érthető meg. A történetiség tapasztalata a színházban szükségképp a jelen keretei között történik: az idegen és a saját találkozása (szerencsés esetben interakciója) komplex érzelmi formában valósul meg mindig újra, de mindig másképp, s valószínűleg ez adja a színházi emlékezet specifikumát. A jelen játéknyelvére átirrt múltbeli szöveg (ismételt és értelmezett) előadása azokkal az elvárásokkal és tapasztalatokkal szembesít, amelyek a ma történésein keresztül biztosítanak utat a tegnaptól a holnap felé.

Ha azonban a színház nem *öriz* meg semmiféle emléket a saját történéseiről, s a hátrahagyott nyomok sem vezetnek el soha az előadáshoz mint a történések fő katalizátorához, akkor joggal vonható kétségbe a lényegében rekonstrukciós eljárásokon alapuló (vagyis így elgondolt) színház-történet lét-jogosultsága. A megkérdőjelezés kellőképp anakronisztikus, hiszen egyes irodalomelméleti, filozófiai-esztétikai felismerések, amelyek nélkül manapság már aligha képzelhető el az irodalomértés „rendszere”, jó harminc éve elbúcsúztatták (legalábbis teoretikusan) a pozitivistá filológiát, a hiányos múlt minden meglévő emlékéből gondosan összeállított, s hiánytalanak és objektívnek minősített történeti munkákat. Ugyanakkor viszont a jó húsz éve visszhangzó színházelméleti „robbanás” mintha érintet-

¹⁵ „Das Gedächtnisproblem ist das Darstellungsproblem schlechthin.” Vö.: Gerald Siegmund: i. m.

¹⁶ „A remény és az emlékezet, vagy általánosabban fogalmazva, az elvárás és a tapasztalat – hiszen az elvárás átfogóbb, mint a remény, a tapasztalat pedig mélyebb, mint az emlékezet – szimultán módon konstituálják a történelmet és annak felfogását. Mégpedig azért, hogy megmutatják és létrehozzák a múlt és a jövő belső kapcsolatát tegnap, ma vagy holnap.” Reinhart Koselleck: *Futures Past. On The Semantics of Historical Time*. Cambridge, Massachusetts and London, The MIT Press, 1985. 270.

¹⁷ Erről részletesen lásd Aleida Assmann: Az innováció feltételei a kultúrában. *Orpheus*. 1994/2-3. 181–190.

¹⁸ Martin Heidegger: *Lét és idő*. Bp., Gondolat, 1989. 612.

lenül hagyta volna a színháztörténetet, legalábbis az átfogó jellegű történeti írások nagyfokú elméleti reflektálatlanságról tanúskodnak. Alapvetően kérdéses a színháztörténet és -elmélet viszonya, s a színháztudomány e két aspektusa – miután sokáig csak az első dominált – jelenleg is jóformán két külön diszciplínát alkot. A történeti és elméleti kutatás azonban teljességgel feltételezi egymást, mégpedig (minimálisan) azért, mert az elméleti felismerések érvényességét a történeti vizsgáldások adják, a történeti analízis eredményei (a válaszok) pedig nem érhetők el a kezdettől fogva folyamatos elméleti reflexió (és a csak ezáltal megfogalmazható kérdések) nélkül.¹⁹ S mivel a történelemtudomány és történetírás lehetőségei már jó ideje „új” horizontban kerülnek belátásra, valószínűleg a más tudományok fejleményeivel szemben mindig kissé figyelmen kívül (többek között magyar) színháztörténet jelenlegi irányultsága és eljárásai sem sokáig maradnak érintetlenül – ezek ugyanis nem magából a diszciplínából származnak, hanem tudományos előfeltevések mentén alakulnak ki, s már csak ezért sem kerülhető ki az elmélet. „Ez nem jelenti azt, hogy az olyan szakterület, mint a színháztörténet, nem definiálható, s egyes általános jellemzői és stratégiái nem határozhatók meg, csak azt, hogy ezek a jellemzők és stratégiák nem a diszciplína valamiféle lényegiségéből származnak, hanem a mindig változásra kényszerülő, speciális kulturális helyzetből és tárgyból.”²⁰

Nem a mindenkori metodológia rögzítése és finomítása képezi tehát a színháztörténet fő feladatát, hanem a megváltozott tudományos szituációból következő irányultság, illetve eljárások meghatározása és operatív alkalmazása. Valószínűleg egyre kevésbé hagyhatók figyelmen kívül, s komplex elemzést igényelnek a színjátékkal (gyakran fenomenológiailag is) összefüggésbe hozható performatív aktusok.²¹ Még ha vitatható is, hogy a színház és a performansz olyan viszonyban állna egymással, mint a kisebb és a nagyobb paradigma, a mindennapi élet „teátrális” jelenségeinek vizsgálata a különféle színházi formák és játéknelvek megérté-

séhez járulhat hozzá.²² Hasonlóképp nagy horderejű lehet (a tradicionális szociológiai analízisen túl) a feminista és poszt-koloniális, valamint (az egységes nemzetre/kultúrára és stílusra irányuló kutatáson túl) az interkulturális és posztmodern elméletek beemelése a történeti vizsgálatokba, s érvényre juttatásuk a színháztörténeti munkák látásmódjában. Ezzel összefüggő kérdés, hogy a jelenkori színházi előadások és tendenciák nem utalhatók pusztán a kritika (a róluk szóló rövidebb-hosszabb bírálatok) hatáskörébe, hiszen ezek szolgáltatják a történeti vizsgálathoz nélkülözhetetlen „ismeretanyagot”. A jövő felől a jelenben is történő múlt elgondolása felől tarthatatlan az a (még ma is gyakran hangoztatott) felfogás, miszerint a múltat kutató színháztörténész számára nem szükséges a jelen színházának ismerete, illetve a jelen színháza csak kritikailag ítélhető meg, mert (kellő rálátás hiányában) még nem illeszthető történeti keretbe. A múlt egyes eseményeinek a hatástörténet szempontjából elfoglalt helye, az élő hagyomány részét képező történések „valódi” jelentősége azonban csak és kizárólag afelől ítélhető meg, ami a jelen színházában történik. S mivel egyetlen történést sem elszigetelten és autonóm szabályok mentén, hanem sokkal szorosabb-lazább összeköttetésben, elvárások és tapasztalatok összjátéka mentén zajlik, így mindegyik már eleve egy adott kontextusban helyezkedik el, amelyre később nem teljesebb, hanem elkerülhetetlenül más, az egykoritól eltérő rálátás nyílik majd. Ugyanakkor a jelenben tanulmányozható igazán az elmélet és a gyakorlat egymást kölcsönös játékba hozó működése, ami kiindulási pontként szolgálhat elmúlt korok színházi „diskurzusainak” vizsgálatához. Az elmélet ugyanis sohasem a gyakorlat pusztá lecsapódása és kommentálása, a gyakorlat pedig nem az elmélet illusztrálása, hiszen az előadásokra, a tendenciákra vagy „a” színházra reflektáló írások olyan diszkurzív rendet alkotnak, amely csak igen bonyolult, nem egyszerűen a párhuzamok és ellentétek oppozíciós viszonyára redukálható összefüggésben áll az előadásokkal, tendenciákkal vagy „a” színházzal. Nem magya-

¹⁹ Vö: Marvin Carlson: *The Theory of History*. In: *The Performance of Power. Theatrical Discourse and Politics*. (ed by Sue-Ellen Case and Janelle Reinelt) Iowa City, University of Iowa Press, 1991. 272–279.

²⁰ Marvin Carlson: *Theatre History, Methodology and Distinctive Features*. *Theatre Research International*. Vol. 20. No. 2. (Summer) 1995. 92.

²¹ Szemléletes példáját nyújtja ennek Peggy Phelan e számunkban olvasható „Holtat játszani a kőben, avagy mikor nem rózsza a Rózsa?” című tanulmánya.

²² Erről részletesen lásd Alan Read: *Theatre and Everyday Life. Ethics of Performance*. London and New York, Routledge, 1997.

rázza egyik a másikat, hanem felforgatják egymást; nem egy az egyben vett kapcsolat van közöttük, hanem ellentmondással teli feszültség. A jelek produkciójának és recepciójának mechanizmusára, az ebben bekövetkező alapvető változásokra irányuló vizsgálat pedig nem nélkülözheti a játéknyelvek (különböző módon megvalósuló) reflexiójának, illetve a világról, az emberről, a testről, a színházról stb. alkotott előfeltevések (szintén különböző módon megvalósuló) reflexiójának a konfrontálását. Manapság pedig épp ez a jelen horizontjából kiinduló, a múlt írásos és képi emlékekeit mai kérdé-

sek felől *újrarendező*, vagyis a felejtés potenciálját is szükségképpen mozgásba hozó vizsgálat tűnik a múlt és jelen kölcsönös megértése szempontjából a legtermékenyebbnek. Elvégre, ha továbbra is a saját tapasztalatainktól távolinak tekintett történeti ismeretek egymásra rendeződő, egyre csak növekvő és elsajátításra váró halmazának gondoljuk a színháztörténetet mint emlékezetet, akkor könnyen úgy járhatunk, mint azok a görögök, akiket Nietzsche értelmezésében nem ritkán annak veszélye fenyegetett, hogy „belepusztulnak az idegennék és elmúlt-nak a gátszakadásába, a »történelembe«.”²³

²³ Friedrich Nietzsche: i. m. 98.