

OKTATÁSI MINISZTERIUM
MAROSVÁSÁRHELYI MŰVÉSZETI EGYETEM

A NÉZŐ SZEREPE

Doktori tézis – KIVONAT

Témavezető:

Dr. Béres András, egyetemi professzor

Doktorandusz:

Harsányi Zoltán-Zsolt

MAROSVÁSÁRHELY

2014

TARTALOMJEGYZÉK

Bevezetés	3
1. A néző helyzetének története	5
1.1. A néző helyzetét vizsgáló történeti áttekintés alapvetései	5
1.2. A néző helyzete az európai színháztörténet meghatározó korszakainak fordulópontjaiban	7
2. A befogadás útjain	8
2.1. Értelmezés és interpretáció	9
2.2. Illúzió és azonosulás	10
2.3. A néző, mint olvasó	11
2.4. Voluptas vagy curiositas	13
2.5. Manipulatív stratégiák a néző figyelmének strukturálásában	14
2.6. Alkotás és befogadás vs. recepció és kreativitás.....	16
2.7. A műbefogadás, mint a művészetpszichológia tárgya	17
2.8. Az ízlés szerepének történeti változása.....	19
2.9. Az emlékezet színháza	21
2.10. A néző antropológiája	22
3. Művészetszociológiai megközelítések	24
3.1. Művészet- és színházzsociológia	24
3.2. A színház társadalmi jelenségének színházzsociológiai vetületei	24
3.3. A színházzsociológia határai.....	26
3.4. A néző szerepe a színházzsociológiában	27
4. A színház, mint az identitásváltás, átváltozás és határátlépések tere	29
4.1. Az identitásváltás színháza	29
4.2. Az átváltozás tere	31
4.3. Színházi határátlépések	32
Összegzés	35
A kivonatban felhasznált irodalom	36

Bevezetés

„A toll sebesen futott a papíron, az érvek cáfolhatatlanul sorakoztak, de Averroës boldogságát enyhe aggodalom felhőzte. (...) egy filológiai probléma, mely egy óriási műhöz kapcsolódott – ez a mű, Arisztotelész méltatása, fogja igazolni őt az emberek előtt. (...) Előző este két kétes értelmű szó állította meg a Poétika elején. Ez a két szó a tragédia és a komédia volt. Évekkel ezelőtt talált rájuk a Retorika harmadik könyvében; az iszlám körében senki sem sejtette jelentésüket. (...) Averroës letette a tollat. Azt mondta magában (nem sok meggyőződéssel), hogy amit keresünk, az rendszerint a kezünk ügyében van, (...) A tudós szórakozástól egy dallamfoslány vont el. Kitekintett a rácsos erkélyen: odalent a szűk, földes udvaron néhány félmeztelen gyerek játszadozott. Az egyik egy másik vállára állt, és nyilvánvalóan a műezzint utánozta; lehunytt szemmel zsolozsmázta: »Egy az isten: Allah.« Az, aki mozdulatlanul tartotta, a minaretet játszotta; egy másik a földre borulva, térdepelve a hívők gyülekezetét utánozta. Nem sokáig tartott a játék; valamennyi műezzin akart lenni, egy sem a gyülekezet vagy a torony.”¹

Averroës alias Abú'l-Valid Muhammad ibn Ahmad ibn Muhammad ibn Rusd – „aki az iszlám körébe zárva, soha meg nem ismerhette a tragédia és a komédia szó jelentését”² – abban a pillanatban, amikor azt mondta magában, hogy amit keresünk, az rendszerint a kezünk ügyében van, nem sejtette mennyire közel is járt Arisztotelész kétes értelmű kifejezéseinek jelentéséhez, és azt sem, hogy éppen azáltal és akkor avatta az udvaron játszadozó gyermekek játékát színházzá, illetve magát nézővé, amikor a dallamfoslánynak engedve, kitekintett a rácsos erkélyen.

Eric Bentley színházi minimáldefiníciója két tevékenységet feltételez: „A megszemélyesíti B-t, C pedig figyel. Az ilyen megszemélyesítés általános gyakorlat a gyerekek között, és egy szerep eljátszása lényegében nem különbözik a gyermekek játékától. Minden játék világot teremt a világban – egy öntörvényű tartományt –, és a sok elvarázsolt kastély közül, amelyet a gyerekek emberek felépítettek, a színházat tekinthetjük a

¹ Borges, Jorge Luis (1998): *Averroës nyomozása*. In: Uő: *A halál és az iránytű*. (ford. Hargitai György), Budapest, Európa Kiadó, 262-263

² i.m. Borges, 263

legmaradandóbbak. Itt kezdődik a művészet és az élet közötti különbség.”³ A színház mibenlétét megragadó talán legismertebb megfogalmazásának, Peter Brook „elhíresült” színházi definíciójának⁴ ugyancsak elengedhetetlen szereplője a néző, hiszen bármely művészi alkotás tulajdonképpen létrejötte, konstituálódása lehetetlen a befogadók közössége, közönség nélkül. A műalkotások reális előterének és irreális háttérének hartmanni gondolata értelmében, a szellemi háttér mentális recepcióját végrehajtó befogadót, mint az esztétikai élmény konstitutív, értelemadó elemét határozhatjuk meg, tehát a műalkotás reális előtere által magában foglalt irreális háttérnek minden esetben szüksége van a szemlélő tudatra.⁵

Ez a szemlélő tudat – aki Bentleynél *C-ként* néz, Brooknál *valaki másként* figyel, a sokáig mellékszereplőnek tekintett néző, manapság nemcsak a szemiológia vagy a befogadásesztétika, de a színházzociológia kiemelt vizsgálódási tárgya is. Ugyanakkor a különböző diszciplínák vizsgálódásaiból Patrice Pavis szerint hiányzik az az egységes perspektíva, mely a nézőre vonatkozó különféle megközelítési módokat (szociológia, szociokritika, pszichológia, szemiológia, antropológia stb.) magába foglalná. Szerinte nem könnyű minden következményét megragadni annak, hogy „nem tudjuk elkülöníteni a nézőt, mint egyént a közönségtől, mint kollektív szereplőtől.”⁶

Pavis a nézőtér „ezerfejű szörnyét” – ahogyan a színházi argó olykor a közönséget nevezi – illető véleménye, helytállónak tűnik ugyan, ellenben azt nem fejt ki, hogy milyennek képzeletben pontosan azt az egységes perspektívát, amely a különböző diszciplínák nézőre vonatkozó különféle megközelítési módjait magába foglalná. Feltehető a kérdés, hogy beszélhetünk-e – és ha igen, milyen közös nevező alapján – egy bizonyos egységes perspektíváról, ha egyáltalán megragadható ilyesféle perspektíva a diszciplínák nézőkre vonatkoz(tathat)ó ismereteinek szerteágazó sűrűjében? Létezik-e egy ilyen „gyűjtőperspektíva” és nem válik-e menthetetlenül parttalanná minden erre vonatkozó törekvés? Egyáltalán szükség van-e valamiféle egységesítésre? Úgy tűnik, hogy Pavis olyan elvárást fogalmaz meg, amelynek kielégítése valószínűleg sokat fog még vártni

³ Bentley, Eric (1998): *A dráma élete*. (ford. Földényi F. László), Pécs, Jelenkor Kiadó, 123

⁴ „Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.” – Brook, Peter (1999): *Az üres tér*. (ford. Koós Anna), Budapest, Európa Kiadó, 5

⁵ v.ö. Hartmann, Nicolai (1977): *Esztétika*. (ford. Bonyhai Gábor), Budapest, Magyar Helikon

⁶ Pavis, Patrice (2006): *Színházi szótár*. (ford. Gulyás A., Molnár Zs., Rideg Zs., Sepsi E.), Budapest, L'Harmattan Kiadó, 304

magára, hiszen a tudományágak szerteágazásának, illetve specializálódásának a tendenciája egyre inkább ezt engedi sejtetni. Bármilyen jövőt is tartogatnak a nézővel foglalkozó kutatások és vizsgálódások egy bizonyos egységes perspektíva számára, úgy véljük, mindenképp érdekes lehet a nézőre vonatkozó különféle megközelítési módok valamiféle összegzésére, netán szintézisére irányuló kísérlet. Ugyanakkor az említett gyűjtőperspektíva megtalálásának bárminemű kényszerszerűségét mellőzve, jelen dolgozatot csupán a megközelítési módok esetleges „egymáshoz való közelítésének” szándéka vezérli, melynek eredményeként a lehetőségekre rámutató kérdésfelvetésekre kerülhet sor reményeink szerint.

Mi a nézőt és a közönséget érintő négy kérdéskör, illetve terület áttekintésére vállalkozunk. Ebben, reméljük, elméleti tanulmányaink mellett rendezői és pedagógiai tapasztalataink eredményei is segítségünkre lesznek. Elsőként a néző helyzetét és szerepét vizsgáló rövid történeti összefoglalásként vesszük sorra az európai színháztörténet korszakainak markánsabb fordulópontjaiban kitapintható változásokat. A második kérdéskörben azokat a nézők befogadását irányító összetett mechanizmusokat vizsgáljuk, amelyek például – hogy csak néhányat említsünk – az értelmezés, az azonosulás, az előadás olvasása, a néző figyelmének strukturálása, a műbefogadás pszichológiája, vagy éppen az ízlés és emlékezet kapcsán merülnek fel. Ezt követően a színházzociológia távlatából tekintjük át a néző- és a közönségkutatás kérdéseit. Végül, a nézőt az esemény középpontjába állító művészi törekvések fényében, a színházat, mint az identitásváltás, átváltozás és határátlépés lehetséges terét elemezzük.

1. A néző helyzetének története

1.1. A néző helyzetét vizsgáló történeti áttekintés alapvetései

A színház tünékeny-változékony jellegének okán, csupán a korabeli forrásokra és dokumentumokra hagyatkozva igencsak nehéz lenne pontos és kimerítő képet rajzolni arról, hogy az antikvitás, a reneszánsz vagy éppen a 19. század végének változásokkal telített színházában milyen nézői reakciókkal szembesülhettek az előadók, és azok milyen módon és mértékben hatottak vissza az adott pillanatban, illetve milyen szerepet játszottak

hosszabb távon a színházban végbemenő változásokban. Erre a megállapításra jut Erika Fischer-Lichte is *A dráma története* című munkájának előszavában és nem véletlenül, ugyanis sok korszak esetében rendelkezünk valamelyes ismeretekkel egy-egy előadás sikeréről vagy bukásáról, a közönség általános reakciójáról, a nézők társadalmi hovatartozásáról, a bevett színházi magatartásformákról, ellenben annál kevesebbet tudunk arról, hogy milyen benyomást gyakorolt az előadás az egyes nézőkre. Annál is inkább, mivel a rendelkezésünkre álló dokumentumok használhatósága eltérő, hiszen egyrészt az egy-egy előadásról beszámoló, hitelesebbnek tekinthető levelek, visszaemlékezések, önéletrajzok is csupán másodlagos forrásoknak tekinthetők és elkerülhetetlenül a szubjektivitás tényét hordozzák, másrészt egyesek valóság tartalma éppenséggel megkérdőjelezhető, hiszen leginkább a legendák világába tartozik.⁷ Fischer-Lichte a források ezen viszonylagosságát mérlegelve az európai színház történetét identitástörténetként való rekonstrukciója helyett a drámai műnem történetének identitástörténetként való megírása mellett érvel. Ugyanis az európai színházi tradícióban a dráma és az előadás igen gyakran összetartozik és ez az összefüggés nagymértékben meghatározza a drámaszöveg szerkezetét is, a dráma alapstruktúrájára is rányomva bélyegét, ezért az európai hagyomány drámáit az identitásról alkotott elképzelések soraként is olvashatjuk.

E gondolatmenet mentén talán megfogalmazható, hogy a néző szerepének történeti változását tárgyál választó vizsgálódás számára – a színház és a közönség közötti dialektikus viszony és az ebből fakadó változások mellett – hathatós sorvezetőként szolgálhatna a drámaszövegek ez irányú olvasata is. Természetesen figyelembe véve a társadalom-, mentalitás- és szellemtörténeti tényeket és első sorban azokat a visszaemlékezéseket, amelyek írója arról számol be, hogy milyen hatással volt rá egy előadás.

Amennyiben csupán mintegy *madártávlatból* tekintünk végig az európai színház történetének fordulópontjain, valószínűleg megfigyelhető, hogy a színház és drámairodalom formai változásai összefüggésben állnak a befogadói reakciókat és részvételt stimuláló kísérletezésekkel, és hogy egy-egy színházi forma ideiglenes

⁷ Erre következtethetünk a Fischer-Lichte által említett esetből is, miszerint: „Bidermann Cenodoxusának egy-egy előadását követően a nézők tömegesen vonultak kolostorba – a párizsi doktor teljesítményét mindenki hitelesnek akarta feltüntetni, ám e dokumentumok leginkább a 17. század jezsuita színház propagandatevékenységéről tanúskodnak.” – Fischer-Lichte, Erika (2001): *Színház és identitás*. In: *Uő: A dráma története*. (ford. Kiss Gabriella), Pécs, Jelenkor Kiadó, 7-18, 17

térvesztése, vagy éppen feledésbe merülése, nem egyszer a közönségtől való elszakadásban is tetten érhető. Ugyanakkor az is megállapítható, hogy nem lehet korszak-specifikus nézői reakciókat behatárolni, hiszen a különböző színházi korszakok változó formai megjelenése között sem húzódnak éles határvonalak. A nézők stimulálását célzó kísérletező újítások és a befogadók reakcióinak egymásra hatásai az előzményekre épülve képeznek egy-egy újabb stációt ebben a korszakokon átívelő folyamatban, illetve a „társadalmi elvárások kényszerítenek ki zártabb vagy nyitottabb kommunikációt az előadói és befogadói oldal között”.⁸

A nem egykönnyen tetten érhető átmenetek és változások komplex összefüggéseinek kimondottan egy ez irányú tárgyalási keretet igénylő elemzésétől eltekintve, jelenleg csupán a néző helyzetét és szerepét vizsgáló rövid történeti összefoglalásként vesszük sorra az európai színháztörténet korszakainak markánsabb fordulópontjaiban kitapintható változásokat.

1.2. A néző helyzete az európai színháztörténet meghatározó korszakainak fordulópontjaiban

Jelen dolgozat-kivonat összefoglaló jellegére szorítkozva talán mindenekelőtt azt emelhetnénk ki, hogy az antikvitástól kezdődően egészen a 20. század elejéig a logocentrikus színház hagyományában a színházi kommunikáció többnyire egyirányúságot mutat. Tulajdonképpen a drámaíró és a néző által meghatározott kétpólusúnak nevezhető kommunikációban – melyben a színész a csatorna szerepét töltötte be – a néző a megírt drámai műben sűrűsödő érzelmek és gondolatok dinamikájával találkozhatott és többnyire kívülállóként, a játéktéren kívülről reagálhatott a látottakra. Így ezek a nézői reakciók kevésbé épültek be az élő színházi folyamatba. Ugyanakkor az elkülönített játéktér (színpad) és a színészek (hagyományos értelemben vett) szerepjátszása adta lehetőségeket kiaknázó előadások adott esetben ma is érvényesen szólalhatnak meg. A társadalmi igények ebben a típusú színházban bármikor újra megtalálhatják a saját visszatükrözési

⁸ Sz. Deme, László (2010): *A nézői szerep változása a nyugati színház történetében*. In: *Ha a néző is résztvevővé válna*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 14

formájukat; ugyanis minden túlzás nélkül elmondható, hogy a színház potenciális közönségének túlnyomó része továbbra is klasszikus szövegek illusztrálását várja a színháztól, és ha elfogad is talán egy-egy modern színpadképet, „a színházban követhető fabulára, értelem-összefüggésre, kulturális önmegegerősítésre és megható színpadi érzelmekre vált bérletet”⁹, és többnyire nem a megértés szándéka vezérli akár a posztdramatikus színház formái iránt.

A 19. század végén kezdődött, a 20 században folytatódott és a jelenben folyó változásokat nem feltétlenül a megelőző színházi hagyományok feltétlen elutasítása határozza meg, hanem sokkal inkább azok újragondolása és újrahasznosítása, amivel nem a színházi jelentés biztos megteremtését, illetve elfogadását várja el a nézőtől, hanem inkább a nézői pozícióban hozott tudatos döntések lehetőségét kínálja. Bárhogyan is, de talán az elmondható, hogy a különböző elképzelések örökös ütköztetésének révén, az *inspiratív* indulatok a színházi jelrendszerek továbbgondolására ösztönöznek, megteremtve így annak a lehetőségét, hogy „ne csak egy többség által legalizált igazság létezzon, hanem bárki megtalálhassa a maga igazságát, vagy éppen lemondhasson az igazság kereséséről”.¹⁰

2. A befogadás útjain

A 20. század második felétől a recepció és hatásesztétika új koncepciója érvényesült, amely az irodalom és a művészetek történetét immár olyan esztétikai kommunikáció folyamatoként tárgyalta, amelyben három instancia, a szerző, a mű és a befogadó (olvasók, hallgatók vagy nézők) egyformán vesz részt.¹¹ A színházi előadásnak – mint különböző típusú jelek, kifejező eszközök és akciók komplex hálózatának, szövedékének – képesnek kell lennie olyan konvenciókkal, alkotói-befogadói konszenzusokkal operálnia, amelyek hozzásegítik a befogadót, azaz az esztétikai élmény konstitutív, értelemadó elemét, hogy az esztétikai befogadás aktusának részesévé váljon.

⁹ Lehmann, Hans-Thies (2009): *Posztdramatikus színház*. (ford. Kisfalusi B., Berecz Zs., Schein G.), Budapest, Balassi Kiadó, 13

¹⁰ i.m. Sz. Deme, 2010, 24

¹¹ v.ö. Jauss, Hans Robert (1997): *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. (ford. Kulcsár-Szabó Zoltán.), Budapest, Osiris Kiadó

Viszont akár magával ragadja, megérinti az előadás a nézőt, akár hidegen hagyja vagy éppen erőszakos hatást gyakorol rá, a befogadás mindig esztétikai kérdéseket vet fel.

A színházi esemény kedvért összegyűlt nézők csoportjának befogadását irányító mechanizmusok köre igen összetett, gondoljunk csak az recepcióra, az értelmezésre, vagy akár az ízlésre, hogy csak néhányat említsünk. Nem könnyű tehát megragadni, hogy milyen jellegű értelmezői fogódzókat ajánlhat fel a befogadónak egy művészeti alkotás és milyen módon vesznek részt a nézők a jelentésképzés folyamatában?

2.1. Értelmezés és interpretáció

Az értelmezés és az interpretáció tulajdonképpen a jelentés újraalkotása is egyúttal, különösen azokban a szövegekben és előadásokban, ahol minden a jelentőséggel bíró struktúrák és ingerek bőségére vagy kétértelműségére épül.

Gadamer filozófiai hermeneutikája a megértést, mint a befogadóban lejátszódó aktív történést tárgyalja. Az értelmezés, illetve az interpretáció kapcsán úgy vélekedik, hogy a műalkotásra nézve mindenekelőtt az érvényes, hogy „mond nekünk valamit – mégpedig úgy, hogy közlése soha nem meríthető ki egyszer s mindenkorra fogalmilag”.¹² Egyrészt a szöveg jelentéstartalmát nem lehet kimeríteni, mert az nem strukturálisan, hanem csak a befogadás függvényében létezik, másrészt a megértés mindig részleges marad, ezért a mű dekódolható, egységes üzenete helyett interpretációk pluralizmusával kell számolnunk.

A dramatikus szövegek megértésének kapcsán Jausz úgy véli, hogy a vers, illetve a regény megértése során megfigyelhető befogadói aktivitás három fázisával: az „esztétikai érzékeléssel” (közvetlen megértés), az „értelmezéssel” (reflexív megértés) és az „applikációval” tulajdonképpen leírható a dramatikus szövegek megértése is.¹³ Viszont azzal a lényeges különbséggel, hogy a dramatikus szöveg olvasása „nem csupán a szöveg betű szerinti nyomon követését jelenti, miként egy vers, egy regény vagy egy újságcikk

¹² Gadamer, Hans-Georg (1986): *Szöveg és interpretáció*. (ford. Hévízi Ottó), In: Bacsó Béla (szerk.), 1986: *Szöveg és interpretáció*. Budapest, Cserépfalvi Kiadó, 19

¹³ v.ö. Jausz, Hans Robert (1981): *Az irodalmi hermeneutika elhatárolásához*. Helikon. 1981/2-3. 188-207

olvasása, hanem fikcionálást, egy fiktív (vagy lehetséges) világ megalkotását. (...) A drámai szöveg olvasása feltételezi a megszólalók szituációba helyezésének képzeletbeli munkáját”.¹⁴

Míg egy írott mű olvasatainak száma szinte meghatározhatatlan, hiszen annyi olvasata lehet, ahány olvasója, addig – egy drámai művön alapuló – színházi előadás a dráma egyetlen, az alkotó(k) által felkínált és adott kontextusokból fakadó olvasatát nyújtja, a nézőnek egy már interpretált, megjelenített szöveget kell megértenie.

2.2. Illúzió és azonosulás

A színházi illúzió olyan színházi konvenciók eredménye, amelyek során valóságosnak és igaznak tekintjük a fikciót, amely a színpad által keltett valóságeffektus révén kiterjed az előadás minden alkotórészére, az ábrázolt világ tárgyi világára (szcenográfia), a történetre, a színpadi alakokra. A színházi illúzió feltételezi, hogy tudatában vagyunk annak, hogy amit látunk az *csak* színházi előadás. A tökéletes illúzióra építő naturalista esztétikák nem számoltak az illúzió és dezillúzió kevert hatásával, ellenben a színháznak magának a valóságos és nem valóságos hatás közötti alternatívánál sokkal árnyaltabb lehetőségei vannak.

A néző elmerül az előadás színházi eseményében, mely az azonosulási képességét ösztönzi, az az érzése, hogy a saját tapasztalatához hasonló cselekvésekkel szembesül. Freud szerint a hőssel való azonosulás jelensége mélyen a tudatalattiban gyökerezik és az ehhez társuló gyönyör a másik énjének katartikus felismeréséből ered, és abból a vágyból, hogy ezt az ént magunkévá tegyük, de egyben el is különüljünk tőle a *denegáció* során.¹⁵ Az, amikor a színházi illúzióknak kitett nézőnek az a benyomása, hogy amit érzékel, nem létezik valóságosan, a denegáció egyik esete. Freud a néző által érzett örömet úgy írja le, mint a fölötti megelégedettséget, „hogyan érzi az én különböző részeit gátlás nélkül mozogni

¹⁴ i.m. Pavis, 2006, 313

¹⁵ A pszichoanalízisből átvett denegáció terminusa olyan folyamatot jelöl, amely beemel a tudatba bizonyos elfojtott tudatalatti elemeket, melyeket ugyanakkor tagadunk (példa: „Ne hidd, hogy haragszom rád.”).

a színpadon”¹⁶ és ez a tulajdonképpen igazi kockázat nélküli veszély öröme indítja el azonosulási folyamatot. A színész azonosulása az alakkal és ugyanakkor a néző a színész-alakkal elengedhetetlenül szükséges az illúzió és a fikció létrejöttéhez. A néző azonosulása a perszónázzsal örömet okoz, hiszen így meghatalmazottja útján átéli a kalandot, anélkül, hogy saját magát valóban beleártaná, mindez csak játék, mely nem csorbíthatja személyes biztonságunkat.

Pavis úgy véli, hogy az alábbi, Jauss által felállított azonosulási módok tipológiája világosan meghatározza a megkülönböztetés kritériumait és lefedi a lehetséges reakciók egészét: a képzettársításon, csodálaton, rokonszenven, katarzison és irónián keresztül történő azonosulást.¹⁷Ezek közül a katarzisz és a csodálat sokszor álltak a bírálatok keresztüzében, például az azonosulás lehetőségének brechti kritikája értelmében a hőssel való azonosulás maga után vonja a kritikai gondolkodás hiányát. Ez az álláspont azzal a veszéllyel jár, hogy felborítja az azonosulás/elidegenítés ellentétének egyensúlyát. Viszont a hőssel való bármilyen azonosulás magában foglalja egyrészt a hőstől való bizonyos mértékű, denegáció általi elhatárolódást, már csak egyediségünk okán is, másrészt a hősbármintemű kritizálásához szükség van a vele való valamilyen mértékű azonosulásra is.

2.3. A néző, mint olvasó

Az előadás olvasása voltaképpen a néző percepcióját érő különféle színpadi jelrendszerek megfejtését és értelmezését jelenti, ugyanis a színházi produkció, vagy – Marinis terminusával élve – az *előadászöveg* (performance text),¹⁸ maga is egyfajta olvasást feltételez. De Marinis alkotta meg az ecói „mintaolvasó” nyomán született, színházi előadás által anticipált „mintanéző” fogalmát. A *mintaolvasó* olyan olvasó, aki

¹⁶ Freud, Sigmund (1969): *Studienausgabe*. Frankfurt, Fischer Verlag, X. köt., 167-168, idézi Pavis, 2006, 50

¹⁷ Jauss, Hans Robert (1977): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. I*, München, Fink Verlag, 220., idézi Pavis, 2006, 51

¹⁸ Marinis terminusa nem a dramatikusan, irodalmi szöveget jelenti, hanem inkább a színházi előadást, mint szöveget, magát az előadászöveget (performance text), amelyet különböző típusú jelek, kifejező eszközök vagy akciók komplex hálózataként képzel el. – v.ö. Marinis, Marco De (1999): *A néző dramaturgiája*. (ford. Imre Gyé Zoltán), Elérhető: http://www.c3.hu/~criticai_lapok/1999/10/991017.html, Letöltés ideje: 2008.04.02.

„feltételezhetően képes a kifejezésekkel megértően megbirkózni, ugyanúgy, ahogy a szerző megbirkózott velük.”¹⁹ Ugyanakkor De Marinis bizonyos módosításokkal alkalmazta színházi előadásokra Eco-nak a nyitott és zárt szövegekről szóló elképzelését is. Eco, azokat a szövegeket, amelyek pontos válaszokat generálnak a tapasztalati olvasók többé-kevésbé pontos csoportjától, zártak, míg azokat a szövegeket, amelyek kevesebb specifikus választ indukálnak, nyitottnak nevezte. Ennek alapján De Marinis úgy véli, hogy a színházi produkciók lehetnek zártak (a didaktikus színház) vagy nyitottak (avantgarde munkák). Viszont fontosnak találja Eco azon megjegyzését is, hogy a nyitott munkák paradoxonszerűen kevésbé megközelíthetőek, mint a zártak, hiszen a nézők számára rendelkezésre álló szabályok teljes hiánya – azaz az extrém nyitottság – számukat néhány „szuperkompetens olvasóra” csökkentheti, akik hajlandók felvállalni az eléjük állított összetett kérdés megválaszolását. A közismerten nevezetes színházi incidensek egyértelműen arra utalnak, hogy a színházi eseményre összegyűlt *olvasók* (értelmezők) közösségei az előadás által feltételezett *mintaolvasóktól* nagyon eltérő stratégiákat alkalmazhatnak. Sőt nemegyszer heves megnyilvánulások kísérték olyan előadásokat (gondoljunk csak a *Hernanira*), amelyek szöges ellentétben álltak a nézők többségének elvárásaival.

Arnold Hauser szerint a művészet általános érvényű kritériuma az *eredetiség*, viszont érthetővé a művet csak az eredetiségről való részleges lemondás teszi, ugyanis az újszerű műalkotásbeli megjelenése mellett szükségünk van bizonyos ismert elemekre, konvenciókra, formákra, mivel ezek révén tud csak a befogadó az egyes dolgokhoz férközni.²⁰

¹⁹ Eco, Umberto (1979): *The Role of the Reader*. Bloomington Indiana University Press, 7., idézi Carlson, Marvin (2000): *A színház közönsége és az előadás olvasása*. (ford. Imre I. Zoltán), Elérhető: http://www.c3.hu/~criticai_lapok/2000/03/000333.html, Letöltés ideje: 2008.02.17.

²⁰ v.ö. Hauser, Arnold (1978): *A művészettörténet filozófiája*. (ford. Tandori Dezső), Budapest, Gondolat Kiadó

2.4. Voluptas vagy curiositas

Eric Bentley szerint, „ha A megszemélyesíti B-t, akkor exhibicionista, C pedig, ha ezt figyel, voyeur”²¹, azaz míg a megmutatás igénye összefüggésbe hozható az exhibicionizmus fogalmával, addig a nézés voyeur fogalmával, az ember azon titkolt vágyával, hogy nézzék és nézhessen.

A Barthes által bevezetett olvasás örömeinek fogalma²² után a színházelmélet megkísérli újradefiniálni a színház műfajspecifikus örömét. Jákfalvi Magdolna az *Avantgárd-színház-politika* című munkájában a nézés örömeivel kapcsolatban felteszi a kérdést: „Miért nézi valaki azt a másikat, aki maga helyett valaki mást játszik? A kortárs színházelmélet arra keresi a választ, mi teszi autentikussá az individuális morál szintjén elutasítandó voyer-szituációt, mi adja a nézés örömét?”²³ A színház esetében az esztétikai élvezet egyik alapvető meghatározója a másik nézésének ténye.

Jauss az élvezet fogalomtörténetének összefoglalására tett kísérlet során megemlíti Augustinus álláspontját, aki a *Vallomásokban* a szem kívánságait (*concupiscentia oculorum*) tárgyalva különbséget tesz az érzékek használatában a gyönyörködtetés (*voluptas*) és a kíváncsiskodás (*curiositas*) között: „az előbbi a szép, kellemes, ízes, zengő, bársonyos, tehát az öt érzéket érintő pozitív hatásokra vonatkozik, az utóbbi ezek ellentéteire is, mint a szétmarcangolt tetemek vagy akár csak a legyeket fogó gyík megigéző látványára.”²⁴ A színházi tekintet esetében a *curiositas* és a *voluptas* által vezérelt nézés együttes hatása váltja ki az esztétikai élvezetet, bár Augustinus a *curiositas* esztétikai élvezetben elfoglalt helyéről korántsem vélekedik pozitívan, ugyanakkor elismeri, hogy: „Ez a beteges kíváncsiság az oka, ha a színpadon ennyi bámulatos eseményt játszanak.”²⁵ Azzal a kérdéssel kapcsolatban, hogy milyen mértékben határozza meg, illetve befolyásolja a *curiositas* és a *voluptas* a nézés örömeinek folyamatát Derrida úgy foglal állást, hogy a logocentrikus színház „üldögélő, passzív közönsége, a fogyasztók,

²¹ Bentley, 1998, 129

²² v.ö. Barthes, Roland (1998): *A szöveg öröme*. (ford. Babarczy Eszter.), Budapest, Osiris Kiadó

²³ Jákfalvi Magdolna (2006): *Avantgárd-színház-politika*. Budapest, Balassi Kiadó, 10

²⁴ Jauss, 1997, 160

²⁵ Aurelius, Augustinus (1987): *Vallomások*. (ford. Riedl Károly), Budapest, Gondolat Kiadó, 328

nézők, élvezők publikuma” inkább kíváncsiskodó, leskelődő.²⁶ Ugyanakkor, míg az avantgárd térépítés önreflektált voyer-szituációja jegyében a játékteret falakkal vették körül úgy, hogy az előadást csupán kis lyukakon leselkedve lehetett látni, addig a hetvenes évek performanszai a színházi szituáció *curioso*-jellegét erősítették, azáltal, hogy játszóik megőrzött (civil) identitásának jelzésére szobaszínházat nyitottak.²⁷ Jákfalvi szerint ezzel a térkialakítással is tudatosítva a voyerségből fakadó nézői örömet.²⁸ Tehát a színházi befogadói folyamatban alapvető a nézés öröme, a színház specifikuma, amely a voyeurségből fakad és a voyerségben rejlő és csakis általa kiváltható öröm.

2.5. Manipulatív stratégiák a néző figyelemének strukturálásában

Az előadás minden nézőben elő akarja idézni meghatározott, intellektuális (kognitív) és affektív (ideákat, hiteket, érzelmeket, fantáziákat, értékeket, stb.) transzformációk sorát azáltal, hogy munkára fogja meghatározott szemiotikai stratégiák egy csoportját – állítja Marco De Marinis *A néző dramaturgiája* című tanulmányában.²⁹ Úgy véli, hogy olyan aktuális eszközök – stratégiák és technikák – építhetők be az előadás szövegszerkezetébe, amelyek által az előadás bizonyos típusú befogadásra, egy tisztán meghatározható attitűdre számít. A színházcsinálók által a nézők irányában használt számtalan elem közül, két döntő fontosságú, egymáshoz kapcsolódó elemet emel ki: *a színházi tér és az előadás/néző közötti fizikai viszony manipulációját és a néző figyelemének strukturálását.*

Közismert ténynek tekinthető, hogy a nézők elhelyezése a színházi téren belül és az ebből fakadó viszonyuk a játéktérrel, központi szerepet kap az előadás befogadása során és ebből kifolyólag a 20. század során több kísérlet született a néző előadásba való aktív

²⁶ Derrida, Jacques (1994): *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása.* (ford. A szöveget Farkas Anikó és mások fordításának felhasználásával gondozta Ivacs Ágnes), Elérhető: <http://www.literatura.hu/szinhaz/derrida.htm>, Letöltés ideje: 2011.12.13.

²⁷ Halász Péter Dohány utcai lakásában zajló előadásaiban egybemosta az élet és a játék határait azáltal, hogy a nézők múzeumszerű kiállításként járták szobáról szobára, és nézték Halász Péter családjának hétköznapijait. Lásd: Színház 1990. június

²⁸ i.m. Jákfalvi, 2006, 24

²⁹ i.m. Marinis, 1999

bevonására, szellemi és fizikai értelemben vett mozgósítására, hogy aktívabb és kreatívabb nézői befogadást részesítsenek előnyben.

Marinis a figyelem strukturálásával kapcsolatban úgy fogalmaz, hogy kizárólag a néző *szelektív* figyelmének működésével rendeződik el és tartódik fenn a színházi viszony és ez „csak abban az esetben képzelhető el, ha a befogadás végrehajtásának (faire perceptif) kétféle módját aktívan kombináljuk, amely kétféle módot a pszichológia képviselői a figyelem fókuszálásának (attentive focalization) és szelektív figyelemnek (selective attention) neveznek.”³⁰ A szelektív figyelem során a néző válogathat az őt ért impulzusok kosarából az „összpontosítás-kiengedés-ismételt összpontosítás” mechanizmusa segítségével.³¹

A befogadás pszichológiája és az ehhez részben kapcsolódó, kísérleti esztétika kutatásai úgy tanulmányozza az esztétikai viselkedést, mint a felfedező viselkedés magasan fejlett formáját. Ezen címszó alatt a pszichológusok „olyan többrésű aktivitásokat [értenek], melyek mind azt szolgálják, hogy provokálják, meghosszabbítsák és intenzívvé tegyék az olyan stimulusok rendszerére való érzéki orgánumok reagálását, amelyek eredendően nem jótékony hatásúak, és nem is ártalmasak.”³² Ezeknek a stimulusoknak az összeillesztett tulajdonságairól (collative properties) kimutatták, hogy pontos hatásuk van az alany felfedező magatartására. Berlyne a következő összeillesztett tulajdonságokat (vagy változókat) különbözteti meg: újdonság, meglepetés, összetettség, és furcsaság. Marinis szerint az érdeklődés állapotát alapvetően a meglepetés, illetve megdöbbenés idézheti elő, amely a következőképpen alakul:

meglepetés → érdeklődés → figyelem (a visszacsatolás nyilvánvaló lehetőségével)

Tehát az előadásnak „be kell vetnie *romboló vagy manipulatív stratégiáit*, amelyek a néző elvárásait és főleg befogadói szokásait bizonytalanná teszik. Az előadásnak mindezt úgy kell tennie, hogy bevezeti Berlyne összeillesztett tulajdonságait, – az újdonság, valószínűtlenség és furcsaság elemeit – olyan helyeken, ahol a néző már szokásból is

³⁰ i.m. Marinis, 1999

³¹ i.m. Marinis, 1999

³² Berlyne, Daniel: (1974): *Studies in the new experimental aesthetics: Steps toward an objective psychology of aesthetic appreciation*. Washington, D.C:Hemisphere, idézi Marinis, 1999

biztonságban érzi magát.”³³ Mivel a stimulus csoportjait előnyösebben ítélik meg akkor, amikor az újdonság és összetettség közepes fokára esnek, Marinis szerint a színházi élmény az elvárások kielégítése és frusztrálása között húzódó töretlen dialektikából származik és tartódik fenn. Ellenkező esetben zavaró tényezőkké válhatnak és frusztrációt, elutasítást válthatnak ki.

Tulajdonképpen elmondható, hogy a kérdés valójában mindig az, hogy a néző mennyiben képes a különböző fogások révén „fogni” a neki szánt üzenetet, azaz hogy rendelkezik-e megfelelő kódokkal azok adekvát kibontásához, megfejtéséhez.

2.6. Alkotás és befogadás vs. recepció és kreativitás

Kékesi Kun Árpád *Recepció és kreativitás a színház(kultúra)ban* című írásában a recepció és kreativitás elválaszthatatlan voltára világít rá a színházi alkotás és befogadás tevékenységében egyaránt, ugyanis ezek szerinte csak látszólag alkotnak bináris oppozíciót, valójában „egymásra hagyatkozó, egymásba omló tevékenységek.”³⁴ Kékesi szerint csak látszólag tűnik úgy, hogy a színész *megszemélyesítő* aktusa csak a kreativitással, a néző *figyelő* aktusa pedig csak a receptivitással áll kapcsolatban.

Az alkotás mozzanatában a kreativitás mellett legalább annyira fontos és hangsúlyos szerepet játszik a recepció is. Az előadásszöveg megalkotása egyértelműen kreatív tevékenység, de mivel az alkotásnak – legalábbis az irodalmi színház esetében, amely az európai színház domináns formája mintegy 2500 év óta – a dramatikus szöveg az alapja, szükségképpen recepció tevékenység is egyben. A színrevitel megköveteli a szöveg értelmezését az alkotók részéről, s épp ebben az értelmezésben érhető tetten a recepció aktusa. Kékesi ugyan nem tér ki azokra az esetekre, amikor nem egy dramatikus szöveg alapján jön létre a színházi előadásszöveg, de úgy véljük a recepció aktusát ezek is magukban foglalják, mivel egy ilyen *improvizatív műhelymunka* alapján létrejövő előadás

³³ i.m. Marinis, 1999

³⁴ Kékesi Kun, Árpád (2008): *Recepció és kreativitás a színház(kultúra)ban*. Elérhető: http://zeus.phil-inst.hu/recepcio/htm/4/402_belso.htm, Letöltés ideje: 2008.02.16.

is valamilyen, az alkotók által korábban megélt, megszerzett (befogadott) tapasztalat, információ – egyszer már egyénileg értelmezett – (újra)értelmezéséről van szó.

Ugyanakkor a színházi befogadás tevékenységében recepció mellett nagy szerepet játszik a kreativitás, mivel a színházi befogadás esetében nem csupán vizuális/akusztikus jelek passzív recepciója zajlik, hanem aktív tevékenység. A színházi előadás megtekintése közben a néző percepció és kognitív munkája egyaránt beindul, bár az előbbi csak az előadás végéig tart, az utóbbi viszont azon túlmutat. Az értelmezést nemcsak az adott színházi előadás jelei irányítják és befolyásolják, hanem számtalan más előadás és azon túl számos más művészeti alkotás emléke is, amelyek nemcsak az interpretációt, de már a percepciót is meghatározzák, hiszen a befogadói tudat és érzékelés sem *tabula rasa*. A színházi recepció tehát ennek megvilágításában mindenképp performatív tevékenység, amelynek eredménye nem más, mint a rendezés, amelyet a néző természetes módon hajlamos a rendező személyének tulajdonítani – a nélkül persze, hogy bármiféle biztos hozzáférése volna annak alkotói szándékához –, vagy az előadásba projektálni – holott a rendezés nem adott, azaz nincs „benne” az előadásban, épp csak abból „kiolvasásra” váró módon.³⁵

2.7. A műbefogadás, mint a művészetpszichológia tárgya

Amint a pszichológia számos más területén, a művészetpszichológiában is a kognitív pszichológia jut egyre nagyobb szerephez – állapítja meg Halász László az általa szerkesztett *Művészetpszichológia* című kötet bevezető tanulmányában.³⁶ Azt vizsgálja, ahogyan az információt felfogjuk (kódoljuk), átalakítjuk, tároljuk és dekódoljuk.

A vizsgálatok eredményei az adekvát műbefogadó tevékenység és a megismerő tevékenység olyan jegyei között találtak szoros összefüggést, mint az ítéletek önállóságára törekvés, a kétértelműség, az új, szokatlan, komplex ingerek tolerálása. A nézetek nyitott rendszerével rendelkező, antikonvencionalista egyének és a dogmatikus, rigid egyének – ha azonos neműek, korúak és intelligenciaszintűek voltak – míg a számukra ismeretlen,

³⁵ i.m. Kékesi, 2008

³⁶ Halász, László (1983): *Előszó*. In: *Művészetpszichológia*. Budapest, Gondolat Kiadó, 10

hagyományos műveket hasonlóan fogadták, addig a számukra ugyancsak ismeretlen modern művekre eltérően reagáltak. Az antikonvencionalista egyének kedvezően ítélték meg, míg dogmatikus-autoriter egyének elutasították őket.

Az új kísérleti esztétikai munkák kulcsfogalmai közé tartozik az információk ismertsége, bonyolultsága, kétértelműsége, meglepetést kiváltó ereje, változékonysága, vizsgálatuk tárgya pedig az, ahogyan az információk egybevetése (kollációja) révén a fenti sajátosságok feltáruulnak, és motivációs hatást fejtenek ki. Az elsősorban Berlyne nevével fémjelezhető új kísérleti esztétikai vizsgálódások a tetszést és az érdeklődést egymástól elkülönítik, és minél többoldalúan mérik a már említett kollatív változók, ezeken belül is főként a komplexitás szempontjából.³⁷ A mérési eredmények értelmében, ami már túl bonyolult ahhoz, hogy elnyerje tetszését, azt érdekesnek találhatja a befogadó, mivel ha a szóban forgó információkat érdekességük alapján kell elbírálni, a komplexitás túrési szintje nagyobb. Ugyanakkor megemlítendő, hogy e tekintetben az iskolázottság szerepe igen jelentékeny. Valószínűsíthető, hogy az alacsonyabb iskolázottságú személyek a komplexitás túrési szintjének magasabb fokát elérő érdekességet amolyan „különös furcsaságként”³⁸ értékelik, és mint szembeszökően szokatlant képesek észrevenni, de anélkül, hogy az alkotást magukénak vallanák, elfogadnák. Feltehetően annak köszönhetően, hogy a kiváltott izgalmi szint túl magas, mivel a művek jóságát, jelentőségét gyakran a kellemes hangulati hatáson alapuló tetszéssel azonosítják. Velük ellentétben, az iskolázottabbaknak a kollatív sajátosságok jobbra tetszenek is, azaz lényegében az tetszik nekik, amit érdekesnek is találnak. Adott körülmények között ez fontos mutatója az ízlés pallérozottságának.

Mindebből egyrészt az következik, hogy a befogadó elutasítja azokat az alkotásokat, amelyeket túl bonyolultnak ítél, vagy annyira szokványosak, hogy semmit sem talál bennük, másrészt pedig az, hogy az értékes művek befogadása során is erős a befogadó törekvése arra, hogy a számára optimális, közepes körüli izgalmi szintet biztosítsa.

³⁷ i.m. Halász, 1983

³⁸ i.m. Halász, 1983

2.8. Az ízlés szerepének történeti változása

Az ízléssel kapcsolatos vizsgálódások számára szinte megkerülhetetlen az a köztudatban élő, közhelynek számító latin közmondás, amely szerint az ízlésekről nem lehet vitatkozni – *De gustibus non est disputandum*. Természetesen ez a közmondás nem a *tetszésről* és *nem tetszésről* folytatott vita lehetetlenségét fedi, nem azt, hogy nem lehet megosztani egymással ízlésítéleteinket, hanem inkább arra utal, hogy az ízlés kérdéseiben folyó parttalan vita soha nem dőlhet el végérvényesen, legalábbis nem úgy, mint ahogyan az objektív fogalmakat használó tudományban az lenni szokott.

Az ízlésről folyó diskurzus egyik alapvető kérdése az egyéni ízlés és *közös érzék*³⁹ közötti viszony, de mindkettő önmagában is feszültségekkel terhes, ugyanis míg az individuális ízlés fogalmát az önkényes tartalmakkal telített relativizmus, addig a normatív ízlés fogalmát a kiüresedés, a konvencionalizálódás veszélye fenyegeti.⁴⁰ Az ízlésről folyó másfél évszázados vitát a 17. század közepe táján hívta életre az individuális ítélet megerősödése a tekintélyelvű ízlésítélettel szemben, amely végső soron nem másról, mint a szabadságról szól. Az ízlésfilozófiák, ízléelméletek 19. századi „elapadása” azzal magyarázható, hogy a historizmus és a stíluspluralizmus kiszorította az uralkodó univerzális ízlést, de ez nem azt jelenti, hogy csökkent volna az ízlés jelentősége, csupán a homogén, egységes ízlés bomlik fel az ízlés pluralizálódó folyamatának hatására, ugyanis az újrarátegződő társadalom osztályai és csoportjai önálló kultúrákat és szubkultúrákat hoznak létre eltérő ízlésekkel és azok rendkívül gazdag kombinációival.

Ezt követően a 20. században irányul újra az ízlés felé az elméleti érdeklődés az ízlésszociológia formájában és főként az ízléspluralitás kérdése a magaskultúra-tömegkultúra ellentétes viszonylatában. A tömegkultúra megjelenésével az ízléspluralizmus végleges szentesítéséről beszélhetünk. A tömegkultúra kifejezése olyan viszony fogalom, amely által önmagát a magaskultúrához viszonyítva fogalmazza meg és ez a tagolás már magától értetődően egyet jelent az egységes ízlésről való gondolkodás felfüggesztésével. Ugyanakkor a két kultúra állandó diszperziós mozgása nagyban gátolja

³⁹ Az érzékek szubjektivitásával szemben, illetve mellett, jelentőséget szerez egy korábbi, a sztoikusok által bevezetett fogalom, a *sensus communis*, azaz a közös érzék.

⁴⁰ Radnóti, Sándor (2003): *Jó ízlés, rossz ízlés*. Elérhető: <http://www.mindentudas.hu/radnoti/20030422radnoti20.html?pidx=0>, Letöltés ideje: 2011.11.27.

a köztük húzóó határok pontos megvonását, ezért ez a művelet csupán nézőpont és ízlés kérdése. Ennek tudható be, hogy napjainkban immár a magas kultúra fogalma is a radikális kritika tárgya.⁴¹

A tömegkultúra gyors terjedésének, az egyszeri helyett a tömeges előfordulásnak kedvez például a sokszorosítás. Az eredeti mű egyszerűsége, tartóssága ellentéte a reprodukció sajátjának tekinthető futó pillanatnak és megismételhetőségnek. Walter Benjamin ezzel kapcsolatban úgy fogalmaz, hogy „a műalkotás aurája az, ami a technikai sokszorosíthatóság korában elsorvad.”⁴²

Herbert J. Gans elutasítja azt a vádat miszerint a népszerű kultúra a társadalmi ízlésszint süllyedését eredményezné, ugyanis a történeti összehasonlítások alapján kimutatható, hogy a társadalom ízlésszintje emelkedett. „A kritikusok erre azt felelik, hogy ha nem volna népszerű kultúra, még magasabbak lennének az ízlésszintek, de ezt az állítást semmilyen bizonyíték sem támasztja alá.”⁴³ Richard Shusterman ennél radikálisabban törpálcát a tömegkultúra mellett, ugyanis szerinte a társadalomnak be kellene látnia a tömegkultúra esztétikai értékeit és azt a tény, hogy a kultúra kibővített fogalma magába foglalja a tömegkultúrát is.⁴⁴

Bár uniform világunkban látszólag a divat vagy egy-egy ideológia uniformizálja az ízlést és kultikus magatartássá teszi egy-egy kortárs közösség vagy irányzat követői számára, akik megkülönböztető stílusjegyekkel véve körül magukat az adott életérzést és az odatartozást reprezentálják, de tulajdonképpen ezek a körök átjárhatóak és az ízlés végeredményben az egyéni preferencia kifejezése marad.

⁴¹ i.m. Radnóti, 2003

⁴² Benjamin, Walter (1976): *A műalkotás a technikai sokszorosítás korszakában*. (ford. Barlay László.), In: Kiss Tamás (szerk.): *Esztétikai olvasókönyv*. Szöveggyűjtemény. Budapest, Kossuth Kiadó, 323

⁴³ Gans, Herbert J. (2003): *Népszerű kultúra és magas kultúra*. (ford. Zsolt Angéla), In: Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Budapest, Osiris Kiadó, Láthatatlan Kollégium, 139

⁴⁴ v.ö. Shusterman, Richard (2003): *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása*. (ford. Kollár József), Budapest, Kalligram Kiadó

2.9. Az emlékezet színháza

Borges találó gondolata az emlékezésről, miszerint: „Csak a jelen van. Az emlékezésben épül fel az idő.”⁴⁵, akár a színház világára is vonatkoztatható. A színház kétféle értelemben is az emlékezetre épül, ugyanis egyfelől az antikvitásban a színházi előadások az emlékeztetés szerepét (is) játszották azáltal, hogy újraszcenírozták a mitológiai történeteket, másfelől a színház a kezdetektől arra a tevékenységre épül, hogy a színjátékosok emlékezetből reprodukálnak mozgást és szöveget az előadás során – véli Müller Péter.⁴⁶

Viszont a mindenkori néző befogadói műveleteihez is szorosan kapcsolódik az emlékezet kérdése. Ezzel kapcsolatban Gerald Siegmund megjegyzi, hogy „a színház specifikus ideje a tiszta jelen”⁴⁷, mivel a színházi előadás csak a közönség jelenlétében létezik közvetlen hatásösszefüggésként és az előadás befejeztével a rendezés (Inszenierung) szétesik. Az előadásszöveg esztétikai szöveg lévén, nem tárolható és csak a közönség, illetve az alkotók emlékezetében él. Az esztétikai tapasztalat tárgyát képező szöveg, azaz az előadás szövege instabilnak tekinthető, ugyanis olyan tranziens tényezők alkotják (az emberi testtől a proxemikán át a világításig), amelyek lehetetlenné teszik a maradandóságot.⁴⁸

Eugenio Barba a színház mulandó természete ellen való küzdelemről gondolkodva úgy vélekedik, hogy ez a küzdelem nem az előadások konzerválásáért való harcot jelenti. „Az elektronikus árnyék, ahogy a kínaiak a filmet nevezték nem fenyegeti a színházat. (...) a színházi előadás alapvető dimenziója ellenáll az időnek. De nem a megfagyasztással, hanem önmaga transzformációjával. A transzformáció extrém határa az egyedi nézők egyedi emlékezetében található.”⁴⁹

⁴⁵ Borges, Jorge Luis: *A pillanat*. (ford. Lator László), Elérhető: <http://www.irodalmijelen.hu/node/11812>, Letöltés ideje: 2012.03.09

⁴⁶ P. Müller, Péter (2011): *Színház és (intézményes) emlékezet*. Elérhető: http://www.zemplenimuzsa.hu/03_4/pmuller.htm, Letöltés ideje: 2011.07.29.

⁴⁷ Siegmund, Gerald (1999): *A színház, mint emlékezet*. (ford.: Kékesi Kun Árpád), Theatron, 1999 tavasz, 36-39

⁴⁸ Kékesi Kun Árpád (1999): *Hist(ori)ográfia. A színházi emlékezet problémája*. Theatron, 1999 tavasz, 29-36

⁴⁹ Barba, Eugenio (1999): *Négy néző*. (ford. Imre Zoltán) Elérhető: http://www.c3.hu/~criticai_lapok/1999/09/990917.html, Letöltés ideje: 2008.03.22.

2.10. A néző antropológiája

A néző és az előadás antropológiája, valamint a néző performanszhoz való viszonyulása, az abban való estleges részvétele, nézői stratégiáinak használata a *színházantropológia*.⁵⁰ részét képezik, amely színháztudományi diszciplína és alkalmazott kultúrantropológia is ugyanakkor.

Pavis úgy véli, hogy az előadáselemzésnek fel kell fednie a jelenlévők reakcióit, és azok előadásra gyakorolt hatását, amelyek nem csupán izolált pillanatok, hanem a recepció egészét elhelyező és irányító teljes értelemstruktúrák. Szerinte a recepció ez irányú tanulmányozása elvezet a nézői korporalitás antropológiájának felvázolásához.

Számottevő különbség van azok között a módok között, ahogyan a test abban a fizikai térben érzi magát, amelyben létezik, többek között akár a kényelemből, a kényelmetlenségből, vagy éppen a perspektívából, a látószögéből kifolyólag. A helyek elmozdulása, a látási feladatok megsokszorozódása és a hozzájuk kapcsolódó mozgás, mint a modernitás jellemzői, kihatnak a színházi percepció feltételeire, illetve ezek a változások meghatározzák a nézők elvárásait, vizuális igényeit, a látvány inger- és telítettségi szintjét, a láthatósági viszonyokat, közelséget.

Nézőtér és viszonya, valamint látás és hallás tekintetében négy nézőtípus, illetve közönség különböztethető meg Ungvári Zrínyi szerint.

A *rituális néző(közönség)* ugyanakkor játékos is, aki voltaképpen testének fizikai valóságában vesz részt a szertartásban, és számára az előadott látvány a mozgás folyamán állandóan térbelivé válik. Tehát tulajdonképpen nemcsak előadott, hanem megélt látványról van szó és a nézők azáltal, hogy a másik is hozzátartozik a látványhoz, egymással kapcsolatban vannak, és az adott jelentésben megvalósul „a világ és a szubjektum összhangja.”⁵¹

A klasszicista színház *perspektíva-közönségének* már nincs közvetlen kapcsolata a látvánnyal, lassan passzívvá válik, a látványtól való távolság következtében egyre

⁵⁰ Ungvári Zrínyi Ildikó a *Bevezetés a színházantropológiába* című kötetében tárgyalja a színházantropológia kialakulásának kezdeteit és mai helyzetét. Ennek során Ungvári Zrínyi a Barba-féle színházantropológia gyakorlati tudománytól való megkülönböztetésül használja a *színházantropológia* terminusát és nem az angol theatre anthropology kifejezés többnyire színházi antropológiaként fordított változatát. – Ungvári Zrínyi, Ildikó (2006): *Bevezetés a színházantropológiába*. Marosvásárhely, Marosvásárhelyi Színházművészeti Egyetem Kiadója

⁵¹ i.m. Ungvári Zrínyi, 2006, 116

testetlenedik, egészen a realista színház nézőjének virtuális jelenlétéig, amikor is a képértelmezésben csak egy lehetőség van, az optimális nézőpont szerinti rálátás és értelmezés. helyként, hanem érzéki történésként létezik a nézői test.

Az *avantgárd közönség* közönsége egy jóval dinamikusabb képet tanul meg használni, mivel a játék felbontja a klasszikus mozgás-sémákat. Az avantgárd színház azáltal dekonstruálja az illúziószínházi képet, hogy a mozgást a matematikai idő szerint tagolódó szegmensekre bontja, lehetetlenné téve a klasszikus képi narratívát. „A látvány provokálja a nézőt, testi mivoltában szólítja meg, s mivel nem képzelt alakok érzelmeibe, akcióiba való beleélésnek van kitéve, a látott képek, mozgás-, és gesztusfragmentumok, a hozzájuk kapcsolódó hangok erős érzéki hatást váltanak ki a nézőből, s már nem csupán helyként, hanem érzéki történésként létezik a nézői test.”⁵²

A posztmodern színház – mint Wilson képszínháza – *mediatizált nézője* számára szintén a test és mozgás érzéki képekben történő analízise valósul meg, ahol az előadott kép megállított képbe fordul át, és a mozgás erőteljes lelassításával megszűnik a látványnak a dramatikus ismeretek szerinti értelmezése. A látvány dekonstrukciójából származó elemek sajátos montázs-szerű összekapcsolódása audiovizuális ritmust eredményez, amellyel kapcsolatban Helga Finter úgy fogalmaz, hogy „valamennyi jelrendszer térbeni és időbeni együttes fellépése egészen rendkívüli: a reprezentáció ugyanis erőszakos folyamatként válik megtapasztalhatóvá”⁵³ A látvány-idézetek, látvány-fragmentumok egymás mellé helyezésével a mediatizált nézői test aktív részesévé válik az előadás összeolvasásának, összenézésének.

⁵² i.m. Ungvári Zrínyi, 2006, 117

⁵³ Finter Helga (2010): *A posztmodern színház kamera-látása.* (ford. Kiss Gabriella), Elérhető: <http://www.literatura.hu/szinhaz/posztmodern.htm>, Letöltés ideje: 2010. 07.11.

3. Művészetszociológiai megközelítések

3.1. Művészet- és színházzsociológia

Józsa Péter álláspontja szerint arra a kérdésre, hogy általában mi mindent tekinthetünk művészetszociológiának, nagyjából az alábbi témacsoportokat kapjuk, a velük felmerülő kérdésekkel együtt:

1. *A művészeti formák szociológiája*
2. *Az esztétikai alkotásoknak szociológiai dokumentációként való felhasználása*
3. *A művész tevékenységét társadalmilag realizáló, az alkotásokat „közvetítő” intézmények és szervezetek működési körülményeinek és feltételeinek vizsgálata*
4. *A művész személyét kiválasztó és a mű születési körülményeit meghatározó társadalmi feltételek vizsgálata*
5. *A közönség vizsgálata,*⁵⁴

Az utóbbi két területet foglal magába:

- a) Az első arra keresi a választ, hogy tulajdonképpen ki a közönség, – azaz ki jár moziba, színházba, hangversenyre, múzeumba stb.
- b) A másik vizsgálódási terület a művek *befogadásának mikéntjével* foglalkozik.

3.2. A színház társadalmi jelenségének színházzsociológiai vetületei

Glynn Wickam 1985-ben megjelent *Színháztörténetének* érvrendszerében kiemelt hangsúlyt kap a színház jelenségének emberi vetülete, nevezetesen az a tény, hogy a színházi alkotók és a nézők emberek, akik egy adott világban különféle társadalmi normák

⁵⁴ Józsa, Péter (1978): *Mi a művészetszociológia, és hol tart ma?* In: (Szerk.) Józsa, Péter: *Művészetszociológia*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 12

szerint vagy ellenében élnek.⁵⁵ Wickam úgy értelmezi a színházat, mint társadalmi jelenséget: „a színház lényegileg társadalmi művészet, amely – éppúgy, mint az irodalom és a zene, a festészet és a tánc – tükrözi és megerősíti a különféle vallási és politikai hitrendszereket, morális és társadalmi eszméket.”⁵⁶

A színház társadalmi művészetként való értelmezése, egyúttal a színházzociológia premisszája is. Georges Gurvitch a színházzociológia úttörője abból az alapfeltevésekből indult ki, hogy a színház felhasználható a társadalmi folyamatok megközelítéséhez, mivel a színház „alapvető rokonságban áll a társadalommal, ugyanis a szerepjáték a társadalmi rend megkerülhetetlen része, azaz a társadalmi ceremóniák alapvető része a színházi elem, a teatralitás. Ugyanakkor Gurvitch hangsúlyozza, hogy a színház nem azonos a mindennapi élettel, hiszen „demarkációs vonal húzódik a színház és a társadalmi valóság között. A színház bizonyos társadalmi helyzetek szublimációja, *akár idealizálja, akár neveltségessé teszi* ezeket, akár *megváltoztatásukra sarkall.*”⁵⁷

A színházzociológia által a színház és a társadalom működése között dialogikus viszonyt feltételező álláspontot osztja Fischer-Lichte is. Amint azt már említettük, a színház és identitásváltás közötti összefüggésre alapozott drámatörténete alap gondolatának kifejtése során arra a megállapításra jut, miszerint az európai színházi tradícióban a dráma és az előadás igen gyakran szoros összefüggésben van, amely erősen meghatározza a drámaszöveg szerkezetét. Ugyanakkor hozzáfűzi, hogy „ebből azonban semmiképpen sem következtethetünk arra, hogy a dráma szerkezetében bekövetkező változás – amely az identitásról alkotott új elképzelés megjelenésével párosul – mintegy leképezi a színházat fenntartó társadalmi rétegben ténylegesen bekövetkező identitásváltozást.”⁵⁸ Ugyanis a színház csak a legritkább esetben éri be a társadalmi valóság pusztá leképezésével, mivel a színház és az őt fenntartó társadalmi réteg között fennálló viszony egyértelműen dialektikus. Ebből adódóan a színházat a társadalmi valóság integráló, s egyben integrált alkotóelemeként kell felfognunk, amely állandóan dinamizálva az adott állapotot,

⁵⁵ Wickam, Glynne (1988): *Istoria del teatro*. Bologna, il Milano, 23, idézi Demcsák Katalin (2005): *A színház, mint társadalmi művészet*. In: (Szerk.) Demcsák Katalin, Imre Zoltán: *A színház és a szociológia határán*. Budapest, Kijarat Kiadó, 7-13, 7

⁵⁶ i.m. Wickam, 1988, idézi Demcsák, 2005, 8

⁵⁷ Gurvitch, Georges (1975): *The Sociology of the Theatre*. In: Burns és Burns (szerk) *Sociology of Literature and Drama*, 71-81, idézi Imre Zoltán (2005): *Színház-szociológia és a néző kutatása*. In: (Szerk.) Demcsák Katalin, Imre, Zoltán: *A színház és a szociológia határán*. Budapest, Kijarat Kiadó, 109

⁵⁸ i.m. Fischer-Lichte, 2001, 15

kritizálva az aktuális identitást, vagy más identitást hirdetve akár változásokat is kezdeményező döntő befolyást gyakorolhat a társadalmi valóságra.

3.3. A színházzociológia határai

Az úttörő Gurvitch a színházzociológia hat különböző, de egymással összefüggő kutatási területét különböztette meg: (1) a közönség összetételének; (2) a színházi előadásnak; (3) a színészeknek, mint szociális csoportnak; (4) a szövegnek és az adott társadalom szerkezetének; (5) a szöveg színpadi értelmezésének (a mise-en-scène-nek); valamint (6) a színház társadalmi funkciójának a vizsgálatát tűzték ki célul.⁵⁹ Shevtsova szerint annak, hogy a színházzociológiai kutatások eddig még sohasem foglalkoztak a Gurvitch által felvetett területek mindegyikével, egyik lényegesebb oka az, hogy mivel a diszciplína „a társadalomtudományokból és nem a művészetekből vagy a humán tudományokból származik”, így a mindennapi életben használt szociológiai módszerek gyakran nem veszik figyelembe a színház eltérő sajátosságait. Ugyanakkor a másik fontos ok az lehet, hogy a színházzociológiai kutatások módszereinek merevsége miatt „a színháztudomány magától idegennek tekinti a színházzociológiát.”⁶⁰

A színházzociológiát érintő egyik alapvető problémát maga a definíció jelenti: ennek az önálló, de nem elszigetelt és nem is autonóm tudományágnak a definíciója, mivel nem lehet egyértelműen meghatározni, hogy mi a színházzociológia és pontosan mi nem tartozik a körébe – állapítja meg Shevtsova. A probléma szemléltetésére Shevtsova példaként annak a kérdését veti fel, hogy a színészek szakmai csoportjának vizsgálata mikor lépi át a színházzociológia határait, és olvad be szinte megkülönböztethetetlenül a munka folyamatának szociológiai vizsgálatába, illetve az előbbi mikor ismeri el tartozását az utóbbinak úgy, hogy közben megőrizze megkülönböztető jegyeit?

A színházzociológiával kapcsolatban felmerülő problémákat szem előtt tartva, Shevtsova javaslatot tett a színházzociológia tárgyköreinek felosztására. Ezek a

⁵⁹ i.m. Gurvitch, 1975, idézi Imre 2005,109

⁶⁰ Shevtsova, Maria (2005): *Színházzociológia – Problémák és perspektívák.* (ford. Dömötör Edit) In: (Szerk.) Demcsák Katalin, Imre Zoltán: *A színház és a szociológia határán.* Budapest, Kijarat Kiadó, 13

tárgykörök az adott kutatás (1) elméleti alapjainak rögzítésével kezdődnek, majd (2) a színészek és színésznők; (3) a rendezők; (4) a díszlet- és jelmeztervezők, zeneszerzők, zenészek, műszaki szakemberek; (5) a drámaírók elemzésén keresztül (6) az adminisztráció és pénzügy; (7) a színházpolitika; (8) a színház társadalmi típusainak; (9) az előadás; (10) a közönség; (11) a terjesztés; (12) a drámaszövegek; (13) a drámai műfajok; és (14) a színházi műfajok vizsgálatának bevonásával záródnak.⁶¹Mint látható, Shevtsova jobban kiterjesztette a színház és a társadalom lehetséges kapcsolódási pontjainak körét, mint azt Gurvitch tette. Imre Zoltán álláspontja szerint ezzel nemhogy megkönnyítette, hanem éppen ellenkezőleg, inkább megnehezítette egy mindent átfogó színházzociológia-kutatás létrehozását, mivel a Shevtsova által meghatározott tárgykörök, szempontok túl tág, szinte már parttalan területet jelölnek ki, ami a szempontok részletes vizsgálatának rovására mehet.⁶² Ennek ellenére hozzáfűzi, hogy az általa rögzített területek vizsgálata alapvető módon járul(hat) hozzá egyrészt a színház/társadalom dichotómia felszámolásához, másrészt pedig a színházi esemény társadalmi, politikai, kulturális és ideológiai funkcióinak vizsgálatához.

3.4. A néző szerepe a színházzociológiában

Ami a színház és az előadás nézőkre való hatását illeti, az évszázadok során eltérő módon ítélték meg és a diskurzusok sokáig kizárólag elméleti és esztétikai alapon közelítették. ⁶³ Az empirikus kutatások csupán az 1920-30-as években kezdődtek. A nézőkre, a közönségre vonatkozó lehetséges kérdések köre igen tág, és szorosan összefügg

⁶¹ Erről bővebben lásd Shevtsova tanulmányát. Shevtsova, 2005

⁶² i.m. Imre, 2005

⁶³ Míg Plátón a művészetet, köztük a színházat is a társadalomra nézve károsnak ítélte, ki is tiltva azt virtuális államából, addig Arisztotelész katarzis-elmélete éppen a művészetek és a színház léleknevelítő funkcióját hangsúlyozta. Szent Ágoston és a középkori keresztény egyház szintén elutasította a színházat annak züllöttségére és morális alkalmatlanságára hivatkozva. Friedrich Schiller, éppen ellenkezőleg, a színházat morális intézménynek tekintette, mely a társadalom kiművelésében és a társadalmi viszonyok alakításában kaphat fontos szerepet. Rousseau színházat elutasító véleménye az identitás statikus elgondolásán alapul, miszerint az identitás vagy természettől adott, vagy társadalmilag egyszer s mindenkorra rögzített érték, amelyet feltétlenül meg kell őrizni a magán- és a társadalmi életben, mivel az identitás az alapja és biztosítéka az egyéni, a nemi és a kulturális különbségeknek. Megengedhetetlen, hogy rögzített határok átlépésével megváltozzon az identitás, mivel az csak az autentikus meghamisításaként, identitásvesztésként elképzelhető és megtapasztalható.

az előadásra, színházformákra, színházi kultúrákra, alkotókra, alkotófolyamatokra, a színház intézményi kereteire vagy a társulatok (ön)szerveződésének társadalmi, politikai és kulturális hátterére vonatkozó kérdésekkel.

A közönséget sokféle módon le lehet írni, „demográfiai adatokkal (kor, nem, végzettség, foglalkozás stb.); kulturális szokásaik által (színházlátogatás sűrűsége, más kulturális aktivitásokkal összehasonlítva); szabadidős tevékenységeik (színház, mozi, képzőművészet, olvasás, néptánc, kóruséneklés, amatőr festészet, templomba járás, sport és kirándulás, stb.) attitűdjeit vizsgálva; preferenciáik (különböző színházi műfajok esetében); illetve olyan akadályok alapján, amelyek meggátolnak valakit abban, hogy szabadidős tevékenységeket folytasson (fáradtság, pénzhiány, stb.)”⁶⁴

A felmérések szociológiai, statisztikai módszerek segítségével fókuszálnak a közönség összetételére és kulturális attitűdjére. Ugyanakkor sok esetben a statisztikai felmérés leple csupán annak valódi célját próbálja titkolni, amely nem más, mint piackutatás, az, hogy az adott közönség mit és mennyit fogyaszt, és milyen eszközök segítségével lehet őket később ismét hatékonyan megszólítani. Tehát a közönség-felmérések a nézőket általában kulturális fogyasztóként térképezik fel és elsősorban a potenciális piacképes keresletet vizsgálják. A közönséget alkotó nézők egyéni különbségeinek eltörlésével, illetve azok nem kellő differenciálásával, az ilyen típusú felmérések a közönséget mintegy mintává redukálják. Ily módon a gazdasági tények és adatok által megalkotott „minta néző”⁶⁵ csupán, mint lehetséges fogyasztó jelenik meg – állapítja meg Imre.

A közönség összetételének és kulturális attitűdjének ismerete ugyan elengedhetetlen feltétele a néző kutatásának, de alapjában véve ezek a felmérések roppant keveset derítenek ki a néző által használt módokról és módszerekről, illetve arról, ahogyan a néző megteremti saját használati módozatait. Míg a közönség-felmérések sohasem térnek ki arra, hogy a nézők mit élnek át az előadás befogadásakor, hogyan tapasztalják meg a színházi eseményt, addig a befogadás-kutatás éppen „a néző intellektuális és emocionális tapasztalatával foglalkozik”.⁶⁶

⁶⁴ Martin, Jaqueline és Sauter, Wiilmar (1995): *Understanding Theatre – performance Analysis in Theory and Practice*. Stockholm: Almqvist and Wiksell International, idézi Imre, 2005, 112

⁶⁵ Míg Marinisnél a *mintanéző* az előadás által konstruált nézőt jelenti, addig Imre kifejezése a kérdőívek és felmérések által létrehozott nézőre vonatkozik. Umberto Eco „minta olvasó” terminusa alapján, Marco de Marinis alkotta meg a „mintanéző” fogalmát. – i.m., Imre, 2005, 114

⁶⁶ i.m. Martin, Jaqueline és Sauter, Wiilmar, 1995, idézi Imre, 2005, 114

A befogadás-kutatáson belül meg lehet különböztetni a makro és mikro aspektust. Míg az előbbi a néző demográfiai, kulturális, és színházi differenciálódását vizsgálja a közönség-felmérések által használatos szociológiai és statisztikai modellek alkalmazásával, addig az utóbbi a színházi esemény megtapasztalásakor, a nézőben végbemenő érzelmi és intellektuális reakciókra és értelmezésekre koncentrál, s amelynek meghatározásához pszichológiai, szociológiai és antropológiai modelleket alkalmaz.

4. A színház, mint az identitásváltás, átváltozás és határátlépések tere

4.1. Az identitásváltás színháza

Stuart Hall úgy véli, hogy az identitás nem egy lezárt dolog, hanem inkább folyamat, identifikáció.⁶⁷ Csupán azért érezzük, hogy születésunktől halálunkig egységes identitással rendelkezünk, mert egy vigasztaló történetet, vagyis az én narratíváját szőjük magunk köré. A teljesen egységes, befejezett, biztonságos és összefüggő identitás csak káprázat. Szerinte ehelyett „a jelentés és a kulturális reprezentáció rendszereinek megsokszorozódása folytán a lehetséges identitások megdöbbenő és tűnékeny sokaságával találjuk szembe magunkat, melyek közül – legalábbis átmenetileg – bármelyikkel azonosulhatunk.”⁶⁸ Stuart Hall megfogalmazása alapján logikusnak tűnhet, hogy a színházra, mint a lehetséges identitásokkal való lehetséges azonosulás lehetséges helyére is tekinthetünk.

Erika Fischer-Lichte *A dráma története* című munkájának bevezetőjében fejti ki annak alap gondolatát, melynek középpontjában a színház és az identitásváltás közötti összefüggés áll.⁶⁹ Felidézi Rousseau egyik levelét, aki mélységes felháborodással utasítja vissza D'Alembert-nek az *Enciklopédia* hetedik kötetének, *Genf* szócikkére tett javaslatát, miszerint más civilizált városokhoz hasonlóan ideje lenne Genfben is színházat létesíteni. Rousseau szerint az a tény, hogy férfiak és nők egyaránt járhatnak színházba, végzetes

⁶⁷ v.ö. Hall, Stuart (1997): *A kulturális identitásról*. (ford. Farkas Krisztina és John Éva.), In: Feischmidt Margit (szerk.): *Multikulturalizmus*. Budapest, Osiris Kiadó

⁶⁸ i.m. Hall, 1997, 61

⁶⁹ i.m. Fischer-Lichte, 2001, 7-14

veszélyt jelentene a genfiiek identitására, megsemmisítve azt. Rousseau álláspontja láthatóan az identitás statikus elgondolásán alapul, miszerint az identitás vagy természettől adott, vagy társadalmilag egyszer s mindenkorra rögzített érték, amelyet feltétlenül meg kell őrizni a magán- és a társadalmi életben, mivel az identitás az alapja és biztosítója az egyéni, a nemzeti és a kulturális különbségeknek

Az identitásnak ez a felfogása, amely a 18. századtól a 20. század közepéig uralkodott az európai diskurzusban, mára érvényét veszítette a felvilágosodás szubjektumának koncepciójától, a szociológia szubjektumán át, a posztmodern szubjektum koncepciójáig vezető úton. Különböző diszciplínák olyan identitás-felfogásokat alakítottak ki, amelyek az identitás fogalmának állandó változását tételezik, hiszen az identitás nemigen gondolható el a határátlépés és a fennálló különbségek megszűnésének lehetősége nélkül.

Arnold van Gennep 1908-ban megjelent *Átmeneti rítusok* című tanulmányában kimutatja, hogy minden kultúrában kialakultak a kulturális performansz bizonyos fajtái, amelyeknek az a legfontosabb funkciójuk, hogy identitásváltást vigyenek végbe. Ezeket az átmenet rítusainak (rite de passage) nevezett performanszokat olyan átváltozást előidéző hatások alkotják, amelyek akkor idézik elő egyének, társadalmi csoportok, és egész kultúrák változásait, ha megváltozik a státuszuk, válságba kerülnek. Ilyen határeseményeknek számítanak a születés, a pubertás, az esküvő, a terhesség, a betegség, az éhezés, a háború és a halál. Az átmeneti rítus során a közösség tagjai között áramló társadalmi energia performatív cselekvések során szabadul fel elősegítve az új identitás kialakulását, illetve az identitásváltást.⁷⁰

Fischer-Lichte úgy véli, hogy nem csak az átmenet rítusa, hanem a színház is a kulturális performansz olyan műfajának tekinthető, amely rendkívül szorosan összekapcsolódott az identitásképződés és identitásváltás folyamatával, hiszen a színházban is az identitás színreviteléről van szó, ami szintén performatív cselekvések során megy végbe. Míg az átmenet rítusában rendszerint a résztvevőknek kell transzformálódniuk, addig a színház mindenekelőtt a néző számára teszi lehetővé az identitásváltást. Tehát ha a színház a határátlépés, a liminalitás tereként fogható fel és írható le, akkor a színházat és annak történetét úgy is tekinthetjük, mint az emberi identitás változásainak – határátlépéseinek – helyét és történetét.

⁷⁰ v.ö. Gennep, Arnold van (2007): *Átmeneti rítusok*. (ford. Vargyas Zoltán), Budapest, L'Harmattan Kiadó

4.2. Az átváltozás tere

Az identitásról alkotott elképzelések változásainak történetében, maga a(z) (át)változás is főszerephez jut a 20. század során, hiszen az átváltozás már a történelmi avantgárd színházi törekvéseiben, és később az 1960-as és 1970-es évek avantgárd színházi törekvéseiben egyaránt központi kategóriának számított, a színház és az élet közötti határ eltörlésének vágyának jegyében. Abból az elképzelésből indultak ki, hogy a színháznak képesnek kell lennie arra, hogy megváltoztassa a nézőt, és ugyanakkor a színház maga átalakul a kulturális performansz különböző műfajaivá. Bár a performanszok és happeningek el kellett ismerjék a néző konstitutív szerepét, meg akarták változtatni a funkcióját: a nézőt át kívánták léptetni a nézés határain. Ezt kísérelte meg az involvement, a nézőnek az eseményekbe való fizikai bevonása (például Richárd Schechner Performance Groupjának akcióiban), a néző a szemtanúvá alakítása (például Grotowski koncepciójában), vagy akár a történések kimenetelébe való közbeavatkozására (szemlélődés és cselekvés határának átlépésére) való ösztönözése.

Erika Fischer-Lichte úgy véli, hogy a performansz-művészetben – és a kísérleti előadásokban – a performativitás olyan esztétikája alakult ki, „amelynek szempontjából alapvető jelentőségű az átváltozás folyamata”.⁷¹ Ugyanakkor néhány alapvető különbség állapítható meg a rituálé és a művészi performansz között. A már említett, Gennep által meghatározott átmeneti rítusok, a határérzet és az átmenet szimbolikus tapasztalatával, a *liminalitással, határátlépéssel*⁷² kapcsolódnak össze, és ez az átváltozás egy szilárd státuszról egy másikba történő átmenetet jelent (a gyerekkorból a felnőtt létbe, a betegségből az egészségbe, stb.); viszont a művészi performanszok kapcsán ilyen átváltozásról nem beszélhetünk. A rituálé közös szemantikai univerzumra vonatkoztatva működik, ugyanis a használt elemekhez és a hozzájuk rendelt cselekvésekhez meghatározott és a közösség valamennyi beavatott tagja számára közös, szimbolikus jelentések társulnak. Viszont a művészi performansz egy művész szubjektív

⁷¹ Fischer-Lichte, Erika (1999): *Az átváltozás, mint esztétikai kategória. Megjegyzések a performativitás új esztétikájához.* (ford. Kiss Gabriella), Theatron, 1999, nyár-ősz, 57-65, 57

⁷² A liminalitás olyan tér és idő, amely két jelentés- és cselekvéskontextus között helyezkedik el. Ekkor a beavatandó személy már nem az, aki egykor volt, de még nem is az, aki egyszer lesz. – v.ö. Turner, Victor (2003): *A liminális és liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban.* (ford. Matuska Ágnes és Oroszlán Anikó), In: Demcsák Katalin és Kálmán C. György (szerk.): *Határtalan áramlás.* Budapest, Kijárat Kiadó

konstrukcióján alapul. Míg a rituálé egy előzetesen kilátásba helyezett célhoz vezető út és a társadalom által általánosan elismert státusz megszerzésére irányul – két helyzet, illetve identitás közti átmenet révén –, addig a művészi performanszban maga az út, tehát a liminalitás állapota a cél. Azaz „a liminalitás megteremtésével a művészi performansz játéktereket nyit az egyén számára, hogy önmagát folyamatosan újszerűen és másként észlelje, hogy mindig más és új *Én* elképzelésére legyen képes.”⁷³

Miután a performansz művészet által nem éppen színházi terekben, nem éppen színházi jellegű események kerültek beillesztésre a színházi aktivitás keretébe, az 1970-1980-as években e körülményeket immár kőszínházakban, dramatikus szövegek színrevitele esetében is igyekeztek reprodukálni (ezáltal a stúdiószínházi törekvések megteremtőjévé válva), mintegy a legitimáció és kanonizáció jeleként. Tehát a színház és az élet elkülönülését feloldó törekvéseket így integrálta és hatástalanította maga a színház, megvédve és megerősítve ezzel saját határait.

4.3. Színházi határátlépések

A határátlépés fogalma mára a tudományos diszciplínák szóhasználatának szerves részévé vált a teátrális jelenségek leírásával kapcsolatosan. Kékesi Kun Árpád *A határátlépés (színház)kulturális fenomenológiája* című írásában a határátlépés fogalmának értelmezésére tesz kísérletet a színház vonatkozásában, illetve azt próbálja számba venni, hogy tulajdonképpen „mit ölelnek körbe és zárnak le az átlépésre csábító határok.”⁷⁴ A színház a határátlépés helye is, de nem csak a néző számára felkínált identitások elfogadásának lehetőségével járó határátlépés révén. A határátlépés színházi vonatkozásának makro- és mikroszinten meghatározható esetei egyrészt a *színházat és az életet*, illetve a *színházat és más művészeti ágakat*, másrészt a *színházi műfajokat*, illetve a *színházi kultúrák, tradíciók és játéknnyelvek sokaságát* fogják közre, amelyek végső soron mind hatással vannak a nézőre.

⁷³ i.m. Fischer-Lichte, 1999, uo.

⁷⁴ Kékesi Kun, Árpád (2006): *A határátlépés (színház)kulturális fenomenológiája*. In: Mestyán Ádám és Horváth Eszter (szerk.): *Látvány/színház*. L'Harmattan Kiadó, 65-77, 65

A színház és az élet határainak vonatkozásában az 1960-1970-es évek egyes törekvéseit itatta át leginkább a színház és az élet közötti határ eltörlésének vágya, mivel a performanszok és a happeningek nem ritkán a mindennapi élet eseményeit, cselekvéseit igyekeztek teatralizálni, azaz performatív aktusokká alakítani és teátrális keretek közé helyezni. Meg akarták változtatni a funkcióját azáltal, hogy a nézőt át kívánták léptetni a nézés határain, a nézőnek az eseményekbe való fizikai bevonása (involvement), vagy éppen a néző a szemtanúvá alakítása (Grotowski) által.

A színház és a társművészetek közötti határok lebontására irányuló törekvések szándéka abból a felismerésből fakad(t), hogy a társművészetek (az irodalom, a zene, a tánc, az építészetet és a képzőművészetet is) szerepe és funkciója nem egyenlő mértékben, vagy egymáshoz viszonyítva aránytalanul érvényesül(t).

Ami a színházi műfajok határait illeti, a színháztudományban, mivel a számos keveredés miatt⁷⁵ bizonytalankodnak, máig nincs általánosan elfogadott felosztása a színjáték egyes műfajainak és típusainak, de ugyanakkor négy kategóriát: a prózai, a zenés, a tánc- és mozgásszínház, illetve a báb- vagy figurális színház (több alkategóriára osztható) válfaját szokás elkülöníteni egymástól – írja Kékesi.

A színházi kultúrák, tradíciók és játéknnyelvek határainak kikezdésére, elszigeteltségük felbontására, azok egymásba történő feloldására irányuló törekvések szerteágazóak. Az 1960-as, 70-es évekkel kezdődően az Európán kívüli színházi kultúra elemei beépülnek az európai drámatörténet kanonikus szövegeinek színrevitelébe. Ugyanakkor Ariane Mnouchkine és Péter Brook rendezései nem a nyugati és a keleti színház összeolvasztására tettek kísérletet, hanem az eltérő tradíciók közötti feszültség teatralizálására.

A határok átlépését provokálják a kortárs rendezői színház azon előadásai, amelyek felborítják a narratív linearitást, illetve megsértik a szerepjátszás és a dialógus logikáját, kikezdve ez által a színházi reprezentáció klasszikus modelljét Határátlépésnek tekinthető minden olyan eset, amikor az előadás kikerül a proscénium-, avagy dobozszínpadi viszonyok közül, amely a nézőktől adott esetekben függönnyel is elválasztott különálló színpadi világ létét, valóságát hivatott biztosítani. Határátlépésnek minősül a játéktér-nézőtér új szerkezetbe való rendezése is, a szeparáció és a távolság csökkentése is,

⁷⁵ Egyrészt vannak olyan előadások, amelyek eleve köztes műfajokba sorolhatók, mint például a kabaré vagy a varieté, másrészt olyanok, amelyek a hagyományos felosztás kibővítését illetve új műfajok megalkotását követelik.

valamint ha a sztenográfia nem metonímikus, hanem metaforikus, nem illusztratív, hanem értelmező funkcióval bír, vagy épp független.⁷⁶ Határátlépést feltételez a nem atmoszférateremtő vagy neutrális világítás, a megnyilatkozásokat nem kísérő, hanem azoknak ellentmondó gesztusok, (netán formálisak vagy „le vannak szorítva”), illetve a nem érzelmet és szándékot kifejező színészi játék. Kékesi szerint ezek a tényezők ugyanis „egyől-egyig az interferencia lehetőségét hordják magukban, hiszen a nézőnek át kell lépnie bizonyos mentális határt/korlátot az adás vételéhez. Lényegében azt a kondicionáltságot kell meghaladnia, amelyet nyugaton a színház rendszereként kanonizálódott polgári illúziószínház alakít ki. A néző számára tehát minden olyan eset határátlépést implicál, amikor a színházat a saját rendszerén kívülről kell elgondolnia: amikor ki kell lépnie abból a pozícióból, amelyet a reprezentáció klasszikus rendje jelöl ki neki.”⁷⁷

A határátlépés folytán nem tűnnek el, legfeljebb áthelyeződnek a mezsgyék, új formáció szerveződik, amely lassan kanonizálódik, új határokat képezve. A határátlépés nem annyira művészetek, műfajok és formák egymásba oltását célozza, mint inkább a konvencionális színházfogalom alapjainak a megingatását. Szerinte a határátlépés azonosítása a befogadói szabadsággal nemcsak idealizálás lenne, hanem tévedés is, hiszen épp a határok teszik lehetővé a valamit valamiként történő megértést; ráébresztenek a határok konstruáltságára, ebből következőleg elmozdítható, de el nem törölhető voltára. „Elvégre a határok nemcsak elválasztanak, de össze is kötnek,”⁷⁸

⁷⁶ „A lassan mércévé váló, historizmusra és naturalizmusra törekvő előadások több évtizede után, a 20. század első negyedében valóságos sokként érték az európai közönséget azok a kezdeményezések, amelyek elbizonytalanítottak a tekintetben, »hol is vagyunk?«, hiszen a tér nem egy helyszínt »denotált« bennük. A stilizálás és az absztrahálás eljárása megsértette azt a konvenciót, hogy a színdarab egy vagy több meghatározott helyen játszódik, s ha ennek nyoma sem volt a színpadképben, a néző »pluszmunkára« kényszerült. A látvány tekintetében történő aktualizálás, modernizálás esetében hasonlóképp, hiszen akkor a jelenbe átemelés tényét kellett megértenie.” – i.m. Kékesi, 2006, 72-73

⁷⁷ i.m. Kékesi, 2006, 73

⁷⁸ i.m. Kékesi, 2006, 76-77

Összegzés

A dolgozatunk bevezetőjében említett, Pavis által felvetett gondolat szerint a különböző diszciplínák vizsgálódásaiból hiányzik az az egységes perspektíva, amely a nézőre vonatkozó különféle megközelítési módokat (szociológia, pszichológia, antropológia stb.) egyetlen átfogó elméleti mezőbe helyezné el. Pavis nem fejt ki, hogy pontosan milyennek képzeletben ezt az egységes perspektívát, és bár nekünk sem volt az célunk hogy megtaláljuk ezt az átfogó nézőpontot, úgy gondoljuk, hogy a különféle megközelítési módok „egymáshoz közelítésével”, összemérésével talán mégis sikerült rávilágítani a nézőket érintő néhány alapvető kérdésre.

Mindent összevetve kijelenthetjük, hogy a színházi előadásnak mindig is képesnek kell lennie olyan konvenciókkal operálnia, amelyek hozzásegítik a befogadót, azaz az esztétikai élmény konstitutív, értelemadó elemét, hogy az esztétikai befogadás aktusának részesévé váljon. Végigtekintve az értelmezés és interpretáció, az illúzió és azonosulás, az előadás olvasásának, a nézés örömeinek, a figyelem strukturálásának, a recepció és kreativitás, a művészetpszichológia, a néző és az előadás antropológiájának, az ízlés, a színházzsociológia, az identitásváltás, az átváltozás és a határátlépések kérdéseiben, szembesülnünk kell a ténnyel, hogy a befogadást irányító mechanizmusok köre igen összetett, ezért nem könnyű tehát megragadni, hogy milyen jellegű értelmezői fogódzókat ajánlhat fel a befogadónak egy művészeti alkotás és milyen módon vesznek részt a nézők a jelentésképzés folyamatában.

Egy dologban biztosak lehetünk, az elmélet pusztán ismerete önmagában nem tesz hatékony színházcsinálóvá, de ameddig lesz olyan gyerek, aki műezzin, gyülekezet vagy éppen minaret akar lenni, mint Averroës történetében, addig (kutani való) néző is lesz.

A kivonatban felhasznált irodalom

- AURELIUS, Augustinus (1987): *Vallomások*. (ford. Riedl Károly), Budapest, Gondolat Kiadó
- BARBA, Eugenio (1999): *Négy néző*. (ford. Imre Zoltán), Elérhető: http://www.c3.hu/~criticai_lapok/1999/09/990917.html, Letöltés ideje: 2008.03.22.
- BARTHES, Roland (1998): *A szöveg öröme*. (ford. Babarczy Eszter), Budapest, Osiris Kiadó
- BENJAMIN, Walter (1976): *A műalkotás a technikai sokszorosítás korszakában*. (ford. Barlay László.), In: Kiss Tamás (szerk.): *Esztétikai olvasókönyv. Szöveggyűjtemény*. Budapest, Kossuth Kiadó
- BENTLEY, Eric (1998): *A dráma élete*. (ford. Földényi F. László), Pécs, Jelenkor Kiadó
- BERLYNE, Daniel: (1974): *Studies in the new experimental aesthetics: Steps toward an objective psychology of aesthetic appreciation*. Washington, D.C.: Hemisphere
- BORGES, Jorge Luis (1998): *Averroës nyomozása*. In: Uő: *A halál és az iránytű*. (ford. Hargitai György), Budapest, Európa Kiadó, 262-263
- (2012): *A pillanat*. (ford. Lator László), Elérhető: <http://www.irodalmijelen.hu/node/11812>, Letöltés ideje: 2012.03.09.
- BROOK, Peter (1999): *Az üres tér*. (ford. Koós Anna), Budapest, Európa Kiadó
- CARLSON, Marvin (2000): *A színház közönsége és az előadás olvasása*. (Imre I. Zoltán), Elérhető: http://www.c3.hu/~criticai_lapok/2000/03/000333.html, Letöltés ideje: 2008.02.17.
- DEMCSÁK, Katalin (2005): *A színház, mint társadalmi művészet*. In: Demcsák Katalin, Imre Zoltán (Szerk.) 2005: *A színház és a szociológia határán*. Budapest, Kijárat Kiadó, 7-13
- DERRIDA, Jacques (1994): *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*. (ford. A szöveget Farkas Anikó és mások fordításának felhasználásával gondozta Ivacs Ágnes), Elérhető: <http://www.literatura.hu/szinhaz/derrida.htm>, Letöltés ideje: 2011.12.13.
- ECO, Umberto (1979): *The Role of the Reader*. Bloomington Indiana University Press

- FINTER, Helga (2010): *A posztmodern színház kamera-látása.* (ford. Kiss Gabriella),
Elérhető: <http://www.literatura.hu/szinhez/posztmodern.htm>, Letöltés ideje: 2010.
07.11.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1999): *Az átváltozó, mint esztétikai kategória. Megjegyzések a performativitás új esztétikájához.* (ford. Kiss Gabriella), *Theatron*, 1999., nyár-ősz,
57-65
(2001): *Színház és identitás* In: *Uő: A dráma története.* (ford. Kiss Gabriella), Pécs,
Jelenkor Kiadó, 7-18
- FREUD, Sigmund (1969): *Studienausgabe.* Frankfurt Fischer Verlag, X. köt.,167-168
- GADAMER, Hans-Georg (1986): *Szöveg és interpretáció.* (Fordította Hévízi Ottó), In:
Bacsó Béla (szerk.),1986: *Szöveg és interpretáció.* Budapest, Cserépfalvi Kiadó
- GANS, Herbert J. (2003): *Népszerű kultúra és magas kultúra.* (ford. Zsolt Angéla), In:
Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája.* Budapest, Osiris Kiadó, Láthatatlan
Kollégium.
- GENNEP, Arnold van (2007): *Átmeneti rítusok.* (ford. Vargyas Zoltán), Budapest,
L'Harmattan Kiadó
- GURVITCH, Georges (1975): *The Sociology of the Theatre.* In: Burns és Burns (szerk.)
Sociology of Literature and Drama, 71-81
- HALÁSZ, László (1983): *Előszó.* In: *Művészetpszichológia.* Budapest, Gondolat Kiadó
- HALL, Stuart (1997): *A kulturális identitásról.* (ford. Farkas Krisztina és John Éva.), In:
Feischmidt Margit (szerk.): *Multikulturalizmus.* Budapest, Osiris Kiadó
- HARTMANN, Nicolai (1977): *Esztétika.* (ford. Bonyhai Gábor), Budapest, Magyar
Helikon
- HAUSER, Arnold (1978): *A művészettörténet filozófiája.* (ford. Tandori Dezső), Budapest,
Gondolat Kiadó
- IMRE, Zoltán (2005): *Színház-szociológia és a néző kutatása.* In: (Szerk.) Demcsák
Katalin, Imre Zoltán: *A színház és a szociológia határán.* Budapest, Kijárat Kiadó,
107-131
- JAUSS, Hans Robert (1977): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. I,*
München, Fink Verlag
(1981): *Az irodalmi hermeneutika elhatárolásához.* Helikon. 1981/2-3. 188-207
(1997): *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika.* (ford.
Kulcsár-Szabó Zoltán), Budapest, Osiris Kiadó

- JÁKFALVI, Magdolna (2006): *Avantgárd-színház-politika*. Budapest, Balassi Kiadó
- JÓZSA, Péter (1978): *Mi a művészetszociológia, és hol tart ma?* In: (Szerk.) Józsa, Péter: *Művészetszociológia*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó
- KÉKESI KUN, Árpád (1999): *Hist(o)riográfia. A színházi emlékezet problémája*. Theatron, 1999 tavasz, .29-36
- (2006): *A határátlépés (színház)kulturális fenomenológiája*. In: Mestyán Ádám és Horváth Eszter (szerk.): *Látvány/színház*. L'Harmattan Kiadó, 65-77
- (2008): *Recepció és kreativitás a színház(kultúra)ban*. Elérhető: http://zeus.phil-inst.hu/recepcio/htm/4/402_belső.htm, Letöltés ideje: 2008.02.16.
- LEHMANN, Hans-Thies (2009): *Posztdramatikus színház*. (ford. Kisfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor), Budapest, Balassi Kiadó
- MARINIS, Marco De (1999): *A néző dramaturgiája*. (ford. Imre Gyé Zoltán), Elérhető: http://www.c3.hu/~criticai_lapok/1999/10/991017.html, Letöltés ideje: 2008.04.02.
- MARTIN, Jaqueline és SAUTER, Wiilmar (1995): *Understanding Theatre – performance Analysis in Theory and Practice*. Stockholm: Almqvist and Wiksell International
- P. MÜLLER, Péter (2011): *Színház és (intézményes) emlékezet*. Elérhető: http://www.zemplenimuzsa.hu/03_4/pmuller.htm, Letöltés ideje: 2011.07.29.
- PAVIS, Patrice (2006): *Színházi szótár* (ford. Gulyás A., Molnár Zs., Rideg Zs., Sepsi E.), Budapest, L'Harmattan Kiadó
- RADNÓTI, Sándor (2003): *Jó ízlés, rossz ízlés*. Elrhető: <http://www.mindentudas.hu/radnoti/20030422radnoti20.html?pIdx=0>, Letöltés ideje: 2011.11.27.
- SHEVSTOVA, Maria (2005): *Színházszociológia – Problémák és perspektívák*. (ford. Dömötör Edit) In: (Szerk.) Demcsák Katalin-Imre Zoltán: *A színház és a szociológia határán*. Budapest, Kijárat Kiadó, 13-35
- SHUSTERMAN, Richard (2003): *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása*. (ford. Kollár József), Budapest, Kalligram Kiadó
- SIEGMUND, Gerald (1999): *A színház, mint emlékezet*. (Ford.: Kékesi Kun Árpád), Theatron, 1999 tavasz, 36-39.
- SZ. DEME, László (2010): *A nézői szerep változása a nyugati színház történetében*. In: *Ha a néző is résztvevővé válna*. Budapest, L'Harmattan Kiadó

- TURNER, Victor (2003): *A liminális és liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban.* (ford. Matuska Ágnes és Oroszlán Anikó), In: Demcsák Katalin és Kálmán C. György (szerk.): *Határtalan áramlás.* Budapest, Kijarat Kiadó
- UNGVÁRI ZRÍNYI, Ildikó (2006): *Bevezetés a színházantropológiába.* Marosvásárhely, Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kiadója
- WICKAM, Glynne (1988): *Istoria del teatro.* Bologna, il Milano