

KÉKESI KUN ÁRPÁD

## A Philther mint historiográfiai modell

Előadásom annak az egyszerre alap- és alkalmazott kutatásnak, az úgynevezett Philther-projektnek a bemutatása, amely az OTKA támogatásával zajlik 2010 és 2014 között a Károli Gáspár Református Egyetem Színházstudományi Tanszékén.<sup>1</sup> Annak bemutatására vállalkozom tehát, hogy mi a Philther, milyen válaszokat ad a színház történet-írárs kortárs kérdéseire, és hogyan funkcionál historiográfiai modellként.

A Philther (röviden) az elmúlt évtizedek magyar színház történetének feltárására és a digitális kultúra eszközeivel történő megjelenítésére irányuló kutatás eredményeit prezentáló internetes felület (honlap). Köztudott, hogy a magyar színház történet bő másfél évszázados, a 18. század végétől a 20. század közepéig terjedő (konkrétan 1790 és 1949 közötti) szakaszának feldolgozása már megtörtént, és három terjedelmes kötet több mint három ezer oldalán rendelkezésünkre áll. Ha a Gary Jay Williams szerkesztésében először 2006-ban publikált, nagyhatású *Theatre Histories* című kötet periodizációja alapján tekintjük, amely azon a definíción alapul, hogy „a színház és a performansz egy közösség reflexiójának és kommunikációjának összetett, kulturálisan és történelmileg meghatározott módja”, az említett vasos monográfiák a nyomtatott kultúra és részben a modern média-kultúra korának magyar színházát tárgyalják.<sup>2</sup> A *Theatre Histories* szerzői által 1950-től számított, a globalizáció és a virtuális kommunikáció korának magyar színházi folyamatai azonban mindeddig nem váltak átfogó vizsgálat tárgyává. A Philther kutatásai ezt a hiányosságot pótolják, a megjelenítés módja által is igazodva a vizsgált időszak kommunikációs és mediális viszonyaihoz. A kézikönyvek egysíkú papírlapjairól kilépve, a világháló adta lehetőségeket, a fényképek, mozgóképek és szöveges hivatkozások dinamikáját kihasználva a Philther a maga háromdimenziós működésében, komplex művészeti formaként ragadja meg a színházat, immár a kutatás metodikájával.

Abból a ma már nyilvánvalónak tekintett felismerésből kiindulva, hogy a „színház tudomány ki-

tüntetett, tipikus és központi tárgya” az előadás, a Philther az elmúlt néhány évtized kiemelkedő és hatástörténetileg is jelentős színházi előadásainak elemzésére koncentrál a ránk maradt vizuális és textuális emlékek, bizonyos esetekben az egyéni emlékek (a kutató egykori saját tapasztalatainak) és az oral history emlékeinek (mások, akár alkotók, akár befogadók tapasztalatainak) analízise révén.<sup>3</sup> A kortárs magyar színház foucault-i értelemben vett genealógiáját, a jelent is látens és manifeszt módon formáló erőket *történeti elemzések* során keresztül tárja fel, amelyek az említett honlap legfontosabb részét alkotják. Az előadáselemzések – igazodván a színházi recenziók és az interneten egy ablakban olvasható szövegek átlagos hosszához – 6000 karakteres blokkokat alkotnak, szem előtt tartva a dinamikus felhasználhatóság szempontját a tudományos ismeretterjesztés normái mellett. A Philther nem adatbázis jelleggel működik, történeti elemzéseinek első oldalán mégis részletes adatokat kínál az elemzett előadásról, amely a teatrológia irányultságának megfelelően a rendező nevével, a produkció címével és a bemutató idejével kerül megnevezésre (például Paál István: *Hamlet*, 1980), s amely adatok bizonyos esetekben korrigálják, pontosítják vagy épp probléma tárgyává teszik a kutatás kiindulási pontjaként szolgáló színházi adattárak kínálta információkat. Az alapadatok oldaláról nyitható meg az előadás elemzése, amely hat egység mentén valósul meg, és érinti (1) a színház történeti kontextusnak, ezen belül az előadás jelentőségének, az elemzésre való kiválasztás okának, (2) a szöveg- és előadásdramaturgiának, (3) a rendezésnek, (4) a színészi játéknak, (5) a látványnak és hangzásnak, továbbá (6) a recepció- és hatástörténetnek a kérdéskörét. Az elemzés kiemelt szöveghelyeire kattintva ablakok nyílnak meg a honlap jobb oldalán álló- vagy mozgóképekkel, hivatkozásokkal, felhasznált dokumentumok részleteivel vagy átvezetéssel más előadások elemzéséhez, így módon építve ki a belső linkek rendszerét. A kapcsolatok hálózatát erősíti az is, hogy az elemzett előadások nemcsak cím és időrend, de tematikák

mentén is kereshetők, amelyek kijelölik az elmúlt század második felének főbb színházi csapásait, illetve megközelítésük kulcspontjait, hívószavait. A történeti elemzésekre épülnek azok az *elméleti közlések*, amelyek az átfogóbb jellegű interpretáció szintjén vetik fel és járják körül a vizsgált előadások problémáiból következő kérdéseket, szintén az összefüggésekre koncentrááló hipertextekként, kihasználva a belső linkek rendszerét. A honlap e speciális felépítése és a háttérben megvalósuló kutatások logikája követi a színháztörténet-írásnak az elmúlt negyedszázadban érzékelhető változásait, a Philther egész gondolati mátrixa pedig a megváltozott elvárások mentén szerveződő tudás kialakítását célozza.

A színházi historiográfiának szentelt, 2009-ben megjelent könyve végén Thomas Postlewait egyértelművé teszi, hogy „a történelem akkor történik, és történik meg újra, amint újraalkotjuk a múltat, annak megértésére törekedvén. Mindig újraírjuk és újraolvassuk a történelmet.”<sup>4</sup> Ha e megállapítás ma már közhelyszámba megy, az a színházelmélet alakulásának és az 1980-as évektől a színháztörténet-írásra tett hatásának az eredménye. Még akkor is, ha jó ideig úgy tűnt, az 1980–90-es években messze visszhangzó színházelméleti „robbanás” alig van hatással a színháztörténetre, mert az átfogó jellegű történeti írások nagyfokú elméleti reflektátlanságról tanúskodtak. Alapvetően kérdéses volt a teatrológia két aspektusának, teóriának és históriának a viszonya: a színháztörténet, amely évszázadokon át dominált, és a színházelmélet, amely aztán egyeduralomra tört, az ezredvégen jóformán két önálló diszciplínát alkotott. A problémát nem csak az okozta, hogy a színháztörténeszeket 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 szeptétet használtak példaként. Amíg tehát a színháztörténet annak az elgondolásnak a bűvkörében ténykedett, hogy a múlt búvárlásából származó ismereteink bővítése jelenti az egyetlen feladatot, addig a színházelmélet mindinkább elveszett a *cultural studies* szertelen applikációjában. A kettő távol került egymástól, miközben hasonló buzgósággal igyekezett „átnézni mindent, átírni mindent, rekonstruálni mindent, átszabni mindent”, 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> Pedig a történeti és elméleti kutatások feltételezik egymást, hiszen az elméleti felismerések érvényességét a történeti vizsgá-

lódások adják, a történeti analízis eredményei (a válaszok) pedig nem érhetőek el a folyamatos elméleti reflexió és a kizárólag ily módon megfogalmazható kérdések nélkül. A színháztudomány episztemológiai paradigmájának változásait az 1970-es évektől vizsgálva, Patrice Pavis „a kutatás újra történetivé tételét” (the re-historicization of research) prognosztizálta az 1998 és 2008 közötti időszakra, ami feloldást adhat az 1990-es években megjelent nem kevés elméleti (vagy vállalt rosszindulattal: elméletív maszkirozott) írás ismeretelméleti terméketlenségére.<sup>6</sup> 2013-ból visszatekintve Pavis jóslata igazolódni látszik: mintha a história művelői felismerték volna, hogy a színháztörténet (nyilván részleges) relevanciájának esélyét csak az adhatja, ha a jelenben zajló színházi folyamatokat nem hagyva látókörén kívül, a múltba való menekülés helyett a *Jetzzeitra* tekintve próbálja (újra)rendezni, és nem feltétlenül bővíteni a színházi emlékek halmazát.

Jöllehet a színházi kutatásoknak még ma is részét képezi a rekonstrukció legegyszerűbb formája, a dokumentumok gyűjtése és rendszerezése, a teatrológia immár visszavonathatatlannal rákérdezett – először az 1980-as években a fenomenológia felől – a pozitivista színháztörténet érvényességére. E rákérdezés a történettudomány 1960–1970-es években kialakult új orientációjának volt a következménye, amely nagymértékben befolyásolta a művészettudományokat is. A történelemfilozófiai előfeltevések változása, a Hayden White által előidézett „metahistóriai fordulat” erőteljesen érintette a színháztörténetet (és mögötte a gyakran mintát szolgáltató irodalomtörténetet is), s a recepció felé forduló érdeklődéssel, illetve a színházértés teoretikus trendjeinek megszorodásával párhuzamosan metodológiai pluralizmust idézett elő. Az előadást középpontba állító teatrológiának és az önmagát az előadások történeteként definiáló színháztörténetnek azonban a vizsgálati „tárgy” speciális ontológiai státusát és mediális viszonyait figyelembe véve speciális választ kellett adni a társ művészetek kapcsán a társtudományokban felmerült kérdésekre. Mivel az eseményként értett előadás nem rögzíthető és nem hagyományozható, csak dokumentálható, a múltbeli előadások elemzése sem vállalkozhat többre/másra, mint az előadás emlékét megidéző dokumentumok analizésére.<sup>7</sup> S ugyan az elmúlt évtizedek honi színházi előadásairól jóval több dokumentum lelhető fel, mint mondjuk a reformkori színjátszásról – bár kutatásaink nehézségét nem ritkán épp a fellelhetőség helyének és módjának meghatározása jelenti, és gyakran szembesülnünk kell a legendává lett előadások emlékeinek roppant szórványos voltával is – sem

egy két évtizede, sem egy kétszáz éve készült előadás dokumentumait nem tekinthetjük önmagukért beszélőnek. Azaz olyanak, amely közvetlenül az előadást idézné szemünk elé, a már önmagában is számos problémával szembesítő közvetítő közeg nélkül. Amíg a pozitivisták színháztörténet minimalizálja a forráskritikai reflexiót, az elmúlt évtizedek kutatásai épp akkora figyelmet fordítanak a – korántsem szimplán a „szubjektív” vagy „objektív” jelzőkkel illethető – források episztemológiai státusára, mint a dokumentumokat elemző kutató saját értelmező pozíciójának meghatározására.

A színházi historiográfia tehát aktívan követte a történettudomány ezredvégi fejleményeit, amelyek épp úgy a színháztörténet narrációjának és reprezentációjának kanonikus módjával való elégedetlenséget motiválták, mint az őt ért egyéb komoly hatások: többek között az antropológiai kutatások, Foucault diskurzuselmélete, Jauss recepcióesztétikája és a kultúra Stephen Greenblatt-féle poétikája részéről. Ennek köszönhető, hogy a történelem hagyományos európai modellje, mint „a homogén és folyamatosan előrehaladó idő imaginárius tere”<sup>8</sup> elvesztette integráló erejét, és a fejlődés elve által szervezett „nagy elbeszélések” – mint a mi marxista látásmódot érvényesítő, kétkötetes világszínház történetünk – mindinkább érvényüket veszítették.<sup>9</sup> Noha a Philthert nem érinti a periodizáció kérdése, legfeljebb annyiban, hogy az 1949 utáni időszakot nem tételezi egységes korszakként – nem ilyenként akar leírni benne folyamatokat –, történeti elemzései és elméleti közelítései nem szövik egy nagy történetté a tárgyalt törekvéseket, hiszen azok mögött a valóságról, a művészetről és a színházról alkotott, olykor radikálisan eltérő felfogások állnak: Vámos László és Halász Péter munkáinak például vajmi kevés köze van egymáshoz. A Philther mikrotörténeteket hoz létre minden egyes előadás-rekonstrukcióval, és nem az általánosnak tetsző jellegzetességek kimutatásában érdekelt, mint inkább a jel- és jelentésképzés egyedi folyamatainak, specifikus eseteinek leírásában. S ugyan a posztstrukturalista elméletek és a színháztörténet-írás általuk áthatott kulturális gyakorlata felől a rekonstrukció ma már megmosolyogtató illúzióknak tűnhet, a Philther korántsem a rekonstrukció pozitivistá eszményét ápolja.

Köztudott, hogy a múltbeli, anyagiságuk illékony jellegénél fogva eltűnt – ám korántsem nyom nélkül eltűnt – előadások rekonstrukciója már egy évszázaddal ezelőtt, a színháztudomány teoretikus legitímálásának és metodológiai megalapozásának időszakában is kulcsötökre számított. A teatrológiát önálló diszciplínaként művelő és a nürnbergi Szent Márta-templom mesterdalnokainak fel-

lépéseit kutató Max Hermann a képzőművészeti alkotások restaurációjának, sőt az enyészett részévé lett törekvések restitúciójának értelmében szállt síkra az előadás-rekonstrukció eljárása mellett. A pozitívizmus jegyében Hermann kora talán legfontosabb társtudományaira, a filológiára és a művészettörténetre támaszkodott, amikor részben a ránk maradt dramaturgikus szövegek, részben drámák nyomtatott kiadásainak illusztrációi alapján próbált élénk képet festeni Hans Sachs-nak az 1550-es évektől színre vitt alkotásairól. Az ősteatrológia e sokáig mintát adó historiográfiai kezdeményezésétől jelentős mértékben eltérve a Philther, részben a vizsgált időszak hozzánk időben közelebb álló volta, részben a színháztudományban a Hermann kutatásai óta eltelt száz évben megváltozott „normái” miatt az előadaselemzés azóta már-már protokollszerűvé lett, s nem a drámából kiinduló rendjére, a performansz és a performativitás elméleteire, valamint a kultúra- és a médiatudomány megfigyelésére támaszkodik leginkább. Másrészt, a Philther lényeges szempontnak tekint a szemléletességet, hogy megidézze a vizsgált előadásoknak az elemzés szempontjából fontos momentumait, mégsem táplálja a közvetlenség illúzióját, mint Hermann vállalkozása, amely az eltűnt előadás-egész olyan mérvű visszaállításában érdekelt, hogy az „ein blutvolles Gesamtbild” vagy „ein unmittelbares Abbild” élénkségével jelenjen meg lelki szemünk előtt.<sup>10</sup> Jóllehet a Philther technológiai bázisa lehetővé tenné, nem célja az élettelség – a Philip Auslander által dekonstruált *liveness* – érzésének olyan szimulációja, mint a mohácsi csata azon virtuális rekonstrukciójának, amely a történelmi kutatás és a számítógépes animáció házassága révén jött létre, bő húszperces, a Károli Gáspár Református Egyetemen modellezett és a Total War játéksorozat motorjával készített filmként.<sup>11</sup> Harmadrészt, a Philther nem tartja szem előtt Hermann talán legmerészebb célját, a színházi gyakorlatra történő ráhatást, a financiális eszközök rendelkezésre állása esetén a ténylegesen rekonstruált előadás mai közönség elé vitelét sem.<sup>12</sup> E törekvés olyan példái, mint a rekonstruált londoni Globe Theatre úgynevezett original practices produkciói vagy a Benjamin Lazar rendezte *Le bourgeois gentilhomme* (Párizs, 2004) jól mutatják azt az ellentmondást, amelyet Jan Assmann a zene felől, a „werkgetreue Rezeption” kapcsán fogalmaz meg. Nevezetesen, hogy elő lehet ugyan adni egy művet a hűség eszménye jegyében felelevenítve az előadás egykori módját, de nem lehet ezen eszmény jegyében, azaz „híven” befogadni.<sup>13</sup> Mivel a befogadást nem lehet rekonstruálni, épp a kortárs színházi praxis szempontjából válik kérdésessé az említett

törekvés relevanciája, a Philther pedig ezzel szemben a színházértés gyakorlatára történő ráhatást tekinti céljának. Történeti elemzéseinek színházolvasási módja a közelmúlt és a jelen előadásainak megközelítéséhez is jól alkalmazható mintaként kíván szolgálni. Negyedrészt, a Philther nem tényként kezelt dokumentumokat sorakoztat fel, hanem értelmezést kínál, kontextusba helyezve és megbízhatóságuk alapján értékelve a szöveges és képi emlékeket. Nem pusztán arról van szó, hogy bizonyos dokumentumokat teljesen, másokat kevésbé megbízhatónak vagy megbízhatatlannak értékel-nénk, sokkal inkább a szelekció és interpretáció analíziséről. Annak vizsgálatáról, hogy a ránk maradt emlékekben mire irányul a figyelem (mit rögzítenek és miért), továbbá milyen módja nyilvánul meg bennük a színház felfogásának. A rekonstrukció pozitívista formájához képest ezt tekinthetjük a leglényegesebb különbségnek: az előadásnak történő emlék-állítással párhuzamosan a róla fennmaradt emlékek reflexióját a korántsem semlegesnek tekintett médiumaikban hordozott elvárások, (nem feltétlenül negatíván értett) előítéletek és értékek szemponjtábol.

A Philther előadás-rekonstrukciói tehát azon dokumentumok meghatározott rendben történő „összeírását” célozzák, amelyek a kulturális emlékezet különböző médiumain keresztül maradtak ránk, s ugyan előadaselemzéseket kínálnak, valójában „csupán” – elvégre nem tehetnek mást – a dokumentumoknak az ideológiakritikaihoz közelálló, reflektált analízisét hajtják végre. Nem feledve, hogy bármilyen sok dokumentum áll is rendelkezésünkre, a múlt és a jelen előadásainak rekonstrukciója kizárólag olyan szellemi konstrukción keresztül lehetséges, amelyet a kutató alkot meg. A Philther ezért vállaltan az újrendezés értelmében vett elemzéseket nyújt, nem leplezve, hogy ami rekonstruálható, az nem maga az előadás, hanem annak a felsorakoztatott emlékek révén a kutató fejében összeálló „egésze”. A Philther nem a rigorózus gyűjtés és az értékelésmentes rögzítés motíválja, hiszen az értékelés már az elemzés kiválasztás mozzanatát determinálja, az elemzett előadások sora pedig hangsúlyosan rajzol ki egy színház-történeti kánont. Ám korántsem pusztán a valamely szempontból fontosnak tekinthető bemutatók, hanem az elmúlt évtizedek nagyhatalású produkcióinak kánonját: a hazai színházkultúra köznyelvévé lett (társadalmi és lélektani) realizmus csúcsteljesítményei, illetve az avantgárd kezdeményezésekre építő, neoavantgárd és posztmodern/posztmodern drámatikus irányba elmozduló teljesítmények révén.

Miközben ma már az egyik legfelületesebb, a színházcsinálással összefonódott színházi stúdiomok

számára készült kézikönyv is axiómaként kezeli, hogy „a színház-történet [...] mindenekelőtt annak magyarázatul szolgál, hogy milyen jelenleg a színház”, a színház-történet-írás évszázados gyakorlata az objektivitás eszménye jegyében elszakítja a vizsgált múltat a színikritika terepének tekintett jelen-től.<sup>14</sup> Az időbeliség és történetiség szoros összefüggéseire rámutató Heidegger megállapításait komolyan vevő színház-tudományi diskurzus azonban a jelen színházát is igyekszik a történetiségbe emelni, szem előtt tartva, hogy az alkotás és befogadás kortárs módozatai nem függetlenek a színházi tradícióktól, sőt számos esetben sajátos intertextuális kapcsolatban állnak velük.<sup>15</sup> Múlt és jelen elválasztottságának illúzióját Marvin Carlson a „kísértés” (haunting) jelenségének körülírása révén foszlatja szét, épp arra világítva rá, hogy (a tértől a nyelven át a testekig) a színház minden elemében ott kísért jó néhány korábbi performatív megnyilvánulás emléke, tehát a kísértés mind az alkotás, mind a befogadás folyamatát meghatározza.<sup>16</sup> A Philther már csak ezért sem jelöl ki végpontot, hanem az elemzett előadások sorát elhozza a jelenig, sőt a kortárs színház felől indul el. Ily módon pedig azt teszi láthatóvá, miként nyúlunk a mába az elmúlt évtizedek színházi történései, amelyeknek nyomain visszafelé haladva konkrét és kevésbé konkrét utak és elágazások sokasága mutatható ki. Ezért képezi a Philther fontos részét a recepció- és hatástörténet elemzése is, túllépve a pozitívizmus leszűkített hatás-fogalmán azon gadameri felismerés felé, hogy a hatástörténet (teljesen soha meg nem ismerhető) hatása minden megértésben érvényesül, „akár tudatosítjuk, akár nem” – megértésről pedig ez esetben nyilván nem csupán a színházi előadás befogadása kapcsán lehet szó.<sup>17</sup> S épp a hatástörténeti tudat kiemelése miatt nem érvényesítő a Philtherrel szemben a benne körvonalazódó színház-történeti kánon teleologikus-ságának, holmi fejlődési folyamatként érthető voltá-nak vádja.

Noha a Philther egyazon platform keretei közé illeszti a jelen és a múlt előadásait, a kutatás menetét tekintve nem azonos módon jár el. A leginkább kortárs, olykor még ma is műsoron lévő és a kutató által személyesen megtekintett (sőt többször is megtekinthető) előadások elemzése jórészt a saját tapasztalat emlékeinek továbbírásából táplálkozik, míg a közelebbi és távolabbi múlt, ma már személyesen át nem élhető előadásainak elemzése a különféle mediális közegű emlékek említett „összeírása” révén. Ám bármelyik út álljon is előtte, a kutató főként saját maga vagy mások (egyaránt fenn-tartásokkal kezelendő) értelemkonkretizációin keresztül közelíthet csak a választott előadás felé. S ugyan az elemezhetőség okán a kutatás kényte-

len figyelembe venni, hogy hozzáférhető-e a választott előadás film- vagy videofelvétele, az első nyilvánosság jól-rosszabbul dokumentált produkcióin túl a második nyilvánosság sokkal szórványosabb és sokkal körülményesebben hozzáférhető dokumentációval bíró előadásait is igyekszik rekonstruálni. A felvétel a személyesen is látott előadásnál az emlékezet segítőjeként erősíti/revidálja a „szemantikus emlékezetet”, és pontosítja az „epizodikus emlékezetet”, múltbeli előadások esetében pedig a saját tapasztalat emlékeinek helyébe lép, s az atmoszféra, a „térbeli emlékezet”, a játéktér és nézőtér közötti energiaáramlás stb. felidézésére való képtelensége okán az előadás egyik, szükségképpen részleges dokumentumává válik.<sup>18</sup>

Forrásainak és eljárásainak folyamatos reflexiója, valamint az alkalmazott terminusok, interpretációs stratégiák és elméleti felismerések révén a Philther a mai színháztudomány lenyomataként is funkcionál: a színház történeti múlt egyes elemeiből indul ki, és vállalja a kronologikusságot, mégsem a múlt képezi az alapját, tekintve, hogy a jelen értelmezői gyakorlatának és technikai lehetőségeinek megfelelően jár el. A színházértés kortárs

modelljeként használt előadás-rekonstrukciók összessége sem lineáris olvasatot előlegez meg, hiszen a Philther vázolt felépítése és belső linkjeinek rendszere olyan elemzeshálót ad ki, amely összetettségéből adódón inkább rétegzett olvasást biztosít. A történeti és elméleti közelítések blokkjai, tézisei, kulcskifejezései és nevei közötti egyéni kalandozást lehetővé téve olyan vertikális színház-történet formálódik a Philther által, amely a vizuális korszakban (a képi fordulat után) szocializálódott közönség számára igyekszik megfelelő olvasási stratégiát biztosítani. Ami korántsem lebecsülendő a humán tudományok hatáskörének és hatóerejének látványos csökkenése, színtereinek visszaszorulása és a tudományos utánpótlás lehetőségének elsorvadása idején. Főleg, hogy Erika Fischer-Lichte közel húsz éve tett megállapítása sajnos nem veszített érvényességéből: „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>19</sup>

<sup>1</sup> Készült az OTKA 81400-as, *Színházi net-filológia* című projektjének felkérésére. A szöveg 2014 tavaszától a [www.philther.hu](http://www.philther.hu) oldalon olvasható.

<sup>2</sup> Gary Jay Williams szerk., *Theatre Histories. An Introduction*, London & New York, Routledge, 2006, xxvii.

<sup>3</sup> Hans-Thies Lehmann, *Az előadás elemzésének problémái*, ford. Kiss Gabriella, *Theatron*, 1999. tél – 2000. tavasz, 46.

<sup>4</sup> Thomas Postlewait, *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Cambridge, CUP, 2009, 268.

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

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

<sup>7</sup> Amint a Metzler kortárs színházelméleti lexikonja frappánsan, de lefordíthatatlanul megfogalmazza: „sofern [Theatergeschichtsschreibung] als Geschichte von Aufführungen betrieben soll – ausschließlich über Dokumente, nicht über Monumente verfügt.” Erika Fischer-Lichte et al. szerk., *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2005, 344.

<sup>8</sup> Uo., 346.

<sup>9</sup> Hont Ferenc főszerkesztői, majd Staud Géza és Székely György szerkesztői közreműködésével 1972-ben látott először napvilágot *A színház világtörténete I–II.*, amelynek második, bővített kiadása 1986-ban jelent meg. Nemcsak szemléletmódja teszi azonban ma már jószerivel használhatatlanná e munkát, hanem a historiográfiának az éppen ezen időszak óta történt változásai, az újabb kutatásoknak a benne felsorakoztatott „tényanyagot” sok esetben cáfoló volta, valamint (nem mellékesen) tekintélyes, de silány minőségű képanyagának a szövegtől való teljes elválasztottsága is.

<sup>10</sup> Max Hermann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin, Weidmann, 1914, 7.

<sup>11</sup> Lásd [http://www.youtube.com/watch?v=K3KiCZDq\\_C4](http://www.youtube.com/watch?v=K3KiCZDq_C4)

<sup>12</sup> Vö. Hermann, i. m., 13.

<sup>13</sup> Vö. Jan Assmann, *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*, München–Wien, Carl Hanser Verlag, 2005, 12.

<sup>14</sup> Robert Leach, *Theatre Studies. The Basics*, London – New York, Routledge, 2008, 65.

<sup>15</sup> Vö. Martin Heidegger: *Lét és idő*, ford. Vajda Mihály et al., Bp., Gondolat, 1989, 600–643.

<sup>16</sup> Vö. Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001, 15.

<sup>17</sup> Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer*, ford. Bonyhai Gábor, Bp., Gondolat, 1984, 214.

<sup>18</sup> Vö. Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft*, Tübingen und Basel, A. Francke Verlag, 2010, 79–80.

<sup>19</sup> Erika Fischer-Lichte, *A színház mint kulturális modell*, ford. Meszlényi Gyöngyi, *Theatron*, 1999. tavasz, 68.