

példa erre a Gintli Tibor szerkesztette akadémiai kézikönyv [*Magyar irodalom*, 2010], amely a regényíróval nem számol, csupán egy színpadi művével foglalkozik [*Az a szép fényes nap*], melyet korába helyezve paraboladrámának minősít, nem éppen kedvező értelmezést sugallva... [*Debreceni Református Kollégium Múzeuma*]

BAKÓ ENDRE

# A szenttől a profánig

SALAMON ANDRÁS: *SZÍNHÁZTÖRTÉNET KEZDŐKNEK ÉS HALADÓKNAK*

Önfelmentő gesztussal indul Salamon András *Színháztörténet kezdőknek és haladóknak* című könyve: már az első mondat arra figyelmezteti a „nyájas olvasót”, hogy az korszerűtlen elméleti munkát tart kezében. Mi több, ezt a korszerűtlenséget meg is indokolja, a modern színháztörténeti áttekintésekkel szemben Salamoné ugyanis nem széttöredezett jelenségként, egyetlen kulcsfogalmat körüljárva kalandozik az európai színháztörténetben, hanem egyértelműen és következetesen teszi le a voksát egy, a művészetet élő organizmusként elgondoló eszme mellett – teszi ezt úgy, hogy az említett korszerűtlenségét azonnal a konzervatív merészség fogalmi kategóriájába helyezi át. Mintha a hagyományhoz való csatlakozás önmagában progresszív gesztus volna, mintha a trendek elutasításából következő nosztalgikus szemléletmód ismételten úttörőnek számítana. Rafinált az első másfél oldal, hiszen éppen a bekapcsolt önvédelmi mechanizmus, a negatív értékkategóriák saját fejre olvasása idézi elő a várakozás paradoxonát: pontosan tudhatjuk, hogy egy forrásgazdag, ám lényegében újszerű ismereteket aligha kínáló szöveggel lesz dolgunk, ám épp evégett azt várjuk, hogy ez a nyíltan vállalt régimódiság valamiképp mégiscsak rejtett tudással kecsegtet. Ritkán vet hát fel prologus ennyi kérdést, ezek közül talán éppen az egyik legégetőbb, hogy vajon miféle kritikai hozzáállást követel egy olyan kötet, amely saját magáról vallja eredetiségének hiányát?

Nehéz erre választ találnunk, ugyanis pontosan azt kapjuk, amit Salamon András megígért nekünk, ez a fajta konzekvens befogadói kielégülés azonban természetesen foszt meg bennünket attól az örömtől, amelyet a korábbi, jól megszokott kulturális bázisunkból való kimozdulás jelenthetne. Színháztörténeti tudásunk ugyan megszilárdul, és bár Salamon kétségkívül jó pedagógiai érzékkel és irigylendő játék kedvvel veti papírra a líceumokban tartott világirodalmi óráinak anyagait, az ókori görög színháztól a rokokóig ívelő áttekintés elsősorban a rendszerezésre, az analitikus gondolkodás hangsúlyozására, nem pedig az értelmezés sokrétűségére, nyitottságára építi fel magát, így az olvasó szabadsága igencsak leszűkül a szabott keretek között.

Ugyan a jelenségek vizualizálása, a számos művészettörténeti példa, a korokon átívelő összefüggésekre és a szerves fejlődésre való rámutatás kifejezett erénye a szövegnek, mikroszerkezetében már elkerülhető gyerekbetegségek ütnek fel a fejüket. Ez azokban az esetekben a leginkább zavarbaejtő, amikor is az egymást követő korok legismertebb drámáinak jelenetről jelenetre való elemzése történik. Illetve érdemesebb volna feltételes módot használnunk, ugyanis több alkalommal

a szövegek pusztá deskriptivitásával találjuk szembe magunkat, aminek következtében ugyan megismerhetjük az adott történet minden apró mozzanatát, ám a szereplők motivációs hálója egy kevésbé szakavatott szemnek esetenként átláthatatlan maradhat, a társadalmi-szociális kontextusról nem is beszélve. Ekképpen pedig egy-egy végkövetkeztetés akár felemásnak, de legalábbis erőteljesen szubjektívnek tűnhet, Salamon András ugyanis nem ódzkodik a minősítéstől sem: „Maga Villon, a korai reneszánsz emblematikus alakja is őszintén megéli és megírja ezt a kettősséget. A költőt és társait halálra ítélték, felakasztásukat várják. Villon ezen az éjszakán két verset írt. Ahogyan Tiziano két festménye különbözik, a két vers is a kettős igazság egy-egy ellentétes oldalát mutatja. Mintha a két verset két költő írta volna. Az már a mi korunkat minősíti, hogy a két vers közül az első került be a köztudatba.” [155.]

A két Villon-vers természetesen obszcenitálásában különbözik legélesebben, így egyértelműnek tetszik, hogy a vonatkozó sor jelen társadalmunk züllöttségére kíván utalni, az efféle kiszólások, rövid, ám éles megjegyzések pedig nem ritkák a szövegben. Ezt a fajta minősítő modorosságot megtapasztalhatjuk például az egyes korszakok jelenségeire, eredményeire vonatkozó utalások szintjén, ennek legkézenfekvőbb példája a rómaiak színháza, ebben a fejezetben ugyanis több degradáló minősítést is találhatunk. Az efféle reflexiónak természetesen helye lehet egy színháztörténeti munkában, ugyanakkor mindenképpen valamiféle konzekvenciát követel, ennek híján pedig az oda-odavetett félmondatok pusztán a szöveg koherenciáján képeznek repedéseket – idegen testként léteznek az egyébként gondosan összeállított, mély történeti és elméleti tudást tükröző munkában.

Ugyanakkor nem feledkezhetünk meg a kötet érdemeiről sem: a *Színháztörténet kezdőknek és haladóknek* példamutató lendülettel igyekszik diagnosztizálni a korszakok uralkodó világképeit, és az ebből eredő változásokat – Salamon akkurátussága talán a középkori, aligha kanonizált színjátszás feltérképezésénél a legüdvözleendőbb –, miközben a holisztikusság igényével kalauzol bennünket a szenttől a profánig tartó úton. A szerkesztési elv legizgalmasabb momentumai a színházi tér és az aktuális világlátás közötti szoros összefüggések felmutatása, amely alapján nyilvánvalóvá válik, hogy az európai színháztörténet nem csupán szövegeiben, de építményeiben is határátlépési folyamatok vagy éppen új és új határhúzások sorozataként írható le. Szintén becsülendő, hogy Salamon végig pontosan meghatározott fogalmi rendszerrel operál. A legerősebb vezérfonalként a Bécsy Tamás által felállított három drámamodell [konfliktusos dráma, középpontos dráma és analitikus dráma] jelenik meg, ezek rugalmas alkalmazása ugyanis többnyire lehetővé teszi az áttekintés folytonosságát, a korszakok közötti kapcsolódási pontok felfedezését. Ez természetesen nem ritkán kihívások elé állítja a szerzőt, a drámatörténet ugyanis egyre kisebb gyakorisággal termel ki a modellekbe tökéletesen beilleszthető, tipizált szöveget, nem véletlen az sem, hogy a kötet utolsó negyede alighanem minden drámát középpontusként definiál. Ez a kötetet átítató strukturalista szellemiség alapvetően igen hatékony pedagógiát rejt magában, fontos kiemelni például a szereplők közti viszonyokat is jól körvonalázó táblázatrendszerrel, amelybe Salamon az egyes drámák karaktereit helyezi. Ugyanilyen okos megoldás, hogy a korábban elemzett szövegek vissza-visszatérnek a későbbiekben, segítve ezzel a látásmódban végbe ment változások felmutatását, ahogyan az alapvető fogalmak folyamatos, már-már

mániákus tisztázása is hozzájárul az értő befogadáshoz. Ugyan néhány alkalommal talán pillanatnyi zavart is kelthetnek az átvezető nélküli kultúrtörténeti betoldások, a poétikai és drámapedagógiai rögtönzések, vagy a túlon túl éles váltások és lezárások, ám többségben vannak az organikusan szerveződő fejezetek, így az olvashatóság kényelmére kevés panaszunk lehet.

Ezt az olvasmányosságot támogatják meg a beidézett irodalmi szövegek, amelyek az aktuális színháztörténeti korszak filozófiájának megerősítésére szolgálnak. Ilyen példa a „parókás, púderes, istentelen század”, azaz a rokokó világgépének körvonalazása Mikes Kelemen 48. levelével, amely az elemzett képzőművészeti példákhoz is izgalmas adalékként szolgál. Az efféle betoldásokkal az összművészetiség igénye jelenik meg a kötetben, és minden bizonnyal éppen ez Salamon munkájának legnagyobb erénye: nem önálló keretek közt értelmezendő ágazatként fogja fel a színházat, hanem társadalmi-művészeti kölcsönhatások által létrejövő, diszkurzív jelenségként. Teszi ezt úgy, hogy nem pusztán a korszakok kiemelkedő drámáira és irányzataira fókuszál, hanem igen dominánsan végigvezet a színészmesterség alakulásának különböző fázisain is. Ezért is fájó, hogy a modernitás teljes egészében kimarad a kötetből, hiszen a színház-kultúra, a színészi identitás és a társadalom viszonyának feltárása ma minden korábbinál nagyobb kihívások elé állít bennünket. Ezt a véleményt maga a szerző is osztja, a francia barokkot tárgyaló fejezetben ugyanis ellenpéldaként egy 2017-es Trafó-s előadás befogadásélményéről olvashatunk: „A függöny mögül kilép egy apácaruhás nő, és »Dicsértessék a Jézus Krisztus!« köszönéssel fordul a nézőkhöz. A Trafó közönségéből ketten a rituális válasszal visszaköszöntik őt: »Mindörökké, ámen.« A színpadon a hat női szereplő nagyon hasonló fekete-fehér szerzetesi habitust visel, mint a két nővér, aki a nézőtérről felelt. Egyedülálló pillanat, amikor a színpadon megjelenített világ és a valóság szereplői így tudnak találkozni.” [295.]

A fent idézett történettel Salmaon a barokk által megkövetelt nézői viselkedésformát kívánja érzékeltetni, amely nemhogy az interaktivitást, de a tetszésnyilvánítást is korlátozta. Több ízben kitűnik hát, hogy a szerzőben felmerül az igény a modernitás, a posztmodern és a régi korok összekapcsolására, valamiféle szintézis megtalálására. Ám ez az igény többnyire egy-egy rövid anekdota erejéig kap hangsúlyt, a kötet pedig éppen a legizgalmasabb pontnál, a rokokónál zárul.

Salamon András természetesen ezen döntését is megindokolja: a *Színháztörténet kezdőknek és haladóknak* gondolatrendszerébe nem illeszthető be már a 19. század sem, a történelem e pontjától ugyanis az egységes világgép folyamatosan fragmentálódik, teret nyer az individuális kifejezőmód, a művészeti ágazatok már nem egységben, nem összhangban léteznek: „Romantikus, szimbolista, naturalista templomok nem épültek. Romantikus, szimbolista, naturalista drámák viszont keletkeztek.” [406.]

Ez az érvelés jogosnak tűnhet fel, ugyanakkor a művészeti ágak ilyen határozott szétválasztása igencsak problematikus, különösen annak fényében, hogy a modern színház egyik legfőbb attribútuma a tér és az idő dimenzióinak játékba hozása. A templomokat később ugyan felváltják a városi terek, ám ezzel párhuzamosan a képzőművészet új ágazatai is az utcára települnek, így az a hasadás, amelynél Salamon meghúzta saját munkájának határait, kevésbé tűnik élesnek. Természetesen ennek ellenére a lelkes oktatói attitűd nem elvitatható: a középiszkolások számára egy valóban jól használ-

ható kézikönyv született, ami nem mulasztja el betartani egyetlen ígérését sem. Sem az aprólékosságot, sem az eredetiség hiányát. Tudjuk, mit veszünk a kezünkbe – az, hogy ezzel a haladók megelégednek-e, már egy másik, bonyolultabb kérdés. *[Koinónia]*

DÉZSI FRUZZINA

# Az online világ komplexitása, avagy az online lét káprázata

SZÜTS ZOLTÁN: *ONLINE. AZ INTERNETES KOMMUNIKÁCIÓ ÉS MÉDIA TÖRTÉNETE, ELMÉLETE ÉS JELENSÉGEI*

Az új kommunikációs technológiák és platformok hatása mára már átjárta a társadalom valamennyi szintjét. Szüts Zoltán a Wolters Kluwer kiadó által gondozott, *Online* című kézikönyvében térképként, vagy még inkább a digitális korra oly jellemző GPS-ként igazít el bennünket az online világban, melyben létrejön az egyének mediatizált identitása, és a változások számos előnyhöz juttatták azokat, akik a digitális műveltség gazdag tárházát birtokolják. A nagy ívű kötet az olvasók számára tudományos jellegével biztos irányítúként szolgál az online lét tanulmányozása során.

A könyv megjelenését másfél évtizedes kutatómunka, és ennek eredményeként számos publikáció, többek között mindegy tucat WOS által indexelt folyóiratcikk előzte meg. Valamennyi lehetséges megközelítést mérlegelve a szerző munkája során a számítógépek technika- és társadalomtörténetének elbeszélése és a definíciós kísérletek után kronologikusan veszi sorra és elemzi a jelenségeket. Kötetében így technológiai, társadalmi, kulturális, filozófiai és oktatási dimenzióban helyezi el a kommunikációval és médiával kapcsolatos jelenségeket, miközben mikro- és makroszintű történeteket mond el. Anélkül mutatja be az internetes kommunikáció és média társadalomra és kultúrára gyakorolt hatásait, összefüggéseit, hogy megszakadna a narráció folyamata.

Munkájában a Denis McQuail által felvázolt kategorizációnál maradván alapvetően médiakulturalista, illetve társadalmi kulturalista nézőpont alapján vizsgálja az internetes kommunikáció és média hatásait. Így egyszerre a közönség tagjainak nézőpontjából közelít a médiakultúra elemeihez, ám eközben az általa választott jelenségek egyénekre és a társadalom egészére gyakorolt mélyebb hatásait vizsgálja.

A szerző a kronológiához ragaszkodik, ám a jelenségekre és összefüggésekre koncentráló, összehasonlító elbeszélésmódot választotta. Szelektálnia kellett, hogy miről és miről *ne* essék szó az időrendi áttekintésben, másrészt viszont a szerep, medialitás és technológia hármását tartotta szem előtt, kitérve a funkcionális előzményekre; valamint a pontos arányok meghatározása jelentett még dilemmát számára. Eközben a tartalomfogyasztás kérdése végig jelenvaló a kronológiai bemutatás során. Ugyanakkor a munkájában elemzett jelenségek jól illusztrálják azt is, hogy az online média mindinkább teret ad a mindennapi felhasználók önreprezentációjának [például a digitális önarckép, a szelfi által]. Marshall McLuhan Nárcisz történetének egyik lehetséges olvasataként azt mondja, hogy az embert elbűvölte a saját