

## KÉKESI KUN ÁRPÁD

### *Színháztörténet-írás a harmadik évezred küszöbén*<sup>1</sup>

Ha a „társadalomtudományok szerepét” firtatva az úgymond „változó világban”, nem csak saját válaszaink mindenáron történő legitimálását tartjuk szem előtt, akkor nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt az ellentétet, amely a kérdésről zajló diskurzus generalizálódása és a tudományos kutatómunkánk specializálódása között feszül. Erika Fischer-Lichte pregnáns megállapítása szerint „a szellemtudományok szerepéről és funkciójáról folytatott vita olyan mértékben lesz egyre tágabb és hevesebb, amilyen mértékben a szellemtudományok merülnek el azokban a szűk körű kutatásokban, amelyek az azt felvevő szakon, illetve szakterületen kívül semmilyen relevanciával nem rendelkeznek”.<sup>2</sup> Ami igen provokatívan hangzik, főleg ha nem csak kutatásaink érvényességi körére, hanem azok hatékonyságára is vonatkoztatjuk, és bizonyára neheztelést von maga után, hacsak nem vagyunk készek a társadalomtudományok szerepét épp oly változónak tekinteni, mint „magát” a világot. Azt, ami – a sokat emlegetett – új kérdések felvetésére stimulál, s amelyekre a régi formában (a régi nyelven és eljárásokkal) legfeljebb csak jóindulattal elfogadható válaszok adhatók. Elvégre hiába vesszük észre az új jelenségeket, ha csak magunkra figyelünk: ha az általunk művelt tudomány(oka)t stabilnak és változatlannak tekintjük. Mondjuk a színháztudományt, amelynek számára – alighanem azért, mert csak interdiszciplinárisan művelhető – a tudományok rendszerében máig nem találtak megfelelő helyet. Ám miközben a diszciplínák merev rendszere felől a helye marginálisnak tűnik, más nézőpontból centrális, hiszen épp azt kutatja (a színházat), amelynek fogalma „ma a kultúrtudományokban [...] egyfajta heurisztikus kategória – ha ugyan nem kulturális modell – szerepét tölti be”, ezért a *teatralitás*nak „egy lehetséges kultúrtudományi alapkategóriaként történő bevezetése a színházon kívüli kultúra teatralis aspektusainak [...] kutatását célozza meg”.<sup>3</sup> E jelentős kihívás előtt persze – amely annál nagyobb, minthogy gyakorta még azt sem tudatosítjuk eléggé, hogy a színház a kulturális örökség épp oly szerves része, mint az irodalom vagy a képzőművészet – nem pusztán a színháztudomány áll, amelynek feladatai közül legsürgetőbbnek manapság a *teória* és a *historia* összekapcsolása tűnik.

---

<sup>1</sup> Elhangzott az MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztálya, Filozófiai és Történettudományok Osztálya, valamint Gazdaság- és Jogtudományok Osztálya által, *Múlt – jelen – jövő. A társadalomtudományok szerepe a változó világban* címmel rendezett konferencián, 2003. november 13-án.

<sup>2</sup> Erika FISCHER-LICHTE: A színház mint kulturális modell. *Theatron*. 1999. tavasz, 68.

<sup>3</sup> Uo. 70. és 78.

Figyelemreméltó ugyanis, hogy a majdnem harminc éve visszhangzó színházelméleti „robbanás” alig volt hatással a színháztörténetre: az átfogó jellegű történeti írások legalábbis nagyfokú elméleti reflektálatlanságról tanúskodnak. Alapvetően kérdéses tehát a teatrológia két aspektusának viszonya: a színháztörténet, amely oly sokáig dominált, és a színházelmélet, amely ma már egyeduralomra tör, jelenleg jóformán két önálló diszciplínát alkot. A problémát nem csak az okozza, hogy a – leginkább még a pozitivizmusban, de sokszor abban sem eléggé körültekintően járatos – színháztörténészeket nem érintették meg az elméletek, hanem az is, hogy a teória művelőinek érdeklődését nem keltette fel a történetiség, miközben a kortárs performanszok (sőt a performansz-kultúra) egyre tágabb szeptét használják példaként. Amíg tehát a színháztörténet annak az elgondolásnak a bűvkörében ténykedett (az ezredforduló felé közeledve egyre nagyobb vehemenciával), hogy a múlt bűvárlásából származó ismereteink bővítése jelenti az egyetlen feladatot, addig a színházelmélet mindinkább elveszett a kulturális stúdiumok szertelen applikációjában, és hivatkozott jelenségei egyre „triviálisabbá” váltak.<sup>4</sup> Azaz a kettő mindinkább távol került egymástól, miközben hasonló buzgósággal igyekezett „átnézni mindent, átírni mindent, rekonstruálni mindent, átszabni mindent”, azaz – a paranoia tüneteit mutató módon – egyre teljesebb/tökéletesebb jelentést készíteni lehetséges tárgyáról: az egyik a történeti emlékek számának szaporításán fáradozott, a másik a színházi jelenségek és/vagy a performansz hatókörének kitágításán.<sup>5</sup> Márpedig a történeti és elméleti kutatások feltételezik egymást, hiszen az elméleti felismerések érvényességét a történeti vizsgálódások adják, a történeti analízis eredményei (a válaszok) pedig nem érhetők el a folyamatos elméleti reflexió és a kizárólag ily módon megfogalmazható kérdések nélkül. A színháztudomány episztemológiai paradigmájának változásait az utóbbi harminc évben vizsgálva, Patrice Pavis „a kutatás újra történetivé tételét” (the re-historicization of research) prognosztizálja az 1998-2008 közötti időszakra, ami feloldást adhat az 1990-es években megjelent számos elméleti (vagy vállalt rosszindulattal: elméletivé maszkírozott) írás ismeretelméleti termékletlenségére.<sup>6</sup> Ennyiben tehát „megkerülhetetlen” is, jóllehet a színháztörténet-írás jelenkori lehetőségeinek számbavételére késztet – ami a magyar színháztudomány szempontjából különösen lényeges, tekintve, hogy a Nemzeti Kutatási és Fejlesztési Programok jelentős anyagi támogatásával épp most zajlanak a *Magyar színháztörténet* című kézikönyvsorozat harmadik (az 1920-1949 közötti időszakról szóló) kötetének és CD-ROM verziójának előkészületei. Nem kétséges, hogy a színháztudománynak változnia kell – a teóriának a história, a históriának pedig a teória

---

<sup>4</sup> E „trivialításra” jó példát szolgáltatnak a Richard Schechner szerkesztésében megjelenő *TDR (The Drama Review)* című folyóiratnak az elmúlt egy évtizedben megjelent számai.

<sup>5</sup> Jean BAUDRILLARD: *The Illusion of the End*. Cambridge, 1994. 12.

<sup>6</sup> Patrice PAVIS: Theatre Studies and Interdisciplinarity. *Theatre Research International*. 2001/2. 155.

által történő megújulása már elodázhatatlan –, és ez legalább annyira belső (diszciplináris) szükségyszerűség, mint külső (a „változó világ” felől érkező) kényszer. A színháztörténet (nyilván részleges) relevanciájának esélyét is csak az adhatja, ha a jelenben zajló színházi folyamatokat nem hagyva látóköri kívül, azaz a múltba való menekülés helyett a *Jetztzeit*a tekintve próbálja (újra)rendezni, és nem feltétlenül bővíteni a színházi emlékek halmazát.

Ha felismerjük annak a heideggeri megállapításnak a jelentőségét, hogy (a konferencia címében is jelzett) múlt, jelen és jövő korántsem függetleníthető egymástól, így nem csak a múlt az, amely történeti, hanem maga a jelenvaló lét, az is azért, mert alapjaiban időbeli, akkor nem negligálhatjuk a múltra irányuló kutatások jelenben (illetve a jövőben) gyökerezésének horderejét sem.<sup>7</sup> A történeti kutatások zöme mégis előfeltételezi a múlt és a jelen színházának szétválasztottságát, holott a történetiség nem képzelhető el kétpólusú rendszerben anélkül, hogy a „jelenben is továbbélő múlt” olyan terméketlen felfogására ne redukáljuk, amely szerint ugyanazok a dolgok történnek meg az időben változatlan módon, így 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”, pedig a múlt csak a jelenből (azon keresztül) érthető meg. Persze az adott jelen nem egyszerűen feleleveníti, hanem aktívan alakítja is a múltat, és rajzolja meg (sőt át meg át) a hagyomány(ok) képét. Már csak a színházi gyakorlat felől is belátható, hogy a történetiség tapasztalata a színházban szükségképp a jelen keretei között történik. A klasszikus drámák mai előadásairól írt tanulmányában Bécsy Tamás világít rá arra, hogy „az írott dráma egykori múlt ideje a színjátékműben csak potenciális múlt idő. Aktuálisan jelen idővé válik, éppen azért, mert a színjátékmű és a Néző jelen ideje egyértelműen aktuális jelen idő.”<sup>8</sup> A színházban tehát az idegen és a saját találkozása (szerencsés esetben interakciója) komplex, érzéki formában valósul meg (a jelenben), ráadásul mindig újra, de mindig másképp, és épp ez adja a színházi emlékezet specifikumát. A jelen játéknyelvére „átírt” múltbeli szöveg (ismételt és értelmezett) előadása azokkal az elvárásokkal és tapasztalatokkal szembesít, amelyek a ma történésein keresztül biztosítanak utat a tegnaptól a holnap felé. S ha a jelen színházi folyamatai is szükségképpen beletartoznak a történeti kutatások horizontjába, akkor – még mielőtt a színháztörténet mai feladatait érintenénk – a leegyszerűsítés és a túláltalánosítás kockázatát is vállalva, ildomos röviden vázolni, hogy milyen is a mai színház(kultúra).

Köztudott, hogy a színházi alkotás és befogadás folyamata mindig konkrét térben és időben valósul meg: egyrészt konkrét helyszínen és/vagy épületben, másrészt szociokulturális

---

<sup>7</sup> Vö. Martin HEIDEGGER: *Lét és idő*. Bp., 1989. 600-608.

<sup>8</sup> BÉCSY Tamás: *Klasszikus drámák – mai előadásai*. In: *Drámák és elemzések*. Budapest – Pécs, 2002. 158.

kontextusban. A színház ugyan a 18. század második felétől mindinkább a polgári szórakozás egyik formájává vált, ezzel együtt azonban a társadalmi nyilvánosság igen fontos fórumává is lett: olyan intézménnyé, amely adott helyen és időben egy adott közönség (nézők közössége) számára az információk, értékek, vélelmek stb. forgalmazásának lehetőségét biztosítja. Ennek volt köszönhető az a kitüntetett szerep is, amelyet a színház a nemzeti öntudat kialakításában és/vagy megerősítésében, kivált a 19. század első felében, s kivált Közép- és Kelet-Európa országaiban kapott. A színház persze kezdettől fogva közösségi identitásképző erővel bírt, ám a 19. század elején, a föllendülő nacionalizmus idején a színház a nemzetállami erőfeszítések mátrixába került. A színház identitásképző ereje azonban nem változatlan, ahogy a nemzeti identitás fogalma és jellege sem, sőt az ezredforduló színházi világában épp ezen erő jelentős megfoghatóságának vagyunk tanúi. Az a szociokulturális környezet ugyanis, amelybe egy színházi előadás illeszkedik, az 1990-es évekre, korábban nem tapasztalt módon, rendkívüli mértékben kitágult. Napjainkban a színházi folyamatok egyre nyilvánvalóbban nemzetközi kontextusban zajlanak: a lokális jelleg megfakulására a kortárs színház számos jellegzetessége kihatással van.

Egyre több előadást visznek például vendégszínházakra, és egyre több produkció utazik, sőt készül országhatáron belüli/kívüli fesztiválokra. Mind gyakrabban több ország színházainak összefogásával, anyagi támogatásával jönnek létre egyes előadások. Több nációhoz tartozó színészekkel, több nyelvű, sőt interkulturális előadások születnek, amelyeket több nációhoz tartozó nézők előtt játszanak. Filmre vesznek, és a televízióban közvetítenek előadásokat, amelyeket a műholdas televíziózás és a nemzetközi filmforgalmazás jóvoltából mind több ország közönsége élvezhet. Sőt néhol (például a Londonban újjáépített Globe Színházban) kimondottan turisták számára kerülnek műsorra előadások. E néhány kiragadott jelenség ékes bizonyítéka annak, hogy az ezredforduló színháza sem mentesülhet a globális gazdaság és kommunikáció vagy a kulturális turizmus térhódítása alól, amely a színházi tradíciók, a nemzeti sajátosságok, a kulturális kötöttségek föloldását és keveredését eredményezi. Elvégre e tradíciók, sajátosságok és kötöttségek nemcsak egymás mellé helyeződnek (mint mondjuk egy fesztiválon), hanem egymásba is hatolnak: a kulturális határok technológiai áthidalása az idegen kultúrák mind megszokottabb, sőt mind népszerűbb kisajátítását teszi lehetővé, amely ugyanakkor a hibridizációt fokozza.<sup>9</sup> A kortárs színházi világban tehát már nem egyszerűen

---

<sup>9</sup> Jó példa erre Eötvös Péter *Három nővér* című operájának ősbemutatója: az orosz drámaíró műve alapján egy német szövegíró és egy magyar zeneszerző által készített alkotás egy (el)ismert japán rendező által, nemzetközi szereposztással, Franciaországban került színre 1998-ban. Az előadás azonban a keleti színház látásmódjának sajátos érvényesítése révén vált a kultúrákötöttség kiemelkedő színházi manifesztumává. Vö. Kékesi Kun Árpád: Mérlegre tett remény. Eötvös Péter *Három nővér* című operájának lyoni ősbemutatójáról. In: *Útjaidon. Ünnepi kötet Jelenits István 70. születésnapjára*. Bp., 2002. 458-469.

nemzetközi szinten „méretnek meg” nemzeti törekvések, hanem a fenti tendenciák révén mind inkább az előadások köztes jellege domborodik ki: ahogy a színdarabok is mindinkább „eloldódnak” attól a nemzeti kultúrától, amelybe beleágyazódtak – és ezt talán Shakespeare darabjainak „identitásvesztése” szemlélteti leginkább –, úgy az előadások sem tartoznak már szorosán véve egy bizonyos nemzeti kultúrához.<sup>10</sup> Sőt az idegen gyakorlatot mind gyorsabban magukévá teszik nemcsak az alkotók, de a nézők is, aminek következtében a színházi alkotást és befogadást meghatározó keretek mind tágabbá válnak, és egymásba ékelődnek. A színházi előadások fogyasztójaként a nézőnek nem okoz nehézséget két egymást követő este, jóformán „egymás mellett” szemlélni a *Bánk bán* új rendezését a Nemzeti Színházban és a pekingi opera vendégjátékát, hiszen mára épp annyira meggyöngült az egyik nemzeti karaktere, mint a másik egzotikum: elhalványult az idegen és a saját közötti határ.

E folyamatnak egyszerre feltétele és eredménye a – nyilván nem önmagukba forduló, zárt egységeket alkotó – színházi kultúrák nyitottsága, sőt egyre nyitottabbá válása, még az olyan keleti színházi tradíciók esetében is, amelyek jó néhány évszázad óta specifikus belső kódokra épülnek. (Yukio Ninagawa Shakespeare-rendezései jól példázzák, hogy a nő színház egyedi játéknyelvébe hogyan montírozódnak bele európai játéknyelvek sajátosságai, illetve, hogy a japán színház hogyan „sajátítja ki” az angol szerző műveit.<sup>11</sup>) Az európai színház ugyanis – mind diakronitásban, mind szinkronitásban – a kulturális hatások megdöbbentő komplexitását tárja elénk, úgyhogy az egyes színházi korok és kultúrák beható vizsgálata komparatistikai kutatások nélkül nemigen képzelhető el. Az egymásra hatás megmutatkozik egyrészt bizonyos épületformák, másrészt technikai eszközök, technológiák, harmadrészt a repertoár, negyedrész az alkotók, ötödrész – és ez a leglényegesebb – az előadásmódok, játéknyelvek átvételében. Ez utóbbinál maradván: a Meininger Hoftheater 1874-1890 között, Európa 38 városában zajló 2591 vendégelőadása a történelmi realizmus térhódítását motiválta – például a Nemzeti Színházban Paulay Ede működése idején. A Théâtre Libre-ben művelt társadalmi realizmus a berlini Freie Bühnén, a Moszkvai Művész Színházban, a budapesti Thália Társaságnál stb. színre vitt darabok előadásaira is rányomta a bélyegét. A Moszkvai Művész Színház 1923-25 között az Egyesült Államokban zajló turnéja a Sztanyiszlavszkij nevéhez köthető lélektani realizmusra épülő, és az 1930-as évektől, Lee Strasberg és a Group Theatre révén instituálódó *method acting* kialakítását inspirálta. A rendezés és a színészi játék eljárásainak vándorlása azt is eredményezi, hogy – és ez legalább annyira látványos, mint az identitásképző erő hanyatlása – elvész ezeknek a nemzeti kulturális sajátossága, amint egy

---

<sup>10</sup> Vö. Dennis KENNEDY (ed): *Foreign Shakespeare. Contemporary Performance*. Cambridge, 1993. 16.

<sup>11</sup> Vö. Takashi SASAYAMA (ed): *Shakespeare on the Japanese Stage*. Cambridge, 1998. 15-34. és 110-123.

összeurópai kulturális rezervoár részévé válnak: bizonyosan nehéz lenne érvelni a historizmus német, a naturalizmus francia és a pszichológiai realizmus orosz specifikussága mellett.

A kortárs színházi emlékezet tehát már nem őrzi meg a színrevitel módozatainak és a játéknyelvi alakzatoknak a nacionális és a kialakulásuk kontextusából adódó más kvalitásait, ami persze a színháztörténezt ezek „visszakeresésére” csábítaná, ha az nem lenne épp oly reménytelen, mint hiábavaló feladat. Ugyan a színháztörténet is a kulturális emlékezet egyik megvalósulási formája, mégis más művészetek (például az irodalom) történetétől igencsak eltérő sajátosságokkal rendelkeznek. Az irodalmi hagyomány a rekanonizálás mnemotechnikai eljárásokon alapuló működése által az emlékezetünkbe idézett szövegek halmaza. Az irodalmi textus az olvasás aktusának olyan feltétele, amely többnyire nyomtatott formában, s elvileg bármikor a befogadó rendelkezésére áll. Noha az olvasás aktusát számos tényező befolyásolja, és a befogadó nem „tabula rasa” találkozik magával a művel, a szöveg – recepciótörténetének összefüggésrendszerében – kínálja magát az újraolvasásra. A színházi hagyomány ellenben nem „kéznél-lévő” szövegek halmaza, hiszen az egykori előadások – időben igen behatárolt folyamatjellegük okán – nem kínálhatják magukat az újranezésre, bár sok esetben tekintélyes recepciótörténetet hagynak maguk után. Léteznek ugyan „teátrális képződménynek” tekintett, és az irodalmi hagyomány részét képező (játék)szövegek, ám ezek 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 írtak színházról úgy, hogy igazában drámát értettek rajta. A 19. század második felében jelentek meg az első olyan színháztörténeti munkák, amelyek – az akkor felívelő tudományos paradigma értelmében – a fennmaradt színházi emlékek archeológiai és filológiai kutatását szorgalmazták, és 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 ismertetésével, ami az előadások (tapasztalatának) hiányából magyarázható ugyan, de el nem fogadható. Ha a színháztörténet az előadásra kerülő színdarabokból indul ki, akkor bizonyosan csak olyan belátásokra juthat, mint egyébként az a fiktív művészettörténet jutna, amely valamiképpen fennmaradt modellek alapján próbálná magyarázni a máskülönben csak utalásokból ismert festészeti és szobrászati alkotásokat.<sup>12</sup> A dramatikus szövegek színpadi (újra)értelmezései a róluk fennmaradt írásos

---

<sup>12</sup> Mert „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 belézáródik anélkül,

és képi emlékek elemzése révén kitüntetett szerepet játszhatnak a színháztörténet, konkrétan a játéknyelvi változások tanulmányozásában, ám a dráma – amely önálló, speciális eszközökkel történő vizsgálatának kétségkívül megvan a létjogosultsága – nem vonatkoztatható közvetlen és egyértelmű módon a színházra. Épp ideje tehát, hogy a színháztörténet a színházról szóljon, s noha a színháztörténet lényegi problémáját jelenti az a tény, hogy a legfontosabb forrás, az előadás – ontológiai státuszából következően – hiányzik a vizsgálható emlékek sorából, a történeti kutatásnak a fennmaradt emlékek alapján (nem rekonstruált, sokkal inkább a kutató fejében *meg-*) konstruált előadások analizésére kell vállalkoznia a színházi jelek létrehozása és befogadása szempontjából.

A rekonstrukciós eljárásokon alapuló (azaz így elgondolt) színháztörténet legitimitása nyilván azért vonható kétségbe, mert a színház a saját történéseiről nem őriz meg semmiféle emléket, és a hátrahagyott nyomok sem vezetnek el soha az előadáshoz, mint a történések fő katalizátorához. E kétségbe vonás kellőképp anakronisztikus, hiszen egyes historiográfiai és irodalomelméleti felismerések több évtizede (legalább teoretikusan) elbúcsúztatták a hiányos múlt minden meglévő emlékéből gondosan összeállított, majd hiánytalannak és objektívnek minősített történeti munkákat. A történetírás lehetőségei tehát már jó ideje „új” horizontban kerülnek belátásra, és a nem csak más tudományok, de még a színházelmélet fejleményeivel szemben is mindig kissé figyelmetlen színháztörténet irányultsága és eljárásai sem sokáig maradhatnak érintetlenül. A színháztörténet-írás fő feladatát tehát manapság nem a mindenkor érvényesnek gondolt (rekonstrukciós) metodológia rögzítése és finomítása képezi, hanem (1) a megváltozott tudományos szituáltságból következő irányultság és eljárások meghatározása, operatív alkalmazása, illetve (2) a múlt emlékeihez intézett kérdéseknek a jelen színháza felől történő megfogalmazása. Nem hagyhatók figyelmen kívül, sőt komplex elemzést igényelnek a színjátékkal gyakran fenomenológiailag is összefüggésbe hozható performatív aktusok, hogy a színházat végre ne csupán az irodalmi szöveg megtestesüléseként, hanem sokrétű társadalmi és kulturális eseményként tekintsük. A már idézett Pavis szerint „a millennium interkulturális tűzijátékkal ért véget”<sup>13</sup> – meg feministaival, poszt-koloniálissal és posztmodernnel, tehetnénk hozzá, amelyek ugyan nem alakították ki a maguk episztemológiáját, elméleteiknek a történeti vizsgálatokba történő beemelése, a színháztörténeti munkák látásmódjában történő érvényre juttatásuk nagy horderejű lehet. Ezzel összefüggő kérdés a jelenkori színházi tendenciáknak a történeti vizsgálathoz nélkülözhetetlen „ismeretanyagként” történő számbavétele. Elvégre a jövő felől a jelenben is történő múlt elgondolása szerint tarthatatlan az a (még ma is gyakran

---

hogy valaha is ki lehetne onnan szabadítani.” Gerald SIEGMUND: A színház mint emlékezet. *Theatron*. 1999. tavasz, 37.

<sup>13</sup> Patrice PAVIS: i.m. 160.

hangoztatott) felfogás, hogy a jelen színháza csak kritikailag ítélni lehet meg, mert (kellő rálátás hiányában) még nem illeszthető történelmi keretbe, így a jelen és a múlt színházát önmagukban kell vizsgálni. A múlt egyes eseményeinek a hatástörténet szempontjából elfoglalt helye, az élő hagyomány részét képező történések „valódi” jelentősége azonban csak és kizárólag afelől ítélni lehet meg, ami a jelen színházában történik. S mivel egyetlen történet sem elszigetelten és autonóm szabályok mentén, hanem másokkal 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. Ráadásul a jelenben tanulmányozható igazán elmélet és gyakorlat egymást kölcsönös játékba hozó működése, ami kiindulási pontként szolgálhat elmúlt korok színházi diskurzusainak analíziséhez. Ám az elmélet 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 igencsak bonyolult, a párhuzamok és az ellentétek oppozíciós viszonyára nem redukálható összefüggésben áll az előadásokkal, a tendenciákkal vagy „a” színházzal. Nem magyarázza egyik a másikat, hanem felforgatják egymást; nem egy az egyben vett kapcsolat van közöttük, hanem ellentmondással teli feszültség. A jelek alkotásának és befogadásának mechanizmusára – valamint az ebben bekövetkező változásokra – irányuló vizsgálat pedig nem nélkülözheti a játéknyelvek (különböző módon megvalósuló) reflexiójának, illetve a világról, az emberről, a testről, a színházról stb. alkotott előfeltevések reflexiójának a konfrontálását. S nem odázhathatja el a „kölcsonhatások” rendszerének felderítését sem, ami persze a zárt egységekben (nemzeti színházakban, egyedülálló reprezentációs formákban stb.) történő gondolkodás annulálását, az egyre tágabb horizontokba emelés következetes alkalmazását jelenti. Az enciklopédikuság, a mindenre kiterjedő feltárás elve helyett a hatástörténet „szempontja” kell, hogy érvényesüljön, mert ez biztosíthatja a múltra vonatkozó ismereteink relevanciáját. Manapság tehát a kortársi horizontból kiinduló, a múlt írásos/képi emlékeit mai kérdések felől el- (azaz újra-) rendező, vagyis nem csak az emlékezet, hanem a felejtés potenciálját is mozgásba hozó analízis tűnik múlt és jelen kölcsönös megértése szempontjából termékenynek. Nietzsche-nek a történelem „hasznát és kárát” firtató megjegyzését továbbszöve: bizonyos, hogy szükségünk van mind a históriára, mind a teóriára, de másként van rájuk szükségünk.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Vö. Friedrich NIETZSCHE: *A történelem hasznáról és káráról*. Bp., 1989. 27.