

P. Müller Péter\*

## A HETEDIK

Andreas KOTTE. *Színháztörténet: Jelenségek és diskurzusok.*

Ford. BERTA Erzsébet és Edit KOTTE. Budapest: Balassi Kiadó, 2020, 423 lap

Gyakran előfordul, hogy egy csonka idézet önálló életre kel, és a leghagyott rész nélkül nagyon mást jelent, mint azzal együtt. Ilyen volt József Attilától a szocializmus évtizedeiben unásig emlegetett töredék, hogy „dolgozni csak pontosan, szépen, / ahogy a csillag megy az égen, / ugy érdemes.” Ami elől csak az a két sor maradt le, hogy: „Ne légy szeles. / Bár munkádon más keres –”.

Shakespeare-től is mindenki ismeri ezeket a sorokat: „Színház az egész világ, / És színész benne minden férfi és nő...” Ami azonban csupán a kezdete egy, ennél a közhellyé kopott megállapításnál összetettebb okfejtésnek. Így folytatódik:

Fellép s lelép: s mindenkit sok szerep vár / Életében, melynek hét felvonása / A hét kor. Első a kisdéd, aki / Dajkája karján öklendezik és sír. / Aztán jön a pityergő, hajnalarcú, / Táskács nebuló: csigamódra és / Kelletlen mászik iskolába. Mint a / Kemence, sóhajt a szerelmes, és / Bús dalt zeng kedvese szemöldökéről. / Jön a párdúc-szakállú katona: / Cifra szitkok, kényes becsület és / Robbanó düh: a buborék hirért / Ágyúk torkába bú. És jön a bíró: / Kappanon hízott, kerek potroh és / Szigorú szem és jól ápolt szakáll: / Bölcséket mond, lapos közhelyeket, / S így játssza szerepét. A hatodik kor / Papucsos és cingár figura lesz: / Orrán ókula, az övében erszény, / Aszott combjain tágan lötyög a / Jól ápolt ficsúr-nadrág; férfihangja / Gyerekessé kezd visszavékonnyodni, / Sípol, fütyül. A végső jelenet, / Mely e fura s gazdag mesét lezárja, / Megint gyermekség, teljes feledés, / Se fog, se szem, se íny – tönkremenés!<sup>1</sup>

A hét életszakaszra tagolt életút a pusztai színházmetaforánál tágabb összefüggésbe helyezi Shakespeare szövegét. Ez a szakaszolás erős hatást gyakorolt a modern színháztörténet-írás egy részére. 1961-ben jelentette meg Richard Southern *The Seven Ages of the Theatre* című kötetét, melynek tagolását deklaráltan Jaques fent idézett monológja ihlette az *Ahogy tetszik*ből. Southern könyvének fejezetei, azaz a színháztörténet korszakai a következők: (1) *A jelmezes színész*; (2) *Nagy vallási fesztiválok*; (3) *A hivatásos színjátszás felemelkedése*; (4) *A szervezett színpad*; (5) *Fedett*

\* A szerző a Pécsi Tudományegyetem Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékének egyetemi tanára.

<sup>1</sup> Jaques monológja az *Ahogy tetszik* II. felvonás 7. színből. William SHAKESPEARE, *Ahogy tetszik*, ford. SZABÓ Lőrinc, in William SHAKESPEARE, *Összes művei*, ford. ARANY János et al. (Budapest: Helikon Kiadó, 2005), 496.

és díszletezett színpad; (6) Illúzió; (7) Antiillúzió.<sup>2</sup> Nem a színházművészet történetét, hanem Shakespeare életútját és életművét David Bevington ugyanerre a hetes felosztásra építette (bár nem hét fejezetben) 2002-ben megjelent könyvében.<sup>3</sup>

David Wiles a színrevitel tereinek tipológiáját történeti összefüggésben vizsgáló, 2003-ban kiadott munkájában ugyancsak hét típusát különbözteti meg a nyugati világ performatív tereinek. Ezek: (1) *A szent tér*; (2) *A felvonulás tere*; (3) *A köztér*; (4) *A szimpóziumi tér*; (5) *A kozmikus kör*; (6) *A barlang*; (7) *Az üres tér*.<sup>4</sup> És hasonlóképpen hét típust különít el a színház kiterjesztett felfogásának, a performansznak a megközelítésében Alan Read, 2014-es kötetében. Ezek: (1) a prehistorikus és archeológiai; (2) a pásztori és antropológiai; (3) a teológiai és historikus; (4) a digitális és technológiai; (5) a pszichológiai és jogi; (6) a társadalmi és szenzibilis; (7) a taktikai és kritikai.<sup>5</sup> Látható, hogy a színházművészet, színháztörténet kapcsán a hetes korszakolás vagy tipológia nem számít eredetinek.

Más területeken is megtalálható ugyanez a felosztás, így az új kritika egyik fő műve William Empson könyve, a *Seven Types of Ambiguity*,<sup>6</sup> és akár visszamehetünk a hét szabad művészet (*septem artes liberales*) felosztásáig is. Talán ez a néhány példa is elegendő annak illusztrálására, hogy a hetes felosztás mélyen gyökerező hagyomány a nyugati kultúrában, így nem meglepő, hogy Andreas Kotte itt szemlézett könyve ugyancsak ezt a hetes tagolást, korszakolást követi. Hogy mégse fetiszáljam ezt a hetedhét részre történő szegmentálást, jelzem, hogy Kotte előző, magyarul 2015-ben kiadott színházelméleti munkájában a tárgyat nyolc fejezetben dolgozza fel.<sup>7</sup>

Megszokhattuk, hogy a színházművészet nyugati történetét átfogóan bemutató munkák lyukacsosak, a kiemelkedő korszakokra összpontosítanak. Ez az európai színház történetében leginkább a középkor kihagyását vagy szűkös áttekintését jelenti. Peter Simhandl *Színháztörténet* című 560 oldalas kötetében a középkorról

<sup>2</sup> *The Costumed Player; Great Religious Festivals; The Rise of Professional Playing; The Organized Stage; The Roofed Playhouse with Scenery; Illusion; Anti-illusion*. Richard SOUTHERN, *The Seven Ages of the Theatre* (New York: Hill and Wang, 1961). Southern alapvetően a színházépület, a színpad és a díszlet történetével foglalkozik.

<sup>3</sup> David BEVINGTON, *Shakespeare: The Seven Ages of Human Experience* (Oxford: Blackwell Publishing, 2002).

<sup>4</sup> *Sacred Space; Processional Space; Public Space; Sympotic Space; The Cosmic Circle; The Cave; The Empty Space*. David WILES, *A Short History of Western Performance Space* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

<sup>5</sup> A hét megközelítésmód, ami egyben kronológiába rendezett tipológia is: I. *Pre-Historical & Archaeological* 38,550 BCE; II. *Pastoral & Anthropological* 429 BCE; III. *Theological & Historical* 1613; IV. *Digital & Technological* 1720; V. *Psychological & Legal* 1889; VI. *Social & Sensible* 1964; VII. *Tactical & Critical* 2012. Alan READ, *Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance* (London: Bloomsbury, 2014).

<sup>6</sup> William EMPSON, *Seven Types of Ambiguity* (London: Chatto and Windus, 1930).

<sup>7</sup> Andreas KOTTE, *Bevezetés a színháztudományba*, ford. BERTA Erzsébet és Edit KOTTE (Budapest: Balassi Kiadó, 2015).

szóló hétoldalmi fejezetet azzal kezdi, hogy „[a] római színjátszás letűnése után a színház történetében félezer éves űr támad”<sup>8</sup> Erika Fischer-Lichte *A dráma története* című (színház- és drámatörténetet egységben tárgyaló) 740 oldalas könyvében i. e. 386 (Athén összeomlása) után a 10. század elejével folytatja a műnem történetét.<sup>9</sup> Egy, a közelmúltból származó kivétel Salamon András *Színháztörténete*, aki úgy kezdi könyvének *A középkor színháza* című fejezetét, hogy az ókor után „legalább ezer évet *kell(ene)* ugorjunk”.<sup>10</sup> Ő azonban nem teszi meg ezt az ugrást, hanem áttekinti ezt a hagyományosan kihagyott évezredet. Egy másik általános sajátossága az egyetemes színháztörténeteknek, hogy a jelenhez közeledve egyre bővülő, részletesebb fejezetekben dolgozzák fel a művészeti ág alakulását, a legnagyobb terjedelemben a huszadik századi fejleményeket mutatva be.

Andreas Kotte – mint a *Prológus*ban könyve műfaját azonosítja – egykötetes színháztörténete (13) bár hét fejezetes szerkezetében beleilleszkedik a fent említett hagyományba, szemléletében, koncepciójában és megközelítésmódjában újszerű és eredeti munka, mely számos kérdésben tud újat mondani a színházművészet európai történetéről. A bevezetőben hangsúlyozza, hogy a színháztörténet-írásban perspektíva-váltásra van szükség, különösen, mivel „az adathiányt az adatdömping váltotta fel” (15). Továbbá szakítani kell azzal a hagyománnyal, amelyik exkluzív módon csak a mainstream vonulattal foglalkozik, ideértve a művészeti ág eredettörténetét, amely a görög tragédia létrejöttéből származtatja a színházat, egyből figyelmen kívül hagyva az antikvitás egyéb színházi formáit, mint a phlūaxjáték, az atellana-játék, vagy a pantomimus. Kotte célkitűzése, hogy ne a fejlődést mutassa be, hanem a változást, és alapvetően ne a színháztörténet (egyébként ismert és megírt) nagy eseményeit, hanem inkább a művészeti ág nagy kérdéseit vizsgálja.

Ehhez a célkitűzéshez társul a szerzőnek az a sarkalatos döntése, hogy a reprezentatív (és ezért lényegében döntően már kikutatott) kérdések, jelenségek, alkotók, alkotások és intézmények mellett (azt nem mondhatom, hogy helyett) a színháztörténetekből legtöbbször mellőzött összefüggésekre is kitér, illetve a kérdező mód révén az ellentmondásokra is rámutat. Noha címét és műfaját tekintve a könyv historiográfia, és a nyelv médiumában való ábrázolásból adódóan szükségképpen szukcesszív, Kotte legalább ilyen fontosnak tartja a szinkron, párhuzamos jelenségek érzékeltetését, a – divatba jött kifejezéssel élve – hálózatos szerkezetek, összefüggések bemutatását. A periodizáció kérdését és kényszerét azonban ő sem tudja elkerülni. A feladat összetettsége kapcsán Thomas Postlewait kritériumaira utal, akinek Kotte által hivatkozott tanulmánya beépült a szerzőnek a színháztörténet-

<sup>8</sup> Peter SIMHANDL, *Színháztörténet*, ford. SZÁNTÓ Judit (Budapest: Helikon Kiadó, 1998), 57.

<sup>9</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. KISS Gabriella (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001), 69–70.

<sup>10</sup> SALAMON András, *Színháztörténet: Kezdőknek és haladóknak* (Kolozsvár: Koinónia Kiadó, 2019), 75, kiemelés tőlem – P. M. P. A kötetéről írott recenzióm: P. MÜLLER Péter, „Újramondott történetek”, *Színház* 52, 7–9. sz. (2019): 81–82.

írásról szóló könyvébe.<sup>11</sup> Postlewait huszonkét periodizációs szempontot sorol fel, amelyek alapján a színház történetét a historiográfusok korszakokra tagolják. Ezen kritériumok érvényesítésének kísérlete azonban nem elsősorban a terület komplexitásának bemutatásához, hanem inkább a területen jelenlévő heterogenitásból eredő zűrzavarhoz vezetne.

Kotte így inkább egy olyan megoldást választ, amely kellően rugalmas, amelyhez kevés előzetes ítélet tapad, és amely úgy őrzi meg a kronologikus szempontot, hogy egyúttal lehetőséget ad a területi (országokénti) beszűkítés elkerülésére. A tagolás sematikus, de épp ezáltal értéksemleges. Nem történelmi korszakok vagy korstílusok, hanem egyszerűen évszázadok által elhatárolt szakaszok tagolják hét fejezetre a színház történetét. A fejezetek közül az első hat körülbelül egyforma terjedelmű (ötven és hatvan oldal közötti), az utolsó, hetedik fejezet *A kikülönülés mítosza – a 20. század* ezeknél rövidebb, mindössze harminc oldal, amivel – mint ezt a fentiekben jeleztem – alapvetően tér el attól a gyakorlattól, mely a jelenhez közelítve egyre részletezőbb feldolgozást adja a művészeti ág történetének. Az ezt megelőző korábbi fejezetek (és századok) a következők: (1) *Színház az 5. évszázad előtt*; (2) *Kereszténység és színház az 5. és a 16. század között*; (3) *Humanizmus és commedia a 15. és a 16. században*; (4) *A világ (nem) színház – a 17. század*; (5) *A nemzeti színház eszméje és az udvari színház gyakorlata – a 18. század*; (6) *Színházreformok és színházreformerek – a 19. század*.

A sematikus tagolásnál módszertanilag és szemléletileg sokkal fontosabb, és a könyv lényegét adó eljárás az, hogy Kotte – Rudolf Münz és Stephan Hulfeld teatralitáskonceptióját alapul véve – az egyes fejezetekben, korszakokban nem kizárólag a színház (intézményben, épületben) rögzült formáját veszi figyelembe, hanem egy ennél jóval tágabb teatralitásszerkezetet vizsgál, amelybe az életszínház, a művészszínház, a színjátszás és a „nemszínház” is beletartozik. Minden egyes fejezet foglalkozik az életfolyamatoknak és a színháznak a kapcsolatával, azzal, „ahogyan a színház kiválik az életből, illetve ahogyan teatralizálja az életet, azaz létrehozza az életszínházat” (21). Bemutatja a művészszínház esztétikai összefüggésben megítélhető néhány korabeli példáját. Tárgyalja a színjátszás gyakorlatát (amely ellenpontot képez az életszínház és a művészszínház között). Minden fejezetben szó esik az adott korszakban a domináns színházforma (vagy formák) mellett fellelhető, de többnyire figyelmen kívül hagyott további típusokról. A „nemszínház” fogalmán Kotte az egyes korok színházellenes attitűdjeit érti. Bár Kotte nem említi, a téma egyik alapműve Jonas Barish e kérdéssel foglalkozó könyve.<sup>12</sup> A színházellenesség továbbéléséről és mai jelenlétéről pedig Seth Wilson írt nemrégiben esszét.<sup>13</sup> Végül

<sup>11</sup> Thomas POSTLEWAIT, *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 157–195. A periodizációs szempontok listája: 189.

<sup>12</sup> Jonas BARISH, *The Antitheatrical Prejudice* (Berkeley: University of California Press, 1981).

<sup>13</sup> Seth WILSON, „The New Antitheatrical Prejudice”, *Howlround Theatre Commons*, 2020. augusztus 18, <https://howlround.com/new-antitheatrical-prejudice>.

a fejezetek utolsó, hatodik egységében a színházi előadások technikai stb. feltételrendszerének kérdéséről esik szó, benne a színpad, a látvány, az egyéb eszközök, technikai mozzanatok, mediális sajátosságok témájáról. Ez a hatszögű, hat nézőpontú megközelítés eleve kiemeli Kotte színháztörténetét a rokon műfajú szakkönyvek köréből, mivel olyan tényekkel, folyamatokkal, összefüggésekkel is foglalkozik, amelyeket a kizárólag vagy elsősorban a mainstream, kanonizált színházművészeti ágenseket tárgyazó munkák még mellékesen sem érintenek.

Az első fejezet tézise és kiindulópontja az, hogy a színház nem a görögökkel kezdődik. E megkövesedett eszme a 19. század irodalomalapú színházfelfogására vezethető vissza. Ez a nézet a színházat az antik tragédia (és komédia) színrevitelének helyszínéként és intézményeként fogja fel és tárgyalja. Azaz a 19. századból (és – tehetjük hozzá – a mából) visszavetítve úgy tekint a színházra mint a dráma irodalmi műneme színrevitelének a helyére. Kitakarva a múltból például azt a tényt, hogy a drámaversenyek korában ezzel a formával egyidőben létezett a mimosz műfaja, és más olyan rögtönzésen alapuló színházi formák, amelyek esetében a színre lépő test nem az irodalom felől volt meghatározott. Ezek a műfajok a római korban előtérbe is kerültek az irodalmi formákkal szemben.

A korai (a görögök előtti) színházi formák számbavétele, bemutatása mellett a fejezet rávilágít arra a módszertani anomáliára, hogy a filológia, az antropológia és a pozitivista (történelem)szemlélet a fejlődéselv alapján rá akar mutatni az elsőre, a kiindulópontra, a legősibbre, így „a 19. század irodalmi meghatározottságú színházfogalmához Thespiszre, a színház állítólagos feltalálójára volt szükség” (31). Kotte a fejezetet azzal zárja, hogy a „színház aligha Görögországban keletkezett és nem egyetlen, hanem több eredete volt” (74).

A bő egy évezredet áttekintő második fejezet kereszténység és színház 5. és 16. század közötti kapcsolatát vizsgálja. Mint fentebb említettem, a színháztörténetek leggyakoribb viszonya ehhez az időszakhoz e korszak mellőzése, úgy tekintve erre a periódusra mint amelyik nélkülözi a színházat, amit majd csak a reneszánsz során fognak újra felfedezni és megteremteni. Ez a felfogás éppúgy az irodalomalapú dráma létéhez köti a színházat, mint amiről könyve első fejezetében Kotte is beszél. Egy magyar világszínházi kézikönyvből véve e szemlélet jelenlétére a példát, a Kottenál is külön egységként tárgyalt periódust a következő nyitómondat vezeti be: „Seneca halála után közel ezer év telt el, amíg újra drámai jellegű szövegeket írtak Európában”.<sup>14</sup> Nem kell magyarázni, hogy a színházi(as) cselekvések egy ilyen megközelítésben nem rendelkeznek az irodalomtól független létjogosultsággal. A hagyományosan kihagyott, „átugrott” évezred tárgyalása során itt találkozunk a legtöbb új, vagy újszerű információval és értelmezéssel ebben az egyszemélyes színháztörténetben.

<sup>14</sup> HONT Ferenc, főszerk., *A színház világtörténete*, 2 köt., bőv. kiad. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1986<sup>2</sup>), 1:97.

A fejezet fő korpusza a vezeklésjelenetekkel, ezek szcenikus, teátrális vonatkozásaival foglalkozik; érinti a liturgikus szertartásokat, a bolondfigura nyilvános színreviteleit, a haláltánc hagyományát, a vademberjátékokat és -táncokat. A bolond és a vadember kapcsán rámutat arra, hogy a kettőt rokonítja egymással „a hasonló státusz is, a marginalitás, az ambivalencia, a fenyegetés és a fenyegetettség. Az írásbeliség előtti múlt határlényei ők és időnként rámutatnak az emberi együttélés új intézményeinek visszásságára” (104). A fejezetben szó esik a mintegy félezer éves állítólagos színházi vákuumról is, melynek kapcsán Kotte figyelmeztet, hogy ez a hiátus semmilyen más művészeti ág történetében nem kerül szóba, és hoz is több példát/műfajt a színházi cselekvés folytatólagos jelenlétére, ideértve a feltámadás-ünnepeket, a Heródes-játékokat, a liturgia dramatikus vonásait. A színház marginalizálása, negligálása kapcsán hivatkozik Petrarca-ra, aki kizárta ezt a művészeti ágat az újjászületésre érdemes művészetek sorából, mivel nézete szerint ez a hamiságon alapul, a rossz ízlést terjeszti és alacsonyrendű élvezetet kínál. „A rétor elhatárolódása a hisztriótól szükségszerű és elkerülhetetlen [...]. Ezzel egyszersmind megszületik az irodalomcentrikus színházértelmezés hagyománya. [...] [Ami] a korszak színházfelfogását vetíti rá az antikvitásra” (116). A fejezet még számos izgalmas kérdést érint, így a Rudolf Münz által bevezetett *giulleria* kategóriáját (a vándorló szórakoztató gyűjtőfogalmának az értelmében), a vándor „színészek” státuszát, az ellenük felhozott vádakot és szankciókat. Az utolsó részben pedig bemutatja azokat a színpadtípusokat, amelyek erre a tágas időszakra jellemzőek voltak, a síkszerű és térbeli szimultán színpad fajtáit. Itt jelennek meg a kötetben először svájci példák, amelyek innentől végigkísérik a könyv gondolatmenetét, összefüggésben a szerző svájci kötődésével.

A 15–16. század színházi alakulástörténetét bemutató fejezet először azt tárgyalja, hogy az udvari életszínház miként válik a polgári színjátszás mintájává, hogyan lesz a művészet elrejtése az igazi művészet, és miként lép elő a teátrálistól való félelem a polgári viselkedés- és kifejezőmódnak, és vele a színjátszás-esztétikának a fő elgondolásává. A humanista színház tudós színháznak nevezhető a benne alkalmazott tudós játékmesterek révén, akik nemcsak a színrevitelben, hanem a színre állítandó művek felkutatásában is meghatározó szerepet töltenek be. Az ókori szerzők közül Terentius, Plautus, Seneca művei a 15. század során egyetemi előadások témái, a darabokat lefordítják (Kotte a német fordításokra hivatkozik), a művek színre kerülnek. „A humanista színház lényegében a szövegért létrehozott színház” (143). És itt ismét előkerül a cselekvésalapú és a szöveg alapú színjátszás különbsége. Pomponius Laetus (1428–1498) kapcsán a könyv kitér arra, hogy a retorikaképzés keretében a szöveg tartalma áll a középpontban.

A mimikának és a gesztusnak, illetve taglejtésnek a szöveg értelmét kell támogatnia, főképpen az arc és a kéz játéka, vagyis a retorikában is szerephez jutott testrészek által. A mimika és a taglejtések nem válhatnak önállóvá, alapvetően a szöveget kell szolgálniuk (147).

A 17-től a 20. századig tartó további négy fejezetben áttekintett jelenségek, folyamatok és összefüggések a leginkább ismert vagy hozzáférhető kérdései a színház-történetnek, így ezekről a részekről vázlatosabban szólok. A 17. századi rész először az életszínházra összpontosít (mellőzve ezzel a világszínház metaforát), főként spanyol, olasz és francia példákat hozva. Az utóbbi kultúra kapcsán elmozdítva a fókusz a hivatásos színjátszás felé. Foglalkozik a jezsuita színház renden belüli formáival, drámairodalmával, majd röviden érintve az Erzsébet-kori színházat, a gondolatmenetet a színháztilalomig futtatja ki. A fejezet végén elemzi a megszilárduló professzionalizmust és a színházüzem működését, valamint bemutatja az egyre változatosabb színpadformákat. A 18. századot a nemzeti színház eszméje és az udvari színház gyakorlata uralja a Kotte által itt elsődlegesen vizsgált német nyelvterületen. A színjátszás szabályozásában fontos fejlemény a rögtönzés tilalma (például Bécsben) és a színpadi testművészetnek a dráma irodalmi közegébe történő száműzetése. A színház irodalmiasításában meghatározó szerepe van Goldoninak, akinek hatása nem csak Itáliában érvényesül, mivel például a produkciók aránya a 18. század közepén német nyelvterületen háromnegyed részben olasz (eredetű). A század végére a színpadokat elárasztja a triviális dráma, a színházban pedig kialakul és megszilárdul az előadás és a néző statikus viszonya. Ez vezet el aztán oda, hogy a „19. század folyamán a publikumnak majd komoly fegyelmezésben lesz része, míg végül csöndben adja át magát az élvezetnek az elsötétített teremben” (308).

A Kotte által reformokkal jellemzett 19. század színházát egy rekonstrukciós kísérleten keresztül mutatja be, amivel egyben a színház-történet-írás módszereit és lehetőségeit is előtérbe állítja. Kleist *Heilbronni Katica* című darabjának a Theater an der Wienben 1810. március 17-én sorra került bemutatója kapcsán tárgyalja az intézmény, a tér, a színészi játék, a színre vitt szöveg, a további hozzáférhető forrásanyagok, és végül a közönség sajátosságait. A kilenc oldalon bemutatott források elemzését Kotte azzal summázza, hogy

[a] rekonstrukció kísérlete tehát zátonyra futott. Nem volt megállapítható, hogy melyik jelenetet hogyan játszották [...]. A rekonstrukció illúzió [...]. És éppily illuzórikus azt gondolni, hogy egy videofelvétel alapján megismerhető akár csak a múlt év valamelyik színházi előadása. És még azok is, akik akár előadóként, akár nézőként részt vettek benne, csupán szubjektíven színezett metanyelven tudnak róla beszélni (329).

A fejezet ugyanilyen terjedelemben foglalkozik Nestroy alakjával, a drámaíró, a szatirikus, a színész művészetével, akiről Jürgen Hein véleményét idézi, aki azt írja, hogy a színpadi szerepekben Nestroy játékában a személyiség „démonikus belső erői elérték a teljes felszabadultságot, ami aztán a játék fékevesztett lendületében és támadókedvében nyilvánult meg” (338). E két részletesen vizsgált példát követően Kotte hangsúlyozza, hogy a 19. század egyik meghatározó fejleménye, hogy olyan színházfogalmat alakít ki és szilárdít meg, amely bizonyos színházformákat redu-

kál, másokat kizár e fogalom köréből, ám ugyanakkor önmagát általánosan érvényes színházfogalomként állítja be. Ez a redukció támasztja alá a fejlődéskoncepció alkalmazását a színház történet-írásban, amely figyelmen kívül hagyhat párhuzamosan létező alakzatokat vagy a „fő sodornak” ellentmondó tendenciákat, formákat.

A hetedik (záró) fejezet elején Kotte utal azokra a terjedelmi arányokra, amelyeket más színház történetekben a szerzők a 20. századnak és a megelőző évszázadoknak szentelnek. Említettem már, hogy itt ez a legrövidebb fejezet, ami a fordítottja a szokásos aránynak. Kotte utal Erika Fischer-Lichte 260 oldalas rövid színház történetére, melyben 170 oldal jut a 20. századnak, Peter Simhandl színház történetében pedig 280 oldalon esik szó a 20. századról, míg a teljes korábbi időszakra 218 oldal jut. A más színház történetekben megjelenő terjedelmi bővülésre Kotte egyrészt azt a magyarázatot adja, hogy elterjed és megszilárdul a színház határtalanná válásának (azaz az élet teatralizálódásának) a nézete, másrészt azt, hogy kibővül a színház intézmény(rendszer)e, hatásköre, a szakirodalom fogalmisága. A fejezetben *A rendezés offenzívája* cím alatt röviden tárgyalja Craig, Grotowski, Barba, Piscator újításait, később – a tér kapcsán – Reinhardt színpadformákat érintő innovációit. Ami a fejezetben egyértelműen hiánypótló mozzanat, az az egymás mellett élő színházformák svájci példája. Ez utóbbit Kotte első kézből ismeri, lévén 1992-től 2020-as nyugdíjba vonulásáig a Berni Egyetem Színház tudományi Intézetének professzora volt. „Ha a nézőszámot vesszük alapul, Svájc legfontosabb színházformái a dialektus- és amatőrszínház, a független színtér és a városi kőszínház; mindegyikük egymillió fölötti nézőszámot ér el évente” (380) – kezdi az erről szóló részt a szerző. Talán ebből az adatból is érthető, hogy miért fordít könyve egészében ekkora figyelmet a szűk színházfogalomra (amely az intézményesült és reprezentatív típusokra vonatkozik) azokra a formákra, amelyek kiterjednek a társadalom jóval szélesebb tartományaira és teátrális relevanciával rendelkező tevékenység típusaira. Könyve végéhez közeledve Kotte kiemeli, hogy a „20. század teatralitását az életszínház formáinak megőrzése jellemzi, amelybe ugyanakkor jól láthatóan bevonódnak az új technológiák és mediális tényezők is” (393). A mű rövid epilógusában a szerző leszögezi, hogy a színház történet-írás problémáinak meghatározó része a fejlődéskoncepció, valamint a normatív színházfogalom használatára vezethető vissza, és kiemeli, hogy „a színház fogalmának alkalmazhatóságáról a mindenkori közönség dönt” (396).

Kotte *Színház története* nem egy újabb példány a műfajból, nem a közismert tényeket ismerteti és elemzi újból, hanem eredeti szemlélettel közelít a tárgyahoz, hagyatkozik bizonyos adatok, információk ismert voltára, és inkább a korábban mellőzött vagy rögzült összefüggésben tárgyalt jelenségekre, kérdésekre összpontosít. Munkájában mindvégig ott munkál az az emancipatorikus törekvés, hogy egyrészt a színház fogalmát kiszabadítsa az irodalmi színház béklyójából, másrészt az életszínház fogalmának alkalmazásával túllépjen a színházmetafora közhelyé köpött nézetén. Ez utóbbi Nyikolaj Jevreinov felfogásával hozható kapcsolatba, aki



Kotte 2015-ben, eredetileg németül megjelent könyve előtt épp egy évszázaddal írta a következőt:

a teatralitás olyan szervesen kapcsolódik az ember lényegéhez, hogy ha megszabadul is bizonyos nyomás alól azáltal, hogy arénákat, színházakat, karneválokat és egyéb intézményeket hoz létre, ahol ez az érzés magasabb feszültséget kapva levezetődik a professzionális „feszültséglevezetők”, a színészek által, az ember továbbra is gyakorolja a teatralitást az életben is, amely távol áll az intézményes színháztól.<sup>15</sup>

Harmadrészt pedig emancipatorikus abban az értelemben, hogy a színháztörténet-írást ki akarja szabadítani a fejlődéselvet valló, a nagy korszakokat és a már kanonizált alkotókat számba vevő megközelítésmód elfáradt szemléletéből.

A könyv fordítása szakszerű, pontos és gördülékeny, hasznosak a lábjegyzetbe tett fordítói kiegészítések. A kötet hét részre történő tagolása ezúttal egyszerre követi és újítja meg a színház-historiográfiai hagyományt és mintázatot.

---

<sup>15</sup> Nyikolaj JEVREINOV, „Az élet teatralizálása”, ford. ABONYI Réka, in *A teatralitás dicsérete: Orosz színházelméletek a XX. század elején*, szerk. TOMPA Andrea, 147–181 (Budapest: OSZMI, 2006), 151.