

A haladás tagadása

ANDREAS KOTTE: *SZÍNHÁZTÖRTÉNET. JELENSÉGEK ÉS DISKURZUSOK*, FORD. BERTA ERZSÉBET ÉS EDIT KOTTE

Andreas Kotte a Berni Egyetem Színháztudományi Intézetének alapítója, számos kutatás vezetője és egyetemi tankönyv szerzője, aki habilitációs értekezésében a magyar színház gazdasági feltételrendszerének 1980–1987 közötti strukturális változásait tárta fel. Magyarul 2015-ben jelent meg a *Bevezetés a színháztudományba* című kötete a Balassi Kiadónál, amelyet 2020-ban követett újabb nagyszabású munkája, a *Színháztörténetek – jelenségek és diskurzusok* Berta Erzsébet és Edit Kotte fordításában. Nem túlzás azt állítani, hogy e két könyv vélhetően éppúgy alpműve a színháztudományi képzéseknek, akárcsak Hans-Thies Lehmann klasszikussá vált *A posztdramatikus színház* vagy Erika Fischer-Lichte sokat idézett, *A dráma története* című kötete. Kotte talán legjelentősebb érdeme, amely kiemeli írásait a rendkívül dinamikus fejlődő tudományág újabb és újabb eredményei közül, hogy nem pusztán képes számot vetni a színház fogalmának szüntelen jelentésváltozásával és a határtudományok nyújtotta kihívásokkal, hanem egyenesen magára a színháztörténet-írás problematizálására szólít fel.

A színház teoretizálásának megvan ugyanis a maga protokollja, amelyet az elmúlt száz évben bebetonoztak a különböző rendű és rangú összefoglalások. A globalizáció hatására megindult homogenizáló és harmonizációs trend nem hagyta érintetlenül a színháztudományt sem, a mainstreamre helyezett fókusz pedig láthatólag mindmáig „elsorvasztja a problémaérzékenységet, az eltérések, a hangsúlykülönbségek differenciálásáért tett erőfeszítéseket”. Éppen ezért hangsúlyozza Kotte, hogy a színház-histográfia nem szorulhat be a ma uralkodó fogalmiság szűk körébe, hiszen ennek értelmében a színház voltaképpen csak a 17. századtól a 20. század marginalizációs folyamatáig, még pontosabban az audiovizuális médiumok megjelenéséig létezne. A színház azonban illékony kulturális praxis, eredete teljes egészében rekonstruálhatatlan, így a modern színháztörténet feladatának elsősorban a produktív ellentmondások, a csapdák, illetve a hézagok feltárásának kellene lennie – nem megelégedve arról, hogy minden leírás szubjektívan prediszponált, ugyanis meghatározott céllal és meghatározott keretek között történik. Ekképpen Kotte munkája a normativitás elkerülésének határozott igényével lép fel, és a szcenikus folyamatok dinamikus elvét követve elemzi azon mechanizmusokat, amelyek során a színház előlép (kiemelkedik) az életfolyamatokból, vagy ahogyan magát az életet teatralizálja.

A *Színháztörténet* Rudolf Münz teátralizálási koncepcióját tette meg elméleti kiindulópontjának, amelyet Stephan Hulfeld fejlesztett tovább. Az így kiélesedett fogalomhatárok révén kialakult a minden konkrét térben és időben feltárható teátralizálási szerkezet négy tartománya: az életszínház (Lebenstheater), a művészsínház (Kunsttheater), a színjátékszáz (Theaterspiel) és a nemszínház (Nichttheater). Kotte azonban ezen négy tartomány segítségével nem mint egy lineárisan felfogott, haladáseszménybe belesimuló folyamatot írja újra a színház történetét – sőt: a színházformák diszkontinuitását

és a színház kontinuitását egyaránt hangsúlyozva éppen egy ilyesfajta átfogó írás megszületésének lehetetlensége [és érvénytelensége] mellett érvel. A színház maga ugyanis minden időben szinguláris és túlhaladhatatlan: „A színház nem fejlődik, csupán változik. Átáll és rááll a megváltozott társadalmi viszonyokra.” [397.] Ezen gondolat már a *Bevezetés a színháztudományba* című munkájában is tetten érhető, méghozzá a legelső, a szcenikus folyamatokat tárgyaló fejezetben: „a művészszínházban nem fordul elő semmi olyasmi, ami nem létezik már az előadást megelőzően az életben is”.

Kotte hét, kronologikusan elbeszélte fejezetben, a korai színházformáktól egészen a 20. századig tárgyalja a szcenikus folyamatokra adott reflexiók súrlódásait és kölcsönhatásait, intézményi és társadalmi feltételeit, illetve azok eszközeit, lefolyását és hatásmechanizmusát. Aprólékos elemzése során a különböző korszakok sajátos jelenségei mind „nézéseseményként” definiálódnak, amelyek valamiféle mérsékelt következményt vonnak maguk után. Ekképpen a középkor vezeklési rítusai, a karneváli felvonulások vagy a feltámadási ünnepek koreográfiai éppúgy a színháztörténet tárgyát képezik, akárcsak a klasszikus görög tragédiaajátzás vagy az Erzsébet-kori színház.

Kotte ezzel a metódussal nemcsak kimenekíti a színházat a mainstream által szűkre szabott keretek közül, hanem egyszersmind számúzi a vákuum fogalmát is. Más szóval: ellentmond annak a széles körben elterjedt teóriának, miszerint a késő középkor és a reneszánsz idején újra fel kellett fedezni a színházat. Mi több, az esettanulmányokra épülő fejezetek voltaképpen ajánlatok a színház történetének újragondolására és az egyes korszakok összeolvasására. A minuciózusan kimunkált histográfia ugyanis világossá teszi a különböző színházformák együttélését, összecsengéseket, átjárási lehetőségeket mutat ki közöttük, illetve nyomatékosítja az aktuálisan domináns ideológia és a szcenikus folyamatok elválaszthatatlanságát. E ponton érdemes tisztázni a színház és a szcenikus folyamatok közötti alapvető különbséget: a szcenikus folyamatok a voltaképpen valóságot mutatják be és fel, míg a színház azt a keretet jelenti, amellyel maga a néző ruhazza fel (vagy éppenséggel nem) a látottakat, ezen kiemelés által pedig a cselekvés túlmutat önmagán – azaz: a mi történt helyett a hogyan történt válik központi kérdéssé.

A részletes, grafikonokkal és ábrákkal ellátott színpad- és játéktechnikai leírások mellett a szöveg egyik fontos szervezőelve, hogy feltérképezze a hatalom – legyen az egyházi vagy világi – befolyását a színházformák ki-, illetve átalakulására. A színház ugyanis egyrésztől minden korban kiváló eszközöket nyújthat a megvalósítani kívánt szándékok és a hozzájuk idomuló demagógiák érzéki közvetítésére, másrészt azonban könnyen abba a gyanúba keveredhet, hogy „a többféle igazság elvét sugalmazó esztétikai jellege révén aláassa a vele párhuzamosan működő kulturális intézmények, a filozófia, a történetírás, a vallás és a mindenkori hatalmi stratégiák elveit” [23.]. Ez a tételmondat már a görögországi színház intézményesülésének időpontjában (I. e. 64. sz.) is éppúgy érvényes, akárcsak azon korszakokban, amelyekben a művészi szabadságra egyre nagyobb árnyékot vet a cenzúra megingathatatlannak tetsző intézménye. A színház ugyanis hol a megszilárdítani kívánt hatalom kiemelten fontos eszköze – mint például a náci Németországban Goebbels totális kultúruralma alatt –, hol pedig alantas, kiközösítendő művészeti forma, amely túlságosan pogány és testközpontú ahhoz, hogy illeszkedjen egy moralitásában szilárd társadalom önképébe. A színháztörténet évezredein átível tehát az az alapelv, miszerint „minél erősebb

konkurenciát jelent valamelyik művészet egy bizonyos világnézeti koncepciónak, annál vehemensebb lesz a művészet elutasítása” [55.]. Ez az elutasítás, ahogyan Kotte több ízben hangsúlyozza is, történeti szempontból akár szerencsésnek is nevezhető, hiszen gyakorta éppen ezen tiltások és korlátozások jelentik a színházi élet egyedüli fennmaradt írásos forrásait. Fontos azonban megjegyezni, hogy a színházra nem pusztán az eleve sötétként elgondolt korszakokban tekintettek mostohagyerekként, hanem még a kulturálisan egyébként igencsak termékeny humanizmus idején is. Ekkor ugyanis mind a világi fejedelmek, mind pedig az egyházi méltóságok számára egyetlen forma teremthette meg a színház lehetséges legitimációs bázisát: ha a tudósok a pompa eszközeivel a hatalom reprezentációjává alakították át.

Ebben persze nincs semmi meglepő, hiszen a kultúra elengedhetetlen eleme a hegemonia létrehozásának és fenntartásának egyaránt. Ezt bizonyítja az is, hogy az életszínház és hatalomdemonstráció elválaszthatatlan egymástól, hiszen ez utóbbi gyökere maga az önreprezentáció. Ekképpen időről időre felmerülnek követelések a színház sokféleségének megregulázására és kordában tartására is. Ezek ölthetik a morális intelmek vagy a szabadságkorlátozás már említett formáit, de a reprezentáció monopóliumához való ragaszkodás akár látszólag ártalmatlan intézkedésekben is tetten érhető: példának okáért a 17. században Richelieu bíboros megbízott öt drámaíró – köztük Pierre Corneille-t –, hogy dolgozzon ki egy olyan univerzális dramaturgiát, amely a zsinórmértéket jelentheti a művészek számára. A felszínen a drámairodalom és a színház támogatásának gesztusát, a mélyrétegekben pedig a színház homogén koncepciójának erőszakos létrehozását ismerhetjük fel – ugyanakkor természetesen minden korban léteztek olyan szcenikus folyamatok, amelyeknek sikerült az aktuális hatalmi rendszert kiszolgáló ideológiák mögé kerülni.

A *Színháztörténet* másik igencsak hangsúlyos tétele, hogy a ma progresszív vagy legalábbis a kereteket és a gondosan meghúzott határokat feszegetni látszó színházi formák korántsem a modern kor termékei. A nézők aktívá tételének igénye felmerült már az ókorban is, a középkori húsvéti játékok esetében pedig egészen konkrét példákat is találhatunk: a kenetárus jeleneténél – amikor a három Mária a sír felkeresése előtt kenetet vásárol – az árus maga választja ki a nézők közül alkalmas szolgáját. A szövegek magas fokú variabilitása sem új keletű dramaturgiai jelenség, hiszen már az evangéliumok arra ösztönözték a kereszténység égisze alatt kibontakozó szcenikus folyamatokat, hogy szabadon kezeljék a különböző bibliai elbeszélések hiátusait, töréseit és átfedéseit. A test és a mozgás primátusa a szöveggel szemben az ókori mimosokig visszanyúló forma, az erőszak esztétikája pedig már a passiójátékokban is mozgatóerőként lép fel, így a posztdramatikus színház bizonyos elemei is rendelkeznek komoly, évezredekre visszanyúló hagyományokkal. Kotte színházi historiográfiájában minden mondatával blokkolja tehát a színház lineáris fejlődészményébe vetett hitet – a modernizáció fogalma egyedül a technika vonatkozásában használható érvényesen.

Az ókori görög, az olasz, az angol, a francia és a német – azaz az európai – színház történeti áttekintése során Kotte a színészek, a drámaírók, a rendezők és az egyes drámai műfajok státuszának és megítélésének változásait is végigköveti. Az egymásmellettség és az egymásra hatás megértését a konzekvens érvelés mellett összefoglaló táblázatok is segítik, ám a rendszerezett szemléltetésnél talán még lé-

nyegesebb, hogy a szerző folyamatosan reflektál az adott kor politikai és társadalmi viszonyrendszerére. Így lesz a színház-historiográfia egyszersmind társadalomtörténet is, ami által valamelyest az is láthatóvá válik, hogy az egyes világnézeti koncepciók milyen életmódbeli és morális változásokat kényszerítenek ki, miként alakítják nem csupán a reprezentáció tárgyát és formáját, hanem a művészet megtapasztalásának, a társadalom teátralizálásának természetét is.

A kötet végén Kotte számot vet a történetírás olyan alapvető problémáival is, minthogy a színház fogalmának alkalmazhatóságát egyedül a mindenkori közönség képes legitimálni, illetve hangsúlyozza, hogy a historiográfia természetéből adódóan pusztán töredékes lehet: „A színház roppant különös jelenség. Akárcsak régen, ma sem reprodukálható, nem tárolható, hatása rendkívül szűkre szabott, némelykor nem a többségi igénynek felel meg, haladásrezisztens és főként nem alakítható át információvá és digitális adattartalommal. Röviden tehát atavisztikus, a kétkezi munka világából származó relikvia, mivel nem tud meglenni az aktorok és a nézők egyidejű jelenléte nélkül.” [395.] Bár ezen zárópasszust a jelenlét sokszorosan terhelt és a járványhelyzet okán (kényszeresen) újradefiniált fogalma szempontjából érdemes továbbgondolni, egy mindenesetre az első laptól az utolsóig bizonyos: Kotte úgy konstruálta meg színháztörténeti gépezetét, hogy a benne foglalt színházi formák és szcenikus folyamatok száma a végtelenségig bővíthető legyen. Vagyis: nincsenek sem előzetesen teljesítendő kritériumok, sem merev határok – a színházat ugyanis semmi más, csak a nézés tevékenysége hozza létre. [Balassi]

DÉZSI FRUZZINA

Dél-Szlovákia belakása és metamorfózisa a szlovák irodalomban

HALÁSZ IVÁN: *DÉL-SZLOVÁKIA AZ IRODALOMBAN. SZTEREOTÍPIÁK ÉS INTERETNIKUS ÖSSZEFÜGGÉSEK – JUŽNÉ SLOVENSKO V LITERATÚRE. STEREOTYPY A INTERETNICKÉ SÚVISLOSTI*

A dél-szlovákiai régió megítélése, megközelítése és megjelenítése számos markáns változáson esett át az elmúlt évtizedek szlovák irodalmában. A térség a 20. század '70-es éveitől kezdődően került reflektáltabb pozícióba, olyan szerzők alkotásai révén, mint Ivan Habaj, Ladislav Ballek és Peter Andruška, az irányába való viszonyulás azonban a kezdetektől sokszínű volt. Dél-Szlovákia fogalma az iménti prózaírók műveit egymás mellé helyezve is mintha több párhuzamos valóságot jelölt volna, melyek kiépítésében a szubjektív érzelmi viszonyulás, az elfogultság iránt is fogékony történelmi emlékezet, valamint az utóbbival járó távolságtartás olykor igen nagy súllyal estek latba. Mindennek természetesen a térség sajátos etnikai viszonyai adják az alapját, a szlovák–magyar érintkezés, amely már csak több mint ezer éves múltja