

Darida Veronika

A fel nem szabadított néző?¹

Prológus

Mikor ezeket a sorokat írom, zárva vannak a színházak. A nézőség státusza szinte egyik napról a másikra megváltozott. Míg néhány napja még evidenciának tűnt, hogy a színház közösségi élmény, ami feltételezi a színészek és a nézők együttes, közös térben és időben való jelenlétét, addig most kénytelenek vagyunk az online „élő közvetítésekre” hagyatkozni, melyek száma rövid időn belül megsokszorozódott. Ez a színház erejét és az iránta való igényt mutatja. Továbbá szintén jelentőséggel bír, hogy míg korábban ezekért (többnyire mozitermekben) tetemes összegeket kellett fizetni, most mindenki, aki rendelkezik internet kapcsolattal, ingyen megnézheti őket. Ezek a törekvések (melyek a színházon kívül a koncertelőadásokat is jellemzik), mintha azt jeleznék, hogy a kultúra a válság idején demokratizálódik, hiszen *ad absurdum* szélesebb rétegek élvezhetnek egy-egy előadást, mint a normális időkben, amikor ez csak egy viszonylag szűk réteg privilégiuma. Számolni kell persze azzal, hogy a közösségeket védő külső vagy belső korlátozások miatt valószínű, hogy hamarosan a fizikai kontaktust igénylő előadások élő közvetítése is megszűnik, de akkor még mindig ott marad a korábban rögzített színházi felvételek és digitális archívumok megosztása. A színházhoz és kultúrához való ragaszkodás, a fennálló szélsőséges körülmények ellenére, segíthet abban, hogy ne uraljon el mindent a szorongás és a félelem, és még a falak közé zárva, a közösségtől elszakadva is, emberi életet tudjunk folytatni.

I.

Ahhoz, hogy a néző felszabadításáról beszélhessünk, ahogy ezt könyvének címében Jacques Rancière teszi,² eleve feltételeznünk kell egy már elnyomott nézőt. Ebből viszont számtalan kérdés adódik: Kik és miért nyomják el? Fizikai, testi vagy szellemi, gondolati elnyomásról van szó? Valós vagy csak feltételezett az elnyomás? Milyen társadalmi konvenciók és kényszerek vagy egyéni magatartások és nézetek béklyózzák le? Kötelező az elnyomó erőknek megfelelnie? A felszabadulás csak társadalmi összefogás

1 Az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.

2 Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. Fordította Erhardt Miklós. Budapest, Műcsarnok, 2011.

révén valósulhat meg, vagy elég hozzá csupán az egyéni akarat? Az emancipáció egy közösség felszabadulása vagy az egyén önálló nagykorúsodása?

Ugyanígy rá kell kérdeznünk arra is, hogy vajon a néző mindig el volt nyomva a színházban? Ehhez viszont elsősorban azt kell tisztáznunk, hogy mit értünk „színház” alatt. Egy rituális, kultúra-teremtő aktust vagy egy épületet? Akár a hagyományos színháztörténeteket, akár a filozófiai megközelítéseket nézzük (elsősorban Nietzschét), azzal a gondolattal találkozunk, hogy színház és a tragédia eredete többnyire egy felszabadult állapothoz, közös(ségi) rítushoz vagy játékhoz kötődik. Nietzsche *A tragédia születésében* úgy írja le a dionüszoszi mámor állapotában létrejött átváltozást, mint a tragédia teremtő aktusát:

A dionüszoszi felajzottság tömegeket ajándékoz meg e művészi tehetséggel, dionüszoszi mámorukban tömegek érzik úgy, hogy ilyen szellemsereg nyüzsgi körül őket, amellyel meghitt azonosságban élnek. Ez történik a tragikus karral, s ez az esemény a drámai ősjelenség: az, hogy másnak, átváltozottnak látja magát, és átváltozottan cselekszik.³

Ugyancsak Nietzsche hangsúlyozza, hogy „az elvárásoltság a feltétele minden drámai művészetnek. Ebben az elvárásoltságban a dionüszoszi megszállott szatírnak látja magát, szatírként pedig meglátja az istent”.⁴

Ha az elképzelt összínházi kezdetektől elszakadva, a klasszikus görög színház fénykorát nézzük, akkor is azt tapasztaljuk, hogy a színház elsősorban ünnep, még hozzá népünnepély, a polisz ünnepe. Ahogy Erika Fischer-Lichte *A dráma történetében* részletesen leírja,⁵ Athénban a városi Dionüszia a városállam legnagyobb ünnepét jelentette, melynek csúcspontján a tragédiák három napon át tartó előadására került sor. Ez tehát egyszerre volt szent ünnep (Dionüszosz isten ünnepe), kulturális esemény, valamint az államkultusz részeként a városállam reprezentálásának színhelye. Fontos hangsúlyoznunk, hogy ezeken az ünnepségeken – nézőként vagy szereplőként – minden athéni polgárnak joga volt részt venni. Továbbá azért, hogy ez senkinek ne okozzon jövedelemkiesést, a résztvevők nézőpénzt kaptak (ami egy tizennégyezer főt befogadó színház esetében jelentős állami kiadást jelentett). A Dionüszia azonban nem csak ilyen értelemben jelentettek politikai színházat, hiszen a színpadon időnként megjelentek aktuálpolitikai témák is, mint Aiszkülosz *Perzsák* (i.e. 472) darabja esetében, ami egyfajta haditudósítás volt, bár egészen szokatlan módon, a vesztesek szempontjából ábrázolta a közeli eseményeket.

Azt mondhatjuk, hogy a valóban demokratikus tömegszínház első (és azóta is kivételes jelentőségű) történelmi példája a görög színház. Nem véletlen, hogy 1953-ban Roland Barthes *Az antik tragédia hatalma* címen egy nagyszerű tanulmányt szentel az athéni népszínháznak. A filozófus szerint ez volt az egyetlen olyan autentikus színház, mely egyszerre volt képes arra, hogy az Ünnep és a Megisme-

3 Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése*. Fordította Kertész Imre. Budapest, Európa, 1986. 72.

4 Nietzsche: *A tragédia születése*. 73.

5 Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Fordította Kiss Gabriella. Budapest, Jelenkor, 2001.

rés színtere és helyszíne legyen. A Dionüszia szervezett népünnepélyein, a munka idejének felfüggesztése során, egy valódi tudás lángolt fel.⁶ Emiatt máig ezt tekinthetjük a társadalmi és politikai színház legfontosabb modelljének. Barthes külön hangsúlyozza a görög tragédiákban a Kar szerepét, mely a kollektivitás, a valódi emberi hang megszólalása, és egyben az események *par excellence* kommentárja volt.⁷ A tragikus események a Kar felidézése által lettek egy közösen elgondolt történelem részei. Ennek a kollektivitásnak a fájó hiányától szenved minden modern színház, ahol már rég nem szólal meg a Város hangja és képviselője. A színház pedig ezáltal elvesztette eredeti értelmét és küldetését.

Ebből a pár gondolatból is látszik, hogy Barthes nem hisz abban, hogy a klasszikus görög színház feltámasztható lehetne. Legfeljebb annyit fogad el, hogy bizonyos elemeit újra felfedezheti a színház, elsősorban a nyílt teret (az agorát). Ezért tartja kiemelkedő jelentőségűnek az akkor induló avignoni fesztivált, mely lehetőséget teremt arra, hogy egy nyitott és nyilvános térben tegyék fel a színházi alkotók, minél szélesebb közönség számára és előtt, a korszak sürgető kérdéseit. (Zárójelben jegyezzük meg, hogy ekkor Barthes még nem láthatta, hogyan válik majd, néhány évtized múlva, Avignon is nagyüzemmé, előadásgyárrá, sikeresen működő, kapitalista gazdasági vállalkozássá).

Barthes gondolataihoz kapcsolódva hozzátehetjük, hogy valószínűleg a nyílt terek elhagyása és a színházépítészlet fejlődése is hozzájárult ahhoz, hogy a színház közösségi jellege (mely még a középkor vallásos színjátékformáit, a *commedia dell'arte* szabadtéri előadásait vagy a Globe-hoz hasonlóan nyitott színházakat is jellemezte) egyre inkább háttérbe szoruljon.

Az idő múlásával az egyre erősebb bezártság egyre szigorúbb színházi illemszabályokkal párosul. A színházi élményt már nem a felszabadultság és a kollektív öröm, hanem az illemkódexek határozzák meg. Az udvari színházak fejlődésével pedig eljutunk oda, hogy a színház a társasági élet színtere lesz, ahol a nézőtéren megjelenő előkelőségek legalább annyira érdekesek, mint a színpadon látott darab. Sőt, a klasszikus francia színház fénykorában az arisztokraták a színpad szélén foglaltak helyet, így a többiek számára a színpadi látványosság részévé váltak.

Összegezve azt látjuk, hogy az évszázadok során a közösségből lassan közönség lesz. Méghozzá fegyelmezett közönség, aki tisztában van az etikett a színházi nézőkre vonatkozó részével. Gondoljunk bele, a mai napig léteznek általánosan elfogadott tiltó szabályok arra vonatkozóan, hogy mit nem lehet csinálni a színházban (pl. beszélgetni, enni, aludni, hangosan köhögni, kalapot viselni, mobiltelefonálni, stb.). Főként tudatában vagyunk annak, hogy felvonás közben nem lehet elhagyni a nézőteret. Természetesen akad néhány példa a szabályok megszegésére, de ezek többnyire ritka esetek. Mindmáig sokkal kevesebb az olyan előadás, amely közben a nézők valóban szabadon viselkedhetnek, korlátozás nélkül mozoghatnak vagy akár távozhatnak is, anélkül, hogy ezzel megzavarnák az előadás zavartalan menetét (ezek többnyire helyspecifikus vagy extrém hosszúságú előadások).

⁶ Roland Barthes: *Écrits sur le théâtre*. Paris, Seuil, 2002. 39.

⁷ Barthes: *Écrits sur le théâtre*. 44.

Ugyanakkor a közösség/közönség kérdéséhez az is hozzátartozik, hogy a 60-as években induló (és máig kiható) performansz-mozgalommal egyfajta visszatérés figyelhető meg a „kezdetekhez”. Erika Fischer-Lichte *A performativitás esztétikájában* arról ír, hogy az esztétikailag kategorizálhatatlan előadások nyomán „ismét varázssossá válik a világ, megváltoznak a benne részt vevők”.⁸

Ez akkor elsősorban az előadások eseményszerűségének, a játékosok és nézők együttes testi jelenlétének volt köszönhető, valamint annak, hogy ezek a performanszok – ahogy a Nietzsche által elképzelt ószínház is tette – küszöbtapasztalatok, liminális állapotok elérésére törekedtek. A közösen és valóban átélt folyamatok adták az egyes „valós aktusok” (ahogy Richard Schechner nevezi a színházi cselekvéseket) közösségteremtő erejét. Ezt pontosan igazolja a Performance Group *Dionüszosz* 69 előadása,⁹ melyben abszolút felbomlottak a hagyományos nézői-színészi szerepkörök, így kerülhetett sor adott esetben (pl. Pentheusz felszabadítása érdekében) a nézők aktív közbeavatkozására. Ekkor azonban a kiszámíthatatlan nézői aktivitással eleve számolt az előadás.

Általánosságban elmondható, hogy napjainkban mindkét színházi forma – a konvencionális és az eseményszerű – egyaránt megtalálható, mindkettőnek megvannak a maga illemszabályai és a saját „mintanézői”, akik az adott színház vagy performansz konvenciójához vagy non-konvenciójához alkalmazkodnak. Mind a kőszínházba, mind a független színházakba járók többnyire elégedettek a saját színháznézői gyakorlatukkal, vagyis nem igénylik a felszabadítást.

II.

Jacques Rancière nagyhatású művében, *A felszabadult nézőben*, „a néző paradoxonáról” beszél. Ez alatt azt érti, hogy habár abban egyetértés van, hogy nincs színház néző nélkül, ugyanakkor a nézés többnyire a tudás és a cselekvés ellentétéként jelenik meg, egyfajta passzivitásként.¹⁰ Véleménye szerint csak az „új színházban” válnak a nézők aktív résztvevővé. Ehhez két modellt vagy paradigmát említ: a brechti és az Artaud-féle színházat, melyek egymás szöges ellentétei. Míg Brecht színháza mindig egy tudatos távolságtartást feltételez, ahol a néző mintegy kutató lesz (színpadon ábrázolt társadalmi jelenségeket figyel meg, azok okait kutatja); addig Artaud színháza a távolság kiküszöbölésére törekszik, azáltal, hogy a nézőt bevonja a cselekmény erőterébe, aki így megtapasztalhatja a színház valódi életenergiáit. Egy ponton azonban ez a két ellentétes színházalképzés mégis találkozik: a színházat mindkettő a közösség lényegi formájaként gondolja el. A színház huszadik századi reformja tehát abban áll, hogy (legalábbis elméletben) újra közösségi gyülekezetté vagy ceremóniává változik.

8 Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. Fordította Kiss Gabriella. Budapest, Balassi, 2009. 249.

9 Richard Schechner: *A performance*. Fordította Regős János. Budapest, Múzsák, 1984.

10 Ezen a ponton érdemes megjegyeznünk, hogy a szerző nem pontosítja, hogy pontosan milyen színházi hagyományról beszél. Álláspontja viszont szinte bármelyik színháztörténeti korszakban vitatható, mert a nézés – legalábbis az igényes és nem pusztán szórakoztató színházban – mindig feltételezett értelmezést, aktivitást.

Itt viszont ismét felmerül az a kezdeti probléma, hogy mit érthetünk „színház” alatt.

Brecht a *Sárgarézvásár* szövegeiben, a hagyományos színházról való elhatárolódásra, egy fogalmi megkülönböztetést kínál: teátrum és *táetrum* (vagy a régi fordítások szerint színház és „szánhíz”) között. A következőket írja: „Ahogy láttuk, *táetrumunk* megkülönbözteti magát a teátrumtól, ettől az elterjedt, kipróbált, népszerű és nélkülözhetetlen intézménytől”.¹¹ Adódik a kérdés, hogy mi ennek a megkülönböztetésnek az alapja? Brecht válasza szerint a *táetrumot* társadalmi elkötelezettsége határozza meg. A *táetrum* feladata az, hogy „mindent, ami az emberek között történik, teljes valójában, ellentmondásosságában, a megoldhatóság vagy megoldhatatlanság állapotában mutasson fel”.¹² Mert, szintén a *Sárgarézvásárt* idézve: „Nincs olyan, ami ne a társadalom ügyéhez tartozna.”¹³

Brecht így írt az elnyomásról: „Nem sokan látják a kínzók felszámolásának módszereit. A kínzók felszámolása csak akkor következik be, ha elég sok ember tud szenvedéseinek és veszélyeinek okáról, az ugyanolyan eljárásról, a kínzók felszámolásának módszeréről. Szóval ez attól függ, hogy elég sokan adják-e tovább tudásukat”.¹⁴

Érdeemes megjegyezni, hogy részint ezekből a gondolataiból nő majd ki az Augusto Boal nevéhez köthető „elnyomottak színháza”.¹⁵ A brazil rendező és színházpedagógus azonos című alapműve szerint a néző nem passzív, hanem tudatosan gondolkodik és cselekszik. A színház ezért olyan laboratóriumnak tekinthető, mely egyben próba a társadalmi cselekvéshez, vagy radikálisan fogalmazva „a forradalom előszobája”.

Ugyancsak Boal beszél a „láthatatlan színházról”, a színházon kívüli környezetben lezajló olyan akciók kapcsán, melyek során a nézők nincsenek tudatában annak, hogy megrendezett eseményt látnak. Ezek célja a provokáció, az azonnali reakció kiváltása, a társadalmi hatás.

Rancière gondolatmenete azonban nem ilyen irányban halad tovább, ő nem a konkrét és elkötelezett politikai színházat képviseli. Ez abból is látszik, hogy kijelenti: „Az embert nem egy színházi előadás megtekintése vezeti el a világ megértéséhez, ahogy nem az intellektuális megértéstől halad a tett elhatározásáig.”¹⁶ A felszabadítás tehát nem azt jelenti, hogy a néző felelős és tudatos állampolgárként kezd el viselkedni az előadás élménye nyomán. A néző cselekvése abban áll, hogy megfigyel, kiemel, összevet és értelmez – ám mindezt a nézés segítségével teszi. Vagyis a valódi felszabadítás: a nézés és a cselekvés közötti ellentét felszámolása. Ugyanakkor a néző nem csupán egy kollektíva részeként értelmez és érez, épp ellenkezőleg, valójában akkor jut el a megértéshez, ha a „saját költeményét írja”.¹⁷ Ami nem azt jelenti, hogy megszűnik a színház közösségi jellege, sokkal inkább azt, hogy nincs semmilyen

11 Bertolt Brecht: *A sárgarézvásár*. Fordította Boronkay Soma. Budapest, Balassi, 2013. 156.

12 Brecht: *A sárgarézvásár*. 76.

13 Brecht: *A sárgarézvásár*. 76.

14 Brecht: *A sárgarézvásár*. 42.

15 Augusto Boal: *Theatre of the Oppressed* (1974), New York, Theatre Communications Group, 1993.

16 Rancière: *A felszabadult néző*. 48.

17 Rancière: *A felszabadult néző*. 14.

előre prognosztizálható színházesztétikai hatás, mert a színházi közösséget mindig egyének alkotják, akik eltérő módon fogják megtapasztalni a művek politikai hatását. Úgy is mondhatnánk, hogy a színházban a valódi felszabadítást az jelenti, ha nem kell eldöntenünk, hogy a nézők passzívak vagy aktívak, hogy kollektív vagy egyedi testként vannak-e jelen, mivel az egyes kategóriák közötti határvonalak eltűnnek. A kortárs színház – melyet mindenekelőtt a határátlépések és műfajkeveredések jellemeznek – pedig remek terepet biztosít ehhez az új esztétikai tapasztalathoz, mely az érzékelési tartomány (vagyis az érzékelhető) új felosztásával jár együtt.¹⁸ Rancière-t idézve: „A mozi, a fotó, az installáció és mindenfajta testi, zenei- és hangperformansz egyaránt hozzájárul az érzékelési kereteink és az érzelmi dinamizmusunk újraformálásához, s ezáltal lehetséges utakat nyit a politikai szubjektíválás új formái felé”.¹⁹

Mindazonáltal lényeges hangsúlyozni, hogy Rancière könyvének csak rövid része (leginkább az első fejezete) foglalkozik kifejezetten a színház kérdésével. Ennek ellenére a kortárs színházi diskurzusban megkerülhetetlen referenciának számít. Még akkor is, ha az itt megjelenő „felszabadult nézőről” valójában nem tudunk meg túl sokat. Ha mégis megpróbálnák leírni, azt mondhatnánk, hogy legjellemzőbb vonása talán az, hogy már nem mástól várja a felszabadítását. Ugyan képes összhangban látni az artaud-i és a brechti alapelvet (az érzékek felszabadítását és a megértésre törekvést), de nem vár el egy „végcélt” a színháztól, vagyis a színház számára nem a metafizika vagy a politika terepe.

Mindehhez hozzátehetjük, hogy a felszabadult néző arra is fenntartja magának a jogot, hogy „tűnődve” nézze a színházi képeket (ahogy erre Rancière könyvének utolsó fejezete utal²⁰) – mintegy az aktivitás és a passzivitás közötti köztes állapotban, nem döntve el, hogy a művészethez vagy a nem-művészethez sorolja-e őket.

Hiszen már felszabadult a hagyományos konvenciók alól, így szabadon dönthet nézői attitűdje megválasztásáról.

18 Erről bővebben lásd Rancière: *Esztétika és politika*. Fordította Jancsó Júlia. Budapest, Műcsarnok, 2009.

19 Rancière: *A felszabadult néző*. 58.

20 Melyek maguk is „tűnődő képek”, hiszen ahogy Rancière hangsúlyozza, mindig valami olyat tartalmaznak, ami ellenáll az elgondolásnak. Rancière: *A felszabadult néző*. 88.