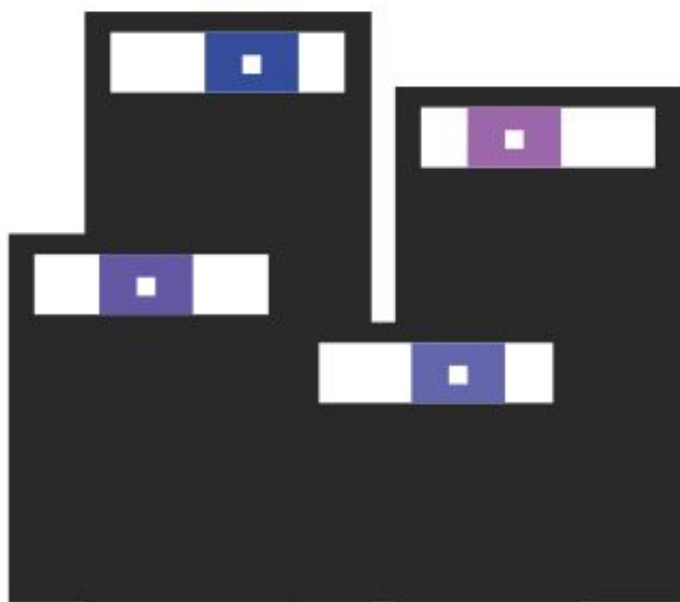

HARSÁNYI ZSOLT

A NÉZŐ SZEREPE

STUDIA ARTIS



UArtPress

Editura Universitaria Craiova

Harsányi Zsolt

A NÉZŐ SZEREPE

Harsányi Zsolt

A NÉZŐ SZEREPE

Editura UArtPress / UArtPress Kiadó
Târgu-Mureș / Marosvásárhely

Editura Universitaria / Universitaria Kiadó
Craiova

2024

Lektorálta: dr. Béres András professzor

© Harsányi Zsolt, 2024

© UArtPress, 2024

© Editura Universitaria, 2024

Editura UArtPress

Târgu-Mureș, str. Köteles Sámuel nr. 6.

cod poștal 540057, România

web: uartpress.ro.

Editura Universitaria Craiova

Craiova, str. A. I. Cuza nr. 13.

cod poștal 200585, România

web: editurauniversitaria.ro

STUDIA ARTIS

A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának
könyvsorozata, 19. szám

ISSN: 2734-8210

ISSN-L: 2734-8210

Támogató a Romániai Magyar
Demokrata Szövetség és a
Communitas Alapítvány



(editie online pdf)

ISBN 978-606-8325-91-0

ISBN 978-606-14-2097-1

TARTALOMJEGYZÉK

Bevezetés	7
1. A néző helyzetének története.....	12
1.1. A néző helyzetét vizsgáló történeti áttekintés alapvetései.....	12
1.2. A néző helyzete az európai színháztörténet meghatározó korszakainak fordulópontjaiban	16
2. A befogadás útjain.....	47
2.1. Értelmezés és interpretáció.....	51
2.2. Illúzió és azonosulás.....	54
2.3. A néző mint olvasó.....	58
2.4. Voluptas vagy curiositas	70
2.5. Manipulatív stratégiák a néző figyelmének strukturálásában	74
2.6. Alkotás és befogadás vs. recepció és kreativitás	82
2.7. A műbefogadás mint a művészetpszichológia tárgya	87
2.8. Az ízlés szerepének történeti változása.....	103
2.9. Az emlékezet színháza.....	122
2.10. A néző antropológiája.....	127

3. Művészetszociológiai megközelítések.....	135
3.1. Művészet- és színházzsociológia	135
3.2. A színház társadalmi jelenségének színházzsociológiai vetületei.....	149
3.3. A színházzsociológia határai	155
3.4. A néző szerepe a színházzsociológiában	161
4. A színház mint az identitásváltás, átváltozás és határátlépések tere	166
4.1. Az identitásváltás színháza.....	166
4.2. Az átváltozás tere	174
4.3. Színházi határátlépések	181
Összegzés	199
Felhasznált irodalom	209

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 dallamfoszlány vonta 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; lehunyt 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

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

² Borges, *i. m.*, 263.

sejtette, mennyire közel is járt Arisztotelész kétes értelmű kifejezéseinek jelentéséhez, és azt sem, hogy éppen azáltal és akkor avatta az udvaron játszó gyerekek játékát színházzá, illetve magát nézővé, amikor a dallamfoszlánynak engedve, kitekintett a rácsos erkélyen.

A Borges 12. századi hőse számára még rejtélyes kifejezések mára közismertté váltak, mint ahogyan a színházba járók számára is jól ismert a színházi esemény létrejöttéhez elengedhetetlen alaphelyzet. Eric Bentley mára már közkeletűvé vált színházi minimáldefiníciója értelmében a színház 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 gyerekek játékától. Minden játék világot teremt a világban – egy öntörvényű tartományt –, és a sok elvárásolt kastély közül, amelyeket a gyerekemberek felépítettek, a színházat tekinthetjük a legmaradandóbbnak. Itt kezdődik a művészet és az élet közötti különbség.”³

Bentley színház-meghatározása kapcsán említést érdemel, hogy bár az 1960–1970-es évek egyes színházi törekvéseit a színház és az élet közötti mezsgye eltörlésének vágya itatta át, de céljaik közé tartozott az előadást „mindenképp a nézők tekintetének kereszttüzebe emelni, hiszen a nézettség által biztosított kontextus avatta teátrális eseményekké a performanszokká transzformált előadásokat”.⁴ Ezekben az előadásokban a színházi aktivitás Bentley általi definíciójá-

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

⁴ „A performanszok és a happeningek nem ritkán a mindennapi élet eseményeit, cselekvéseit igyekeztek teatralizálni, azaz performatív aktusokká alakítani és teátrális keretek közé helyezni. Nem színháztermekbe vinni, hiszen a színpadban a színház és az élet (világ) intézményesült elkülönítésének helyét látva, valósággal menekültek a dobozszínpadi viszonyok közül: azokból a 19. századi, *rendíthetetlen* struktúrájú épületekből, amelyek nagymértékben hozzájárultak az európai színházfelfogás konzerválódásához.” Kékesi Kun Árpád (2006): *A határátlépés (színház)kulturális fenomenológiája*.

nak első két eleme (a színész és a szerep viszonya) kérdésessé vált ugyan, de a harmadik (a néző) azonban nem, hiszen a performansz, akárcsak az előadás, valójában a néző elé vitel által lett azzá, ami.

A színház mibenlétét megragadó, talán legismertebb meghatározásnak, Peter Brook „elhíresült” színházi definíciójának⁵ ugyancsak elengedhetetlen szereplője a néző, hiszen bármely művészi alkotás tulajdonképpeni létrejötte, konstituálódása lehetetlen a befogadók közössége, közönség nélkül: emberi alkotás – emberi befogadásra szánt jelenség. 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.⁶ Az esztétikai tárgy kizárólag egy szellemi lény függvényében létezhet, a műalkotás reális előtere által magában foglalt irreális háttérnek minden esetben szüksége van a szemlélő tudatra.

Ez a szemlélő tudat – aki Bentley-nél *C-ként* néz, Brooknál *valaki másként* figyel, hogy csak kettőjük meghatározását említsük –, a sokáig mellékszereplőnek tekintett néző manapság nemcsak a szemiológia vagy a befogadásesztétika, de a színházzsociológia kiemelt vizsgálódási tárgya is. Ugyanakkor a különböző diszciplínák vizsgálódásaiból Patrice Pavis szerint hiányzik az az egységes perspektíva, amely a nézőre vonatkozó különféle megközelítési módokat (szociológia, szociokritika, pszichológia, szemiológia, antropológia stb.) magába foglalná. Szerinte nem könnyű minden következmé-

In: Mestyán Ádám és Horváth Eszter (szerk.): *Látvány/ színház*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 65-77, 65.

⁵ „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 (1971): *Az üres tér*. (ford. Koós Anna), Budapest, Európa Kiadó, 5.

⁶ Vö. Hartmann, Nicolai (1977): *Esztétika* (ford. Bonyhai Gábor), Budapest, Magyar Helikon.

nyét megragadni annak, hogy „nem tudjuk elkülöníteni a nézőt mint egyént a közönségtől, mint kollektív szereplőtől. A néző-egyenben több csoport ideológiai és pszichológiai kódjai haladnak át, míg a nézőtér olykor egységet, egyöntetűen reagáló testületet alkot”.⁷

Pavis a nézőtér „ezerfejű szörnyét” – ahogyan a színházi argó olykor a közönséget nevezi – illető véleménye – miszerint számtalan módon nehezítheti meg a nézővel kapcsolatos vizsgálódásokat az a tény, hogy nem tudjuk elkülöníteni a nézőt mint egyént a közönségtől, mint kollektív szereplőtől – helytállónak tűnik ugyan, ellenben azt nem fejt ki, hogy milyenek képzelel pontosan azt az egységes perspektívát, amely a különböző diszciplínák nézőre vonatkozó, különféle megközelítési módjait magában foglalná. Feltevődhet a kérdés, hogy beszélhetünk-e – és ha igen, milyen közös nevező alapján – arról a bizonyos egységes perspektíváról, ha egyáltalán megragadható ilyesféle perspektíva a diszciplínák nézőkre vonatkoz(tathat)ó ismereteinek szerteágazó sűrűjében? Létezhet-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 várni 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 valamilyen egységes perspektíva számára, úgy véljük, mindenképp érdekesítő lehet a nézőre vonatkozó különféle megközelítési módok valamiféle összegzésére, esetleges 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

⁷ Vö. Pavis, Patrice (2006): *Színházi szótár* (ford. Gulyás Adrien, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő), Budapest, L'Harmattan Kiadó, 304.

lehetőségekre rámutató kérdésfelvetésekre kerülhet sor reményeink szerint.

Mi a nézőt – mint a közönséget alkotó *befogadót* – érintő négy kérdéskör, illetve terület áttekintésére vállalkozunk, amelyben reményeink szerint, 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 középontjába 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 19. és 20. század fordulójának színházi reformjáról sokatmondóan tanúskodik az olasz futuristák egyik előadásáról egy kortárs néző által írt beszámoló: „Marinetti elszavalta a kiáltványát. (...) A közönség kitartóan és lármásan bombázta a színpadot mindenféle élelmiszerral – paradicsom, narancs, krumpli és egész hagymakötegek pokoli zuhatagával. A nézők kölcsönösen szidalmazták egymást, és üvöltéssel fogadták a színpadról rájuk zúduló sértéseket. (...) A terem piacterré változott, kitört a kivételes állapot.”⁸ A Marinetti nevével fémjelzett rendezvényt felidéző beszámoló *kivételes állapotáig* hosszú út vezetett a vallásos–mágikus rítusok ködébe vesző kezdetektől.

Mint köztudott, a dramatikus megjelenítés kialakulása mintegy az emberiség történetének kezdetéig nyúlik vissza, hiszen a drámai, a színházi esemény alapvető emberi szükséglet. Igény arra, hogy visszajelzés érkezzon az ember és az őt körülvevő mindenkori valóság viszonyáról, illetve azokról a kérdésekről, feszültségekről, amelyek az adott társadalmi rendben való eligazodás lehetséges mintáit tematizálják.

Ugyanakkor a befogadók ezen alapvető emberi igénye, a színházi és drámai eseménnyel való szembesülésen belül magában foglalja az interakció lehetőségét is. A dramatikus aktusnak fokozott érzékenységgel kell a befogadói oldalról várható reakciókat követnie, hiszen a nézői visszajelzések inspiratív módon befolyásolhatják nemcsak a közvetlenül azt követő előadói pillanatokat, de akár az előadásmódozatok jövőbeli alakulását is.

⁸ Simhandl, Peter (1998): *Színháztörténet* (ford. Szántó Judit), Budapest, Helikon Kiadó, 401.

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, egyesek valóságtartalma éppenséggel megkérdőjelezhető, hiszen leginkább a legendák világába tartozik. Erre következtethetünk a Fischer-Lichte által említett, mendemondának gyanítható 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. századi jezsuita színház propagandatevékenységéről tanúskodnak.”⁹ Ugyanakkor hozzáfűzi, hogy kivételt képeznek azok a levelek, visszaemlékezések, önéletrajzok, amelyeknek írója arról számol be, hogy milyen hatással volt rá egy előadás. A nézők tömeges kolostorba vonulásáról szóló mendemonda, főleg a jezsuita színház propagandatevékenységének fényében, tényleg inkább a legendák világába tartozó túlzásnak minősíthető, de az olykor egy-egy előadásról beszámoló, hitelesebbnek tekinthető levelek, vissza-

⁹ Fischer-Lichte, Erika (2001): Színház és identitás. In: Uő: *A dráma története* (ford. Kiss Gabriella), Pécs, Jelenkor Kiadó, 7-18, 17.

emlékezések, önéletrajzok is csupán másodlagos forrásoknak tekinthetők, és elkerülhetetlenül a szubjektivitás tényét hordozzák.

Fischer-Lichte a továbbiakban többek között a források ezen viszonylagosságát mérlegelve, az európai színháztörténet 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. Azt a tényt viszont nem szabad szem elől téveszteni, hogy a színház többnyire nem éri be a társadalmi valóság pusztá leképezésével, ezért a színház és az őt fenntartó réteg között fennálló viszony inkább dialektikusnak mondható, azaz a színházat sokkal inkább „a társadalmi valóság integráló s egyben integrált alkotóelemeként kell felfognunk”¹⁰, amely az adott valóságot kritizálva, dinamizálva és ezáltal változásokat is kezdeményezve, akár döntő befolyást gyakorolhat a társadalmi valóságra.

E gondolatmenet mentén talán megfogalmazható, hogy a színház és a közönség közötti dialektikus viszony és az ebből fakadó változások mellett a néző szerepének történeti változását tárgyául választó vizsgálódás számára hathatós sorvezetőként szolgálhatna a drámaszövegek ez irányú olvasata is, természetesen figyelembe véve a társadalom-, mentalitás- és szellemtörténeti tényeket és természetesen elsősorban 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, mindenekelőtt azt láthatjuk, hogy a néző bevonása, integrálása valamennyi jelentékeny színházi korszak, illetve alkotó programjának – bár az adott kor társadalmi és színházi lehetőségeitől, elvárásaitól függően, de – hangsúlyos elemeként

¹⁰ Fischer-Lichte, *i. m.*, 2001, 16.

szerepel. Valószínűleg az is megfigyelhető, hogy a színház és drámairodalom formai változásai összefüggésben állnak a befogadói reakciókat és részvételt stimuláló kísérletezésekkel, és hogy egy-egy színházi forma ideiglenes térvessztése vagy éppen feledésbe merülése nemegyszer 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, amelynek fejlődési szakaszaiban természetesen bizonyos hangsúlyok áthelyeződnek, egyes értelmezői perspektívák változásokon esnek át, illetve a „társadalmi elvárások kényszerítenek ki zártabb vagy nyitottabb kommunikációt az előadói és befogadói oldal között”.¹¹

A nem egykönnyen tetten érhető átmenetek és változások komplex összefüggéseinek részletes és kimondottan ez irányú tárgyalási keretet igénylő elemzésétől eltekintve, jelenleg csupán a néző helyzetét és szerepét vizsgáló rövid történeti összefoglalás szándékával vesszük sorra színház-történetünk és azon belül is az európai színház-történet korszakainak markánsabb fordulópontjaiban kitapintható változásokat.

¹¹ Sz. Deme László (2010): A nézői szerep változása a nyugati színház történetében. In: *Ha a néző is résztvevővé válna*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 14.

1.2. A néző helyzete az európai színháztörténet meghatározó korszakainak fordulópontjaiban

A színház kialakulása köztudottan a vallásos-mágikus rítusokból eredeztethető. Az áttekinthetetlen és megmagyarázhatatlan természeti környezetben az ember önálló akarattal felruházott és kiszámíthatatlan lényt látott, ezért rítusokkal igyekezett megfékezni az ég és a tenger démonait, agrár- vagy termékenységi istenségeket dicsőített, ezzel akarván elérni, hogy a föld termést hozzon, vagy eljátszották az istenek halálát, hogy feltámadásukban még hatalmasabbak lehessenek, kivégeztek egy bűnöst, körmenetet, orgiát, karnevált szerveztek.

A vallásos-mágikus rítusokat valójában az ok és okozat összefüggésébe vetett téves hit hívta életre: az az elképzelés, hogy a szabályszerűen elvégzett rítusra, szokáscelekményre a természetfelettinek is hasonló szabályszerűséggel kell reagálnia. A rítus tehát nem egyéb, mint a közösség, illetve az egyén közmegegyezés által szentesített kapcsolattartása a természetfeletttel, megmagyarázhatatlannal abból a célból, hogy rendet teremtsenek a káosz fenyegetésével szemben, és ezáltal létük értelmet, biztonságot nyerjen. A rítusokban jelentős szerephez jutott az arc és a test álcázása mint a saját én *kioltásának*, a transz és az eksztázis állapotába való átmenetnek, az önmagából való kilépésnek az eszköze. A táncost a szó szoros értelmében *megszállta* az általa megszemélyesített lény szelleme és a kívánt állapot, azaz a cél mimetikus megjelenítésével, a testbeszéd rítusával, a leterítendő állatot vagy épp a legyőzött ellenséget utánozva kívánták vágyuk beteljesülését elérni.

A mitikus elbeszélés megteremtésével, a rítusok megtartására szolgáló helyek kiválasztásával és főként a színész és a néző szerepének különválásával a rítus lassanként színházi eseménnyé intézményesül. A néző szerepének különválásával – amely az egyik legfontosabb lépésnek tekinthető a színház kialakulásának történetében – kezdődően a kö-

zönség immár a távolból nézi a már ismerős mítoszokat, és mintegy kívülről látja önmagát a színészek álarca mögött.

A nemzetségeken alapuló közösségi létforma magántulajdonra és hierarchikus hatalmi struktúrákra alapuló társadalmi renddé, az úgynevezett rendi társadalommá alakulásával együtt megváltoztak az embernek az őt körülvevő világról alkotott elképzelései is. A természeti erőket megtestesítő démonok ember formájú istenekké változtak át, és ezzel együtt az istenek kegyét többé már nem a testbeszéd rítusával, mimetikus megjelenítéssel és könyörgésekkel, hanem áldozatokkal és imádsággal akarták elnyerni. A pap személyében a közösség a közvetítés funkciójával felruházott médiumot teremtett magának, amely isteni elhivatottsága és társadalmi szentesítése révén arra rendeltetett, hogy az isten földi képviselője legyen. A közösség meggyőződése szerint a pap által végzett vallásos rítus keretében az isten az emberi közösség egyszerű tagjai számára is jelenvalóvá lesz. Míg a mágikus szokáscselekmények résztvevői közvetlenül azonosultak az istennel, addig a vallási rítusban a pap csupán közvetítőként, helyettesítőként utal az előtte megnyilatkozó természetfeletti hatalomra, és a közösség tagjai eközben tulajdonképpen passzív módon vesz részt a szertartásban: a pap megjelenít, a közösség viszont csak képzeletben követi. Amennyiben a jelenség vallási jellege mögé tekintünk, a színház struktúráját ismerhetjük fel ebben a magatartásban, bár a lét és látszat közötti különbségtétel fázisába kellett jutnia az emberiségnek ahhoz, hogy a *közönség* az ábrázolás valóságába vetett kötelező hit helyett hajlandó és képes legyen akárcsak a színházban, valódiként elfogadni a játék fiktív valóságát.

A rítus színházzá fejlődésének egyik első bizonyítékként a Kr. e. 2000–1500 közötti egyiptomi középbirodalom kultúrájából származó kősztelét tekinthetjük, amelynek feliratából egy Ozirisz isten tiszteletére megtartott játékra következtethetünk.

Ugyanakkor pontosabbnak tekinthető ismeretek a rítus és a színház összefüggéseiről csak a görög antikvitás kap-

csán állnak rendelkezésünkre, amelyek alapján kimutatható ugyan, hogy az utóbbi az előbbiből fejlődött ki, viszont az, hogy ez a fejlődés milyen módon ment végbe, fokozatosan avagy ugrásszerűen-e, mindmáig vitatott.¹²

A dráma, az ókori görög tragédia kialakulása is feltehetőleg a vallásos szertartásokhoz, elsősorban Dionüszosz isten kultuszához és a ditirambushoz kapcsolódik. E rítusok mindegyikében felfedezhetők bizonyos színházi elemek: a szertartásvezetők jelmeze, szimbolikus tárgyak használata, valamint a hívek téridő dimenziójától különböző szent helyek, mitikus, kozmikus idősíkok szimbolizálása. A szőlőművelés, a bor és a mámor istenének szentelt ünnepeken ötven ifjúból álló kórus az isten oltára előtt kardalokat, *dithüramboszokat* adott elő, s ezekben Dionüszosz mitikus tetteit, halálát és újjászületését énekelték meg. Az első neves tragé diaszerző Theszpisz volt az Kr. e. 6. században, és ő állított először a karral szembe egy színészt, előénekest, és bár vitatott, hogy a kar vezetője önállósult-e a karból kiválva, vagy kívülről került egy másik személy a kar mellé, de kétségtelen, hogy ezzel a lépéssel teremtette meg a *párbeszédet* a színpadon. A súlypont továbbra is a kardalon maradt, de Theszpisz nagyszerű újítása főként abban áll, hogy megteremtette a versben beszélő epikus karaktert, így a *hipokritész* magyarázatokat fűzött a kar táncához és énekéhez, illetve annak kérdéseire felelt.

¹² „Az egyik kutatási irányzat, Friedrich Nietzsche korszakalkotó munkája, *A tragédia születése* nyomán, még a klasszikus korszak előadásában is határozottan felismeri a kultikus-vallási mozzanatot, míg a másik irányzat ezek világi-politikai jellegét, következőképpen a fejlődéstörténeti diszkontinuitást emeli ki. Ezt az álláspontot hangsúlyozta például Bertolt Brecht is, akit mindenekelőtt a színház társadalmi hatásai érdekeltek, a színházat már eredeteiben is minél határozottabban le akarta választani a vallásról, ellentétben a vele élesen szembenálló Antonin Artaud-tól, aki az ókor felé való tájékozódástól remélte, hogy a színház visszanyeri a maga metafizikus dimenzióját.” – Simhandl, *i. m.*, 1998, 13.

Néhány évtizeddel ezt követően a görög tragédia kialakulása, virágzása és letűnése mindössze egyetlen évszázad három nemzedékének, három nagy tragédiaköltő életén belül zajlott le, szoros összefüggésben azzal a szellemi-kulturális folyamattal, amely Athén városának és az általa uralt területek politikai fejlődésének köszönhetően alakult ki.¹³ Nemzedékekkel Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész halála után írt *Poétikájában* fejt ki Arisztotelész, hogy a drámaírónak általános érvényű modellekként kell megalkotnia a szereplőket és a történéseket, amelyeket a néző a maga saját valóságára vonatkoztathat. A tragédia által elérendő cél az, hogy a néző a színpadon ábrázolt szenvedélyeket, az *eleosz* (szánalom) és a *phóbosz* (félelem) érzését átélve szabaduljon meg tőlük a tulajdonképpeni katarzis (*katharszisz*) által. Míg a katharszisz az orvostudományban a káros anyagok kiválasztását jelenti, a művészetben a katarzisznak orgiasztikus feszültségevezető és egyszersmind erkölcsnemesítő funkciója van. A néző egyszerre érez megkönnyebbülést és megtisztulást.¹⁴

A tragédiaírás atyjának tartott Aiszkhülosz újítása egy második színész szerepeltetésével döntő változást eredményezett a tragédia kialakulásában, mivel ily módon önálló egyéniségek közötti kapcsolatok ábrázolására nyílt lehetőség. A saját jellemükből fakadó döntéseket meghozó emberek együttes cselekvése által létrejött a cselekmény. A harmadik színészt Szophoklész alkalmazta először, majd ezt az újítást Aiszkhülosz is átvette, de a későbbi szerzőknek sem volt szükségük több színészre. Az Aiszkhülosz által létre-

¹³ Már az ókori források is rámutattak az összefüggésre a három nagy tragédiaíró élete és az athéni városállam sorsdöntő pillanata, a Kr. e. 490-ben lezajlott marathoni csata, a perzsákon aratott fényes győzelem között. Eszerint Aiszkhülosz részt vett a csatában, Szophoklész fiatalemberként vezette a győzelmi kartáncot, Euripidész pedig ebben az esztendőben jött a világra.

¹⁴ Vö. Arisztotelész (1969): *Poétika* (ford. Sarkady János), Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó.

hozott tragikus formát Szophoklész teljesítette ki Athén és a tragédia virágkorában, majd a poliszdemokrácia alkonyán lépett fel Euripidész, aki a háború borzalmai láttán kiábrándult az emberi nagyságból, hősiességből. Míg Szophoklész olyannak ábrázolta az embereket, amilyenek lenniük kellene, addig Euripidész olyannak, amilyenek, egy irreális, kiszámíthatatlan isteni környezetben élő, befelé forduló emberi jellemeket szerepeltetett.

Bár a három nagy tragédiaszerzőtől mindössze harminchárom dráma maradt fenn, elenyészően kevés a klasszikus korszakban keletkezett, mintegy ezer drámához képest, azonban felmérhetetlen hatást gyakoroltak a nyugati kultúrára. Az ókori görög kultúrában jelentős szerepe volt az élet minden területére kiterjedő agónális szellemnek. A drámaírók csak a versenyek által léphettek kapcsolatba a közönséggel, mivel a drámákat csak hozzávetőleg az Kr. e. 5. század első harmadától kezdődően kezdték leírni. Az olvasásra szánt dráma nem volt ismeretes az ókorban. A vallásos cselekményként tekintett versengés tulajdonképpeni célja az volt, hogy a közönség eldöntse, ki tudja a legszebben érvényre juttatni az isteni rendet, megfogalmazni vallásos elképzeléseit, viszont az idők folyamán a verseny kultikus töltete fokozatosan vesztett erejéből. A tragédiák mindvégig jelentős szereppel bíró kórusa lassanként a démosznak, a szavazattal rendelkező athéniak demokratikus közösségének lett a *szócsöve*, a vallási rítusokat fokozatosan felváltották a mitológia álarca mögé bújtatott, szociális és politikai kérdéseket felvető előadások.

Ami az előadások közönségére vonatkozó információinkat illeti, elég sokoldalúnak mondhatók. „A Dionüsziaikon az athéni szabad polgárok, valamint a szövetséges városokból érkezett vendégek vettek részt; mindmáig tisztázatlan, hogy voltak-e nők is a nézők között. Rabszolgák csak gazdáik kíséretében juthattak be. (...) Magukkal hoztak némi elemózsiát és megfelelő mennyiségű bort is – elvégre ez a nedű annak az istennek volt szentelve, akinek tiszteletére az ün-

nepséget rendezték. A hangulat emelkedett volt, a közönség nyitott az előadások befogadására; a kortársak gyakori nyílt-színi tapsról és közbekiáltásokról tudósítanak. A közönség soraiból komoly szakértelemről tanúskodó kommentárok hangzottak el, hiszen a tragédiákban feldolgozott mítoszok éppoly közismertek voltak, mint a komédiák időszerű témái. A színészi teljesítményeket szigorú bírálatsnak vetették alá; aki rosszul játszott, veréssel fenyegették. Nehogy a pénzsűke a részvétel akadálya legyen, Periklész idejében bevezették a theórikon nevű állami pénzsegélyt, amellyel a színházlátogatás miatt kieső keresetet pótolták.”¹⁵

Periklész, a peloponnészoszi háborúban elesett katonának emlékére mondott gyászbeszédében, mintegy a hozzátartozók vigasztalására megígérte, hogy az elkövetkező év során nem lesz hiány szórakoztató rendezvényekben, és az előadások mindenki előtt nyitva állnak majd. A politikusok nem teljesen önzetlenül támogatták az ünnepeket és a játékokat, mivel ezek akár nagyban elősegíthették politikai terveik megvalósítását, hiszen ha az athéni polgár olyan színházi előadásokat látott, amelyek egyaránt épülésére és szórakoztatására szolgáltak, azáltal még véleményük is befolyásolódhatott a népgyűlési döntések meghozatalakor. A színház társadalmi szerepe és jelentősége a népgyűléséhez vált hasonlóná, olyan fórummá vált, ahol a mindennapokat meghatározó kérdésekre lehetett válaszokat adni és kapni, és ennek a társadalmi kommunikációs funkciónak köszönhető a görög színház rendkívüli termékenysége. Míg a község számára a tragédia az öntisztulás lehetőségét jelentette, addig a vígjáték a felgyülemlett politikai feszültségek csillapítására szolgált. A hellenisztikus korban viszont a komédia vált jelentős műfajjá, mivel a válságos idők elidegenedett embere a nemegyszer szókimondó, durván gúnyolódó komédiában talált inkább szórakozást, mint a tragédiában.

A görög színház egykori társadalmi kommunikációs funkciójának elsorvadása vezetett oda, hogy a római korban

¹⁵ Simhandl, *i. m.*, 1998, 29.

a színház építménye szakrális közösségi térből mintegy cirkuszi arénává alakult át. Ugyanis a görög színház szerepét még az istenek kultusza és a társadalmi kérdések előtérbe helyezése jellemezte, a római színház ellenben, kiváltképp a császárság idején, az uralkodók hatalmának fenntartását szolgálta, elterelve az emberek figyelmét a politikáról.

Róma hanyatlása után a színház újjászületésére mintegy félezer évre, csupán a 10. században került sor, amikor a kereszténység liturgiájából kifejlődött a középkor vallásos színjátása. Tehát a színház és dráma másodszor is vallásos forrásból született. A színházi alapstruktúra a kérdésfeltevés–válaszadás újbóli *felfedezéséből* ered, ami a kereszténység elterjedésének idejében vált újra aktuálissá. A klerikusok a húsvéti ünnepből kiindulva és az istentiszteletet mintegy teatralizálva, a templom épületén belül latin nyelvű, oratorikus játékokat mutattak be, amelyeket ünnepélyes gesztusokkal és rövid dialógusokkal egészítettek ki.

A vallásos színjáték fejlődésében döntő fordulatot jelentett a 13. században Krisztus személyének felléptetése, mivel ezáltal számos további jelenetre nyílt lehetőség, és így az anyag bővülésének köszönhetően elhagyták a templomot. Viszont az ma sem tudható pontosan, hogy a templomban zajló latin nyelvű ünnepekből hogyan alakultak ki lépésről lépésre a templomok udvarán és a városok piacterein nemzeti nyelven előadott játékok. Fischer-Lichte szerint a vallási játékok egyszerre két különböző kultúra részét alkották, egyfelől az egyházi kultúra kontextusában keletkeztek, másfelől a 15–16. század passiójátékainak többnapos vagy akár hetekig tartó előadásai a városok népi kultúrájának elmaradhatatlan részét képezték.¹⁶ Az egyházi és népi kultúra pedig nem hirtelen, hanem lassan és fokozatosan váltotta fel egymást.

A játékok szervezése idővel kikerül az egyház hatásköréből, és tanítók, városi írnokok és képzőművészek veszik át ezt a feladatot. A nagy passiójátékok szereplőit, mivel létszá-

¹⁶ Fischer-Lichte, *i. m.*, 2001, 73.

muk nemegyszer a háromszázat is eléri, a városlakók sorából toborozzák, és fontos szerephez jutnak a kézművescéhek is a játék egy-egy része önálló kialakításának köszönhetően. Mivel a női test közszemlére állítását bűnnek tekintették, a női szerepeket is férfiak játszották egészen a 16. század elejéig, amikor is a realizmusra való igény szellemében végül megjelenhettek a piaci játékok színpadán. A valóságra törekvő játékmóddal a közönséget kívánták beleélésre készíteni, bevonni abba a feszültségbe, amely a szélsőséges drasztikummal ábrázolt passiójelenetek és a feltámadás ujjongó hangulata között lüktetett. A passiójátékokban magasztos jelenetek váltakoztak durva és ocsmány mozzanatokkal. Például Krisztus alakítója vérrel megtöltött disznóhólyagot hordott a parókája alatt, hogy amikor a töviskoszorút a fejére helyezik, a vér végigcsorogjon az arcán.¹⁷ Páratlan lehetőséget kínáltak a kegyetlenkedések bemutatására és ezáltal a közönség megrendítésére a vértanúkról szóló játékok. A misztériumok és moralitások több helyszínen felállított jelenetei között vagy a közönség vándorolt, vagy épp a kocsikra rögzített képek követték egymást.

A vallásos színjátszás fejlődését nagyban elősegítették a mélyreható társadalmi és gazdasági változások is. Az ön-ellátó gazdaságok rendszerét felváltó piaci orientációjú áru-termelés következtében létrejött a polgárság, és az önmagára utalt ember lassanként növekvő szkepszissel szemlélte a világot. A hívők gondolkodásában felütötte fejét a kételkedés, ezért a vallásos színjátszás egyre inkább a kételkedők meggyőzését, hitükben való megerősítésüket tűzte ki célul. Viszont már képtelen volt kielégítő válaszokat adni a világi kérdésekre, azokra, amelyek az ember és az őt körülvevő világ viszonylatára, az életvalóságban való eligazodás feszültségektől terhes kérdéseire reflektáltak. Ez a *válaszképtelenség* a színházi kommunikáció feloldhatatlan feszültségekkel való telítődéséhez és ezzel együtt a népi kultúra egyre szélesebb térnyeréséhez vezetett, amivel tulajdonképpen megkezdő-

¹⁷ Vö. Simhandl, *i. m.*, 1998.

dött a színháznak az a(z) (újra)profanizálódása, amely aztán a reneszánsz idején teljeseedett ki.¹⁸

A középkor *tetszhalott* állapota után, az Itáliából kiinduló és a 14. században kibontakozó gazdasági-társadalmi folyamatok nagy horderejű változásai: a technikai és földrajzi felfedezések, az ipari és kereskedelmi fellendülés, a kereskedővárosok fejlődése, a polgárság kialakulása és megerősödése, mind a világiasabb kultúra megerősödését idézte elő. A változás megállíthatatlanul mindent áthatott. A mozgíthatatlan és eleve elrendeltetett világképet és az ember univerzumban elfoglalt helyét megdöntötték a kopernikusi felfedezések, a reformáció tana és az életre kelő társadalmi mobilitás. A középkor statikus világképét felváltotta a dinamikus élni akarás, a megismerés vágya, új válaszok keresésével. A középkor aszkézisével szemben a reneszánsz humanizmusa az élet szépségét, a természethez, az emberhez való visszatérést, a teljes emberi kibontakozást hirdette, ami elsősorban az emberi szellem felmagasztalásában, a test emancipálásában és a korlátlan életörömben nyilvánult meg, amely az antikvitás értékeinek emberközpontúságában talált visszhangra. Az ember legfőbb élménye önmaga lett, önmagát figyelte és elemezte, és ez a jelenség a művész szemléletében is változást eredményezett, ugyanis immár öntörvényű alkotó szubjektumot látott magában. A művész társadalmi tekintélye rendkívüli módon megnőtt, ellentétben a középkor művészeivel, aki névtelenségbe burkolózott, mivel csupán eszköznek tartotta magát.

Az új ismereteiknek köszönhetően az emberek teljesen megváltozott tudatossággal érzékelték jelen, múlt és jövő összefüggését, ami a művészet szempontjából is fontos következményekkel járt. Az alkotó többé már nem tartotta feladatának, hogy egy magasabb rendű valóságra utaljon, és így a műalkotás elveszítve a maga vallási jellegét, a földi valóság egyéb jelenségei közé sorolódott be. Ugyanakkor azoktól egyszersmind markánsan el is határolódott a festészetben

¹⁸ Fischer-Lichte, *i. m.*, 2001, 74.

a képeret, a szobrászatban a talapzat, a színművészetben pedig a portál által. A fiktív és a valódi világ elválasztásának elképzeléséből született meg az illúzió igénye, amely aztán az egész újkori színházat végigkísérve meghatározó módon éreztette hatását. A színházban végbemenő alapvető fordulat viszont abban állt, hogy a szimultaneitás elvét felváltotta a szukcesszióé, az egymásmellettség helyébe az egymásutánosság lépett.¹⁹ Míg a középkori nézőt az előadás több helyszínen felállított jelenetein vezették végig, addig a reneszánszban a közönség egy helyen maradt, és a cselekmény vonult el előtte az ok-okozatiság törvényei szerint.

A 16. század közepén valószínűleg az ókori atellana-játék hagyományaiból és a korabeli, szinte minden vidéken meglévő népi csúfolódókból alakult ki a *commedia dell'arte*, amelynek hatása nem a látvány varázsára és nem is a szó meggyőző erejére, hanem a gesztusok erejére épített. A *commedia dell'arte* hivatásos vándorszínész-társulatainak színészei közösen a maguk leleményességére és fantáziájára alapozva dolgozták ki az előadás néhány oldalas, dialógusok nélküli cselekményvázlatát (*canovaccio*), amely csupán alapvonásaiban rögzítette a cselekményt. A közösen rögzített kanavásznak és az alkalomról alkalomra rögtönözött párbeszédnek köszönhetően az előadás a résztvevő színészek közös munkájává vált, amely csupán a színpadon nyerte el végleges formáját, a közönség reakcióitól függően.

Ez a rögtönzés viszont nem felel meg a mai értelemben vett improvizációnak, hiszen idővel kialakult egy monológokból és dialógusokból álló kánon, és így a színészek elő-

¹⁹ Ez az elv uralkodott aztán a 19. század végéig, a 20. század elejéig, amikor is Európa-szerte átalakultak az életviszonyok, és ennek hatására az új színpadi koncepciók a színpadi történést többé már nem a valóság realiztikus leképezéseként, hanem utópisztikus-fiktív ellenképként határozták meg, az illuzionista utánczást felváltotta az önálló idő- és térbeli törvényszerűségeknek engedelmeskedő történetmesélés, érvényét veszttette az ok-okozatiság és a logika szabályai szerint felépített cselekmény.

re betanult szövegrészekkel, sematikus szövegvariációkkal, tréfákkal operáltak, melyeket az alkalomhoz illően variálhattak. Ha a színészek úgy látták, hogy művészetük nem arat túl nagy tetszésnyilvánítást, és a publikum unatkozik, az adott epizódot gyorsan átugrották, és megpróbálták a közönséget bohóctréfaszerű közjátékokkal szórakoztatni, elővettek egy-egy *lazzít*, és beépítették a történekek menetébe.²⁰ Ugyanis a műfaj legfőbb célkitűzése tagadhatatlanul a felszínes szórakoztatás volt. A szövegnek a mozgáshoz képest merőben alárendelt szerep jutott, de a maszkokat viselő színészek egész testének mimikája a szöveget kétszeresen is kifejezővé tette, hiszen egy-egy külföldi vendégszereplés közönsége olyannyira érthetőnek vélte, mintha azt a saját nyelvén adták volna elő.

Angliában a reneszánsz és a humanizmus a kontinenshez képest megkésve, a 16. század második felében bontakozik ki. I. Erzsébet uralkodása alatt az ipar és a kereskedelem lendületes fejlődése változásokat hozott a társadalomban: új rétegek, viszonyok és új gondolkodásmódok alakultak ki, amelyeknek következtében páratlan virágzásnak indult a kultúra is. A változások szele jótékony hatással volt a színházkultúrára is, hiszen a megnövekedett polgárság széles rétege gyarapította a nézőközönséget, és az arisztokrácia bőkezű mecénásai felkarolták az új színházi kezdeményezéseket.

A százötvenezer lakosú korabeli London színházlátogató közönségének igényeit naponta több társulat elégíthette ki egy időben. A mintegy kétezer néző befogadására alkalmas színházépületek demokratikus egységben fogadták be valamennyi társadalmi réteg képviselőjét, kézműveseket,

²⁰ A többnyire helyzetkomikumra épülő bohóctréfák – például Arlecchino spaghettit eszik, vagy éppen legyet fog – szerepe az unalom elűzésén és a cselekmény szüneteinek kitöltésén túl sokszor a megoldás késleltetése, a feszültség fokozása is volt. A lazzik némelyike annyira közkedvelt volt, hogy az előadás állandó elemeként a canovacciókban is helyet kapott.

arisztokratákat, kereskedőket és diákokat. A földszinti plebejus származású nézők harsány tetszésnyilvánításaikkal nemegyszer eldöntötték egy-egy előadás sikerét vagy bukását. A kor színházépületeinek semleges játéktéren zajló játéka szoros kapcsolatot épített ki a nézőkkel. A csekély számban használt díszletelemek csupán jelzésszerűen utaltak a valóságra, így a díszletezést helyettesítő *szókulissza* kihívást jelentő gyakorlatának megfelelően, a drámaíróknak rendkívül szuggesztív és szemléletes nyelven kellett a színhely atmoszféráját és egész tárgyi világát érzékeltetniük a nézők számára.

Shakespeare és kortársai nemcsak a reneszánsz által fel támasztott ókori színházkultúrából, de a középkori játék- hagyományból is merítettek. Gondoljunk csak az ellentétes cselekvési lehetőségek által meghatározott döntési helyzet kényszerében őrlődő ember alaphelyzetére, valamint a tragikumnak és komikumnak, magasztosnak és nyersnek a keverékére vagy akár a közönség közvetlen megszólításának konvenciójára, amely szintén középkori hagyományból ered.

Shakespeare drámáinak egyik legjellemzőbb vonása ellentmondásosságában érhető tetten.²¹ Drámáiban fittyet hány Arisztotelészre és az egységes és következetesen felépített cselekményre, a hely s az idő egységére, és biztos kézzel, szabadon kezelve tágítja vagy tömöríti az időt. Az ábrázolt időtartam, az előadás tényleges tartama és a befogadó szub-

²¹ Peter Brook, a 20. század egyik legjelentősebb Shakespeare-rendezője így fogalmaz: „Drámái éppen a *Nyers* és a *Szent* összeegyeztethetetlen ellentétén keresztül (...) váltanak ki oly felzaklató és felejthetetlen hatást. (...) A szent konfrontálódik a pokolbélivel, a legbanálisabb valóság az álomszerű költészettel, a mélységes komolyság a féktelen komikummal. És mindeközben a költő nem prezentál nézeteket és mondanivalókat, hanem kérdéseket tesz fel, és látleteket ad a világ állapotáról. Shakespeare nem foglal állást, nem propagál ilyen-olyan igazságokat, nem kínál vezérfonalat az étellel való megbirkózáshoz. Problémákat vet fel anélkül, hogy korhoz kötött válaszokkal ködösítené el őket, és ezáltal újra meg újra kihív minden nemzedéket: találják meg ők a saját álláspontjukat.” Brook, *i. m.*, 1971, 79-122. (*A nyers színház*)

jektív időélménye többnyire nagymértékben különbözik egymástól, viszont ennek ellenére feszültséggel telített egységgé áll össze.

Az 1603-ban trónra lépő I. Jakab abszolutisztikus uralkodása alatt az Erzsébet-kori életöröm helyébe az uralkodó osztály frivol élvhajhászása lépett, amellyel szemben hamarosan megerősödött a puritánok ellenállása, ami végül a londoni színházak bezáratásához vezetett.

A 17–18. század Európáját nagymértékben meghatározta a feudalizmus restaurációja, a fejedelmi abszolutizmusok megszilárdulása és az ellenreformáció kibontakozása. E korszak megváltozott ízlését jelezte a reneszánszt felváltó barokk korstílus kialakulása.²² A reneszánszhoz hasonlóan, itáliai gyökerekre visszatekintő barokk idővel, egyetemes igénnyel föllépő művészettörténeti korszakként egész Európában uralkodóvá vált. Hatása főként a katolikus befolyásoltság alatt álló területeken volt meghatározóbb, Itália mellett elsősorban Spanyolország és Franciaország művészetében.

Az állandó, objektív létezés helyébe az örök változás dinamizmusa lépett. A barokk embere számára – akinek tudatát az idő tűnékenysége és a mulandóság hatotta át – a színház a világot példázza, hiszen a világ is olyan, mint a színpad: érzéki, de nem valóságos. A barokk embere Istenben látja az alkotót és a rendezőt, akinek a kezében az ember csak szí-

²² Bár a *barokk* kifejezés eredete mindmáig vitatott, főként a portugál *barrucával* (szabálytalan formájú gyöngy) és az olasz *baroccióval* (szabálytalan, nyakatekert következtetés) hozzák összefüggésbe. A kezdetben elsősorban épületekkel kapcsolatban egyrészt a bizarr, mértéktelen, túldíszített, dagályos jelzők megfelelőjeként, másrészt az egész jelenség elmarasztalásaként használt kifejezés utólag elvesztette gúnyos értelmű mellékízét. A barokkban a reneszánszra jellemző tiszta vonalvezetést a szabálytalanság, az egyszerűséget a szertelenség váltja fel. A feloldódó határookban, a lendületes vonalvezetésben és a hullámzó formákban testet öltő dinamikus mozgalmasságnak köszönhetően határtalannak és felmérhetetlennek tűnő látvány kelt életre.

nész. A *nagy világszínházat* – melyet Calderón művének címe is idéz – az emberi lét mulandósága és annak látszatszerűsége hatja át. Míg a reneszánsz embere úgy érezte, hogy biztonságos világban él, a barokk embere számára a kisiklás, a bizonytalanság életérzése lett a meghatározó, a harmónia helyébe a világ hasadtságának érzete lépett, amelyet az idő tűnékenysége s ezáltal a mulandóság hatott át. Az életöröm és a haláltudat, az ideiglenes és az örök, a földi és az égi közötti polaritás került a korszak meghatározó életérzésének tengelyébe.

A barokk kor színháza fontos változásokat tudhat magának: hivatásossá vált a színészet, a vándortársulatok újjátalakításként a 17. század közepétől fogva a női szerepeket nők alakították, lényegesen gyarapodott a színházi célra emelt épületek száma, és alapvető újításokkal gazdagodott a színpadtechnika. A kulisszaszínpad által lehetővé tett gyors színváltások az állandó változás életérzését képezték le, a perspektíva festés tökéletesedése pedig a korra igencsak jellemző illuzionizmus utáni vágyat elégítette ki, ugyanis a szöveg uralmán alapuló reneszánsz színházzal ellentétben a hangsúly most a képre, a vizuális érzékelésre került. Míg a szoros versenyhelyzetnek köszönhetően a vándortársulatok egyre gátlástalanabban elégítették ki közönségük igényeit, addig a katolikus egyház az ellenreformációs propaganda eszközéül, a protestáns egyház pedig didaktikus célzattal használta a színpadot. Ugyanakkor a fejedelmek az operában és a balettban, a két ösztönművészeti műalkotásként létrejött műfajban láttak lehetőséget a szórakozásra és egyszerűen saját hatalmuk reprezentálására.

Spanyolországban a színház virágkora a 17. század közepén teljesedett ki a gazdasági és politikai hanyatlás ellenére, vagy részben annak is köszönhetően, akkor, amikor a kulturális élet még „arany” fényben tündökölt. Miközben az ország elvesztette nagyhatalmi státusát, és gazdasági csődfenyegette, a színház mintegy mentsvárként, valóságpótlékként, a dicsőbb hősi-lovagi korokra való emlékezés, a vigasz

és a figyelem elterelésének színhelyeként működött. Ez az életérzés olyan mértékű színházéséget váltott ki a spanyol társadalom valamennyi rétegében, hogy a drámaírók alig győzték kielégíteni a közönség igényeit, amely egykettőre elnyűtte a színdarabokat, folyvást újabbakra éhezve. Ennek köszönhetően jött létre az a káprázatosan gazdag és sokrétű drámai termés, melyet elsősorban Lope de Vega, Tirso de Molina és Calderón de la Barca életműve fémjelez. A spanyol *aranykor* életérzése találkozott a barokk azon felfogásával, amely a világot színpadként, az embert pedig Isten által mozgatót szerepjátszóként értelmezte. Ugyanakkor a barokk a színpadot a világ metaforájaként is értelmezte.

A barokk sokszínű színházi kultúrát hívott életre Franciaországban is. Míg az udvari társaság a fénypompás operaelőadásokban és az ünnepi balettekben lelte gyönyörét, addig a polgári közönség Corneille és Racine tragédiáiban kereste az erkölcsi épülés lehetőségét, és Molière vígjátékaitól várta a szórakozást. A nép egyszerű fiai pedig be kellett érjék a népszerű Théâtre de la Foire vásári színházának a mulattatásával.

A klasszicizmus mint a barokk *szertelenségével* ellentétes irányú mozgalom, az ókor szigorú művészeti eszményéhez igazodott, és szoros összefüggésben állt a René Descartes által hirdetett és a módszeres kételkedés princípiumára épülő racionalizmussal. XIV. Lajos abszolút uralmának kezdetével az udvar határozta meg a politikai és a társadalmi élet minden aspektusát, olyannyira, hogy ott dőlt el, mi illendő és mi nem, illetve mi tekintendő szépnek és elegánsnak, szellemesnek és előkelőnek.²³

²³ Az *illendőség* normái az udvar minden tagjára nézve kötelező érvényűek voltak, még a király sem szeghetette meg az etikettet. A francia udvari ceremónia tökélyre törekvő kidolgozottságában színházzá nemesedett, ahol a legfőbb politikus, a király lett egyben a legfőbb színjátékos is a nagy politikai álcajátékban. – Simhandl, *i. m.*, 1998, 116.

Az *illendőség* normái a színpad szabályait is felülírták. A színház formai és tartalmi tekintetben egyaránt arra törekedett, hogy teljes összhangban legyen az udvar világnézetével és ízlésbeli normáival. Az arisztokrácia elhatárolódott minden olyan cselekvéstől, amelyet nem lehetett társalgásban is kifejezni, és ez kihatott a színpad világra is, ugyanis a hősök szabályos és összefüggő mondatokban haldokoltak, azaz a szóé lett a főszerep. A francia klasszicizmus színészei mindenekelőtt jó szónokként a retorika szabályaihoz híven kellett eldeklamálni a költő szövegét. Az illendőség olyannyira a hitelesség fölött állt, hogy a színészek játék közben soha nem fordíthattak hátat az előkelő nézőknek még akkor sem, ha azok – korabeli szokás szerint – a színpadon foglaltak helyet. Ezzel inkább akadályozták, mint segítették a színpadi kommunikációt, bár igaz, hogy nem is ez volt a céljuk, csupán az, hogy a színészekkel együtt megmutatkozzanak alattvalóik előtt. Ugyancsak a kor szokásainak megfelelően a színen zajló eseményeket hangosan lehetett kommentálni. Ez a néző felé irányuló színházi nyitottság épp a teatralitásából, nem pedig a valóság élethű leképezéséből nyerte sajátos elevenségét.

A 18. század közepe táján az először Angliában, Franciaországban, majd a német kultúrkörön belül kialakuló polgári dráma és színház megszületésével először került sor a színháztörténet során arra, hogy valamely színházi korszak, irányzat kapcsán előbb született meg annak elmélete, ideológiája, mint maga a jelenség.

A feudális-abszolutista uralmi kényszerek alól felszabadult és a felvilágosodás eszméjétől megittasult polgárság emancipálódásának és felemelkedésének tudatos és tervszerű eszköze volt a polgári nyilvánosság fórumainak megteremtése, amelyeken érvényesítheti, propagálhatja saját értékeit, világnézetét. Az egyik ilyen főszereppel bíró fórumnak, a színháznak a meghódítása a polgárság által, új drámatípust

is követelt.²⁴ A korábbi teatralitással szemben a realitás illúzióját igyekezett megteremteni, amellyel a polgári rend valóságát kívánta erősíteni és fenntartani. A magát a tragédiával és a komédiával szemben, illetve a kettő között definiáló műfaj az egyre meghatározóbb gazdasági-társadalmi hatalommal bíró polgárság önképének erkölcsi dimenzióját tematizálta.²⁵

Denis Diderot a kizárólag felső státusú szereplőt felvonultató cselekménysémák kiirtására törekedve, témáit az otthoni-családi környezetből merítette, és a *comédie larmoyante* (könnyfakasztó komédia), illetve a *genre sérieux* (komoly műfaj) keretei közé helyezte, utóbbira később a *tragédie domestique et bourgeoise* (családi-polgári tragédia) műfaji meghatározást alkalmazva.²⁶ Meggyőződése szerint a család a maga teljes fenségében kell ragyogjon. Továbbá olyan eszményített képet kell festeni a valóságról, amely a természet egyetemes harmóniáját a társadalmi együttélés utópisztikus céljaként vetíti a néző elé, és mindezt úgy, hogy a közönség azt higgye, magával a valósággal áll szemben. A koncepció

²⁴ Arisztotelész *Poétikája* és ezt követve a színházi hagyomány két drámatípust rögzített, a tragédiát és a komédiát. A tragédia uralkodók, illetve magas státusú szereplők körében játszódik, a komédia ellenben az alacsony státusú közemberekében. A polgár figurája tehát tulajdonképpen a komédia határai közé rekedt.

²⁵ Ez az új drámatípus George Lillo *A londoni kereskedő avagy George Barnwell* története című darabjával született meg, amely 1730-ban került színre, és a következő évben jelent meg nyomtatásban, s noha nem viselte még a *polgári tragédia* elnevezést, megfelelt e rövidesen megfogalmazódó kategóriának.

²⁶ *Színhész-paradoxon* című híres színházelméleti dialógusában Diderot a párbeszéd egyik résztvevőjével mondatja ki a maga nézetét: „Gondolkodjék csak egy percig el rajta, mit is nevezünk a színpadon igaznak. Azt-e, hogy minden úgy történik, mint a valóságban? Korántsem. Így értelmezve az igaz nem egyéb, mint közönséges. Mi hát a színpadi igazság? A tettek, a beszéd, a jellem, hang, mozdulat, taglejtés egyezése egy eszményi mintával, melyet a költő teremtett (...)” Diderot, Denis (1966): *Színhész-paradoxon. A dráma-költészetéről* (ford: Görög Lívia), Budapest, Magyar Helikon, 25.

ellentmondásossága abban állhat, hogy bár a néző öntudata megerősödik azáltal, hogy átéli a saját osztályabeli család tagjainak erényes magatartását, de mivel ezt a jobb világot már létezőként tüntetik fel előtte, fennáll annak a veszélye, hogy emancipációs törekvései lanyhábbá válnak.

A néző teljes illúziójának elérése érdekében a színpa-di cselekmény önmagába zárt világgént kell megjelenjen, és ez többek között a közönség közvetlen megszólítása addig elfogadott gyakorlatának megszüntetését jelentette. Az illúzió elvéből törvényszerűen következett továbbá a szereplők hitelességének követelménye is, azaz a szerző nem használhatja őket szócsövéül, ehelyett a jellemnek és a helyzetnek megfelelő nyelvezettel kell őket felruháznia.

Diderot elképzelésének hatására Lessing is abból indult ki, hogy a színház legfőbb feladata a néző erkölcsi jobbítása. Bár Lessing is hivatkozik Arisztotelészre, de nem a hármas egység szabályát, hanem a katarzisz elméletet tartja lényegesnek, mint ahogyan azt a *Hamburgi dramaturgiában* kifejti: „A tragédia rendeltetése, hogy kitágítsa együttérzésre való képességünket.”²⁷ Arisztotelész szerint a néző az *eleosz* és a *pbobosz* – mai fordításban a *siralom* és a *rémület* – átélésével egyszersmind megtisztul ezektől az érzelmektől. Ugyanakkor Lessing az arisztotelészi meghatározásokat „részvét”-ként és „félelem”-ként fordítja le, mivel őt inkább az érzelmi rezdülések érdeklik, mint az elemi indulatok. A dráma legyen „a részvét iskolája”, mivel „a részvétre leginkább képes ember” ugyanakkor „a legjobb ember is, aki a leginkább hajlamos mindenfajta társadalmi erényre, a nagylelkűség minden megnyilvánulására”. Ha viszont azt szeretnénk, hogy a szánalomjobbító hatása maradandó legyen, akkor ehhez társulnia kell a néző félelmének is, nehogy ő maga is úgy járjon, mint a hős, aki felkeltette szánalmát. Ilyenformán tehát a félelem és a részvét között egyenes, közvetlen kapcsolat létezik: „a félelem az önmagunkra vo-

²⁷ Lessing, Gotthold Ephraim (1963): *Laokoón – Hamburgi dramaturgia* (ford. Tímár Ilona), Budapest, Akadémiai Kiadó, 317.

natkozott részvét”²⁸ Ha azt szeretnénk, hogy a polgári néző együtt érezhessen a hős érzelmeivel, akkor a hős nem lehet „rosszabb”, „mint amilyenek mindközönségesen mi is vagyunk”; „szakasztott úgy” kell „gondolkodnia és cselekednie, ahogy a helyében mi magunk is gondolkodtunk és cselekedtünk volna”. Természetesen ezzel az elvárással nem csupán az a célja Lessingnek, hogy a tragédia „előkelő” szereplőit egyszerűen lecserélje polgári származásúakra. Szerinte a hős – társadalmi állásától független – „igazi embersége” a mérvadó, amely kiemelkedő politikai jelentőségű tettek helyett immár a mély érzelmekben nyilvánul, amelyek csodálat helyett megindulást váltanak ki a nézőből. „Ha királyokon szánakozunk, mint emberekkel érzünk együtt velük, nem mint királyokkal. Magas rangjuk szerencsétlenségüket gyakran jelentősebbé teszi ugyan, de azért nem teszi érdekesebbé.”²⁹ Végeredményben a polgári szomorújáték hőse lehet magas rangú személy ugyan, de kizárólag abban az esetben, ha magánemberi mivoltában jelenik meg, nem az állam és az udvar, hanem az otthon és a család keretei között. Lessing – akárcsak Diderot – a szűkebb családban látja az „igazi emberség” megnyilvánulásának helyét, ugyanis véleménye szerint a néző csak akkor élheti át a színpadon megjelenő eseményeket, ha a cselekmény ebben a család világában ágyazódik.

Ezzel az elképzelésével – és drámáival – Lessing felülírja a szereplők műfajok szerint történő társadalmi elkülönítésének szabályát, új műfajt teremtve: a polgári szomorújátékot. A polgári dráma és a szorosán hozzá kapcsolódó színpadi illúzió elve megközelítőleg a 19. század végéig mondhatni egyeduralmat élvezett.

Johann Wolfgang Goethe weimari intendásként az egész játék harmóniáját tűzte ki célul, amelynek a deklamálás, a harmonikus mozgás és a jelenetek festői elrendezése voltak a leghangsúlyosabb elemei, de mindenekelőtt a színészek já-

²⁸ Lessing, i. m., 1963, 506.

²⁹ Uo. 260-261.

téknylvének kimunkált gesztusait kívánta összhangba hozni a drámaköltő művét fennkölt stílusban deklamáló színészi beszédmóddal.³⁰ A *Szabályok a színészek számára* című munkájában olyan eleve rögzített konvenciók betartását hirdeti, amelyek voltaképpen a polgári színház realizmusától a francia klasszicizmus udvari színházához való visszalépést jelentik.

A 19. század összetett társadalmi változásainak köszönhetően a polgárság első ízben került abba a helyzetbe, hogy az arisztokráciától függetlenül színházak fenntartójává váljon. Ennek következményeként – a polgárság elvárásaihoz, érdekeihez igazodva – a színháznak egyrészt az volt a feladata, hogy a polgári értékek közvetítésével biztosítsa a szellemi-erkölcsi épülést, másrészt pedig, hogy szórakoztasson és kikapcsolódást nyújtson a *fárasztó hétköznapiak teendőitől* elcsigázott nézőknek.

Az általános polgári műveltséget a klasszikus drámák szolgáltatták, de a színházak műsorait mindenekelőtt olyan tömeges fogyasztásra szánt, összetévesztéses komédiák és felszínes társalgási vígjátékok alkották, amelyek zajos sikereket aratva gondoskodtak a polgári közönség zavartalan ünnepesti hangulatáról. Ezek a *bulvárvígjátékok* szinte kizárólag arról szóltak, hogy miként sodorják veszélybe a polgári családot a félrelépések vagy éppen a pénzügyi katasztrófák, ám végül mindig minden szerencsésen megoldódik.

A polgári közönség valóságosság igényének megfelelően vezették be a három fal által körülzárt, nyitható-csukható ajtókkal és felfüggesztett mennyezettel ellátott *zárt szobadísztéket*, amely aztán fokozatosan kiszorította a kulisszaszínpadot. A valóságosság igénye a klasszikus drámák színpadra állítására is kihatott, ugyanis azok meghatározó elve a historizmus lett, amelynek jegyében a múlt lehető legpontosabb rekonstruálására törekedtek.

A színpadi historizmust II. György szász-meiningeni herceg fejlesztette tovább Ludwig Chronegk rendezővel

³⁰ Vö. Simhandl, 1998, 169-171.

együttműködve, példaértékű modellszínházat hozva létre. A rendezői színház előőrsének tekinthető meiningeni társulat minden színpadi elemet megmozgatva a totális illúziót kívánta megteremteni. A hónapokon át tartó próbáknak köszönhetően lehetőségük nyílt az előadás legapróbb részletekig menő kidolgozására, mindenekelőtt az együttes játékot és a színpadi történés összhatását szem előtt tartva. A meiningeni stílus újítása abban állt, hogy az előadott műveket pusztán színpadra állításukon túl, közelebb akarták vinni a nézőkhöz, mégpedig egy olyan sajátos történelmi hitelesség megteremtésével, amely révén a néző mintha a darab által ábrázolt korabeli helyszíneken és alakok között érezhette magát. A társulat európai és észak-amerikai vendégjátékai révén mindenhová elvitte a meiningeni stílus híret, amelynek törekvései igen nagy hatással voltak a kialakulófélben levő naturalizmus vezető személyiségeire, így André Antoinra, Otto Bahmra és K. Sz. Sztanyiszlavszkijra.

A minden elemét a valóság-hűség elvéhez igazító naturalizmus, a beszéddel és a mozgással, a díszlettel és a jelmezzel a legapróbb részletekig a valóságot utánozta. Az irányzat felújította a Diderot által már kidolgozott *negyedik fal fikcióját* – amelyen a nézők átlátanak, a színészek azonban nem –, kiiktatta ezáltal a közönség közvetlen megszólítását, akárcsak a szereplők közönség felé nyitott félkörös elrendezését. A naturalista előadás valóságként, nem pedig a valóság színpadra való művészi áthelyezéseként jelenik meg. A szereplők úgy viselkednek, cselekszenek és beszélnek, mint a hétköznapi életben, úgy, mintha egymás között volnának, és a nézők jelen sem volnának. A közönség pedig úgy kíséri a történeteket, mintha kulcslyukon át leselkedne, és azt az illúziót kell elfogadnia, hogy amit lát, az maga a valóság.³¹

³¹ Az 1881-ben megjelent *Le Naturalisme au théâtre* (A színházi naturalizmus) című értekezésében Zola kifejti a jövő színházának rendeltetését, miszerint a lehető legpontosabban és hűséges utánpótlak formájában kell ábrázolnia az egykorú élet „valóságos állapotait”, mégpedig nemcsak a külső, hanem a szellemi és a lelki folyama-

Ezekben a változásokban nem utolsósorban a színház funkciójának megváltozása jut érvényre, ugyanis a naturalizmus képviselőinek elképzelése szerint a színháznak immár nem csupán a közönség sekélyes szórakozásáról és épüléséről kell gondoskodnia, hanem szembesítenie kell a maga valóságos jelenkori problémáival.

A negyedik fal konvenciójának köszönhetően a színpad és nézőtér elkülönült, a színpad önálló, zárt univerzum-má lett, amit tovább erősített a nézőtér elsötétítése, és így a néző a tőle független színpadi események kívülálló, passzív szemlélőjévé vált. Voltaképpen ezeknek a színházi változásoknak köszönhetően tanulta meg a néző a (kő)színházi keretek közt ma is domináns és érvényes viselkedési mintákat. Az előadás felépítéséből többnyire kizárták a nézői reakciókat, hogy azok ne befolyásolhassák a színpadi történéseket, ugyanakkor mégis szellemi aktivitást feltételeztek a befogadók részéről, hiszen társadalmi realizmusuk mondanivalója a nézők jelenkori világára vonatkozott. A színház a társadalmi nyilvánosság fórumává válhatott, s ez a polgári illúziószínházból gyökereztethető törekvés máig érvényes, mint ahogyan a polgári korszak impozáns színházépületei ma is reprezentatív jelképként sorakoznak Európa nagyvárosaiban. Valamikor „ezeket az építményeket nagyívű gondolatok lakták be, majd amikor már nem társadalmi, hanem inkább csak társasági központokként funkcionáltak, társadalmi mondanivalójuk is szolid konzervativizmussá alakult át. (...) a színpadon már nem sikerült olyan témákat felmutatni, amelyek a közönséget valóban homogén egységként mozdították volna meg. A színház ezzel a formával már nem tudott tovább a korábbi módon hatni: kommunikációja egyre kevesebb visszacsatolást generált, bulvárosodott, s

tokat is. Ami a színészek játékát illeti, Zola szerint a színész ne „játssza”, hanem „élje” a szerepét, azaz „meg kell feledkeznie” önmagáról és a nézőkről, mint ahogy a közönségnek is „el kell felednie”, hogy színészi játékot lát maga előtt. – Simhandl, 1998, 211.

ezzel egy több évszázados fejlődési szakasz érkezett el a fordulópontjához”.³²

Ezzel szorosan összefügg, hogy a 19. század végére, a 20. század elejére a felgyorsuló technikai fejlődés, az iparosodás, a nagyfokú urbanizáció, az élet egyre gyorsuló ritmusa jellemezte a társadalomban lezajló folyamatokat, Európa-szerte átalakultak az életviszonyok és velük a szellemi és a kulturális helyzet feltételei is. Bár a polgárságot büszke öntudattal töltötte el a társadalmi fejlődés, ugyanakkor mégis szorongással tekintettek a jövőbe, ugyanis a technikai és a társadalmi változásnak köszönhetően az európai ember számára a valóság ismét bonyolultnak és átláthatatlannak tűnt.

A változások által kiváltott antinaturalista színházi reformok *avantgárd*ként³³ ismertté vált mozgalmában több olyan színházi alkotó, illetve színházi koncepció is megjelent, amely felhagyott a világ realiztikus színpadi leképezésével, és immár utópisztikus-fiktív színpadi történések által próbálta megragadni az érzékelhető valóságot. Az alkotók az elérendő hatást immár a racionálisan felfogható üzenetek és átélhető érzelmek határmezsgyéjét áthágva, az érzéki, gondolati és érzelmi horizont kiszélesítésében és a provokációban keresték, a felgyorsult világ ingeráradatának dekonstruált leképezése által. Az illuzionista utánzás helyébe az önálló idő- és térbeli törvényszerűségeknek engedelmeskedő történetmesélés lépett, felfüggesztve az ok-okozatiság és a logika szabályai szerint felépített cselekmény és a lélektanilag differenciált jellemábrázolás kizárólagos érvényét. A beszédről, a kimondott szóról, a gesztus- és mozgásnyelvre, a kép javára helyeződött át a hangsúly.³⁴

Míg a polgári-realista színház konvenciórendszere valóságként fogadtatta el a nézőivel a színpadon ábrázolt világot,

³² Sz. Deme, *i. m.*, 2010, 18.

³³ E reformtörekvések megnevezése a hadseregtől származik, ahol is az „avant-garde”-nak, azaz az előőrsnak az a dolga, hogy a többiek számára felderítse az utat.

³⁴ Vö. Simhandl, 1998.

kész válaszokat adva az esetlegesen felmerülő kérdésekre, addig a szerteágazó avantgárd irányzatok közös nevezőként a nézők felrázását tűzték ki célul maguk elé, élesen szembehelyezkedve bármilyen addigi konvencióval. Az átélhető érzelmek közvetítése helyett – főként a korai avantgárd irányzatok nemegyszer igen harcias modorban – a provokációt részesítették előnyben, és az általa felmerülő kérdésekre összpontosítottak. A merőben újszerű színházi formák által kiváltott szélsőséges nézői reakciókat a polgárpukasztó botrány és önfeledt lelkesedés egyaránt jellemezte.³⁵ Nemcsak az alkotók és alkotásaik zúdították egyoldalúan a nézőkre az irracionális, hanem a befogadás és a visszacsatolás lehetőségével élve, a közönség is szabadon reagált a provokációkra, mintegy az alkotó és befogadó közvetlen találkozásaként. Ezek a kísérletek a merőben új színpadi elemeken és színpadi irányzatokon túlmenően a nézői percepció számára is új utakat nyitottak, amelyek aztán a későbbi performansz-színházban teljesedtek ki.

Az Adolf Appia, Edward Gordon Craig elképzelései mentén megszülető antinaturalista színházi reform és irányzat tagadta a nagyközönség elvárásait kiszolgáló konvencionális színházat, fontosabbnak tartva a színház művészetként való értelmezését mint annak társadalmi szerepét. A kiszélesedő reformokhoz kapcsolódó futurista, dadaista, konstruktivista és szurrealista művészek is az avantgárdhoz sorolták magukat.³⁶

³⁵ Az egyik futurista rendezvény résztvevőjének beszámolója szerint „A közönség kitartóan és lármásan bombázta a színpadot mindenféle élelmiszerral – paradicsom, narancs, krumpli és egész hagymakötegek pokoli zuhatagával. A nézők kölcsönösen szidalmazták egymást, és üvöltéssel fogadták a színpadról rájuk zúduló sértéseket. (...) A terem piactérré változott, kitört a kivételes állapot.” Simhandl, *i. m.*, 1998, 385.

³⁶ E „történelmi avantgárd” feltámadásaként, „neoavantgárd”-ként értelmezhető az a hatvanas évek elején jelentkezett művészeti vonulat, amely magában foglalta a színházat is, és olyan jelentős irányzatokban nyilvánult meg, mint az akcióművészet (happening,

Az 1960-as évekkel kezdődő és máig gyűrűző kísérleti színházi törekvéseknek az Antonin Artaud és Bertolt Brecht által kialakított színházi elképzelések szolgáltak kiindulópontként. Mindkettejük színházi elmélete a polgári-realista illúziószínház kimerülésének problémájára szándékozott megoldást találni a színház társadalmi szerepének megnövelésével, konkrétan az egyén és a közösség nevelése által. Természetesen más-más elképzelés szerint, de mindketten egy *új néző, egy új ember* megteremtését tűzték ki célul.

Artaud metafizikai indíttatástól vezérelve a keleti kultúra felé fordult, és úgy gondolta, hogy a színház mágikus szertartásokhoz való visszavezetésével a nyugati kultúra szenvtelensége ismét szenvedélyessé tehető.³⁷ Meglátása szerint „akárcsak a pestis, a színház is olyan válság, amely vagy halállal vagy teljes gyógyulással végződik”.³⁸ És ennek a modern mágikus szertartásnak köszönhetően meghal a régi, pszichológiailag és szociálisan, a társadalmi elvárások által megnyomorított ember, és megszületik az új, totális ember.

Brecht ezzel szemben olyan színház megteremtését tűzte ki célul, amely szórakoztat és tanít egyben, ugyanis az általa tudományosnak nevezett kornak megfelelően a színház feladata mindenekelőtt a tanítás, amely kritikus, bíráló magatartást feltételez. Kritikus távolságtartással vizsgálta az általa bemutatni kívánt jelenségeket, ugyanis a színház nem lehet pártatlan, elkötelezettnek kell lennie a társadalom átalakítása iránt. Többek közt az elidegenítő effektusok által kívánta megteremteni a lehetőséget a közönségnek a saját objektív, bírálói attitűdjének a kialakítására. Brecht a nézők gondolkodásának aktivizálásával egy olyan új embertípust

performance), a képi színház (Tadeusz Kantor, Robert Wilson), valamint az Antonin Artaud színházi látomásaitól ihletett mitikus-rituális színház (Living Theatre, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba).

³⁷ Artaud, Antonin (1985): *A könyörtelen színház* (ford. Betlen János), Budapest, Gondolat Kiadó, 69.

³⁸ Uo., 90.

kívánt megteremteni, amely képessé válik az átalakulásra, és aktívan vesz majd részt a társadalom ügyeiben is.

Elmondható, hogy Artaud és Brecht színháza nem egyszerűen a nézőnek, hanem a nézőért létezik. Ami pedig a polgári individualitás problémáját illeti kettőjük összehasonlításában, egyetérthetünk Kékesi Kun Árpád megfogalmazásával: „... Artaud a metafizikus létezés elérése, Brecht pedig a kollektivitásban való feloldódás révén véli megoldhatónak.”³⁹

Ezt követően a neoavantgárd színházi törekvések, köztük a performansz-színházak fokozott érdeklődéssel fókuszáltak a nézőre, annak befolyásolására, alakítására és mindenképp előtti aktív részvételre való ösztönzésére. Az 1960–1970-es évek egyes színházi törekvéseit a színház és az élet közötti mezsgye eltörlésének vágya itatta át. Különböző stratégiákkal éltek a nézőkhöz való viszonyuk kialakítása során, így például a közterületeken tartott előadások révén a hétköznapi élet helyszíneit a kísérletezés terévé alakították, és ezáltal az életszerű környezet (environment) segíti elő, hogy a játéktér és a nézőtér (színház és az élet) ne különüljön el egymástól, és megtörténhessen a nézők játékba való bevonásának (involvement) aktusa, amelyben főszerepet kapnak a spontán nézői reakciók és az általuk generált lehetőségek sora. A nézőtér és a játéktér közti határvonal felfüggesztésével együtt az előadás színházszerűsége is szertefoszlik, a „mindennapi élet teátrális aspektusainak megragadása”⁴⁰ kerül előtérbe, és a közönség számára sokszor az is eldönthetetlené válik, hogy mikor néző, és mikor az események alakítója. Sok esetben a színész már nem is játszik hagyományos színházi értelemben, csupán „egy asszociációs háló részeként van jelen”, és sem közvetít a néző számára egyértelmű jelentéseket, aki így „kénytelen lesz maga felfejteni az

³⁹ Kékesi Kun, Árpád (2000b): *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern–Drama/Színház–Emélet*. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 15.

⁴⁰ Sz. Deme, *i. m.*, 2010, 23.

előadás jelentésrendszerét, illetve feladni a jelentéshez való ragaszkodását”.⁴¹

Grotowski szegény színháza minden feleslegesnek vélt elemet elhagyott, díszletet, jelmezt, sminket, világítást és hangeffektust, hogy kizárólag a színész és a néző kapcsolataira koncentrálhasson. A színésznek nincs szüksége átélésre, ugyanis nem a szerepévé, hanem új emberré kell válnia, feltárva és tanulmányozva azt, ami a hétköznapi maszk mögött rejtőzik: „a személyiség legbelsőbb magját – azért, hogy feltárhassuk és feláldozhassuk”.⁴² A néző a közvetlen közéletben zajló játék során teljes mértékben átérezheti a színész fizikai jelenlétét, testi intenzitását, tulajdonképpen azt a rituális áldozatot, amelyet a színész őerte végez. Peter Brook így fogalmaz barátja, Grotowski szegény színházának nézőjével, illetve közönségével kapcsolatban: „Grotowskit munkája a színész belső világába egyre mélyebbre és mélyebbre vitte, egészen addig a pontig, ahol a színész már megszűnik színész lenni, és pusztán ember-lényegével azonos. (...) így minden külső elemnek le kell foszlania, míg végül nincs többé színház, nincs többé színész, nincs többé közönség – csupán a magányos ember marad, aki végső drámáját egyedül játssza el.”⁴³ És valóban, 1970-ben egy indiai útjáról visszatérve, a világhír küszöbén álló Grotowski végleg hátat fordít a színháznak mint klasszikus intézménynek és a nyilvános színházi tevékenységnek. Ezt követően a színházi tevékenység kutatásának szentelte minden idejét, olyan parateátrális kutatásokba kezdve, amelyeknek ugyanaz volt a célja, mint szegény színházának, ugyanis továbbra is arra ösztönözte az embereket, hogy lehántsák magukról a szocializáció során rájuk rakódott társadalmi mázat, és olyanok mutassák magukat, amilyenek. Színházei már nem elé-

⁴¹ Uo., 24.

⁴² Grotowski, Jerzy (1999): *Színház és rituálé* (ford. Pályi András), Budapest–Pozsony, Kalligram Kiadó, 17.

⁴³ Brook, Peter: (2000): *Változó nézőpont* (ford. Dobos Mária), Budapest, Orpheus Kiadó, 54.

gedtek meg azzal, hogy példát szolgáltatnak az önfeltárás folyamatára, hanem útikalauzzá akartak válni, olyan helyzeteket teremtve, amelyekben a résztvevők közvetlen ön-
elemzésre vállalkozhattak. Philip Auslander úgy fogalmaz, hogy „Grotowski elutasította korábbi elkötelezettségét az ideogrammatikus cselekvések iránt, és megtagadta szimbolikus jelentőségű munkáit. Parateátrális kutatásai szintiszta okként funkcionáltak: nem reprezentáltak semmit valamilyen közönség számára, hanem közvetlenül pszichofizikai tevékenységbe vonták a beavatottak csoportját”.⁴⁴ Lehetővé akarta tenni az emberek számára a valódi énjükkel szembeni félelem leküzdését, hogy betemethessék a nyugati civilizáció által létrehozott szakadékot a test és a lélek között. Ezek a parateátrális események terápiahatások voltak, s a szegény színházhoz hasonlóan, mindig egyvalakit céloztak meg, és minden résztvevő számára lehetővé akarták tenni, hogy eljusson egyénileg önmagához. Grotowski össze akarta egyeztetni a terápia individualizmusát a közösség iránti elkötelezettséggel. Amíg Copeau és Brook azt vallotta, hogy a színház a közönséghez mint kollektív egészhez szól, Artaud pedig, hogy a színház, akár a pestis, minden egyénre az individuális lélek szintjén hat, addig Grotowski úgy vélte, hogy az én közösségi kontextusban történő feltárása közösségi katarzist vált ki.⁴⁵

Grotowskihoz hasonlóan Peter Brook is a színészre, a színész és a néző kapcsolatára fókuszál. Brook semlegesített üres tere egyfelől a színészre koncentrálni a figyelmet, másfelől megszünteti az imaginációt lehatároló tényezőket, „hogy mindig szabadon szárnyalhasson a néző képzelete”.⁴⁶ És pont egyszerűsége által teszi lehetővé, hogy „nagyon összetett világot teremtsünk a néző számára”.⁴⁷ Így kapcsoló-

⁴⁴ Auslander, Philip (2007): „Szent színház” és katarzisz (ford. Kékesi Kun Árpád), *Theatron*, 2007/3-4, 110-118, 117.

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ Uo., 226.

⁴⁷ Uo.

dik egymásba az üres tér és a változó benyomásokból összeálló illúzió elgondolása, amely Brook számára a színház közvetlenségének alapvető feltételét jelentette.⁴⁸

A közönség aktivizálása, bevonása többnyire nem fizikai mozgósítás által valósul meg, sokkal inkább a néző személységére összpontosítva. A néző értelmezések helyett sok esetben tetszőleges elrendezésre váró összefüggésekkel találkozunk. Például Robert Wilson képszínházi előadásai – Grotowski szegény színházával ellentétben – felhasználva a rendelkezésre álló színházi eszközöket, olyan totális víziókat kínálnak a nézőknek, amelyekben a látvány költőisége révén törekszik a láthatatlan megfogalmazására, hogy aztán ezek a képek a néző belső ernyőjén megjelenve telítődjenek jelentéssel, vagyis az érzékelés azon szintjén, amely például az álom során működik.⁴⁹

Az avantgárdtól eltérően a színháznak ezt a formáját nem feltétlenül a megelőző színházi hagyományok feltétlen elutasítása határozza meg, hanem sokkal inkább azok újr gondolása és -hasznosítása, amivel nem a színházi jelentés biztos megteremtését, illetve elfogadását várja el a nézőtől, hanem inkább a nézői pozícióban hozott tudatos döntések lehetőségét kínálja.

Láthatjuk, 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 (hagyomá-

⁴⁸ Kékesi Kun Árpád (2007): *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris Kiadó, 282.

⁴⁹ Kékesi Kun, *i. m.*, 2000b, 21.

nyos értelemben vett) szerepjátszása adta lehetőségeket kiaknázó előadások adott esetben ma is érvényesen szólhatnak meg. A társadalmi igények ebben a típusú színházban bármikor újra megtalálhatják a saját visszatükrözési 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 önmege erősítésre és megható színpadi érzelmekre vált bérletet”⁵⁰, és többnyire nem a megértés szándéka vezérli akár a posztdramatikus színházi formái iránt.

Ellenben az is igaz, hogy a színházi újtók vívmányait – bár igaz, hogy legtöbbször megkésve és felhígított formában – átvette az intézményes színház is, amely ennek köszönhetően folyamatosan megújulhatott. Peter Simhandl úgy véli, hogy ugyanakkor megállapítható, hogy a 20. század vége felé az avantgárd fogalma problematikussá vált.⁵¹ Ugyanis „amennyiben elfogadjuk, hogy a fejlődés elve a művészetre is érvényes, akkor be kell látnunk, hogy a haladásba vetett hit általános erodálásával ez az elv is alapvetően megkérdőjeleződött. Ha szemügyre vesszük a művészet mai helyzetét, hamar kiviláglik, hogy az avantgárd két alapvető ismérve, tudniillik az újszerűség és a közönségre gyakorolt provokatív hatás a mai műalkotások jellemzésére és megítélésére többé nem alkalmazható. Olyan korban, amikor (legalábbis a szakmai közönségen belül) többé már senki nem ragaszkodik komolyan bizonyos konvenciók érvényességéhez, a provokáció alól is kicsúszik a talaj. Az »anything goes« (akármilyen elmegy) posztmodern légkörében elvileg kizárt, hogy bármilyen újítás igazán sokkolóan hasson. Ráadásul »újat« alkotni egyre nehezebb; a művész, aki ilyesmivel

⁵⁰ Lehmann, Hans-Thies (2009): *Posztdramatikus színház* (ford. Kisfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor), Budapest, Balassi Kiadó, 13.

⁵¹ Simhandl, *i. m.*, 1998, 385.

próbálkozik, könnyen járhat úgy, mint a mesebeli nyúl, amikor versenyt futott a sündisznóval”.⁵²

Az eltérő álláspontok mellett egy dolog biztosnak tűnhet: a különböző elképzelések örökös ütköztetése révén, az *inspiratív* indulatok a színházi jelrendszerek továbbgondolására ösztönöznek, megteremtve így annak a lehetőségét, hogy „ne csak egy többség által legalizált igazság létezzen, hanem bárki megtalálhassa a maga igazságát, vagy éppen lemondhasson az igazság kereséséről”.⁵³

⁵² Uo.

⁵³ Sz. Deme, *i. m.*, 2010, 24.

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 folyamataként tárgyalta, amelyben három instancia, a szerző, a mű és a befogadó (olvasók, hallgatók vagy nézők) egyformán vesznek részt.⁵⁴

Mint ahogyan bármely művészi alkotás, úgy a színházi előadás sem képzelhető el a befogadók közössége, a befogadás és az értelmezés aktusát végrehajtó néző nélkül, hiszen az *emberi* alkotás *emberi* befogadásra szánt jelenség. Az esztétikai értelemben vett befogadás során a befogadó miközben megszemlél, meghallgat, elolvas, azaz kapcsolatba lép, megismerkedik valamilyen műalkotással, megérti, értelmezi és értékeli a művet, elvégzi a műértelmezés aktusát. A színházi előadással szembesülő néző a befogadás során az előadás mentális, intellektuális és emocionális megértési folyamatai által válik az esztétikai tapasztalat részesévé.

A befogadók szerepével kapcsolatban Marvin Carlson úgy vélekedik, hogy „számos színházelmélet még most is úgy tekinti az előadást, mint amit lényegében passzív közönség számára hoztak létre és játszanak el”⁵⁵, viszont ez a megállapítás némileg sarkítottnak tűnhet, hiszen nem szabad szem elől tévesztenünk, hogy a huszadik század második felében az alkotó- és műcentrikus esztétikák mellett számos

⁵⁴ Vö. Jauss, Hans Robert (1997): *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika* (Fordította Kulcsár-Szabó Zoltán), Budapest, Osiris Kiadó.

⁵⁵ 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.

befogadáselméleti megközelítés az esztétikai tapasztalást, a befogadás aktusát tette meg vizsgálatának főszereplőjévé.

Erika Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája* című könyvében említést tesz Max Hermannról, aki 1910 és 1930 között született különféle munkáiban a játékos és a néző közötti viszonyról úgy vélekedik, hogy a „színház abból nyeri (...) ősi értelmét, hogy társas játék – mindenki játéka mindenkiért. Játék, amelyben mindenki részt vesz – résztvevő és néző. (...) A közönség is együtt játszik, s ily módon a közönség teremti meg a színházművészetet. Olyan sokan maradnak meg résztvevőként, a színházünnep alkotóiként, hogy annak alapvetően társas jellege nemvész el. A színházban mindig is jelen van egy közösség”.⁵⁶

Tehát mindenekelőtt a játékosok és nézők együttes testi jelenléte teszi lehetővé és hozza létre az előadást. Ahhoz, hogy az előadás létrejöhessen és végbemehessen, a játékosoknak és a nézőknek egy bizonyos időtartam erejéig egy bizonyos helyen össze kell gyűlniük, és közösen kell tenniük valamit. Elmondható, hogy Hermann alapvetően újra-definiálja a játékosok és a nézők közötti viszonyt. A nézőket nem a színészek által a színpadon végrehajtott és a néző által jelentéssel ellátott cselekvések távolságtartó vagy éppen azokba magát beleélő megfigyelőjének tekinti, de nem is a színészi cselekvések által megformált üzenetek intellektuális megfejtőinek. Azaz nem olyan kapcsolatról beszél, amelyben a nézői szubjektum megfigyelésének objektumává teszi a játékost, vagy amelyben a játészó szubjektum kőbe vésett üzenetekkel konfrontálja az objektummá váló nézőt. Úgy véli, hogy az „együttes testi jelenlét nem szubjektum és objektum, hanem »társszubjektumok« közötti viszonyt jelent. A néző ugyanis olyan játékosárs, aki a játékban való rész-

⁵⁶ Hermann, Max (1981): Über die aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts, Vortrag vom 27. Juni 1920, in *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Hrsg. Helmar Klier, Darmstadt, idézi Fischer-Lichte, Erika (2009): *A performativitás esztétikája* (ford. Kiss Gabriella), Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 39.

vétellel: fizikai jelenlétével, észlelésével, reakcióival hozza létre az előadást. Az előadás tehát a játékosok és a nézők interakciójának eredményeként jön létre, olyan játékszabályok alapján, amelyeket a résztvevők közösen rögzíthetnek, követhetnek vagy szeghetnek meg. Vagyis az előadás a játékosok és a nézők között és közösen jön létre”.⁵⁷

Eric Bentley szerint bizonyos tekintetben „semmilyen különbség sincs a színházi néző, valamint más művészeti ágak *fogyasztója* – a zenehallgató, a regényolvasó – között. Könnyen azt gondolhatnánk, hogy helyzete azonos a festmények, a szobrok vagy építészeti alkotások szemlélőjének a helyzetével: egyaránt figyelnek valamit. Ez azonban nem ennyire kézenfekvő. A színház a festészethez hasonlóan vizuális művészet, de a zenéhez hasonlóan egyszersmind időbeli is. A néző egyúttal hallgató is – a leselkedő hallgatózik is”.⁵⁸ A többnyire a színpadtól tisztos távolságban elhelyezkedő, a beavatkozás lehetősége nélkül látásra és hallásra készített nézőt, az előadás leselkedő, hallgatózó befogadóját, a néző-hallgatót Pavis mintegy játékosan és igen találóan a „szemfülelő” megnevezéssel illeti.⁵⁹ Ugyanakkor a reprezentáció tárgyi elemeire vonatkozóan megjegyzi, hogy a színházi előadás a látáson és a halláson kívül más érzékeket is bevon(hat) a játékba, úgy, mint a szaglás, érintés és az ízlelés.⁶⁰

A művészi tárgyjal közvetlenül szembesülő néző szó szerint elmerül a kép- és hangzuhatagban. A színházi előadásnak – mint különböző típusú jelek, kifejezőeszközök 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.

⁵⁷ Fischer-Lichte, *i. m.*, 2009, uo.

⁵⁸ Bentley, *i. m.*, 1998, 127.

⁵⁹ Pavis, Patrice (2003): *Előadáselemzés* (ford. Jákfalvi Magdolna), Budapest, Balassi Kiadó, 173.

⁶⁰ Uo., 170-171.

Bár a művészet egyik alapvető kritériuma az *eredetiség*, Arnold Hauser úgy véli, hogy a műalkotás érthetőségének érdekében mindenképp le kell mondani bizonyos mértékben az eredetiségről, ugyanis az újszerűség mellett elengedhetetlenül szükségünk olyan ismert elemekre, jelekre, konvenciókra, amelyek lehetővé teszik, hogy a befogadó értelemadóvá váljon.⁶¹

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 műértelmezés aktusának elvégzéséhez szükség van az adott művészeti ágra vonatkozó ismeretekre. Bár mondhatnánk, hogy elemi szintű esztétikai befogadásra az ember szinte születésétől kezdve alkalmas, de a tanulási folyamatok, tapasztalatok során elsajátított képességek és készségek nagymértékben elősegítik egy komplex műalkotás befogadását is. A néző többé-kevésbé hozzáértő, vagyis többé-kevésbé ismeri a színházi játék szabályait, amelyek tulajdonképpen hagyományozódnak, és végső soron megtanulhatók, és nagymértékben hozzájárulnak ahhoz, hogy a néző percepcióját és recepcióját elősegítsék.

A színházi esemény kedvért összegyűlt nézők csoportjának befogadását irányító mechanizmusok köre igen összetett, és nem könnyű megragadni, hogy milyen jellegű értelmezői fogódzókat ajánlhat fel a befogadónak egy művészeti alkotás, és milyen módon vesznek részt a nézők a jelentésképzés folyamatában.

⁶¹ Vö. Hauser, Arnold (1978): *A művészettörténet filozófiája* (ford. Tandori Dezső), Budapest, Gondolat Kiadó.

2.1. Értelmezés és interpretáció

„A mindenható és egyetlen jelentésben rögzült szöveg szolgálata alól felszabadult rendezés megszületése óta az interpretáció már nem másodlagos nyelvhasználat, hanem az előadás anyaga.”⁶²

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. A néző interpretációját megelőzi a rendezői értelmezés. A drámai szöveg színpadra állítása a rendező és társalkotói által választott olvasat mentén szerveződik, és ez az olvasat, a mű konkretizációja éppúgy függ a színrevitel korától és körülményeitől, mint attól a közönségtől, amelyhez az előadás szól.

Hans Georg Gadamer filozófiai hermeneutikája a megértést, mint a befogadóban lejátszódó aktív történést tárgyalja. Ugyanakkor az értelmezés, illetve az interpretáció kapcsán a *Szöveg és interpretáció* című tanulmányában 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”.⁶³ Hans Robert Juss recepcióesztétikája részben a gadameri hermeneutika nyomán épp azt a megértési aktust írja körül, amely nem az örök és változatlan jelentés dekódolására, hanem a szöveg megalkotásának és befogadásának körülményei közötti feszültség és a megértésben való egzisztenciális érdekelttség kiaknázására irányul. Egyrészt a szöveg jelentéstartalmát nem lehet kimeríteni, mert az nem strukturálisan, hanem csak a befogadás függvényében létezik, másrészt a megértés mindig részleges marad, ezért

⁶² Pavis, 2006, 128.

⁶³ Gadamer, Hans-Georg (1991): *Szöveg és interpretáció* (ford. Hévízi Ottó). In: Bacsó Béla (szerk.) 1991: *Szöveg és interpretáció*. Budapest, Cserépfalvi Kiadó, 19.

a mű dekódolható, egységes üzenete helyett interpretációk pluralizmusával kell számolnunk. Gadamer meghatározásában az interpretáció az, „amely az ember és a világ között megteremtí a tökéletessé soha nem tehető közvetítést, s ennyiben ez az egyetlen valódi közvetlenség és adottság, hogy valamit, mint valamit értünk meg”.⁶⁴

A befogadó (olvasó), illetve az interpretáció szerepének hangsúlyossá válása mellett nyilvánvalóvá vált, hogy a befogadónak – mint a szöveg értelmének mindenkor újraalkotója – köszönhetően az alkotó-szerző csupán saját interpretációja felett rendelkezik. Ezzel kapcsolatban Jauss úgy fogalmaz, hogy az „esztétikai tapasztalat többé már nem egy eredeti értelem újrafelismerésében nyerhető el, hanem abból az állandó konfrontációból, amely a múlt és jelen horizontja között, az idegen és a más, illetve a saját és ismerős között zajlik”.⁶⁵

Ricoeur szerint az alkotó-szerző kénytelen lemondani a néző interpretációja feletti rendelkezésről, illetve szándékainak egyeduralmáról, hiszen egy szöveg interpretációja ugyanis nem a szöveg mögött rejtőzködő szándék keresése, hanem az értelem (sens) referencia felé történő mozgásának nyomon követése egy olyan világ felé, vagy inkább azt mondhatnánk, hogy egy olyan világban való létezés felé, amely nyitott a szöveg előtt. Azaz az „interpretáció azoknak az új közvetítéseknek a feltárása, amelyeket a diskurzus létesít az ember és a világ között”.⁶⁶

Annak a kérdésnek a kapcsán, hogy az interpretáció értelem-adás-e és nem értelem-találás, Gadamer szerint megállapítható, hogy „a szöveg fogalma mint a nyelviség szerkezetének központi kategóriája, csak az interpretáció fogalmából kiindulva alkotható meg, hiszen a szöveg fogalmát egyenesen az jellemzi, hogy csak az interpretációval összhangban és

⁶⁴ Gadamer, *i. m.*, 1991, 24.

⁶⁵ Jauss, *i. m.*, 1997, 230.

⁶⁶ Ricoeur, Paul (1972): *Signe et sens*, Encyclopedia Universalis, 1014, idézi Pavis, 2006, 128.

belőle kiindulva mutatkozik meg – mint voltaképpen adott és megértendő”.⁶⁷

A dramatikus szövegek megértésének kapcsán Jauss 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.⁶⁸ 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 olvasása, hanem fikcionalást, egy fiktív (vagy lehetséges) világ megalkotását. (...) A drámai szöveg olvasása feltételezi a megszólalók szituációba helyezéseinek képzeletbeli munkáját”.⁶⁹

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.

⁶⁷ Gadamer, *i. m.*, 1991, uo.

⁶⁸ Vö. Jauss, Hans Robert (1981): *Az irodalmi hermeneutika elhatárolásához* (ford. Bonyhai Gábor.), Helikon, 1981/2-3, 188-207.

⁶⁹ Pavis, *i. m.*, 2006, 313.

2.2. Illúzió és azonosulás

„Az illúzió a fájdalom csökkenését idézi elő annak a bizonyosságnak köszönhetően, miszerint először is a színpadon egy másik cselekszik és szenved, másodszor pedig mindez csak játék, mely nem csorbíthatja személyes biztonságunkat.”⁷⁰

A színpadon csakis olyasmi mutatkozik meg, ami elvárja a nézőtől a hallgatólagos egyezmények elfogadását. A színházi illúzió olyan színházi konvenciók eredménye, amelynek során valóságosnak és igaznak tekintjük a fikciót, amely a színpad által keltett valóságeffektus által kiterjed az előadás minden alkotórészére, az ábrázolt világ tárgyi világára (szcenográfia), a történetre, a színpadi alakokra.⁷¹ 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. Az azonosulás a néző illúziójának folyamata, aki úgy képzelet, hogy ő az ábrázolt alak. 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 te-

⁷⁰ Freud, Sigmund (1969): *Studienausgabe*. Frankfurt, Fischer Verlag, X. köt., p. 163, idézi Pavis, 2006, 188.

⁷¹ Például a néző olyan cselekményelméleti modelleket használ, amelyeket ismer, az események sokszínűségét olyan egységesítő logikai sémára vezeti vissza, amely képes a külső realitást strukturálni.

gyük, de egyben el is különülünk tőle a *denegáció* során.⁷² 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 afölötti megelégedettséget, „hogy érzi az én különböző részeit gátlás nélkül mozogni a színpadon”,⁷³ és ez a tulajdonképpen igazi kockázat nélküli veszély öröme indítja el az azonosulási folyamatot.

Az illúzió és az azonosulás által kiváltott öröm abból fakad tulajdonképpen, hogy nem hiszünk a jelenlévő illúzióknak, hanem sokkal inkább egy olyannak, amelyet egy korábbi (gyermeki) én hajdan és máshol élhetett volna át. Kellemes „olyan eseményekhez büntetlenül asszisztálni, amelyek a valós életben fájdalmasak lennének. Az illúzió a fájdalom csökkenését idézi elő annak a bizonyosságnak köszönhetően, miszerint először is a színpadon egy másik cselekszik és szenved, másodszer pedig mindez csak játék, mely nem csorbíthatja személyes biztonságunkat”.⁷⁴ A néző azonosulása a perszónázzsal örömet okoz, hiszen így meghatalmazottja útján átéli a kalandot anélkül, hogy saját magát valósan beleártaná. A tagadásnak azt a jelenségét, miszerint „nem én vagyok az, de talán mégis...”, Freud úgy értelmezi, hogy a „fikcióban felleljük mindazokat a nézőpontokat, amelyekre szükségünk van. Hősként halunk meg, miként az, akivel azonosultunk: csak hogy túléljük őt, és készen állunk az újabb halálra egy másik hőssel, de ugyanúgy ép bőrrel úszunk meg az egészet”.⁷⁵

⁷² A pszichoanalízisből átvett *denegáció* terminusa olyan folyamatot jelöl, amely beemel a tudatba bizonyos elfojtott tudat alatti elemeket, melyeket ugyanakkor tagadunk (példa: „Ne hidd, hogy haragszom rád.”).

⁷³ Freud, i. m., 1969, 167-168, idézi Pavis, 2006, 50.

⁷⁴ Freud, uo., 163, idézi Pavis, 2006, 188.

⁷⁵ Freud, Sigmund (1991): *A mindennapi élet pszichopatológiája* (ford. Gergely Erzsébet és Lukács Katalin), Budapest, Cserépfalvi Kiadó, 34.

A színész azonosulása az alakkal és ugyanakkor a nézőé a színész-alakkal elengedhetetlenül szükséges az illúzió és a fikció létrejöttéhez. Pavis szerint „(...) az emóciók tudományos elméletének hiányában, amely megkülönböztetné egymástól a különböző befogadási szinteket (az érzelmi, az intellektuális, az ideológiai felismerés stb.), lehetetlen megadni a hőssel való azonosulás interakcióinak vitán felül álló tipológiáját”. Ellenben Jauss az esztétikai tapasztalatról és az irodalmi hermeneutikáról szóló művében határozottan a befogadó és annak esztétikai élvezése oldalára helyezkedett, és Pavis szerint Jauss tipológiájának az az érdeme, hogy világosan meghatározza a megkülönböztetés kritériumait.⁷⁶

Az alábbi azonosulási módok általa felállított tipológiája lefedi a lehetséges reakciók egészét: a képzettársításon, csodálaton, rokonszenven, katarzison és irónián keresztül történő azonosulást.

Az azonosulás módja	Viszony	A befogadás diszpozíciója	Viselkedési normák + progresszív – regresszív
a) Képzettársításon keresztül	Játék/ versengés	Behelyezkedés az összes résztvevő szerepébe	+ a szabad létezés öröme – megengedett túlkapás (rituálé)
b) Csodálaton keresztül	A tökéletes hős	Csodálat	+ versengés – utánzás
c) Rokonszenven keresztül	A tökéletlen hős	Szánalom	+ erkölcsi érdeklődés – szentimentalizmus

⁷⁶ Jauss, Hans Robert (1977): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. I*, München, Fink Verlag, 220, idézi Pavis, 2006, 51.

d) Katarzison keresztül	a) A szenvedő hős	Erőteljes tragikus emóció. A lélek felszabadulása	+ érdekeltség nélküli érdeklődés
	b) Az elnyomott hős	Csúfolódás, a lélek komikus felszabadulása	– a kukkoló öröme – csúfolódás
e) Irónián keresztül	Az eltűnt hős vagy antihős	Meglepődés (provokáció)	+ a kreativitáson keresztül adott válasz, a percepció fogékonyabbá tétele – az unalom kultusza, közömbösség

77

Az képzetársításon alapuló azonosulás célja az, hogy a szituáció egészének felállítása érdekében minden egyes nézőpontot megértsen. Ehhez hasonlóan cselekszünk, amikor minden felet meghallgatunk, hogy rekonstruálhassuk a motivációikat.

A csodáló azonosulás során fenntartás nélkül csodáljuk és a perszónázt – hős, szent, félisten stb. – szinte utánoznunk kell.

A rokonszenvező azonosulás esetében a hős derék, bár tökéletlen, és ennek az emberi megvilágításnak köszönhetően, mintegy szánakozásból fakadó azonosulást és érzelmőséget vált ki.

A katartikus azonosulás a szimpátián túl érzelmi purgációt, katarzist okoz, amely a tragikus figura irányában félelmet és szánalmat, a nevetséges perszónázzsal szemben pedig szarkasztikus gúnyt vált ki.

Az ironikus azonosulás ellentmondásossága ellenére az ironia lehetővé tesz valamiféle szimpátiát a szerencsétlen hős

⁷⁷ A néző hőssel való azonosulásának módozatai Pavis fordítása alapján. – Pavis, *i. m.*, 2006, 50.

vagy antihős irányában, és ezáltal felsőbbrendűségi érzésünk összekeveredik a mások problémája iránti érzékenységgel.

A fenti azonosulási lehetőségek közül a katarzis (d) és a mértéktelen csodálat (b) sokszor álltak a bírálatok kereszt-tüzében, mivel a katarzis megkeményíti a nézőt a rosszal szemben. 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 hős bárminemű kritizálásához szükség van a vele való valamilyen mértékű azonosulásra is.

Marmontel úgy foglal állást, hogy az illúzió ne legyen végletes, tudatosulnia kell a nézőben, hogy egy valóságos képet lát, nem pedig a valóságot. Két gondolatnak kell szimultán jelen lennie, egyrészt „egy fabula bemutatóját jötünk megnézni”, és másrészt egy valóságos tényhez asszisztálunk, viszont minden esetben az első gondolatnak kell dominálnia, mert az illúzióknak nem célja a gondolkodás fölé kerekedni: „(...) minél élénkebb és erősebb az illúzió, annál inkább hatást gyakorol a lélekre, következőképp annál kevesebb helyet ad a szabadságnak, a gondolkodásnak és az igazság elérésének.”⁷⁸

2.3. A néző mint olvasó

A befogadáselméleteknek, illetve recepcióesztétikáknak az az álláspontja, miszerint úgy tekintenek az olvasóra, mint aki társszerzőként működik a szöveg jelentésének megalkotásakor, mára jelentékenyen befolyásolta a színházelméletet,

⁷⁸ Marmontel, J. F. (1763–1787): *Éléments de littérature*, Née de la Rochelle, Paris, 6 vol, idézi Pavis, 2006, 187.

amely egyre kevésbé tekinti úgy az előadást, mint amelyet lényegében passzív közönség számára hoztak létre és játszanak el. Az előadás olvasása voltaképpen a néző percepcióját érő különféle színpadi jelrendszerek megfejtesét és értelmezését jelenti.

Marvin Carlson *A színház közönsége és az előadás olvasása*⁷⁹ című írásában ugyanakkor sajnálatosnak tartja, hogy míg a befogadáselmélet és a recepcióesztétika az irodalomról való gondolkodás területének egyik legjelentősebb irányzatává vált, addig annak stratégiái és problémái – annak ellenére, hogy számos hasznos stratégiát kínálnak a néző jelentésközlésben betöltött társalkotói szerepére vonatkozóan – viszonylag kevés hatást tettek a színház általános és történeti szempontú tanulmányozására.

Pavis szerint a *mise en scène* területén végzett kutatások és a belőlük kifejlődő elméletek a színház logocentrikus elgondolásától – amely szerint a szöveg központi és stabil elem, a *mise en scène* pedig ennek csak mellékes átírata, reprezentációja, magyarázata – való megszabadulás vágyát kifejező perspektívaváltást jeleznek.⁸⁰ Szerinte két váltásról beszélhetünk, egyrészt a logocentrikus szemlélet meghaladásáról, ugyanis a posztmodern előadások már nem a szöveg szemantikai tengelye körül forognak, másrészt arról, hogy a szöveg újfent feltűnt a színpadon. A kérdés csupán az, hogy sikerült-e megszabadulnia az előadással szembeni alárendelt szerepétől? Jean-Marie Piemme szerint „a szöveg valóban visszatért, de száműzetése alatt elvesztette minden korábbi előjogát arra, hogy fétis, szentség vagy fenséges tárgy legyen. Ma már régi szellemeinek terhe nélkül kérdez bennünket, szöveghez való közeledésünknek pedig nem parancsol többé a hűség és az árulás kétfejű sárkánya”.⁸¹

⁷⁹ Carlson, *i. m.*, 2000.

⁸⁰ Pavis, Patrice (2000): A lapról a színpadra (ford. Sipőcz Mariann), Veszprém, *Theatron*, 2000/2, 97.

⁸¹ Piemme, Jean-Marie (2000): Le Souffleur inquiet. *Alternatives Théâtrales*, 1984, Nr 20/21, 42, idézi Pavis, 2000/2, 98.

A mise-en-scène szükségessé teszi, hogy megkülönböztessünk három olvasatot: a szöveg olvasását, az elbeszélt vagy kimondott szöveg (hallás utáni) olvasatát és az előadásszöveg olvasatát.

A szöveg olvasata – ahogyan ezt az átlagolvasó, az érdeklődő néző teszi, mielőtt elmegy megnézni az előadást – konkretizációt, reprezentációt kíván, amely egyfajta képzeletbeli előzetes mise-en-scène.

Az elbeszélt vagy kimondott szöveg (hallás utáni) olvasatának – vagyis mindaz, ami elhangzik az előadásban – esetében a szöveg bizonyos kontextusban konkretizálódik, aktualizálódik, amely bizonyos nézőpontot és jelentést biztosít magának a szövegnek. Ez az olvasat csak a harmadik, az előadásszöveg olvasatának figyelembevételével lehetséges.

Az előadásszöveg olvasata (dekódolása) az összes színpadi rendszer olvasatát jelenti, a dramatikus szöveget is beleértve, ugyanis az előadásszöveg olvasata magában foglalja annak a percepcióját, ahogyan a mise-en-scène a szöveget olvasta, hiszen a szöveg olvasata megelőzi a mise-en-scène-t, és így az előadásszöveg nem más, mint ezen olvasat aktualizálása (mégpedig színpadi eszközökkel). Ez a harmadik olvasat ez előző kettő eredménye, és „ez jellemző sajátos módon a mise-en-scène-re”.⁸²

Pavis a színpadi szövegek kapcsán úgy véli, hogy ahhoz, hogy a szöveget saját értékendjén elemezzük, meg kellene tudni, miként jelenik meg befogadója előtt, azaz vajon a befogadó olvassa-e, vagy a színészek játsszák el előtte, vagy netán az olvasatot állítják színpadra, mint azokban az előadásokban, amelyek a játék és az olvasás közötti határt tapogatták?⁸³

Az olvasott szöveget saját szerzőjén kívül, aki nincs jelen, hogy elmondja, nem kelti életre emberi vagy szintetikus hang. Ilyenkor a szöveg egyéni és csendes módon kel életre

⁸² Pavis, *i. m.*, 2000, 97.

⁸³ Uő. (2003): *Előadáselemzés* (ford. Jákfalvi Magdolna), Budapest, Balassi Kiadó, 174.

észlelésének aktusában, de az olvasás csak a középkor végétől csendes – gondoljunk csak a rapszodoszra vagy a papra, aki megszólaltatta a szöveget – és válik az az egyén az értelem letéteményesévé, az alany ekkor foglalja magába a normát és törvényt.⁸⁴ Azaz az olvasott szöveg életre keltett szöveg, hiszen a szöveg a szerző hiányában kel életre az olvasóban mint befogadóban, csendben és egyénítetten.

A játszott szöveg és a színész által mondott szöveg jelene- tet, prozódiai, vizuális, gesztikus jeleket alkot, amelyekről nem lehet többé elvonatkoztatni, ugyanis a szöveg verbális másolatát hallgatva, a néző egy olyan interpretációt kap, amely összekapcsolódik a prozódiai, vizuális stb. opciókkal. Ugyanakkor mintegy viszonzásként a néző a dramatikus szöveg olyan tulajdonságait kapja, amelyek az olvasatból esetleg hiányoztak. Mivel a játszott szöveg eleve különböző beszélőből indul ki, „a megnyilatkozás forrásainak diszperziója elbátortalanít minden végleges és tiszta színtézist”.⁸⁵ A játszott szöveg két részre oszlik: egy *csak hallott szövegre* és egy *hallott és látott* (vagyis a cselekményben vagy a színpadon játékba hozott) szövegre. Míg a hallgatónak el kell képzelnie a játék kontextusát, addig a látott szöveg esetében a kontextust vizuálisan és scenográfiailag is materializálták, s a néző mindettől úgymond már nem szabadulhat, „azt nézi, amit kap”.⁸⁶

Ami az olvasott szöveg értését illeti, az önálló replikákra széteső szöveg, azok látszólagos egyenértékűsége, illetve a beszéd gyors eltűnése ellenére, a hallgató vagy olvasó egy egészet alkotva jut el a szöveg megértéséhez. „Akár a szöveg előtti, akár a szöveg utáni felé indul, a néző követi azokat a lépéseket, amelyeket az olvasás fenomenológiája visszatartásnak vagy előretartásnak nevez.”⁸⁷ Megpróbálja szintetizáló, dramatikus elemző képességét használva felis-

⁸⁴ Pavis, i. m., 2003, uo.

⁸⁵ Uo.

⁸⁶ Uo.

⁸⁷ Uo., 175.

merni, ki beszél kihez, honnan és hogyan torkollik a beszéd cselekménybe, illetve a perszonázsok motivációját A beszéd szaggatottságával játszva megvizsgálja, hogy „mi történik a replikán belül és egyik replikáról a másikra váltva. Miféle mozgás zajlik egy helyzet és a következő helyzet közötti átmenet létrejöttekor”.⁸⁸ Mindezeket elvégezve, a nézőnek eszközei vannak, ha nem is egy mise-en-scène, de legalább egy drámai helyzet elképzeléséhez, ahol a szöveg értelmet kap – állapítja meg Pavis.

A színházi előadás olvasása a Barthes által meghatározott olvasási módok szerint, horizontálisan és a vertikálisan mehet végbe.⁸⁹ „A horizontális (vagy szintagmatikus) olvasási mód a fikció belsejébe helyezkedik, a cselekmény és a fabula nyomvonalát követi, szemügyre veszi az epizódok láncolatát, és elsősorban a narratív logika és az a végső eredmény foglalkoztatja, amely felé a fabula tart. A színpadi építőanyagokból csak azt használja fel, ami beépül a narratív sémába, és a kivédhetetlen előrehaladás illúziójában tartja az előadást. A vertikális (vagy paradigmikus) olvasási mód előtérbe helyezi az eseményáradat megszakításait annak érdekében, hogy a szcenikai jelekhez és az asszociációi által felidézett témák paradigmikus megfelelőihez kötődhessen. Az olvasót többé nem az események folyamata érdekli, hanem előrehaladásuk módja. Folyamatosan

⁸⁸ Vinaver, Michet (1993): *Écritures dramatiques*. Arles, ActesSud, 1993, 896, idézi Pavis, 2003, 175.

⁸⁹ Barthes szerint kétfajta olvasási mód van: „az egyik a történet fordulataira figyel, számol a szöveg terjedelmével, nem vesz tudomást a nyelvi játékokról (...) a másik olvasási mód semmi fölött nem siklik el, latolgat, tapad a szöveghez, aprólékosan – ha lehet ezt mondani – hévvel olvas, a szöveg minden pontjánál az aszindetontra figyel, amely szétszabdálja a nyelvezetet, s nem a történetre: nem a (logikai) kiterjedés ragadja meg, a valóságok sorjázása, hanem a jelentés sokrétűsége; (...)” Barthes, Roland (1998): *A szöveg öröme* (ford. Babarczy Eszter), Budapest, Osiris Kiadó, 80-81.

igyekszik »közbeléptetni kritikai ítéletét.«” (Brecht)⁹⁰ A két olvasat nélkülözhetetlen a helyes dekódoláshoz, amely vertikálisan rekonstruálja azt, amit horizontálisan felfog, ugyanis a horizontális olvasás megkönnyíti az azonosulást, a kritikai ítéletről való lemondást; a vertikális olvasási mód ezzel ellentétben minden lehetséges értelmet készenlétben tart, a távolságtartást és a megértést helyezi előtérbe.⁹¹

A színházi produkció, vagy – Marinis terminusával élve – az *előadászöveg* (performance text)⁹² maga is egyfajta olvasást feltételez, de míg egy hagyományos – irodalmi – olvasási helyzetben, a frusztrált olvasó egyszerűen csak leteszi a könyvet, addig a színház társadalmi, közösségi eseménye aktívabb ellenállásra ösztönözheti. Számos színháztörténeti pillanatról, eseményről tudunk, amelyekben a nézők nem az elvárt módon reagáltak, sőt, nemegyszer heves megnyilvánulások kísérték olyan előadásokat (gondoljunk csak a *Hernanira*), amelyek szöges ellentétben álltak a nézők többségének elvárásaival. Ennek esélye akkor áll fenn, ha egy kísérleti munka ellenáll egy konvencionálisabb elvárásokkal rendelkező közönség interpretatív stratégiáinak. Szinte minden színházi alkotó találkozhatott olyan helyzettel, amikor a közönség olyan jelentést adott egy sornak vagy akciónak, amely nem tartozott a létrehozók szándékához, például úgy értékelve az eredetileg komoly munkát, mint a nevetés stimulusát.

A színházi produkció maga is egyfajta olvasás, ugyanakkor a színház központi jelenségeként, a dramatikus szöveg és a nézők közötti meghatározási folyamat teszi a színház-

⁹⁰ Pavis, *i. m.*, 2006, 314.

⁹¹ Lyotard, Jean-François (1971): *Discours, Figure*. Paris, Klincksieck, idézi Pavis, 2006, 314.

⁹² Marco de Marinis megfogalmazásában a színházi szöveg nem a dramatikus, irodalmi szöveget jelenti, hanem inkább a színházi előadást mint szöveget, magát az előadászöveget (performance text), amelyet különböző típusú jelek, kifejezőeszközök vagy akciók komplex hálózataként képzelet el. Marinis, Marco De (1999): *A néző dramaturgiája* (Imre Gyé Zoltán), elérhető: http://www.c3.hu/~criticai_lapok/1999/10/991017.html, letöltés ideje: 2008.04.02.

ban az olvasás (értelmezés) folyamatát különösen összetetté. Carlson szerint feltárható, hogy a dramatikus szöveg olvasó által történő konkretizációja (tradicionalis értelemben) hogyan viszonyul a színházi emberek konkretizációjához és az előadásukat megtekintő néző-olvasó konkretizációjához, és mindezt úgy tehetjük, ha „megkérdezzük, hogy az előadás valóban *kitölti vagy elutasítja* azokat a hiányokat, amelyeket Iser szerint egy átlagolvasó tesz, vagy kitölt néhányat, és meghagy számos másikat, vagy történetesen megteremt saját, új hiányait”.⁹³

A néző számára nehéz elvonatkoztatni attól, amit lát, és úgy olvasnia az előadás során a dramatikus szöveget, mint valamikori saját szöveg olvasatát. Még abban az esetben is, ha ismeri a szöveget, például valamelyik klasszikust, mert az aktuális mise en scène-t bizonyára összehasonlíthatja régebbi szövegolvasatával, és nehéz lesz megóvnia saját régi olvasatát. Nem könnyű megkülönböztetni, a mise en scène-ben mi tartozik a szerzői utasításokhoz, s mi következik a mise en scène-ből. Csak a gyakorlott néző képes rekonstruálni és megkülönböztetni az aktuális mise en scène-t és saját régebbi olvasatát.

Hans Robert Jauss, akárcsak mint Iser, az olvasó fontosságát emeli ki, de anélkül, hogy teljes szubjektivizmusnak adna helyet. Jauss hangsúlyozza a közönség „specifikus diszpozícióját”, amely „tapasztalatilag meghatározható, és megelőzi az egyedi olvasó pszichológiai reakcióit és szubjektív értelmezéseit”. A tapasztalati diszpozíciót Jauss szerint az „elváráshorizont” szolgáltatja. Ez három részből áll, azaz „a műfaj ismerős normáiból vagy immanens poétikájából”, „az irodalmi-történelmi korszak ismerős munkáihoz fűző-

⁹³ Az Iser-féle konkretizáció folyamatában az olvasó társalkotóként működik a szöveg jelentésének megalkotásakor úgy, hogy a szerző által hagyott üres helyeket (Leerstellen) kitölti, ugyanakkor Iser megemlíti a szemiotika területéről Anna Ubersfeld elképzelését, aki a dramatikus szöveget *trouéként* írta le, melynek üres helyeit ebben az esetben a színpadra állítás tölti ki. Carlson, *i. m.*, 2000.

dő implicit viszonyokból” és „a fikció és a valóság között lévő oppozícióból”.⁹⁴

Az irodalomhoz hasonlóan a színházművészet esetében is felvetődik a kérdés, hogy egy adott alkotás értelmezése milyen mértékben tudható be csupán egyetlen befogadónak, azaz létezik-e olyan néző, akinek az adott előadás minden egyes pillanatát sikerül olvasni, értelmezni?

A kérdésre adható válasszal kapcsolatosan Eugenio Barba úgy vélekedik, hogy a „minden nézőhöz ugyanazzal a hanggal szóló organikus előadás helyett úgy is gondolhatunk az előadásra, mint együtt megszólaló, számos hangból álló valamire. Ezek a hangok anélkül szólalnak meg, hogy szükségszerűen egyszerre beszélnének az összes nézőhöz”.⁹⁵ Barba meggyőződése szerint lennie kell egy olyan eljárásnak, amely képes megakadályozni az előadás olyan üzenetté való degradálódását, amely „kódolt, érzéketlen és élettelen azok számára, akik nem rendelkeznek a megfejtéssel”.⁹⁶ Az előadás minden pillanatát olvasó néző helyett nézőtípusokat képzel el:

1. a „gyermek”, aki szó szerint fogja fel az akciókat;
2. a néző, aki azt hiszi, nem érti, de aki ennek ellenére az előadás által érzelmileg érintett, „táncoló” néző;
3. a rendező alteregója;
4. az előadáson keresztüllátó, „szuperkompetens” néző.

Barba úgy képzei, hogy azt a „gyermeket”, amelyik szó szerint fogja fel az akciókat, nem lehetséges metaforákkal, utalásokkal, szimbolikus képekkel, absztrakcióval és szuggesztív szövegekkel elkábítani, mivel ez a néző a prezentációt s nem ennek reprezentációját figyeli.

A második típusú néző, aki azt hiszi, nem érti, de aki ennek ellenére az előadás által érzelmileg érintett, azaz a

⁹⁴ Jauss, i. m., 1997, 271-371.

⁹⁵ Barba, Eugenio (1999): *Négy néző* (ford. Imre Zoltán), elérhető: http://www.c3.hu/~criticai_lapok/1999/10/991017.html, letöltés ideje: 2008.03.22.

⁹⁶ Barba, i. m., 1999.

„táncoló” néző, nem gondol az előadás jelentésének megértésére. Barba szerint úgy lehet elképzelni őt, mint aki esetleg nem érti a színészek által beszélt nyelvet, sőt, a történetet sem ismeri. Mindezek ellenére ez a néző is felismeri, hogy a munka „jól megcsinált”, aprólékosan részletezett, akár egy kézműves remekműve, egy olyan kultúra egyikéből, ahol nem tesznek különbséget mesterség és művészet között. A felsorolt nézőtípusok közül mindenekelőtt ez a néző engedi magát megérinteni „az előadás kifejezés előtti szintje (preexpressive level), a színész táncának energiája és az akció terét és idejét kitágító ritmus által. Ő kinetikailag követi az előadást. Nem alszik, mert az előadás tánkra készíti őt székében”.⁹⁷

A harmadik típusú néző, aki a rendező alteregója, jól informált az előadás összes részletéről, a szövegről, az eseményekről, amelyekre a szöveg utal, a karakterekről, a dramaturgiai választásokról. A rendező alteregója számára az előadás olyan terület, „ahol a közeli és távoli múlt nyomai új kontextusoknak és nem várt kapcsolatoknak adnak életet. Látásmódja áthatol ezen az élő archeológián, a felső szintektől a legmélyebbig haladva. Képes felismerni minden egyes fragmentumban, részletben, mikroakcióban saját tudásának tévelygő emlékét, információval átítatva, de felruházva új energiával, amely szokatlan mentális asszociációkhoz vezet. Minden, ami a színpad itt- és most-jában történik, rezonál benne, és először hallott hanggá transzformálódik rögtön”.⁹⁸

A negyedik, az előadáson keresztüllátó, „szuperkompetens” néző Barba szerint úgymond látja, mit csinál a színész bal keze, mialatt a színész a nézőknek a jobb kezét mutatja, sőt, látja a jól megcsinált munkát még akkor is, „ha az titkos, és felismeri, ha a színész teszi ezt, attól a szükségétől vezérelve, amely bármely néző elvárásain túlmegy. A negyedik

⁹⁷ Barba, 1999.

⁹⁸ Uo.

néző az az együttműködő, aki segít nekünk a színház csinálásával tagadni a színházat”.⁹⁹

A fenti típusoknak megfelelő attitűdök Barba szerint tulajdonképpen minden potenciális színházi befogadóban fellelhetők, és minden egyes konkrét nézőt el lehet úgy is képzelni, mint olyan egyént, akiben ezt a négy alapvető nézőt eltérő arányban kombinálták. A rendező voltaképpen az előadás létrejöttét úgymond a feltételezett néző helyéről kíséri figyelemmel, és szintén ő az, aki megszervezi a hatásokat a néző recepciója számára, egy olyan produkció létrehozására vállalkozhat, mely révén a közönség aktív, független nézőkre hasad, azaz mindenki egy-egy önálló interpretáció alkotójaként tételezhető. Így „a néző nem érzi úgy magát, mintha számként kezelnék, vagy mint a „publikum részét”, hanem úgy érzékeli, mintha „az előadást csak az ő számára hozták volna létre. (...)” „A rendező feladata a négy eltérő néző harmonizálása úgy, hogy ami megengedi az egyik számára a reakciót, az ne blokkolja mások kinetikai vagy mentális reakcióját.”¹⁰⁰

Marco de Marinis *A néző dramaturgiája*¹⁰¹ című írásában szintén a néző individuális befogadóként való megközelítését helyezi előtérbe, és a néző passzív célpontként való értelmezése helyett a nézői aktivitásra, a nézők által végrehajtott különböző befogadói műveletekre hívja fel a figyelmet (befogadás, interpretáció, esztétikai mérlegelés, emlékezés, érzelmi és intellektuális reakció stb.).¹⁰² De Marinis úgy véli, ahhoz, hogy egyáltalán beszélhessünk a néző *aktív* dramaturgiájáról, nem úgy kell tekintenünk a néző előadásértelmezésére, mint valami mechanikus, alapvetően előre meghatározott műveletre, hanem inkább úgy, mint egy olyan feladatot, amelyet a néző végez el a viszonylagos függetlenség (relative independence) állapotában. Szerinte „a

⁹⁹ Uo.

¹⁰⁰ Barba, *i. m.*, 1999.

¹⁰¹ Marinis, *i. m.*, 1999.

¹⁰² Uo.

különböző dramaturgiák (a rendezőé, az íróé, az előadóé, a nézőé) mindegyikének relatív vagy részleges autonómiája együtt dolgozik az előadás kompozícióján, és úgy kell tekinteni őket, mint amelyek közösen állítják fel és alkalmanként módosítják is egymás határait. Különösen, ami a nézőt illeti, tagadni (relatív) autonómiáját, vagy, épp ellenkezőleg, korlátozások nélkül állónak tekinteni, a meghatározottság (determination) és a szabadság (freedom) között lévő egyensúly (balance) megzavarását és fenyegetését jelentené. Az előadás által erőltetett kényszerek és az előadás befogadói számára nyitva hagyott lehetőségek közötti dialektika tartja meg azt az egyensúlyt, amely az esztétikai tapasztalat esszenciája és vitalitásának forrása”.¹⁰³

De Marinis alkotta meg az ecói „mintaolvasó” nyomán született, színházi előadás által anticipált „mintaolvasó” fogalmát. Umberto Eco szemiotika felől megközelített befogadás-elméletének két alapvető elképzelése a „minta” olvasóról és a „nyitott” és „zárt” szövegekről szól. A mintaolvasó tulajdonképpen az az író által feltételezett lehetséges olvasó, aki felé a könyvet irányozza. Olyan olvasó tehát, aki „feltételezhetően képes a kifejezésekkel megértően megbirkózni, ugyanúgy, ahogy a szerző megbirkózott velük”.¹⁰⁴

Ugyanakkor De Marinis bizonyos módosításokkal alkalmazta színházi előadásokra Ecónak a nyitott és zárt szövegekről szóló elképzelését is. Eco, azokat a szövegeket, amelyek pontos válaszokat generálnak a tapasztalati olvasók többé-kevésbé pontos csoportjától, zártnak, 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

¹⁰³ Uo.

¹⁰⁴ Eco, Umberto (1979): *The Role of the Reader*. Bloomington Indiana University Press, 7., idézi Carlson, 2000.

zártak, hiszen a nézők számára rendelkezésre álló szabályok teljes hiánya – azaz az extrém nyitottság – számukat néhány „szuperkompetens olvasóra” csökkentheti, akik hajlandók vállalni 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.

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 férkőzni.¹⁰⁵ Mint többrétegű interpretációs folyamat, A színházi esemény sem létezhet bizonyos konvenciók, alkotói-befogadói konszenzusok működtetése nélkül.

A szemléletek többségében a hangsúly a szövegre mint az olvasási helyzet elsődleges meghatározójára esik, viszont Stanley Fish nem a változó interpretációkra és a szövegben található és bizonyos interpretációkat megengedő mechanizmusokra fókuszált, hanem a társadalmi dinamikára, mivel szerinte ezáltal kerülnek előtérbe és legitimizálódnak bizonyos interpretációk.¹⁰⁶

Carlson a néző olvasatának a megteremtését lehetővé tevő faktorok kapcsán néhány olyan eszközt és mechanizmust vet fel, amelyek a nézőket stratégiákkal láthatják el arra nézve, hogyan szervezzék és értelmezzék a színházi eseményben való részvételüket. Ezek egyrészt az írott szöveg olvasóinak eszközeihez, másrészt a színházi esemény kiegészítő eszközeihez kötődnek. A nyugati színház története során a tárgyválasztásra és a műfaj megszervezésére jellem-

¹⁰⁵ Vö. Hauser, *i. m.*, 1978.

¹⁰⁶ Fish, Stanley (2012): *Van-e szöveg ezen az órán?* (ford. Kálmán C. György), elérhető: <http://hu.scribd.com/doc/98420955/Fish-Stanley-Van-szoveg-ezen-az-oran>, letöltés ideje: 2012.07.07.

ző konzervativizmus a nézők számára ismerhető pszichológiai modelleket sugallt. A görögöktől kezdődően szinte napjainkig a színdarab komédiaként vagy tragédiaként való megjelölése arra hívta fel a nézők figyelmét, hogy bizonyos érzelmi hangulatokra, karaktertípusokra, témákra és cselekményszerkezetekre számíthatnak. Ugyanakkor a műfaj szabályainak megjósolhatóságához nagymértékben kötődik a dramatikus karakterek megjósolhatóságának magas foka is. Ezek mellett említést tesz még a reklámról, programfüzetről és a kritikáról mint olyan elemekről, amelyek fontosak lehetnek a néző *megvezetésében*, az előadás értelmezésének formálása során.

2.4. Voluptas vagy curiositas

„Ha A megszemélyesíti B-t, akkor exhibicionista, C pedig, ha ezt figyelí, voyeur.”¹⁰⁷

A néző tulajdonképpen a modernitás korában a kukucskáló színház nézőterének elsötétítésével vált voyeurré, hiszen ezt megelőzően a napfénynél, illetve megvilágított nézőtérrrel játszott előadások esetében nem igazán tudta kielégíteni leskelődés iránti vágyát. Ugyanakkor a leskelődés vágya mellett mindig ott húzódik a megmutatkozás vágya is.

Eric Bentley *A dráma élete* című munkájában – a korábban már említett – színház-definícióját az exhibicionizmusra és voyeurségre vonatkoztatva a következőképpen fogalmazza át: „Ha A megszemélyesíti B-t, akkor exhibicionista, C pedig, ha ezt figyelí, voyeur.”¹⁰⁸ Tehát az „A megszemélyesíti B-t, C pedig figyelí” megfogalmazás a megszemélyesítésen és a figyelésen kívül magában foglalja a megmutatást, A ugyanis C figyelmének kitéve mutatja meg magát, azt akarva, hogy figyeljék, nézzék. Bentley szerint a megmutatás igé-

¹⁰⁷ Bentley, *i. m.*, 1998, 129.

¹⁰⁸ Uo.

nye összefüggésbe hozható az exhibicionizmus fogalmával, az ember azon titkolt vágyával, hogy nézzék, viszont nem a szó patológiai értelemben, ugyanis a színész B megszemélyesítése közben állandó és nyilvános figyelmet igényelve, valójában az emberi testet mutatja meg. Míg az irodalom tulajdonképpen arra szorítkozik, hogy a világ fizikai valóságát kizárólag a szellem számára tárja fel, és akár a festészet is a szobrászat is korlátokat vesz magára, hiszen például a festék mögött nincs igazi bőr, a szilárd test pedig nem húsból vagy csontból áll, addig „egyedül a színház dobja oda a közönség elé az érzéki gondolat legfőbb tárgyát: az emberi testet”.¹⁰⁹ Bentley gondolatmenetének további lépéseként, mint láthattuk, azt állítja, hogy amennyiben A megszemélyesíti B-t, akkor exhibicionista, és aki pedig ezt figyeli, C nem más, mint voyeur.

A Barthes által bevezetett olvasás örömeinek fogalma¹¹⁰ után a színházelmélet megkísérelti 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?”¹¹¹ 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 *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

¹⁰⁹ Bentley, *i. m.*, 1998, 125-126.

¹¹⁰ Vö. Barthes, *i. m.*, 1998.

¹¹¹ Jákfalvi Magdolna (2006): *Avantgárd-színház-politika*. Budapest, Balassi Kiadó, 10.

ezek ellentéteire is, mint a szétmarcangolt tetemek vagy akár csak a legyeket fogó gyík megigéző látványára”.¹¹² 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 elismerően, ugyanakkor „elismeri”, hogy: „Ez a beteges kíváncsiság az oka, ha a színpadon ennyi bámulatos eseményt játszanak.”¹¹³ Arra a kérdésre, hogy miben különbözik az esztétikai élvezet az egyszerű élvezettől, vagyis az én egy tárgynak való, érzékileg közvetlen odaadásától, talán Kantnak az érdek nélküli tetszésről szóló elképzelésével, az esztétikai distancia meghatározásával lehetne megválaszolni. Míg az én az elementáris élvezet tartama alatt önmagával megelégedve feloldódik, addig az esztétikai tetszés alkotóeleme az állásfoglalás aktusa, amely az objektum egzisztenciáját kizárva azt esztétikai tárggyá alakítja.

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, nézők, élvezők publikuma” inkább kíváncsiskodó, leskelődő.¹¹⁴ Viszont ez nemcsak a klasszikus színház közönségéről mondható el, hiszen például az avantgárd térépítés önreflektált voyer-szituációja jegyében, amikor azt a helyszíni adottságok lehetővé tették, a játékkeret falakkal vették körül úgy, hogy az előadást csupán kis lyukakon leskelkedve lehetett látni, addig a hetvenes évek performanszai a színházi szituáció *curioso*-jellegét erősítették azáltal, hogy

¹¹² Jauss, *i. m.*, 1997, 160.

¹¹³ Aurelius Augustinus (1987): *Vallomások* (ford. Riedl Károly), Budapest, Gondolat Kiadó, 328.

¹¹⁴ Derrida, Jacques (1994): *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* (A szöveget Farkas Anikó és mások fordításának felhasználásával gondozta Ivacs Ágnes), elérhető: <http://www.literatura.hu/szinhaz/derrida.htm>, letöltés ideje: 2011.12.13.

a játsszók megőrzött (civil) identitásának jelzésére szobaszínházat nyitottak.¹¹⁵ Az ehhez hasonló megoldások Jákfalvi szerint a voyerségből fakadó nézői örömet az avantgárd színházi térkialakítás által (is) tudatosították.¹¹⁶ A színházi befogadói folyamatban alapvető a nézés öröme, amely a voyeurségből fakad, és a voyerségben rejlő és csakis általa kiváltható öröm a színház specifikuma.

Arra a kérdésre, hogy tulajdonképpen mi minden tarthat a néző örömehez, nehéz volna válaszolni, de úgy véljük, hogy egyetérthetünk Parice Pavis-val, aki *Előadáselemzés* című könyvében a néző teste kapcsán úgy foglal állást a néző örömeinek vizsgálatáról, miszerint az semmi esetben sem korlátozódhat a kognitív szférára és a jelhez és a szavakhoz kötött jelentéseinek megfejtéseire. Ugyanakkor fenntartások nélkül igazat adhatunk Peter Brooknak, aki szerint az örömök egyetlen határa, az egyetlen ördög maga az unalom.¹¹⁷ De az unalmat néha maga a néző terjeszti, a *deadly spectator*; az a „holt néző, aki, nem tudni, miért, élvezi az intenzitás, mi több, a szórakozás teljes hiányát, csakúgy, mint a tudós, aki mosollyal az arcán éli túl a klasszikusok rutinelőadásait, mert semmi sem akadályozza meg abban, hogy újra ki ne próbálja és meg ne erősítse magában dédelgetett elméletét, miközben kedvenc sorait mormolja maga elé”.¹¹⁸

A leginkább vágyott színházi öröm mégis, mint a lírai költészetben, az, hogy „mély érzelmeket közvetítsen (...) egyfajta reagálásként a kortárs művészet nagy részét jellemző mindenféle hiperintellektuális kutatásokra”.¹¹⁹

¹¹⁵ Halász Péter Dohány utcai lakásában zajló előadásaiban egybeemosta 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.

¹¹⁶ Jákfalvi, *i. m.*, 2006, 24.

¹¹⁷ Brook, Peter (1992): *Az ördög neve unalom* (ford. Szántó Judit). In: *Színház*, 1992, XXV/3-5. sz.

¹¹⁸ Brook, *i. m.*, 1971, 234.

¹¹⁹ Giorgio Strehlerrel készített interjú a *Nouvel Observateur*-ben, 1978, No. 723, idézi Pavis, 2003, 209.

2.5. Manipulatív stratégiák a néző figyelmének strukturálásában

„(...) a néző figyelmének irányítására való képesség teszi ki a rendezői szakma egyik alapvető problémáját.”¹²⁰

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.¹²¹ Szerinte az előadás e manipulatív aspektusa kifejezhető Algirdas J. Greimas elmélete által, amely szerint az előadás, vagy pontosabban a színházi viszony nem annyira az ismertté tevés (*faire-savoir*) – mely nem más, mint információ/üzenet/tudás fertőzésmentes cseréje –, mint inkább elhitéstés (*faire-croire*) és megcsinálás (*faire-faire*).

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 figyelmének strukturálását.*

A 20. század során több kísérlet született a néző előadásba való aktív bevonására, szellemi és fizikai értelemben vett mozgósítására, hogy aktívabb és kreatívabb nézői befogadást részesítsenek előnyben. 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. A naturalizmus idején a szín-

¹²⁰ Grotowski egy, 1984-es olaszországi konferencián tett kijelentése, idézi Marinis, 1999.

¹²¹ De Marinis, *i. m.*, 1999.

házi tér és az előadás/néző közötti fizikai viszony módosítása az olasz színpadformából való kitöréssel kezdődött, amely a későbbiekben a frontális térbeli viszony megváltoztatásával, illetve előadás és néző közötti távolság csökkentésével folytatódott, és a legradikálisabb megoldásoknál az előadás valósággal eltűnt szem elől. Ezt megelőzőleg az előadás mintegy egységes objektumként jelent meg, amelyet a néző egészben átláthatott, és ez az előadás egységes modelljének használatához vezetett, amely évszázadokon keresztül a nyugati színház alapjául szolgált. Az egységes modell megingásával a néző az előadás megtapasztalásának visszafordíthatatlanul részleges és szubjektív természetével szembesült. A néző különböző estéken különböző pozíciókat elfoglalva, egymástól eltérő előadásokat láthatott, és ebből kifolyólag nemcsak a néző interpretációja tért el, hanem emocionális és intellektuális reakciói is.

A néző előadáshoz fűződő térbeli helyzetének, illetve fizikai viszonyának gyakori változtatásával számtalan színházi előadás kísérletezett (például *Ariane Mnouchkine: 1789*, *Fodor Tamás: Woyzeck*). Míg Antonin Artaud *kegyetlen színházában* például a játéktér közepén helyet foglaló nézőre a cselekmény közvetlenül hatva, mintegy áldozattá formálta át, addig a maximális érzelmi és intellektuális bevonás érdekében a nézők akár kisebb improvizatív szerepeket is kaphatnak.¹²²

Ezeknek a törekvéseknek kétségtelenül Grotowski volt a vezető alakja korai előadásaival. A *Faustban* (1960) asztalvendégek, a *Kordianban* (1962) a pszichiátriai klinika bentlakói voltak, míg az *Akropoliszban* (1962) a színészekkel ellentétben, a gázkamrák túlélőivé váltak. Grotowski a későbbiekben meghaladta és nyíltan kritizálta a nézők kényszerítő bevonását, mivel inkább produktivitás-ellenesnek, mintsem olyannak találta, amely dekonkondicionálná a néző-

¹²² A Living Theatre *Antigoné* (1967) c. előadásában a nézők a színészek által megtestesített thébaiakkal háborúban álló Argos polgáraitá váltak.

ket, mivel ez a nézők leblokkolását váltotta ki. Grotowski a 60-as évek vége felé fogalmazta meg az átmenetet a bevonás színházától a beavatáséba, amely mélyebb régiókban játszódik le, mint a nézőnek bármilyen materiális bevonása. A néző fizikai és szellemi aktivizálása egyaránt arra törekedett, hogy aktív cselekvővé avassa Brook *holt néző*-jét egy mélyebb színházi élmény megélése érdekében.

A néző figyelmének strukturálása kapcsán fejtette ki Grotowski, hogy „a néző figyelmének irányítására való képesség teszi ki a rendezői szakma egyik alapvető problémáját”.¹²³ A rendező eme feladata kapcsán Marvin Carlson az általa megalkotott mintanézőt a *rendező* személyével azonosítja, ugyanis szerinte a rendező „az előadás fejlődését a feltételezett néző helyéről kíséri figyelemmel, és szintén ő az, aki megszervezi a hatásokat a néző recepciója számára”.¹²⁴

Marinis a figyelem strukturálásával kapcsolatban úgy fogalmaz, hogy kizárólag a néző *szelektív* figyelmének működésével rendeződik el és tartódik fenn a színházi viszony, ugyanis „a textuális és kontextuális jelenségek teszik alapvetően szükségessé, hogy a néző elvessen, mi több, drasztikusan kirekesszen az ingerek tömegéből számosat, amelyeknek az előadás egymás után és folyamatosan kiteszi őt. Természetesen a néző ezt majdnem mindig automatikusan és tudat alatt teszi. 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”.¹²⁵ Mindig is voltak törekvések annak megragadására, amit Grotowski így nevez: „útmutató a néző figyelméhez”. Grotowski szerint a színházrendezőnek rendelkeznie kell

¹²³ Grotowski egy 1984-es olaszországi konferencián tett kijelentése, idézi Marinis, 1999.

¹²⁴ Carlson, *i. m.*, 2000.

¹²⁵ Marinis, *i. m.*, 1999.

„egy láthatatlan kamerával, amely különböző felvételeket készít, a néző figyelmét mindig terelve valami felé.”¹²⁶

Ez viszont nemcsak annak a kérdése, hogyan keltik fel a néző figyelmét egy dologra, hanem annak is, hogyan terelik el valami másról, ugyanis a manipulációnak ez a két módja legtöbbször együtt létezik, és többnyire egymástól függ. Sok esetben el kell terelni a néző figyelmét egy dologról azért, hogy képes legyen egy másik dolog megragadására. A színházi viszony „a néző szelektív figyelmének használatával és megfelelő működésével rendeződik el és tartódik fenn”, azaz a néző válogathat az őt ért impulzusok kosarából az „összpontosítás–kiengedés–ismételt összpontosítás” mechanizmusa segítségével.¹²⁷ Az előadás olyan jelek és eszközök repertoárjával dolgozik, melyek a néző figyelmét felkel-
tik és/vagy elterelik.

A néző figyelmének strukturálása kapcsán a színházra alkalmazható tudományos irodalom szinte teljes hiányának közepette Marinis mint kivételt említi meg a befogadás pszichológiájának és az ehhez részben kapcsolódó, kísérleti esztétika kutatásait, amely úgy tanulmányozza az esztétikai viselkedést, mint a felfedező viselkedés magasan fejlett formáját. Ezen címszó alatt a pszichológusok „olyan többrésztű aktivitásokat [értenek], melyek mind azt szolgálják, hogy provokálják, meghosszabbítsák és intenzívvé tegyék az olyan stimulusok rendszerére való érzéki orgánusok reagálását, amelyek eredendően nem jótékony hatásúak, és nem is ártalmasak”.¹²⁸ Ezeknek a stimulusoknak az összeillesztett tulajdonságairól (collative properties) kimutatták, hogy pontos hatásuk van az alany felfedező magatartására. Berlyne a következő összeillesztett tulajdonságokat (vagy

¹²⁶ Grotowski egy 1984-es olaszországi konferencián tett kijelentése, idézi Marinis, 1999.

¹²⁷ Marinis, *i. m.*, 1999.

¹²⁸ Berlyne, Daniel: (1974): *Studies in the new experimental aesthetics: Steps toward an objective psychology of aesthetic appreciation*. Washington, DC: Hemisphere, idézi Marinis, 1999.

változókat) különbözteti meg: újdonság, meglepetés, összetettség és furcsaság.

Tehát a kutatási eredmények fényében a néző figyelme a pszichológiai diszpozíciók (mint izgalom, izgatottság, kíváncsiság, érdeklődés stb.) bizonyos típusú produktumának tűnik. Ezt a diszpozíciót számos olyan neurofiziológiai jelenség is jelzi, mint az elektroencefalogram (EEG) szintjének változásai, izzadás, a szívritmus megváltozása, izomfeszültség, a pupilla kitágulása stb. A figyelem valóságos fókuszálásához vezető állapot, amely Marinis szerint az érdeklődés állapotának nevezhető, egy sokkal alapvetőbb pszichofiziológiai állapot idézheti elő, a meglepetés, illetve megdöbbenés.

Így a sorozat a következőképpen alakul:

meglepetés → érdeklődés → figyelem (a visszacsatolás nyilvánvaló lehetőségével)

Ebből adódóan Marinis azt állítja, hogy a néző figyelmének felkeltéséhez és irányításához az előadásnak először is meg kell lepnie vagy meg kell döbentenie a nézőt, azaz az előadásnak „be kell vetnie *romboló vagy manipulatív stratégiáit*, amelyek a néző elvárásait – hosszabb és rövidebb időre – 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 biztonságban érzi magát”.¹²⁹ Ugyanakkor érdekes, hogy a stimulus csoportjait előnyösebben ítélik meg akkor, amikor az újdonság és összetettség közepes fokára esnek. Ellenkező esetben zavaró tényezőkké válhatnak, és frusztrációt, elutasítást válthatnak ki.

Eugenio Barba és munkacsoportja színházantropológiai kutatásaikban ezeket a „romboló stratégiákat” többnyire a színész alapvető technikája alapján azonosította. Ezeket a „mindennapin-túli” vagy „szokásoson-túli” technikákat a „normális”, mindennapi testi és mentális viselkedést vezérlő biológiai és fizikai törvények – a gravitáció, a tehetetlenség

¹²⁹ Marinis, *i. m.*, 1999.

és az utolsó kísérlet alapvető törvényeinek – megszegésére alapozták.¹³⁰ Míg a hétköznapi test-technikákat a funkcionális, hatékonyság, köznapi gazdaságosság, valamint az energiatakarékosság jellemzi, addig a hétköznapi túli technikákat pedig az energia tékozlása, a maximális energia-befektetéssel létrehozott minimális eredmény. A köznapi túli test-technikákban Barba szerint kimutathatók bizonyos visszatérő alapelvek, amelyeket alkalmazva a színész pre-expresszív feszültséget hoz létre, amely kifejezés előtti szint.

Barba szerint az alábbi színházi elvek mindegyike megszegi ezeket a törvényeket, és ezek formálják az előadó interkulturális és kifejezés előtti technikájának alapját egyaránt:

1. A „megváltoztatott egyensúly” elve (vagy „szélsőségesen-hangolt” egyensúly).

2. Az „oppozíció” elve (a színész számára minden impulzusnak minden esetben egy vele ellenkező impulzussal kell találkoznia).

3. Az „egyszerűsítés” elve („néhány elem kitörlése azért, hogy más elemeket helyezzenek előtérbe, melyek végül is esszenciálisnak tűnnek”).

4. A „többletenergia” elve („maximum energiabevitel a minimális hatással”).¹³¹

Barba szerint a szokásoson túli technikák használatával egyrészt képes a színész arra, hogy „szétzúzza” a néző elvárásait és befogadói viselkedését, másrészt hogy meglepje őket és felhívja a figyelmüket. Az előadó „megformálja” saját testét – olyan „fiktív”, „mesterséges” testté, amely kitágítja/deformálja/felerősíti az emberi test normálisnak tekintett feszültségét. A szokásoson túli technikák által létrehozott, mintegy kifejezés előtti szintet úgy értelmezhetjük, mint azt az alapot, amelyre az előadó felépítheti az előadást. Ehhez a technikához társulva más lehetőségek is a színész rendelkezésére állnak, úgy mint a releváns társadalmi és kulturális

¹³⁰ Vö. Barba, Eugenio (2001): *Papírkenu* (ford. Andó Gabriella, Demcsák Katalin), Budapest, Kijárat Kiadó, 24-51.

¹³¹ Barba, uo.

kontextus vagy például a színész művészetének technikai és kifejező konvenciói, illetve az előadó saját személyisége és tehetsége.¹³²

A színészek szokásosan túli technikáján kívül egy előadás más módon is megzavarhatja, illetve frusztrálhatja a nézői elvárásokat, szintén a meglepetés és a fokozott figyelem hatásait produkálva, ugyanis az előadás zavaró jellemzői az általános színházi elvárások szintjén is megjelenhetnek – véli Marinis. Ebben az esetben a megzavarás nem a színház és a mindennapi élet, hanem az előadás és a színház szembenállásában jelentkezik. Úgy gondolja, hogy erre egy olyan munka lehetne a példa, amely „megtöri a dramatikus fikció azon konvencióit, melyek hosszú idő óta az átlagnéző kompetenciájához tartoznak. A színházi elvárások ezen szintjén arra az operaimádóra is gondolhatunk, aki Peter Brook *Carmen*jének előadásától Bizet munkájának autentikus színpadra állítását várja”.¹³³

Természetesen a zavaró jellemzők listáját könnyen ki lehet bővíteni, hiszen az előbbieken kívül vannak olyanok is, amelyek az előadásban magában jelennek meg, és döntők lehetnek a nézők figyelmé kapcsán. Az előadásban lévő zavaró jellemzőkön Marinis azt érti, hogy az előadás azon képessége, hogy felkeltse és irányítsa a néző figyelmét, azon is múlik, hogy „folyamatosan elvárásokat teremt a legkülönbözőbb szinteken, a tematikustól a kifejező és stilisztikusig,

¹³² A lehetséges technikák kapcsán Marinis megemlíti Daniel Berlyne-nak a kísérleti esztétika terén végzett vizsgálatait, amelyek azt mutatták ki, hogy a stimulus csoportjait előnyösebben ítélik meg akkor, amikor az újdonság és összetettség közepes fokára esnek. Ez az eset forog fenn például az akrobaták által és a pekingi operában használatos technikák esetében, amelyek már nem a szokásosan túli technikák, hanem egyszerűen *másfajta technikák* (other techniques), és ezekben már nem található meg a normától való eltérés feszültsége. Ebben az esetben nem dialektikus viszony áll fenn, csupán az a távolság, amelyet a virtuóz előadó teste reprezentál. – Marinis, *i. m.*, 1999.

¹³³ Uo.

és aztán hirtelen ugrásokkal, az irány, a hangvétel, az atmoszféra, a ritmus stb. hirtelen változtatásaival folyamatosan frusztrálja és megzavarja ezeket az elvárásokat. Így a meglepetés folyamatosan megújul, az érdeklődés és a figyelem élő és erős marad. Elsődlegesen ebbe az irányba kell tartania a rendező munkájának, nem beszélve a dramaturgéről”.¹³⁴ Bár a nézők figyelmének meglepetések általi felkeltésével, fenntartásával és irányításával, akár saját nézői tapasztalataink alapján is egyetérthetünk, de a kérdés csupán az, hogy a hirtelen ugrások és változtatások szüntelen, mondhatni a néző pihentetés nélküli folyamatos ingerlése nem vezet-e az érdeklődés és figyelem lankadásához? Talán részben erre gondol az olasz rendező Luca Ronconi, amikor az előadás megfelelő működésének, sikerének és a közönség magával ragadásának kockázatára hívja fel a figyelmet. Bár ennek a viszonyoknak a sikeressége kizárólag az előadás által használt megzavaró stratégiáktól függ, de a kockázat abban rejlik, hogy nemcsak a szabályoktól eltérőtől és a váratlantól kell remélni az érdeklődés fenntartásának sikerét.¹³⁵

Marinis szerint annak az álláspontnak az elfogadása tűnik észszerűnek, amely azt állítja, hogy a színházi élmény az elvárások kielégítése és frusztrálása között húzódó töretlen dialektikából származik és tartódik fenn. Ezt a törekeny egyensúlyt egyrészt a felfedezés öröme, a váratlan és a szokatlan, másrészt pedig a felismerés öröme, a *déjà vu* és az elvárt között tartja meg. Ennek az egyensúlynak bármilyen irányban történő felborítása annak az összetett kommunikatív interakciónak a sikerét fenyegeti, amely a színházi előadás valóságos életét alkotja.¹³⁶

A néző befogadói aktivitásának fokozását, illetve a nézői figyelem felkeltését és fenntartását illetően a színház számos dramaturgiai eszközzel, fogással élhet. Ám ha az előadásra mint kommunikációs folyamatra tekintünk, a kérdés valójá-

¹³⁴ Marinis, *i. m.*, 1999.

¹³⁵ Ronconi-t idézi Marinis, 1999.

¹³⁶ Marinis, *i. m.*, 1999.

ban 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

A recepció és a kreativitás kapcsolatának vizsgálatából fakadó kérdéseket járja körül Kékesi Kun Árpád *Recepció és kreativitás a színház(kultúra)ban* című írásában.¹³⁷ A nézői aktivitás kapcsán, recepció és kreativitás elválaszthatatlan voltára világít rá a színházi alkotás és befogadás tevékenységében egyaránt. Szerinte a recepció és a kreativitás ugyanis csak „látszólag alkot bináris oppozíciót (mint mondjuk a jó és a rossz) – valójában egymásra hagyatkozó, egymásba omló tevékenységek”.¹³⁸ Ugyanis a színház mint autonóm művészeti ág esetében nem az a kérdés, hogy a két tevékenység elképzelhető-e egymás nélkül – mivel szerinte nyilvánvalóan nem –, hanem az, hogy milyen módon és mértékben feltetelezi egyik a másikat.

Bentley jól ismert színházi meghatározása¹³⁹ szerint a színészben és a nézőben ismerhetjük fel a színházi aktivitás két nélkülözhetetlen résztvevőjét, a színész *megszemélyesítő* aktusában pedig az alkotás, a néző *figyelő* aktusában viszont a befogadás mozzanata kerül előtérbe. Kékesi szerint látszólag úgy tűnik, hogy az előbbi csak a kreativitással, az utóbbi csak a receptivitással áll kapcsolatban.

Elsőként az alkotás folyamatát vizsgálva abból indul ki, hogy az alkotás mozzanatában a kreativitás mellett legalább annyira fontos és hangsúlyos szerepet játszik a recepció is.

¹³⁷ 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.

¹³⁸ Uo.

¹³⁹ „A megszemélyesíti B-t, C pedig figyel”, Bentley, *i. m.*, 1998, 123.

A színházi előadásszöveg létrehozása – legalábbis az irodalmi színház esetében, amely az európai színház domináns formája mintegy 2500 év óta – dramatikus szöveg alapján történik. A színházi előadásszöveg létrehozása során a dramatikus szöveg még kétdimenziós kvalitása beépül az előadásszöveg már háromdimenziós kvalitásába. Az előadásszöveg megalkotása egyértelműen kreatív tevékenység, de mivel az alkotásnak ezekben az esetekben a dramatikus szöveg az alapja, szükségképpen recepciós tevékenység is egyben. A dráma nem inkarnálódik automatikusan a színpadon: 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. Ezekben az esetekben, bár nem dramatikus szöveg alapján épül fel az előadás, mégsem zárhatjuk ki a recepció aktusát az alkotói folyamatból, ugyanis egy ilyen *improvizatív műhelymunka* alapján létrejövő előadás is valamilyen, az alkotók által korábban megélt, megszerzett (befogadott) tapasztalat, információ – egyszer már egyénileg értelmezett – újraértelmezéséről van szó.

A színész szerepformálásához szorosan hozzátartozik a szerep- és a szövegértelmezés kérdése, ugyanis mindekezelőtt ez az olvasat határozza meg a játékot, viszont a „szöveg értelmezése és a színrevitel módjában manifesztálódó kreativitás azonban a rendezői színház kialakulásával és a rendezés jelentőségének fölértékelődésével vált valóban hangsúlyossá az európai színházkultúrában”.¹⁴⁰ Bár a rendező szerepe mára olyannyira vitathatatlanná vált, hogy a közfelfogás szinte kizárólag benne látja azt, akinek kézjegyet magán viseli az előadás, mégsem tekinthetjük az előadásban látható/hallható jelek összességének forrásaként a rendezőt, ezáltal egyfajta szerzőfunkciót tulajdonítva neki, hiszen az előadásszöveg végül is több ember kreativitásá-

¹⁴⁰ Kékesi, *i. m.*, 2008.

nak (és értelmezésének) a gyümölcse.¹⁴¹ Ugyanakkor be kell látnunk, hogy a színrevitel módja elsősorban attól függ, hogy a rendező hogyan értelmezi (recipálja) a szöveget.

Abból kiindulva, hogy az alkotói tudat természetesen nem *tabula rasa*, és az értelmezés nem lehet minden *irányultságtól* mentes, beláthatjuk, hogy a színész, illetve a rendező értelmezése sem befolyásoltság-mentes. Gondolhatunk itt például egy adott dráma színpadi recepciótörténetére, amely nem egyszerűen a drámából készült korábbi előadások sorát jelenti, hanem „olyan hagyományt, amelytől nem függetleníthetik magukat az alkotók, még ha olykor – a kortárs rendezői színházban mind gyakrabban – háttal fordítanak is neki. (...) Kétségkívül kialakulnak olyan konvenciói a megjelenítésnek, amelyek mind az alkotók, mind a befogadók *tudatába férkőzve* meghatározzák a reprezentáció újabb és újabb módozatainak kreációját és recepcióját”.¹⁴² Meg kell azonban jegyezni, hogy a dramatikus szöveg nem stabil, változatlan képződmény, nem immanens jelentések tárháza, ezért a színpadra állítás nem elégedhet meg pusztán a szövegből kiolvasott jelentések artikulálásával és a szövegek aktiválásával „egy adott térkörnyezetben, adott színészek csoportja révén. A »jelentéseket« ugyanis a változó értelmezések adják, a szöveg pedig a jelentésképzés lezárhatatlan folyamatában rendre átalakul”.¹⁴³ Kékesi szerint a recepció és a kreativitás már csak ezért is elválaszthatatlanul összekapcsolódik a színházi alkotás tevékenységében.

Ez az elválaszthatatlan összekapcsolódás Kékesi szerint érvényes a befogadói oldalra is, ugyanis a kreativitás nagy szerepet játszik a színházi befogadás tevékenységében, mivel a színházi befogadás esetében nem csupán vizuális/akusztikus jelek passzív recepciója zajlik, hanem aktív tevékenység.

¹⁴¹ Együtt alkotja meg a színésszel annak játékát, valamint a díszlet- és jelmeztervezővel, a fény- és hangtervezővel együtt teremti meg a színházi játék vizuális és akusztikus kontextusát.

¹⁴² Kékesi, *i. m.*, 2008.

¹⁴³ Uo.

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. A megértés igényéből fakadóan tehát a néző érzékeli és értelmezi a látottakat/hallottakat, az értelmezés pedig nem csupán egyes előadásformák vagy a rendezés egyes módozatai esetében történik meg – és egyáltalán válik szükségessé –, hanem minden(féle) előadás esetében.¹⁴⁴ Ugyanakkor a néző értelmezése nem egyenlő a rendezői szándék feltárásával, mint ahogy a rendező darabértelmezése sem egyenlő a szerzői szándék feltárásával. A szerzői szándék bár meghatározza egy előadás létrehozását, ám nem változatlan módon, hiszen az alkotás (és az előadások) során módosul, átalakul, azaz tulajdonképpen mint olyan megragadhatatlan, és ezért nem lehet hivatkozási alap. A kortárs színháztudományos diskurzus – Barthes-nek a szerző haláláról szóló elgondolása mentén – sem tartja lehetségesnek egységes akarat rekonstruálását, amely az előadás létrehozását motiválta.

Annak a kérdésnek kapcsán, hogy milyen szerzői értelmezés konkretizálódik a látott előadásban, és/vagy hogyan értelmezi a rendezés a dramatikus szöveget, Kékesi megglátása szerint könnyen belátható, hogy e kérdés megválaszolása voltaképp egyenlő saját értelmezésem megalkotásával. Ugyanis ezt 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 – anélkül

¹⁴⁴ Ez az értelmezés – jegyzi meg Kékesi – sokszor a *populáris esztétika* mentén történik, azaz olyan esztétikai és erkölcsi kritériumok alapján ítélve meg az előadást, *kulturális terméket*, mint az élet más dolgait. – Kékesi, *i. m.*, 2008.

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.¹⁴⁵ A recepció és a kreativitás aktusa tehát – állapítja meg Kékesi – azonnal duplikálódik a színházban, sőt, inkább multiplikálódik, mivel sem az alkotók, sem a nézők nem alkotnak homogén közösséget, ráadásul az előadás elvileg rögzíthetetlen esemény.

A rendezés színháza című tanulmányában Kékesi Kun Árpád úgy fogalmaz, hogy minden színházi előadás produkció, és a recepció szinkron diszkordanciájában valósul meg, függetlenül attól, hogy irodalmi szöveg vagy történekek önálló halmaza képezi-e az alapját.¹⁴⁶ Ennek az elvi alapját voltaképpen az képezi, hogy a néző számos olyan jelentést alkothat, amely nem feltétlenül áll összhangban azzal a jelentésképzési folyamattal, amelynek során a szövegből előadás válik. A színházi jel kreációja és értelmezése különböző résztvevőkből kiinduló és nem két egymást átfedő processzus: és mivel a jelentések képtelenek fixálódni az előadásban, feltartóztatlanul divergenssé válnak. Azaz a néző nem kap készen egy metaforát, „egy középpontot alkotó, előzetes jelentést”¹⁴⁷, hanem tulajdonképpen a metafora metaforájának megalkotására kényszerül, és pont ennek köszönhetően válhat egyaránt aktívvá az irodalmi színházban és a szituáció színházában. Mindezeknek köszönhetően a rendezés alakzati rögzíthetetlenek, ami azt jelenti, hogy nyitottak, nem a produktum szemiotikája, hanem (ahogy Pavis is próbálkozott ezzel) a recepció irányában, „hiszen a rendezés a színházi befogadás eredményeként jön létre”.¹⁴⁸ Kiindulhatunk a jelölő rendszerek konfrontációjából, mint

¹⁴⁵ Kékesi, *i. m.*, 2008.

¹⁴⁶ Kékesi Kun Árpád (2000a): *A rendezés színháza, avagy a mise-en-scene művészete*. In: *Theatron*, 2, nyár-ősz, 38-45, 45.

¹⁴⁷ Lehmann, Hans-Thies (1999–2000): Az előadás elemzésének problémái (ford. Kiss Gabriella), *Theatron*, II. évf., 1. sz., 50.

¹⁴⁸ Kékesi, *i. m.*, 2000a, 44.

ahogyan Pavis is teszi, de nem a verbális és nemverbális, szimbolikus és ikonikus jelek viszonyát, hanem az összes színpadi jelölő primátus nélküli konfrontációját értve alatta, ami elsősorban a jelek egyenlő erejének elismerését és nem a dominanciaképződés elutasítását jelenti – véli Kékesi. A szignifikáció folyamata azonban nem alkot zárt rendszert: nincs önmagában/önmagáért zajló jelentésképződés, csak a néző által történő jelértelmezés, azaz jelentésképzés, amely egy konkrét helyzetben szerepet játszó, rendkívül sokrétű tényezők függvénye. Az előadásokat többnyire megrendezik, de végső soron a rendezést a néző hozza létre a megértés szándékát érvényesítve, azaz minden előadásban elengedhetetlenül működik valami, ami „összetartja azt”, de, hogy ez valóban „összeáll-e”, az a befogadón múlik.¹⁴⁹

2.7. A műbefogadás mint a művészetpszichológia tárgya

A művészetszociológia a művészi formák szociológiájával, a műalkotások szociológiai dokumentációként való használatával, a művészi tevékenységet társadalmilag realizáló, alkotásokat közvetítő intézmények szociológiájával, a művész személyét kiválasztó és a mű születését meghatározó társadalmi feltételek szociológiájával és végül, de nem utolsósorban a közönség vizsgálatával foglalkozik. Ezen belül keresi a választ arra, hogy ki a közönség, milyen az összetétele, de arra is, hogyan fogadja be a műveket. A legbelsőbben itt érintkezik a művészetpszichológiával. A művészetpszichológia az észlelésről, emlékezésről, a képzeletről, a gondolkodásról és az érzelmekről feltárt általános pszichológiai ismeretanyagra, szemléletre, vizsgálati eljárásokra támaszkodik. Felhasználja a szociál-, a személyiség- és a fejlődéspszichológia eredményeit, és ugyanakkor szervesen beleágyazódik a pszichológiai tudományok rendszerébe. A művészetpszichológia egyszersmind a művészetekre vonat-

¹⁴⁹ Uo.

kozó tudományok sorának meghosszabbítása, kiegészítése. Míg a tradicionális művészettudományok a művekre – immanens természetükre, történeti összefüggéseikre, kritikai értelmezésükre – helyezik a hangsúlyt, a művészetpszichológia a viselkedés, az élmény, a belső feltételek tanulmányozására. Azaz a művészi teljesítmény létrehozását és felfogását befolyásoló pszichológiai mechanizmusok feltárására törekszik. Bár kutatásai segítenek egy meghatározott irányzatot képviselő művész munkájának a megítélésében – csakúgy, mint egy meghatározott mű felfogásának a nyomon követésében –, amennyire lehetséges, ezt is oly módon teszik, hogy a tartalomspecifikus jegyek mögött fellelhető működésmódról, formális szerkezeti tényezőkről igyekeznek képet alkotni. Ebben különböznek a másik empirikus művészettudomány, a művészetszociológia eredményeitől – még abban az esetben is, ha egy-egy rész kérdésben felettebb szoros a kapcsolatuk.

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.¹⁵⁰ Ez a jelenség nem pusztán a megismerési folyamatok kutatását állítja középpontba, hanem az információfeldolgozási nézőpontot érvényesíti a kérdéses jelenségek kutatásában. Azt vizsgálja, ahogyan az információt felfogjuk (kódoljuk), átalakítjuk, tároljuk és dekódoljuk. Azt, ahogyan az olvasó, a néző, a hallgató megismeri a műveket, bennük a világot és önmagát, ahogyan a művészetre, illetve az egyes művekre vonatkozó érzékletei, emlékképei, képzeleti képei, gondolatai szerveződnek, ahogyan feldolgozó kapacitása határt szab a befogadó művészethez való viszonyának.

Műalkotás és befogadás szerves egységbe zárul. A kész mű létrejötte mögött meghúzódó összes szubjektív tényező természetét mélyrehatóan meghatározza az alkotás rendelte-

¹⁵⁰ Halász László (1983): Előszó. In: *Művészetpszichológia*. Budapest, Gondolat Kiadó, 10.

tése, azaz lehetséges és tényleges kapcsolata a közönséggel. Az alkotás és befogadás pszichológiai sajátosságainak megismerésével a mű hatása árnyaltabbá és a benne foglalt szándékokkal összehangzóbbá válik.

A művészetpszichológiai kutatás egymást meghatározó kérdései négy vonatkozási pont körül elhelyezkednek el:

- i. a műalkotó tevékenység sikeres elvégzését biztosító alkotóképesség (a művészi alkotótehetség természete, a művészi alkotószemélyiség pszichológiája);
- ii. a tevékenység lezajlása (az alkotó folyamat);
- iii. művek, illetve a művészet bizonyos jellemzőinek pszichológiai elemzése, valamint
- iiii. a művek befogadásának pszichológiája.

Arra a kérdésre, hogy milyen pszichológiai tényezők teszik lehetővé, hogy műalkotások befogadására egyáltalán képesek vagyunk, a válasz szinte egyértelműnek tűnhet, ha a legáltalánosabb pszichológiai képességeinkre gondolunk. Ugyanakkor nem hagyható figyelmen kívül, hogy a képzettség, az iskolázás alakítja a képességeket, s teszi mind kifinomultabbakká, alkalmasabbakká a művészi alkotások teljesebb befogadására.

A válasz során a művészeti alkotások befogadási lehetőségeinek egyetemes feltételeire éppúgy gondolnunk kell, mint az eltérő társadalmi tagolódás, a munkamegosztás következtében az ismeretek, a tudás, a készségek eltérő eloszlására. Azt mondhatjuk tehát, hogy ha a valóban művészi értékű alkotások létrehozásához kivételes képességek szükségesek is, mindazok, akik ezekkel nem rendelkeznek, annyit mindenképpen birtokolhatnak belőlük, amennyi a létrehozott mű felfogásához nélkülözhetetlen, ha megtanulják a művészetekről és a művészetek révén mindazt, ami egyetemes műbefogadói potenciáljuk működtetéséhez kell. Az egyén fiziológiai, esetleg veleszületett adottságain kívül erősebbek a társadalmi létrétegből eredő meghatározók. Az ízlés a család, a nevelés, az iskolázottság, a művelődési, művészeti hagyományok, az élmények, esztétikai minőségek,

az egyént körülvevő ideálok, a presztízs, a divat és az anyagi életfeltételek hatására alakul.¹⁵¹

Nyilvánvalósága ellenére lényeges fogyatékosága e magyarázatnak, hogy a képességeket a személyiségtől függetlenül szemléli, és a szocializációs folyamat szerepét szinte kizárólag a társadalmi helyzettel összefüggő ismeret- és készséggyarapító tanulásra szűkíti. Ennek következményeként, a befogadók eltérő magatartását azonos művekkel kapcsolatban csak szociológiai fogalmi keretben tudja értelmezni, feltéve, hogy a befogadók e tekintetben valóban érdemlegesen eltérők. Megegyező iskolázottságú (sőt intelligenciájú) befogadók azonos művekkel szemben tapasztalható eltérő viselkedésének a vizsgálata elkerülhetetlenül pszichológiai irányúvá válik.

Ezen a ponton felmerülhetnek bizonyos vérmérsékleti, illetve tipológiai tényezők is. Bizonyos összefüggéseket sikerült ugyan kimutatni, kiváltképp az extravertió–introvertió, valamint a bonyolultabb, illetve érzelmekben visszafogott, továbbá sötét-komor tónusú művek között, de mivel az erre irányuló vizsgálatok nem vezettek egyértelmű eredményekhez, megfogalmazható, hogy az extravertió–introvertió nem elég specifikus ahhoz, hogy a műbefogadás jól meghatározható mutatója legyen.

Figyelemre méltók annak a pszichológiai megközelítésnek a vizsgálati eredményei, amelyek 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, anti-konvencionalista egyének és a dogmatikus, rigid egyének – ha azonos neműek, korúak és intelligenciaszintűek voltak – míg a számukra ismeretlen, hagyományos műveket hason-

¹⁵¹ Vö. Husz Mária: *Az ízlésfogalom paradoxonai: az élményképesség és az értékválasztás mint habitus*. Elérhető: <http://www.feek.pte.hu/tudasmenedzsmen/index.php?ulink=608>, letöltés ideje: 2011.05.02.

lóan fogadták, addig a számukra ugyancsak ismeretlen modern művekre eltérően reagáltak. Az antikonvencionalista egyének kedvezően ítélték meg, míg dogmatikus-autoriter egyének elutasították őket. Az attitűdskálákon kapott eredmények azt mutatták, hogy akik előítéletekkel terheltebbek, akiket a változások minden fajtája ingerel, és akik gyakran keresnek külső támaszt, kifejezetten hajlamosak a modern művészi alkotások elutasítására. Ennek megfelelően a befogadó számára a műalkotások ahhoz hasonló attitűdjegyek, illetve érzelmi kapcsolatok megtestesítői, amelyek az emberekre jellemzők. Ez a művészet- és a szociálpszichológia közötti összefüggés arra készíti a művészetpszichológiát, hogy termékenyítően alkalmazza a szociálpszichológia szemléletmódját, illetve egyes eljárásait és így a műbefogadás folyamatát, valamint a műbefogadó tevékenysége mögött meghúzódó pszichológiai tényezőket még tágabb személységdinamikai összefüggésben tudja szemlélni.

A divergens feladatoktól, összetett helyzetektől irtózó magatartás kedvezőtlen esélyeket teremt a művészi érték befogásához, még akkor is, ha történetesen nem jár együtt az egészen alacsony általános és kezdetleges művészeti iskolázottsággal. Míg a művészi tehetség úgy fogható fel, mint a kreatív attitűd sajátos változata, addig a művészi érték iránt vonzódó, esztétikailag fogékony befogadót a megismerésre és érzelmekre nyitott attitűd általános és nem sajátos változatának kell tartanunk, mivel nem párosul vele a művészi alkotások teremtéséhez szükséges értelmi és érzelmi tulajdonságok kivételes értékű kombinációja, és meglehet, egyéb területeken sem rendelkezik átlag feletti alkotóképességekkel.

Létezik egy másik – az imént vázoltaktól alapjában eltérő – pszichológiai megközelítés, amely az információelmélet nézőpontját kívánja a műalkotás, illetve hatása vizsgálatában érvényesíteni, középpontba állítva az ismeretlenség, bonyolultság, kétértelműség, változékonyság feldolgozását. Alapjául a szemantikai és az esztétikai információ megkülönböztetése szolgál. Míg a szemantikai információt az

egyetemes, egységbe szerkesztett logika, a lefordíthatóság jellemzi, addig az esztétikai információ csak megközelítőleg átfordítható. A műalkotás sajátossága, hogy gazdagsága – éppen esztétikai információi miatt – meghaladja az egyén felfogóképességét, és ellentétben a szemantikai információkkal, nem lehet az ismétlések számával kimeríteni. Annak ellenére, hogy az esztétikai információban ismeretlen jelek kapnak szerepet, és szerveződésük alig ismert szabályok szerint történik, mégis felmerült az a javaslat, hogy hipotetikusán az esztétikai információ ugyanúgy kezelendő, mint minden információ.¹⁵² Az információ mérése ebben az esetben a komplexitás mérését jelenti. Mivel a legnagyobb információmennyiség a legnagyobb meglepetés, annak váratlanságát (előre ki nem számíthatóságát) méri, hogy adott egységben a jelek előfordulásának valószínűségéhez képest éppen az adott és nem más jelek jelennek meg. Ez a jelstatisztikai információ lényegénél fogva mentes mindenféle tartalomtól, az információnak „értésülés” értelmében vett szokásos alkalmazásától.

A műalkotásban az információ programszerűen összetett, határozatlan, illetve többértelmű és összefüggéseiben újszerű. Tehát bármennyire helytálló a műalkotást „jelek rendezett halmazának” felfogni, felmerül a problémája, hogy a mű mely részei tekinthetők jeleknek?

Ugyanakkor a jelstatisztikai információ különbözik a szemantikaitól, hiszen éppen a jelentéssel nincs szoros kapcsolata. Ezért a jelek által okozott legnagyobb meglepetést, teljes váratlanságot a szemantikai információ – az esztétikairól nem is szólva – mértékeként megtenni olyan analógia, amelyre az analógiához szükséges objektív feltételek nélkül kerül sor. A szemantikai információmennyiséget sem az adott üzenet jelentéseinek és kapcsolatainak száma, sem a jelstatisztikai információhoz hasonló, valószínűséghez vi-

¹⁵² Vö. Moles, Abraham, A. (1973): *Információelmélet és esztétikai élmény* (ford. Vajda András, Pléh Csaba, Kanyó Zoltán), Budapest, Gondolat Kiadó.

szonyított előfordulási arányuk nem mérné, ha illet egyáltalán tudnánk mérni.¹⁵³ És végül felmerül a műalkotásnak mint egésznek, mint jelek rendezett egységbe szerveződő halmazának a formájához kötődő információ – ha lehet az előbbinél is megoldatlanabb – mérése.

Létezik egy olyan elgondolás is, amely megkülönbözteti az elemi jeleket (rezgéseket, hangokat, szavakat) a műalkotás szuper jeleitől (pl. a vers ritmikai elemeitől, rímeitől, hasonlataitól). Minél inkább uralkodnak e szuper jelek, annál kisebb szerephez jut az elemi jelek statisztikai információja. Halász szerint kérdéses, hogy az előbb felsorolt lehetőségek közül mit és miért értsünk a statisztikai információ alapegységén, de főleg hogyan ragadhatja meg a minden tartalomtól mentes információelmélet matematikai apparátusa a műalkotás jelentéssel teli szuper jeleit?

Tehát az információelmélet eljárásainak adaptálása az összefüggések ellenére, éppen azt az egzakttságot nélkülözi, amely alkalmazásának: a művek esztétikumá, a művészi érték mérésének első számú célja lenne.

Az új kísérleti esztétikai munkák kulcsfogalmi közé tartozik az információk ismertsége, bonyolultsága, kétértelműsége, meglepetést kiváltó ereje, változékonysága, vizsgálatuk tárgya pedig az, ahogyan az információk egybevetése (kollációja) révén a fenti sajátosságok feltárulnak, és motivációs hatást fejtenek ki. Minél ismerősebbnek, szokványosabbnak tűnik egy mű, annál alacsonyabb, és minél újabbnak, meglepőbbnek, összetettebbnek, annál magasabb izgalmi szint jár vele. A túl magas, illetve a túl alacsony izgalmi szintet előidéző műveknek általában egyaránt kedvezőtlen a fogadtatása, viszont azok a művek, amelyek mérsékelten növelik az izgalmi szintet, vagy a kényelmetlenül magas izgalmi szintet némileg csökkentik, a preferenciák élén állnak.

Az elsősorban Berlyne nevével fémjelezhető új kísérleti esztétikai vizsgálódások a tetszést és az érdeklődést egymás-

¹⁵³ Csató István (1970): *Esztétikai információ. A kibernetika és az ember*. Budapest, Kossuth Kiadó, 325-356.

tól elkülönítik, és minél többoldalúan mérik a fentebb említett kollatív változók, ezeken belül is főként a komplexitás szempontjából.¹⁵⁴ 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 tűrési szintje nagyobb. Ugyanakkor megemlítendő, hogy e tekintetben az iskolázottság szerepe igen jelentékeny.¹⁵⁵

Felmerülhet a kérdés, hogy minek köszönhetően olyan eltérő a kép a tetszéssel mért preferenciaviszonyoktól, ha az érdekesség a mérvadó szempont? Elvégre a komplexitás-tűrési szint érdekesség által kitolt emelkedéséből nem következik, hogy a kevésbé iskolázottaknál a tetszés és az érdekesség közötti párhuzam gyökeresen megszűnjön. Berlyne elgondolása szerint az esztétikai viszony egyik fajtája a szórakoztató exploráció, amelyben a befogadó arra hajlik, hogy azokat a műveket keresse, amelyeket tetszőnek (szépnek, kellemesnek) talál.¹⁵⁶ Olyan művekről van szó, amelyek viszonylag nélkülözik a felkavaró, zavaró sajátosságokat, az aktivációs szint meredek emelkedését, vagy erőteljes tájékozódási reakciót hoznak létre.

Ugyanakkor a megismerést célzó kíváncsiság sajátos információkereső viszonyt is jelent. Ennek köszönhetően a befogadó az új, meglepő, problémákat okozó, kétértelmű mintákat annak a kihívásnak a kedvéért keresi, ami asszimilációjuk nehézségének felfogásával és azzal jár, hogy e ne-

¹⁵⁴ Halász, *i. m.*, 1983.

¹⁵⁵ Ennek szemléltetésére Halász francia és magyar egyetemisták és velük egykorú alacsonyabb iskolázottságú szakmunkások összehasonlító vizsgálatát írja le, melynek alapján az eltérések meglehetősen jól körvonalazhatók. Vö. Halász, *i. m.*, 1983, 33-34. (Eredeti megjelenés Francés, R.-Halász L.: Kollatív változók összehasonlító vizsgálata francia és magyar munkások és egyetemisták között. *Magyar Pszichológiai Szemle*, 1980, 10-19.)

¹⁵⁶ Vö. Berlyne D.: Az esztétikai preferencia mutatói. In: Halász László (szerk.) 1983: *Művészetpszichológia*. Budapest, Gondolat Kiadó, 499-514.

hézségeken túljutva sikerül új egyensúlyt teremteni. Tehát a befogadó azért választja őket, mert nagyon érdekesek, a műalkotás hangsúlyozottan mint információforrás, illetve mint intellektuális erőfeszítés tárgya jelenik meg. Ez a kétfajta beállítódás együtt érvényesül az esztétikai befogadásban, bár jelentőségük az egyéni ízléstől és az alkotás természetétől függően eltéréseket mutathat.

Valószínűsíthető, hogy az alacsonyabb iskolázottságú személyek a komplexitás tűrési szintjének magasabb fokát elérő érdekességet amolyan „különös furcsaságként”¹⁵⁷ 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. Tényleges preferenciáik, az esztétikai produktumokra irányuló személyes beállítódásaik alapján véve ezen az egy dimenzió helyezkednek el. Velük ellentétben, az iskolázottabbaknak a kollatív sajátosságok jobbára 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. Ez utóbbi nem elhanyagolható az alkotó számára, aki természetes módon kerülni akarja a korábbi művek keltette élmények megismétlését, illetve a fokozatosan egyre alacsonyabb izgalmi szintet kiváltó, hatást kiváltani nem tudó szokványt. Hiszen amit a művész az optimális izgalmi szinthez szükséges újdonságként, komplexitásként ítél meg, az esetenként túl magas izgalmi szintet idézhet elő még az iskolázottabb befo-

¹⁵⁷ Halász, *i. m.*, 1983.

gadóban is. Ennek pedig az lehet a következménye, hogy a befogadó az általa túlságosan újnak, meglepőnek, összetettnek ítélt elemek egy részét kiiktatja, csökkentve így módon az érthetetlennek tűnő sokkoló mozzanatok kiváltotta izgalom feldolgozó kapacitását – ugyanakkor megfosztva ezáltal a művet sokrétűségének egy bizonyos hányadától –, mert csak így képes elviselni, azaz befogadni az alkotást. Viszont ez éppen azzal ellentétes, amiért a művészet felé fordult, és a befogadó ilyenkor megpróbálja pótolni azokat az információkat, amelyekhez más úton nem jut hozzá, és így ellensúlyozza egyoldalúságát, kiegyenlíti a fennálló információdeficitet.

A kollatív sajátosságok fogadtatása a művészet hatásmechanizmusának megértéséhez azzal is hozzájárul, hogy segíti a katarzisz természetének tisztázását. Vajon a művészet humanizáló szerepe hogyan érvényesül azoknál, akik rendszeres befogadói a művészeteknek, és milyen pszichológiai folyamat, hogyan közvetíti a humanizáló hatást – teszi fel a kérdést Halász.

A műbefogadás pszichoanalitikus magyarázata a katarzisz rendeltetését abban látja, hogy bizonyos indulatok felkelésével megszabadulunk azoktól. Az indulat emléke és készség az indulatra ugyan megmarad, de megszűnik hevessége, izgalma. A katarzisz a műbefogadóban – akárcsak az alkotás folyamata során az alkotóban – a tudattalan tendenciák felgyülemlésétől való megszabadítást, az indulati feszültség csökkenését idézi elő. Terápiás szempontból szerencsésnek mondható, hogy ahol az elfojtás nagy energiákat halmozott fel, ott levezetődés, megkönnyebbülés menjen végbe. A művészet provokálja az ilyen felhalmozódásokat, esztétikai-katartikus hatásával igazi terápiás feladatot látva el.

A katarziszban döntő fontosságú a kitalált, költött személyekre vonatkozó részvétel, mivel a befogadó képtelen lenne rá, ha nem szakadna el saját életétől, bajától, sorsától. Ahhoz, hogy a szűk, privát világtól való függetlenedés, a hétköznapi élet felfüggesztettsége bekövetkezzen, elenged-

hetetlen a felismerés mint a tudatlanságból a tudásba átváltozás egyszeri aktusa, valamint a cselekvésminták szimbolikus átélése. Ezáltal a másik fájdmában való részvétel, ez az eredetileg negatív érzelem átalakul a művészi bemutatásból merített esztétikum átélésének valójában már pozitív érzelmébe. A kilépés a partikularitásból együtt jár a felkeltett érzések hangulattá szerveződésével, mintegy összhangban azzal, ahogyan a művészet a valóságot sűríti, eltolja, eltávolítja, és megszelídíti. Ebbe természetesen elfojtott hajlamok, vágyak is belesodródnak, amelyek esetenként túltenghetnek, és ezt az érzelem- és fantáziagazdagság, hajlékonyság nem tudja ellensúlyozni. A képzeletbeli azonosulásra hajlamos befogadónál változatos védekezési-elhárítási folyamatok léphetnek fel, amelyek sok esetben kifejezetten csökkenthetik a részvét(el) és rajta keresztül a katarzisz létrejöttéhez kívánatos empátiát.

Az új, meglepő, két- vagy többértelmű, illetve ellentmondó benyomások, a kollatív változók további információk felkutatására serkentve sajátos feszültségkezelő szerepet játszanak. A feloldáshoz szükséges energiát az a feszültség (izgalom) adja, amelyet magának a műnek a sokrétűsége vált ki, amely ugyanakkor – újabb feszültségforrásként – ráirányítja a figyelmet arra, amit a mű önmagáról (arról, ahogyan meg van írva) elmond.

A befogadó különböző szempontokból két vagy több tényezőt vet egybe vagy hoz kölcsönhatásba. „Legyen szó akár a még meg nem ismert műről rendelkezésre álló vélemények és saját igényei, a mű címe által keltett benyomások és várakozásai, a hős néhány szociológiai meghatározója és feltehető pszichológiai mozgástere, a befogadás során megtett és hátralevő út, a befogadás és az elbeszélés idői lefolyása, a hős jelene (múltja) és jövője közötti kapcsolatokról; vagy irányuljon ez a vizsgálat arra a viszonyra, amely a hős és a mű többi alakja, a befogadó és a mű többi alakja, a hős

és a befogadó, a művész és a hős, a befogadó és a művész, beleélés és ráismerés, valóság és képzelet között létrejön.¹⁵⁸

Ugyanakkor a befogadó nem egykönnyen mond le olyan információk kereséséről sem, amelyek tökéletesen összhangban vannak egymással és saját korábbi információival. A befogadói élményhez az eredendően egyensúlyt felborító (sokrétű, ellentmondásos) és egyensúlyt fokozó (egymással összeillő) megismerési motívumok összeütközése és kölcsönhatása is hozzátartozik. A katarzis hol eredője a befogadás során lezajló meg- és felismerésektől elválaszthatatlan érzelmi potenciál-ingadozásoknak, hol ezek készítik elő a jelentőségében kiemelkedő, egyszeri megrázkódtató felismerést. Minél egyoldalúbb, egysíkúbb a feldolgozás, azaz minél inkább csak saját magát (csak saját világát, kialakított sémáit és azok igazolásait) képes az olvasó a műben megpillantani, annál inkább nárcisztikus és nem katartikus élmény az, ami a műbefogadást jellemzi.

Egy katartikus élmény során az a megtisztulás, a humanizálódásnak az a mértéke, ami egy mű befogadása nyomán jön létre, rendszerint korlátozott, és kellő ismétlődés, megerősítés híján könnyen elenyészik, de ha – megszakításokkal – több hasonló élmény követi, a katartikus hatások összegeződnek, pozitív változást létrehozva. Szimbolikus elterelés lép működésbe, és így az impulzusok szimbolikus képrendszerrel, valamint a beszéddel párosulnak, és ezáltal az elemi izgalom és annak közvetlen lereagálása közé iktatódva, gátat szabnak a primitív magatartásformáknak. Az érzelmek felső, kifinomodott spektruma (emberszeretet, részvét, kötelességérzet) a spektrum alsó végén elhelyezkedő emóciókat (dühöt, haragot, félelmet) átlényegíti. Olyan késleltetési mechanizmus jön létre, amelynek meghatározó szerepe van az antiszociális megnyilatkozások legátolásában. Bár az elterelés formája szimbolikus, de valóságos körülmények függvénye, hogy ki mit él át olyan fenyegetésnek, kudarcnak, amelyre dühvel és agresszióval válaszol, illetve,

¹⁵⁸ Halász, *i. m.*, 1983, 37-38.

hogy mennyire képes uralkodni pillanatnyi késztetésein, mennyire képes lemondani az azonnali kielégülésről. E magatartás kialakulása elsősorban azok körében valószínűbb, akik kora gyerekkoruktól tapasztalják, hogy környezetük a szimbolikus elterelésnek nagy fontosságot tulajdonít. Természetesen ez magasabb kulturális színvonalat tételez fel, egyszersmind pozitív érzésektől átítatott fegyelmezési-nevelési módszereket, amelyek megkönnyítik a korlátok kiépülését. Ennek következménye valószínűsíthetően olyan pályaorientáció, illetve olyan társadalmi szerepek betöltése, amelyekben a késleltetett kielégülési módoknak (köztük a művészet élvezetének) mint a helytállás nélkülözhetetlen feltételeinek nyilvánvaló értéke van.

Halász szerint mindez együtt sem elég ahhoz, hogy „a bonyolultabb és lehetőségeiben humanizáltabb magatartásforma lehetőségéből valóság legyen. Kudarctűrő képességgel, önuralommal, érzelmi kulturáltsággal, összetettebb gondolkodással, a művészet szeretetével, sőt értésével nem jár szükségképpen ellenállóképesség, autonómia, tisztesség és egyéb tulajdonságok. És nélkülük az előbbiek egyenesen elősegíthetik a partikuláris érdekek másokon átgázoló, habár kifinomultabb, hatékonyabb képviselését. Amint nem zárják ki, hogy az egyén a helyzet uralmának, a mindenkori pillanat nyomásának engedelmessé váljon – szép szándékai ellenére. A tényleges viselkedés, a tettek számos elemből álló, több tényezőtől függő nyaláb folyamányai. A valóságos életkörülményekbe beleágyazódó művészet optimális esetben is csak felerősítheti, kiegészítheti a pozitív tényezők hatását, egyben fogékonyabbá tehet irántuk”¹⁵⁹.

A befogadás tárgyát képező alkotásokkal kapcsolatban mindenképp megemlítenéd, hogy szép számmal vannak olyan befogadók, akikben csekély művészi értékű alkotás is kiváltja, illetve elsősorban ez váltja ki a partikularitásból kilépés megrendült élményét. A mű befogadásakor úgy élik meg,

¹⁵⁹ Halász, *i. m.*, 1983, 39.

hogy gazdagodott emberismeretük, finomodott világszemléletük, és erősödött a pozitív eszményekbe vetett hitük, holott a műveken kisebb-nagyobb mértékben sematikus, leegyszerűsítő, torz szemlélet üt át. Bár az alkotás esztétikai értékére vonatkozó tudatuk nyilvánvalóan hamis, de élményük szubjektív hitelességéhez kétség nem fér. Azért, mert a felkészültebb befogadó tudja, hogy egy adott mű merő giccs, rövid idő alatt felismerve annak tematikai-szerkezeti közhelyeit, nincs okunk az ő befogadói élményét általánosítani. Ami neki történetesen már nem esztétikai információ, az másoknak még az lehet.

Annak kapcsán, hogy milyen személyiségjegyek kedvezők vagy kedvezőtlenek a befogadó értékfelismerő képességét, ízlését illetően, be kell látnunk, hogy ismereteink arról nem tájékoztatnak, hogy az így vagy úgy jellemezhető befogadó értékfelismerő kvalitásai min alapulnak, illetve miként jönnek létre. Az egyik álláspont szerint az esztétikai érték egészében konvención alapul, mivel adott művek elfogadása és mások elutasítása bizonyos kulcsingerek felismerésén alapul, amelyek felszíniek, ill. nyilvánvalók. Tehát nem az a döntő, hogy milyen személyes tapasztalatai vannak a befogadónak a művekről, hanem hogy mennyire ismeri a konvenciót, illetve a konvenciót hirdető-ápoló szakemberek értékítéleteit. Az ezzel ellentétes álláspont a mű gondos tanulmányozására helyezi a hangsúlyt, hiszen a szakértők reakcióit egyáltalán nem könnyű előre megmondani, mivel annak ismerete, hogy a szakértőknek mi a véleményük egy műről vagy egy másikról, nem tájékoztat arról, hogyan vélekednek további művekről. Ebből kifolyólag a szakértőkkel az fog egyetérteni, aki maga is hozzájuk hasonlóan kezeli a műveket, és a szakértőkéhez hasonló a reakciói.

Ezzel kapcsolatban az Irvin L. Child által végzett eljárás kimutatta, hogy az esztétikai érzékenységet nem befolyásolja, vajon kellő módja van-e az egyénnek jó műalkotásokkal találkozni vagy sem. Mindenesetre maga az a tény, hogy a

jó művészet ismerőssé válik, növeli el-, illetve befogadását. De ennek pontosabb feltételei nem világosak.¹⁶⁰

¹⁶⁰ „A Yale Egyetemen 14 szakértőt megkértek, hogy több mint 3000 diapozitív pár – mindegyik két hasonló műalkotásból állt – közül válasszák ki az esztétikailag értékesebbet. Több mint 1000 olyan diapozitív pár volt, amelyek egyik tagja értékességében mindegyik szakértő egyetértett, vagy legfeljebb kettőnek tért el a véleménye. (...) E diapozitívekből azután 120 párt találomra kiválasztottak az esztétikai érzékenység mérése céljából. A többit tréninganyagként hagyták meg. Közel másfél száz elsőéves egyetemista vett részt a tulajdonképpeni kísérletben. Először elvégezték velük 120 párral a vizsgálatot: a szakértőkkel való egyetértésük átlag 50% körül volt, bár néhány kiemelkedő teljesítmény is akadt.

A vizsgálatot egyéni tréning követte. Alkalmanként 120 pár diapozitív bemutatására és megítélésére került sor a következőképpen: páronként 15 másodpercig tartó megfigyelés után közölte véleményét a kísérleti személy, majd megmondták neki, hogy ítélete a szakértőkéhez viszonyítva helyes vagy helytelen volt, és még 5 másodpercig nézhette a képeket. Összesen 8 ülést tartottak, majd újból elvégezték az esztétikai érzékenység mérését.

Azoknál a személyeknél, akik kezdetben a legrosszabb eredményt adták, határozott javulás volt (50%-ról közel 80%-ra). De hasonló javulás volt a hozzájuk hasonlóknál akkor is, ha az ítéletek helyességéről a visszajelentés elmaradt. Viszont akik kezdetben is jó eredményt értek el, kevésbé javultak, sőt, olykor egyáltalán nem változott ítéleteik helyességének aránya, kivált azoknál a képeknél, amelyek megítélésében a szakértők között sem volt tökéletes az egyetértés.

Az eredmények nem egyértelműek. A kezdetben rossz eredményt felmutatók javulása vitán felüli ugyan, de a kedvező eredmények ellenére sem fejlődött ki olyan jó értékelismerő képességük, mint amilyennel egyesek bármiféle tréning nélkül rendelkeztek. Továbbá, bizonyos tévedések arra mutatnak, hogy a tréning során felszíni és részben téves kulcsingereket tanultak meg. És ezen a tréning folytatása sem segített. A kezdetben is jó eredményeket mutatóknál pedig a tréning valóban azokat a szempontokat tudatosította, amelyek szerint a szakértők eljárnak.

Amikor középiskolásokkal ismételték meg a vizsgálatot, az eredmény hasonló volt. Utólag többen agy mosásnak nevezték az eljá-

Az értelmezés nehézségei jelentősen összefüggenek azzal, hogy a befogadó esztétikai érzékenységének, értékfelismerő képességének vannak nem tanult elemei is. Nyilvánvaló, hogy valamilyen módon és irányban tehát mindnyájan elfogultak voltak a művészettel szemben, és ez nem vezethető vissza kielégítő módon a tanulási folyamatokra. Mint ahogy egy-egy kiemelkedő művészi tehetség sokat köszönhet veleszületett adottságainak, úgy kisebb mértékben ugyan, de a befogadó sem függetleníthető tőlük. A szakemberek szerint vitán felüli, hogy egyesek veleszületett muzikalitásuk folytán eleve hangolva vannak a zene élvezetére, másokat bizonyos optomotoros tulajdonságok, mondjuk, a szobrászat élvezete felé terelnek. A veleszületett fogékonyság nemcsak a különböző művészetek, műnemek kedvelését (az esztétikai ízlés irányulását) befolyásolja, hanem az esztétikai ítélő-válogató erőt (az ízlés kifinomultságát) is.

rást. És az előbbi vizsgálatban egyesek azt is lehetségesnek tartották, hogy fej-írás alapon mondták nekik, mi volt a helyes válasz. Elvégezték a vizsgálatot úgy is, hogy utólag egyes kísérleti személyeket arról is tájékoztattak, miért ítélték a szakértők az adott módon, másoknak csak a szakértők ítéleteit mondták meg, bármiféle indokolás nélkül. A javulás mértéke mindkét esetben hasonló volt. Sőt, amikor egyetemistákkal anélkül végezték a tréninget, hogy egyáltalán közölték volna a szakértők ítéleteit, akkor is volt bizonyos, bár változó hatás. Iskolásoknál azonban semmiféle következetes változás nem volt, sem azoknál, akik iskolázottabb, sem azoknál, akik iskolázatlanabb szülők gyerkei voltak.” – Halász, *i. m.*, 1983, 41-42.

2.8. Az ízlés szerepének történeti változása

„Noha a szándéka (ti. minden művésznek) az, hogy tetsszen a világnak, mindazonáltal egy bizonyos módon [manner] felette is kell állnia, s szemét arra a legmagasabb rendű gráciára [consummate grace], a természet azon szépségére és a számok ama tökéletességére kell függesztenie, amelyet a többi ember, mivel csak a hatást érzi, de nem ismeri az okot, a je ne sais quoi-nak, a felfoghatatlannak [unintelligible] vagy a »Tudom is én, micsodának« nevez, s úgy véli, ez olyanfajta báj vagy varázs [charm and enchantment], amelyről még maga a művész sem tud számot adni.”¹⁶¹

Az ízlés mint az élményképesség és a megítélőképesség egyik alapfeltételének – végérvényes választ talán sohasem adó – vizsgálata a pszichológia, a kultúra- és művészetszociológia, valamint a befogadásesztétika találkozási pontján helyezkedik el.

A magyar nyelv szerencsés helyzetben van az ízlés kérdésének tárgyalásakor, mivel meg tudja különböztetni a fiziológiai (ízlelés) és az esztétikai (ízlés) érzet közötti különbséget, ugyanis a nyelvek többsége nem rendelkezik ezzel a kifejezésbeli lehetőséggel, mindkét érzetet ugyanaz a szó jelöli.¹⁶² Bizonyos mértékben talán ennek is betudható, hogy századokon keresztül tartott az elmélkedés és vita az ízlés fogalmáról, amelyet végül is Kantnak sikerült lezárnia *Az ítélőerő kritikája* című munkájával, szétválasztva a kellemest

¹⁶¹ Shaftesbury, Third Earl of (Anthony Ashley Cooper) (1999): *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (szerk. Klein, Lawrence E.), Cambridge, Cambridge University Press, 148, idézi Szécsényi Endre: *Az ízlés mint sensus communis*. Elérhető: http://laokoon.c3.hu/dok/szecsenyi_sensuscommunis.pdf, letöltés ideje: 2012.02.01.

¹⁶² Angolul: *taste*, németül: *der Geschmack*, oroszul: *vkus*, franciául: *gout*, olaszul: *gusto*, románul: *gust*.

a széptől, feloldva ezáltal a fiziológiai ízlés és az esztétikai ízlés közötti összefonódást.¹⁶³

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 a közmondások nem mindig egyértelmű bölcsességével, 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 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. Ekkor kezdtek az írók és filozófusok fogalmat alkotni az ízlés természetének fogalmáról, mely több nemzedéken keresztül tartó vitát indított el a kérdésről, mígnem valamikor a 19. század elején fokozatosan megszűnik az iránta való érdeklődés. Természetesen a 17. század előtt is foglalkoztatta az embereket a tetszés – nem tetszés kérdése, az, hogy mit találtak illendőnek,¹⁶⁴ ellenben

¹⁶³ Az *irracionális élmény* jogosultságnak elismerése alapvetően olyan művészi-esztétikai tapasztalatokra vonatkozik, ahol a jelentés túllontúl gazdag, meglepő, bonyolult többlete megakadályozza, hogy az az értelem által egyértelműen és világosan megragadható és kimondható lenne. Az ítélőerő kritikájában az esztétikai eszmén Kant a képzelőerő olyan képzetét érti, „amely arra készlet, hogy sok mindent gondoljunk, de amellyel egyetlen meghatározott gondolat, azaz egyetlen fogalom sem lehet adekvát, s amelyet ennélfogva semmilyen nyelv nem képes teljesen elérni és érthetővé tenni.” – Kant, Imanuel. (1997): *Az ítélőerő kritikája* (ford. Papp Zoltán), Budapest, Ictus Kiadó, 240.

¹⁶⁴ Huizinga írja a *A középkor alkonyában*: „Az esztétikai élvezet tudatos kifejezése késői hajtás. Amikor a XV. századi tudós, Fazio a művészet iránti csodálatát akarja kifejezni, nem tud túllépni a

a társadalmi normák megváltozásával, illetve az egyéniség újjászületésével tudomásul kellett venni, hogy az egyéneknek különböző ízlésük van, sőt, az egyén ízlése akár normatív módon a közízlésre is döntő befolyást gyakorolhat.¹⁶⁵ Az individuális ítélet által tulajdonképpen az egyén szabadsága fogalmazódik meg, körülhatárolva azt, ami neki tetszik, és ez többnyire nincs kapcsolatban a hagyománnyal vagy más autoritással, normával, hiszen olyan személyes döntés, amely végső soron alapvetően jellemzi a személyiséget. Azt a tényt, hogy a személyes döntés által hozott ízlésítéletről nehezen lehet, illetve nem kell számot adni, a relativizmus és az önkényesség fenyegető melegágyának vélték a Kantot megelőző korszak gondolkodói, és ez alapjaiban táplálta az ízlésről folyó diskurzust.

Ugyanakkor az érzékek szubjektivitásával szemben, illetve mellett, jelentőséget szerez egy korábbi, a sztoikusok által bevezetett fogalom, a *sensus communis*, azaz a közös érzék, ami szintén a társadalom változásaihoz kapcsolható, ugyanis a születés már nem determinálja végérvényesen az egyén életét, és a jó ízlést birtoklók számára fokozatosan megnyílik a társaság, amely végül ennek köszönhetően a 18. század során újjászerveződik. Az ízlés immár hozzásegít a közösségbe való belépéshez, megteremtve ezáltal a hasonló ízlésű emberek közösségét, a *jó ízlés* birtoklása olyan életformát jelent, amely egyben elsajátítandó norma, magatartásminta.

Megállapítható tehát, hogy az egyéni ízlés és közös érzék közötti viszony, de mindkettő önmagában is feszültségekkel terhes, ugyanis míg az individuális ízlés fogalmát az önkényes tartalmakkal telített relativizmus, addig a nor-

bámulat hétköznapi kifejezésein.” – Huizinga, Johan (1976): *A középkor alkonya* (ford. Szerb Antal), Budapest, Magyar Helikon, 200.

¹⁶⁵ Az ízlésfogalom előzményeként ismert latin *decorum* a megfelelő, odaillő kifejezést vagy témát jelölte, de míg a *decorum* megválasztása kizárólag a konvenciók alapján történik, addig ízlésünk önállóan és egyéni módon ítél.

matív ízlés fogalmát a kiüresedés, a konvencionalizálódás veszélye fenyegeti.¹⁶⁶ Az ízlésről folyó diskurzus egyik alapvető kérdése, hogy mennyiben összeegyeztethető az egyéni és a közösségi ízlés. Az egyéni ízlésítéletek mindig is különböztek, minden korban mindenki mást és mást tart szépnek. Viszont a múlt szépségeinek megítélésében egyetértés mutatkozik.

Az ízlés tradicionális elméleti és empirikus megközelítéseinek áttekintése során szembeötlő lehet, hogy az ízlésítélet kezdetben korántsem a szépségre vagy a művészetre vonatkozott. A jó ízlés mint sajátos ítélőképesség először Baltasar Gracián korának közkedvelt filozófiai írásaiban jelenik meg mint a társadalomban és politikában való eligazodás fő eszköze.¹⁶⁷ Nem sokkal ezután La Rochefoucauld-val az élen a francia moralisták is az ízlésítélet erkölcsi jelentőségét hangsúlyozzák.¹⁶⁸ Majd Bouhours abbé *A tudom is én micsoda* című párbeszédének két szereplője egy furcsa fogalomellenes fogalomról beszélget, amelyet csak „tudom is én micsodaként” emlegetnek.¹⁶⁹ Azt szeretnék ezzel kifejezni, hogy az érzéseket, a tetszést vagy nemtetszést, a rokon- és ellenszenvet nem lehet egykönnyen megmagyarázni. Valamivel később, a 18. században igen népszerű lesz ez a fogalom, amikor is az érzéki világ, az ízlésítélet, az esztétikai tapasztalat közvetlen, nem racionalizálható voltának tényét kell elfogadniuk, bár a párbeszéd egyik szereplője szerint a művészeti szépség nem „tudom is én micsoda”, mert arról pontosan tudható, hogy miért tetszik. Az ízlés csupán egy

¹⁶⁶ Radnóti, Sándor (2003): *Jó ízlés, rossz ízlés*. Elérhető: <http://www.mindentudas.hu/radnoti/20030422radnoti20.html?pIdx=0>, letöltés ideje: 2011.11.27.

¹⁶⁷ Vö. Gracián, Baltasar (1984): *Az életbölcesség kézikönyve* (ford. Gáspár Endre), Budapest, Helikon Kiadó.

¹⁶⁸ Vö. La Rochefoucauld, Francois de (1991): *Maximák* (ford. Szávai János), Budapest, Helikon Kiadó.

¹⁶⁹ Bouhours, Dominique (2001): *A tudom is én micsoda* (ford. Harkányi András), *Laokoón*, 1. 2001, elérhető: <http://laokoon.c3.hu>, letöltés ideje: 2011.11.12.

hosszas folyamat eredményeként horgonyzott le a természeti és művészeti szépségnél. Shaftesbury szerint a becsületeség és a morális igazság szépséggel bír, hiszen minden szépség tulajdonképpen igazság. Az az esztétika szerepe, hogy az igazságot a szépség formájában tapasztalhassuk meg a jó ízlés által, amelynek segítségével érezzük és megítéljük a szépséget.¹⁷⁰

Egy adott ponton viszont elkerülhetetlenül felmerülhet a kérdés, hogy milyen tulajdonképpen az igaz ízlés, és hogyan lehet szert tenni rá? Velünk született, vagy elsajátítható? Már a fogalom felbukkanásakor Gracián is úgy gondolta, hogy a társasági érintkezés fejleszti az ízlést, míg Shaftesbury munkát, fáradozást és időt említ az igaz ízlés elsajátításával kapcsolatosan. Annak a kérdésnek a megválaszolása kapcsán, hogy mi az igaz ízlés, David Hume úgy fogalmaz, hogy az ízlés egyrészt individuális, hiszen a szépség voltaképpen nem a dolgokhoz tartozó tulajdonság, hanem az csupán a dolgokat szemlélő egyén elméjében jön létre, s minden egyén különböző dolgot lát szépnek, másrészt ugyanakkor az ízlés közös érzék, hiszen sok esetben a múlt szépségeivel kapcsolatban megegyeznek az ízlés kérdéseiben.¹⁷¹ Az alapvető buktató, melyen nem tudnak átlépni, tehát az a gondolat, miszerint egyetlen jó ízlés létezik, bár minden egyénnek megvan a saját ízlése, közösséget ellenben csak egyetlen ízlés hozhat létre, s ennek alternatívája nem más, mint a rossz ízlés, vagy még inkább az ízlés hiánya.

Az ezen a gondolati hagyományon túllépő klasszicista művészetelméletnek köszönhető, hogy az ízlésfogalom szerepet kapott az esztétikában. A klasszicista művészetelmélet a művészi gyakorlatra alapozva szigorú szabályokat alkotott a racionalizmusnak abban a hitében, hogy akárcsak a termé-

¹⁷⁰ Vö. Shaftesbury, Third Earl of (A. A. Cooper) (1977): *A moralisták* (ford. Fehér Ferenc). In: Márkus Gy. (vál.) 1977: *Brit moralisták a XVIII. században*. Budapest, Gondolat Kiadó.

¹⁷¹ Vö. Hume, David (1992): *David Hume összes esszéi I.* (ford. Takács Péter), Budapest, Atlantisz Kiadó.

szettudomány terén, a műalkotásokat is természeti tárgyak módjára vizsgálja és rendeli a ráció uralma alá.

A klasszicizmus szigorú szabályrendszere nem engedett teret a szubjektív ízlésítélet számára, viszont az egyéni ízlésítélet kérdésének felmerülésével megváltozott az esztétikai vizsgálódások tárgya, ugyanis míg a klasszicista esztétika tárgya a műalkotás volt, addig az ízlésesztétika tárgya a befogadóra gyakorolt művészi hatás vizsgálata lett, amely visszahatott magára a műre. Így a szabályok mentén született alkotások kevésbé váltják ki az egyéni és egyben egyedi ízlésítéletet, mint az egyedi, sajátos, meglepő művek.

A romantika korát a stíluspluralizmus határozza meg, ugyanis nem rendelkezik saját építészeti díszletekkel, hanem átveszi előző korok stílusait, és ezek szimultán jelenléte ugyanakkor már ízléspluralizmust is jelent.¹⁷²

Az ízlésesztétika, mai elnevezéssel recepció- (befogadás-) esztétika mellett – amelynek tárgya a műalkotás és a befogadó – megjelenik az alkotót vizsgáló produkcióesztétika is a zseniesztétika formájában. Az ízlésesztétika és a zseniesztétika szintézise számos próbálkozás után Kantnak sikerült *Az ítéelőerő kritikájában*. Szerinte a szép tárgyak megítéléséhez az ízlés, megalkotásához viszont a zseni rendelhető, ugyanakkor mindkettőnek egyesülnie kell a művész személyében. Az ízlés mintegy gátat szab a zseni anarchizmusának, fegyelmezve, civilizálva beilleszti a közösségbe. Ugyanakkor a befogadó esetében az ízlés eleve szintézis, az érzés és az ész érdekei, illetve az egyedi és az általános közötti érdeknélküliségében, hiszen egyrészt szubjektív, azaz nem racionalizálható, másrészt egyediségét nem az önkényesség uralja, mert egyfajta *sensus communis*, közös érzéket is képvisel, összekötetésbe kerülve ezáltal a társadalom kulturális és civilizációs folyamatosságával, végső soron az emberiség eszméjével. A reflektáló ítéelőerő képességének kanti elmélete kiiktatja a gyakorlati törekvéseket, a szeretetet, az

¹⁷² Vö. Dorfler, Gillo (1986): *A givcs* (ford. Schéry András), Budapest, Gondolat Kiadó.

akaratot és a vágyat, hiszen az ízlésítélet érdek nélkül, a cél nélküli célszerűség megfigyelésének pozíciójában születik meg mindenféle felindultság zavaró hatásától mentesen. A boldogság maga a tiszta szemlélődés, a befelé figyelés, a lecsendesedést célzó elmélkedés, a kontempláció elérése.

A 19. századi romantika időszakának vége felé az egyéni ízlés zseniken kívülre, átlagemberekre is kiterjesztett joga a nemzeti géniuszok kultuszával egészült ki. A 20. század hajnalán Dilthey szellemtudományi piedesztálra emelte az élmény fogalmát mint a totalitás, a végtelenség elérésének lehetőségét.¹⁷³

A további ízléseméletek elapadása, majd az ízlésfilozófiai, ízléseméletek megszűnése azzal magyarázható, hogy a historizmus és a stíluspluralizmus kiszorította az uralkodó univerzális ízlést, és csak a XX. században irányul az ízlés felé az elméleti érdeklődés az ízlésszociológia formájában.

A stíluspluralizmus kiszorította ugyan 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.

Az egyéni ízléssel rendelkezők az ízléspluralitás közepette is mindig készek lesznek vállalni az ízlésükkel összhangban levő preferenciáikat, akár környezetükkel szemben is, ugyanakkor az ízlés nem vesztette el közösséget konstituáló tulajdonságát sem.

A szociológus Pierre Bourdieu az ízlést társadalmi jelenségként határozza meg, amelynek szerepe abban áll, hogy elősegítse az osztálytagozódást és a hatalomért folytatott küzdelmet, ugyanis az egyetemesnek hirdetett ízlés voltaképpen a feltörekvő polgárság ízlése, amely hozzájárul az alárendelt osztályok fölötti hatalom fenntartásához. Ennek

¹⁷³ Vö. Dilthey, Wilhelm (1925): *Élmény és költészet* (ford. Várkonyi Hildebrand), Budapest, Franklin-Társulat.

értelmében egyetemes ízlés helyett tulajdonképpen az egyes osztályokat jellemző ízlésről beszélhetünk.¹⁷⁴

Bourdieu meglátása szerint a *kompetencia* a tulajdonságok azon sorát foglalja magában, melyek az egyén, az esztétikai alany társadalmi személyiségét alkotják. A kódok elsajátítása társadalmilag determinált, és a kódhasználat szintje adott társadalmi rétegekben ismételten újratermelődik. A belsővé vált minták rendszere ezt követően mintegy személyiségvonnásként, habitusként funkcionál, és meghatározó erővel bír az azonos társadalmi helyzetű egyének észlelési, gondolkodási, cselekvési és értékelő beállítódásaira. Bourdieu *habitus* kategóriája jól alkalmazható az esztétikai ízlés, válogatás, valamint az értékpreferencia-beállítódás tényszerűségeinek elméleti szociológiai szemszögből való vizsgálatára. A *mező* fogalmának bevonásával a viszonylag autonóm cselekvésközegekben a különböző pozíciójú egyének hatalma és érvényesülési stratégiái által konstituálódó struktúrát jelöli. A *mező* a habitusokat strukturálja, amelyek viszont a *mezőt* jelentésteli világgént építik fel. A habitus a szelekció törvényszerűségei által meghatározott korlátok között strukturálja az új tapasztalatokat, ezzel sajátos integrációt valósítva meg ugyanazon osztály tagjainak első tapasztalatait és a későbbiek között.¹⁷⁵

Az esztétikai kompetencia például a nyelvi habitus – mint a nyelv által adott lehetőségek felhasználása által megnyilvánuló képesség – szimbolikus mezejében *kulturális tőkeként* működik. A gyerekkori nevelés és a későbbi tapasztalatok nagymértékben megerősíthetik az egyént abban a tudatában, hogy a kulturális tőke típusai megszerzésre és megóvásra méltók.¹⁷⁶ Az esztétikai-művészeti kompetencia és a

¹⁷⁴ Vö. Bourdieu, Pierre (1978): *A társadalmi egyenlőtlenségek újratermelődése*. Budapest, Gondolat Kiadó.

¹⁷⁵ Vö. Bourdieu, Pierre (1995): *Le sens pratique*. In: Pokol Béla: *Bourdieu elméletének alapkategóriái*. Elméleti szociológia, 1995/2.

¹⁷⁶ Vö. Uő (1975): *Hatalmi mező, értelmiségi mező és osztályhabitus*. In: Huszár Tibor (szerk.): *Korunk értelmisége*. Budapest, Gondolat Kiadó.

művészeti ízlés – mint a kulturális tőke egyik formájának – elsajátítása tulajdonképpen a latens módon létező társadalmi mezők szokásnorma-determinációit szabályszerűen követve működik, öröklődik és termelődik újjá. Az egyének cselekvéseit meghatározó módon szituációkra szabott, tudattalanul működő rutinok szabályozzák, miközben a felnövekvő generációk ezeket utánzás útján sajátítják el. Például az olvasás, a tárlatlátogatás, a koncertre vagy színházba járás szokása észrevétlenül építi be a személyiségbe a kompetenciát biztosító kódokat, amelyeket sokkal nehezebb utólag, egyénileg pótolni.

A megítélőképeség és az értékválasztás működését középpontba állító empirikus vizsgálatok (Józsa, Halász, Chupchik és Gebotys) a műalkotás komplexitásával birkózó befogadó próbálkozásainak megfigyelésével új megvilágításba helyezik az ízléslélményről kialakított fogalmainkat. Az ember a világot narratívumokba rendezi, ezzel mintegy formát adva tapasztalatainak, jelentésteli világot építve fel maga körül. A jelentés ugyanis a szabályoktól való eltérésekből ered, és nem a *szöveg* belső tulajdonsága, hanem a befogadó fel- és megismerő műveleteinek eredménye. Ez a művelet a spontán és közvetett (projiciált) énbemutatásra vonatkozik, és nem az esztétikai jelenség értelmezésére.¹⁷⁷ A befogadót a származás, a neveltetés, a társadalmi helyzet strukturálja a válogatási elv, illetve elvárás szerint (pl. szórakozás – belső gazdagodás), a nyelvezet szempontjából (érthető – érthetetlen) vagy a megnyugtató – nyugtalanító kettős felosztás mentén.¹⁷⁸ Az értelmezési módok két fő változatát a naiv és a tapasztalt befogadó képviseli. Míg a naiv néző a hasonlóságok keresésétől hajtva a mindennapi érzékelésmódokat terjeszti ki a műre, addig a tapasztalt néző képes a művészeti

¹⁷⁷ Halász László (1996): *Szociális megismerés és irodalmi megértés*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 185.

¹⁷⁸ Józsa Péter (1986): Az esztétikai értékek társadalmi kommunikációjának mechanizmusai. In: Uó: *Az esztétikai élmény nyomában*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 100.

médium sajátosságait is értékelni, sőt, a szenzoros-fizikai információkra figyelni, analizálva és hasznosítva azokat a művészi stílusról alkotott képzet kialakításához. A naiv néző vizuális túllépve ezeken, leegyszerűsít, sematizál, csökkentve ezáltal az inger okozta feszültséget. A gyakorlott néző képes a feszültség fokozására azáltal, hogy az érzéki struktúrát tagolt minőségekké minősíti át, amelyek tulajdonképpen a műegyesítését jelentik.¹⁷⁹

Roman Ingarden az élmény lefolyását többfázisú folyamatként gondolja el, amelynek során a műalkotás valamely esztétikailag aktív minősége váltja ki az eredeti élményt, majd az esztétikai tárgy konstitúcióját eredményező tudati leszűkítés és koncentráció során szemléletes és értékőrző megragadás alakul ki, végül az észlelt minőségre történő érzelmi–értelmi összpontosítás és a nyelvileg megfogalmazott értékítélet követik egymást. Az élmény alapfeltétele az egyén, az élményszubjektum nyitottsága és a műalkotásban lévő, esztétikailag aktív minőségek iránti sajátos érzékenysége. Alapfeltétel, hogy a befogadónak képesnek kell lennie kitalálni és megalkotni olyan konkrét elemeket, melyek betöltik a mű meghatározatlan helyeit, illetve bizonyos potenciális mozzanatokat aktualizálni és adekvát emocionális értékválaszt adni.¹⁸⁰

Az esztétikai és a művészettörténeti hermeneutika az élményelem létét a műhöz és a megértéshez köti. Gadamer a ráhangoltságból, involváltságból eredő érzéki megértésről beszél, ugyanis a műélmény egész emberi mivoltunkat az érintettség, felfedezés, ámulat és rejtély platóni fogalmival hozza kapcsolatba. Elgondolása szerint a participáció, a

¹⁷⁹ Cupchik, G. C. – Gebotys, R. J. (1997): Jelentés keresése a műalkotásban: Értelmezési stílusok és a minőség megítélése. In: Farkas András (szerk.): *Vizuális művészetek pszichológiája II.* Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 173–191.

¹⁸⁰ Vö. Ingarden, Roman (1995): Az esztétikai tapasztalat ismeretelméleti vizsgálatának alapelvei (ford. Bonyhai Gábor). In: Bacsó B. (vál.) 1995: *Az esztétika vége.* Budapest, Ikon Kiadó.

belső részvétel és a kommunikáció, a párbeszédszerűség, a műélvezés játékszerű öncélúsága, ugyanakkor értelmessége és bizonyos szabályok fölismerése nagyon jelentősek: „...egy múzeumlátogatás vagy egy hangverseny meghallgatása olyan feladat, mely maximális szellemi aktivitást igényel... ha valóban a művészet tapasztalatában volt részünk, akkor a világ fényesebbé és könnyebbé válik.”¹⁸¹

A strukturalizmus a kompetencia fogalmának segítségével azt az elgondolást fejt ki, miszerint a művek érvényes üzenetét a hozzáértő, kompetens olvasó a kódok ismeretének birtokában képes csak megfejteni.

Az újabb filozófiai elméletek az esztétika világát a tényleges emberi életvitel jellegzetes módjaként rehabilitálják. Ian Hunter az esztétikát *etikai technológiaként* értelmezi, amely egyrészt a magatartás és az események problematikussá tételét segíti elő, másrészt lehetővé teszi, hogy az egyén valamilyen esztétikai létezés alanyaként, élményei szubjektumaként alkossa meg önmagát. Ennek értelmében arra hívja fel a figyelmet, hogy „...a modern esztétikai ethosz fő vonásai: a befelé fordulás, a szubjektív állapotoknak szentelt figyelem, a képzelet nyújtotta élmények felerősödése, a nyilvános látogatások semmibevétele, az önművelésből fakadó nemesség, a dialektikus gondolkodás”.¹⁸² Ez a magatartás korántsem a visszahúzódság etikája, inkább egy olyan módszer, aminek segítségével az egyén elhatárolódik a létezés közönséges formájától, és életvitelét egy *felfokozott létforma* szubjektumaként alakítja.

Némileg összefoglalva megállapítható tehát, hogy az ízlésítélet, a megértés nem jöhet létre, ha a befogadó nem rendelkezik a kultúrában hagyományozott megfelelő kód-

¹⁸¹ Gadamer, Hans-Georg (1994): *A szép aktualitása* (ford. Bonyhai Gábor), Budapest, T-Twins Kiadó, 43.

¹⁸² Hunter, Ian (2003): *Esztétika és kritikai kultúrakutatás*. In: Wessely Anna (szerk.) 2003: *A kultúra szociológiája*. Budapest, Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium, 86.

fejtő eszközökkel, kompetenciával, habitussal és kulturális tőkével.

A tömegkultúra megjelenésével az ízléspluralizmus végleges szentesítéséről beszélhetünk. A tömegkultúra kifejezése olyan viszonyfogalom, 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 a köztük húzódó határok pontos megvonását, ezért ez a művelet csupán nézőpont és ízlés kérdése. Ennek tudható be, hogy napjainkban immár a magaskultúra fogalma is a radikális kritika tárgya.¹⁸³

A tömegkultúra és a magaskultúra ellentétes viszonyában léteznek köztes jelenségek is¹⁸⁴, és egyrészt már a tagolódás mint olyan eleve megakadályozza az ízlés homogenizálódását, másrészt ezek a kulturális képződmények dinamikus és folytonos mozgásban, változásban vannak, egyesek meghalnak és újak születnek.

A tömegkultúra gyors terjedésének elsődleges oka a technikai lehetőségek széles körében található, hiszen a sokszorosítás például a tömeges előfordulásnak kedvez az egyszeri helyett. 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”.¹⁸⁵ A sokszorosítás által az aura szétbomlik, és így a műalkotás az egyszeri helyett

¹⁸³ Radnóti, *i. m.*, 2003.

¹⁸⁴ A tömegkultúra (*lowbrow*) és a magaskultúra (*highbrow*) ellentétes viszonyában létező köztes jelenségeket az angolszászok *middlebrow*-nak nevezik.

¹⁸⁵ Benjamin, Walter (1976): A műalkotás a technikai sokszorosítás korszakában (ford. Barlay László). In: Kiss Tamás (szerk.) 1976: *Estétikai olvasókönyv*. Szöveggyűjtemény. Budapest, Kossuth Kiadó, 323.

az egyformaságot *nyeri el*. Ennek következtében a mű leválik a hagyományról, ami a tradíció megrendüléséhez vezet. Ez a jelenség szoros összefüggésben van a tömegmozgalmakkal, és a sokszorosítás lehetősége tulajdonképpen a tradicionális kulturális értékek elsorvadásához, likvidálásához vezet.¹⁸⁶

A technika fejlődése a kultúra eliparosodását eredményezte, ami elsősorban a képzeleti és kreatív tevékenységet célozza meg, amely annakelőtte az egyén magán-tevékenységének számított. Viszont a tömegkommunikációs eszközöknek köszönhetően ezek nyilvános tevékenységgé alakulnak, ami a giccsjelenség széles körben való elterjedését idézi elő.¹⁸⁷

Nicolai Hartmann a giccs kapcsán az álesztétikai magatartást tárgyalva, annak három típusát határozta meg. Az első típus a „csakis az anyag iránt való lelkesedés”, amelyet kizárólag a hétköznapiaktól való elszakadás, a felhőtlen szórakozás vágya motivál, az alkotás művészi minősége számára közömbös. A második típus a sekélyes, pusztán felszíni hatáshoz való kötődés, amelyet a lapos, vulgáris érzelmi hatás jellemez, a befogadó a saját fantáziájának csapongását éli meg. Végül a harmadik az „autoesztétikai” magatartás, amelynek során minden, ami a műben a strukturálist jelenti, eltűnik, miközben a befogadó mintegy saját érzelmeiben lubickol.¹⁸⁸

A 20. század második felében az ízléspluralitás kérdése a magaskultúra–tömegkultúra ellentétes viszonylatában is megjelent, és egyre többen tettek kísérletet a plurális kultúra legitimálására.

Herbert J. Hans meglátásában a hatalom birtoklásáért folytatott küzdelem a gazdaság és a politika szféráján túl a kultúrára is kiterjed.¹⁸⁹ A kultúra terén ez a küzdelem főként a magaskultúra művelt képviselői és a tömegkultúra

¹⁸⁶ Benjamin, *i. m.*, 1976.

¹⁸⁷ Dorfler, *i. m.*, 1986.

¹⁸⁸ Hartmann, *i. m.*, 1977, 182-207.

¹⁸⁹ Gans, Herbert J. (2003): Népszerű kultúra és magas kultúra (ford. Zsolt Angéla). In: Wessely Anna (szerk.) 2003: *A kultúra szociológiája*. Budapest, Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium.

fogyasztói között nyilvánul meg. Ez voltaképpen egyoldalú intellektuális vitának tekinthető, amelyben a magaskultúra képviselői azt hangoztatják, hogy a tömegkultúra ártalmas annak fogyasztóira, illetve az egész társadalomra, viszont a tömegkultúra fogyasztói ezzel nem törődve, továbbra is elutasítják a magaskultúrát. 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.”¹⁹⁰

Gans attól a szándéktól vezérelve, hogy felváltsa a le-kicsinyülő tömegkultúra kifejezést, bevezette az ízléskultúra fogalmát, amely mindennapi fogyasztási javakat, tudományos és filozófiai elméleteket és nem utolsósorban kulturális formákat foglal magában. Természetesen minden egyes ízléskultúrának megvan a saját ízlésközönsége. Annak érdekében, hogy a kulturális szembenállást felválthassa a kulturális együttélés, Gans az alacsonyabb ízléskultúrák támogatását javasolja. Ellenben kritikusai szerint ez nem indokolt, hiszen az alacsonyabb szintű ízléskultúrák egyébként is előzönlöttek a kulturális piacot, és ennek következtében a magaskultúra növekvő térvészése figyelhető meg.

Richard Shusterman ennél radikálisabban tör pácát a tömegkultúra mellett, ugyanis szerinte a társadalomnak be kellene látnia a tömegkultúra esztétikai értékeit és azt a tényt, hogy a kultúra kibővített fogalma magában foglalja a tömegkultúrát is. „A valódi magas művészet és az illegitim populáris kultúra közti szánalmas kulturális dichotómia, úgy tűnik, elfogadhatatlan esztétikai döntés elé állít bennünket: választanunk kell a magasművészet fojtogató, halálszagú mesterkéltisége és a populáris műfajok dehumanizáló, otromba primitívsége között. Ezzel a dilemmával és dichotómiával úgy tudunk szembenézni, ha a kritikát kiterjesztjük a művé-

¹⁹⁰ Gans, *i. m.*, 2003, 139.

szet egész intézményes ideológiájára, amely vakon elutasítja a populáris művészetet, mondván, hogy az esztétikailag illegitim, társadalmi és kulturális szempontból romboló hatású.”¹⁹¹ Shusterman elgondolása szerint a művészet és az élet közötti szakadékok kizárólag a populáris művészetek felől áthidalhatók: „Ha esztétikai szempontból értékes kulturális termékként ismernék el ezeket, az segítene mérsékelni a művészetnek és az esztétikai ízlésnek a magasművészet szociálisan elnyomó társadalmi-kulturális elitjével való azonosulást” – véli Shusterman.¹⁹²

Az ösztönösnek tartott esztétikai élmény- és minőségválasztási képességet, azaz az értékítéletet az ízlés határozza meg. Az esztétikai észlelés tulajdonképpen teremtő tevékenység, ugyanis a környezetből kiválasztott ingerre válaszolva egyben létre is hozzuk azt. Ennek során saját tapasztalatainkat mintegy háttérbe szorítva, idegen tapasztalatot sajátítunk el. Az idegen jelentést létrehozva pedig eddig fel nem ismert tudatunkkal szembesülve és az idegenben magunkat szemlélve, saját magunk megfogalmazására leszünk képesek.¹⁹³ Ugyanakkor ez az aktus olyan örömforrás is egyben, amely újabb és újabb esztétikai élményekre ösztönözhet, amelyek meglévő tapasztalatainkkal egymásba épülve egyre érettebb, érvényesebb ízlésítéletek átélését nyújthatják.

Az esztétikai termelés és fogyasztás a társadalmi kommunikáció egyik olyan alrendszer, amelyben a műalkotások befogadásának két – az esztétikai viszony létrejöttében döntő szerepű – szakasza különíthető el: a szelekcióé, más néven elfogadásé, illetve az ezt követő dekódolás, értelmezés. Míg az első szakaszt a társadalmi–egyéni ízlés, habitus határozza meg (ugyanis, ha valaki nem szokott művészeti eseményeket látogatni, és így nem sajátította el a megfelelő

¹⁹¹ Shusterman, Richard (2003): *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása* (ford. Kollár József), Budapest, Kalligram Kiadó, 311.

¹⁹² Uő, 2003, 277-278.

¹⁹³ Halász, *i. m.*, 1996, 227.

viselkedésnormákat, annak nem sok esélye van esztétikai alannyá válnia), addig a második szakasz megvalósulása a kulturális kódok birtoklásán múlik.¹⁹⁴

Az egyén veleszületett adottságain túl fontos szerepük van a társadalmi életközegből eredő meghatározóknak. Az ízlés mindenekelőtt szociológiai eredetű, hiszen egyrészt azoknak a szimbolikus és kompetencia-készségeknek a meg-létére, illetve hiányára vezethető vissza, amelyeket csak bizonyos fokú iskolázottsággal lehet megszerezni, másrészt a családi közeg által meghatározott, ahol mintegy automati-kusan oltódik az egyénbe. Ugyanakkor a mindennapos kö-zösségi érintkezés is hatással van rá, a mértékadó többség révén. A családon, a nevelésen, az iskolázottságon kívül az ízlés, a művelődési és művészeti hagyományok, az élmé-nyek, az egyént körülvevő ideálok és esztétikai minőségek, a divat és a presztízs, valamint az anyagi életfeltételek függ-vényében alakul ki.

Az esztétikai jelenségek észlelésekor az emlékezet felidé-zi az egyén által kialakított és elfogadott szépségeszményt, egybeveti azt az éppen észlelt jelenséggel, és amilyen mér-tékben egyezik a kettő, olyan intenzitású érzelmi reakciót vált ki. Ugyanis az ízlésítélet, a tetszés vagy nemtetszés él-ménye – intuitíven és anélkül, hogy tudatosulna – érzelmi eseményként megy végbe az emberben.¹⁹⁵

De valójában mit értünk azalatt manapság, amikor azt mondjuk, hogy valakinek jó ízlése van?

A köznapi életben többnyire azt, hogy nem hord ízlés-telen, nevetséges holmikat, nem ízléstelenkedik, azaz nem vét bizonyos szokásnormák ellen, és egész életvitelét me-gahatározza a jó ízlés, amely ilyenformán egyben szemé-lyiségjegy is. Személyiségjegy, ugyanis az egyén esztétikai ízlése, az értékítéletnek és a választásnak a szocializáció és

¹⁹⁴ Józsa, *i. m.*, 1986, 96-112.

¹⁹⁵ Szerdahelyi István (1974): Az ízlés sajátosságai. In: Szerdahelyi István (szerk.) 1974: *Ízlés és kultúra*. Budapest, Kossuth Kiadó.

a nevelés folyamán kialakuló kompetenciája identitás-elemként működik.

A művészet világában az ízlés meghatározásának kérdése némileg összetettebb, ugyanis arról az alapvető, elemi preferenciáról dönt, hogy valakinek éppen mi tetszik, és mit utasít el. A tetszés–nemtetszés az egyén olyan értékítélete, melyet a jó ízlés spontán módon (másoktól, divattól függetlenül) határoz meg, ösztönszerűen, akár bizonyos vonzalmak által befolyásolt preferenciák alapján. Azt mondhatjuk, hogy a jó ízlés az esztétikai autonómia dolga, hiszen előfordulhat, hogy alacsony műveltségű emberek is rendelkezhetnek jó ízléssel, míg a magas műveltségű értelmiségi társaik mások véleményére hagyatkozva döntenek.

A jó ízlés képessége tehát olyan érzéki bizonyosságon alapuló preferencia eredménye, amely mögött azért hosszas művelődési folyamat során elsajátított és személyes érzékké vált kompetencia áll. Érzéki bizonyosság, mivel az ember valójában nem tud számot adni arról, hogy miért épp azt választja, amit, és nem valami mást, választását majd végül az értékelő aktus fogja argumentálni.

Ugyanakkor van egyfajta szűrő-funkciója, mintegy kirostálva, szétválasztva ízléstelent és ízlésest, az értékpreferenciák, valamint az ezt befolyásoló műveltségbeli és szociális impulzusok között húzódó határ mentén. Tudni kell azonban, hogy megvesztegethető, hiszen amit nemegyszer szentesített művészetként képtelen elfogadni, azt populáris-ként vagy persziflázsként elismeréssel jutalmazza.¹⁹⁶ Az az elképzelés, miszerint a jó ízlés veleszületett adottság, elfogadható ugyan, de azért mindenképp lehet fejleszteni is, a műveltség ugyanis tagadhatatlanul fogékonyra tesz az ízlések sokfélesége iránt, azaz a műveltség növekedésével nagymértékben nőhet az alternatív ízlésvilágok iránti tolerancia.

A rossz ízlésről némileg több fogalmunk van, legalábbis empirikusan, hiszen gyakorta találkozunk vele, talán mert

¹⁹⁶ Almási Miklós (1992): *Anti-esztétika*. Budapest, T-Twins Kiadó. Lukács archívum, 240.

korunk átlagemberének szellemi környezete nem kedvez különösebben a jó ízlésnek, nem kínál támpontot számára. Ebből arra a következtetésre juthatunk, hogy a jó ízlés tulajdonképpen egyfajta ideális képesség, a születés által kondicionált és szerencsés körülmények folytán legfeljebb közelíteni lehet hozzá.

A rossz ízléssel rendelkező ember mintegy tévedhetetlen biztonsággal választja az ízléstelent, a giccset és annak is egy szinte meghatározott konfigurációját, kanonizált formáját, a rossz ízlés elméletileg végtelen variánsai közül. Megfigyelhető, hogy minden társadalmi csoportban megtalálható a rossz ízlés, és többnyire agresszívabb, mert tömeges háttérrel rendelkezik, saját *sensus communis*-szal, amihez képest a jó ízlés individuális különködésnek tűnhet. Viszont a jó ízlés által elutasított rossz ízlésnek is megvannak a maga értékkritériumai, amelyek alapján szintúgy elutasítja a rajta kívül eső ízlést.

Tehát az ízlés megragadhatatlan és viszonylagos. Ezzel kapcsolatosan Almási Miklós *Anti-esztétika* című könyvében úgy fogalmaz, hogy a jó ízlés „az egységes kultúrák természetes adománya volt; a modern világ eklektikája viszont egyszerűen lehetetlenné teszi az ízlésmodellek egységességét. Túl sokféle van belőle, és ami az egyik szimbolikus világban a rossz ízlés bizonyítéka, az a másikban jó pontnak számít. Ezért rokonszenves számomra a posztmodern látásmód: itt a különböző kultúrkörök ízlésnormái egymással egyenrangúak, egyikből nem ítéhető meg a másik, legfeljebb lefordítható egyik a másikba. Ebből azonban az is következik, hogy *a jó és rossz ízlés-dimenzióinak nincs helye*. (Csak a különböző módon körülhatárolt értékes–értéktelennek.)”¹⁹⁷ Úgy tűnik, hogy a posztmodern kultúra értékrelativizmusa hatálytalanította a jó ízlés és a rossz ízlés kategóriáit.

Ízlésítéleteink nemcsak az esztétika, hanem az etika jelenségvilágával is kapcsolatban állnak, mivel esztétikai értékítéletünk tulajdonképpen egyfajta világlátás bizonyossága,

¹⁹⁷ Almási, *i. m.*, 1992, 242.

amely a dolgok szépségének megállapításán túl, annak szerepét is elhelyezi a világban, közös normativitása az érdeknélküliség. Az ízlés és az etika, az esztétikum és az etikum kapcsolódását közös és alapvető jellemzőjük, az érdekmentesség teremti meg, s ez a fogalom hoz létre közvetlen kapcsolatot a szabadsággal. Az egyéni szabadság, illetve a szabad egyénekből felépülő társadalmak szabadsága egyaránt rekonstruálható annak a szerepnek az alapján, melyet az ízlés ezekben a társadalmakban betölt, mivel csupán az ízlés-ítéletek kapcsolódnak ugyanakkor az egyéni opciókhoz és a mások létének elismeréséhez is, akik szintén egyéni ítéelők.¹⁹⁸

Az ízlés tartalmát tekintve – azaz a *tetszés és nemtetszés* – megállapítható, hogy változó, viszont a tulajdonképpeni ízlés mint ítéletalkotás állandó. Az ízlés az élet egy-egy hosszabb szakaszát tekintve többnyire állandóságot mutat, ellenben a környezet, a körülmények hatására változhat.¹⁹⁹

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 átjárhatók, és az ízlés végeredményben az egyéni preferencia kifejezése marad.

¹⁹⁸ Szilágyi Gál M. (2006): A szép nyilvános jellege Hannah Arendt és Friedrich Schiller Kant esztétikájáról. In: *Beszélő*, 2006. jún., 11. évf., 6. sz.. Elérhető: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-szep-nyilvanos-jellege>, letöltés időpontja: 2011.08.25.

¹⁹⁹ Mérei Ferenc (2010): *Az ízlésélmény elemzése*. Elérhető: www.lfze.hu/letoltes/okt_anyagok/laczo/dokumentumok/Izl%09s%09lm%09ny-M%09rei.doc, letöltés időpontja: 2010.11.03.

2.9. Az emlékezet színháza

„Csak a jelen van. Az emlékezésben épül fel az idő.”²⁰⁰

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.²⁰¹

Viszont a mindenkori néző – a közönséges színházkedvelő, a kritikus vagy éppen a történetíró – befogadói műveleteihez is szorosan kapcsolódik az emlékezet kérdése, hiszen mint ahogyan azt Kiss Gabriella is megjegyzi *A kockázat színháza* című tanulmányában, az előadás „tranzitóriusságánál fogva csakis a színházi emlékezet kreatív és receptív momentumainak játékában bír léttel”.²⁰²

²⁰⁰ Borges, Jorge Luis (2012): *A pillanat* (ford. Lator László), elérhető: <http://www.irodalmijelen.hu/node/11812>, letöltés ideje: 2012.03.09.

²⁰¹ P. Müller, Péter (2011): *Színház és (intézményes) emlékezet*. Elérhető: http://www.zemplenimuzsa.hu/03_4/pmuller.htm, letöltés ideje: 2011.07.29.

A színházi emlékezet nagyon sokat köszönhet az előadások közreműködőinek. Közismert, hogy Shakespeare esetében például azok a szövegek, amelyeket az utókor az ő drámáiként azonosít, a drámaköltő két színészársának szerkesztésében – elsősorban szereppéldányaik alapján – kerültek kiadásra az 1623-as fólióban.

²⁰² Kiss Gabriella (2004): A kockázat színháza. Előadáselemzés a paradoxon kultúrájában. In: Átvilágítás. *A magyar színház európai kontextusban*. Elérhető: http://zeus.phil-inst.hu/recepcio/htm/4/410_belso.htm, letöltés ideje: 2009.05.18.

Gerald Siegmund megfogalmazásában: „A színház specifikus ideje a tiszta jelen”²⁰³, mivel a színházi előadás csak a közönség jelenlétében létezik közvetlen hatásösszefüggésként, és az előadás befejeztével a rendezés (Inszenierung) szétesik. Az előadás emlékezetére, az érzékelési folyamat rekonstruálására voltaképp úgy is tekinthetünk, mint a rendezés megteremtésére irányuló nézői kísérletre.²⁰⁴ Az előadásszöveg, esztétikai szöveg lévén, nem tárolható, és csak a közönség, illetve az alkotók emlékezetében él. Az idő folyamának minden egyes jelen pillanata az emlékezés pillanata is egyben, ugyanis „a dolgok zárt képe, amelyet olvasunk, és képesek vagyunk megérteni, jelentős törést szenved az emlékezet által, mert mindaz, amiről azt hisszük, hogy itt és most látjuk a színpadon, mindig csak utólagosan jön létre”.²⁰⁵ Az esztétikai tapasztalat tárgyát képező szöveg, azaz az előadás szövege instabilnak tekinthető, ugyanis olyan tranzienstényezők alkotják (az emberi testtől a proxemikán át a világításig), amelyek lehetetlenné teszik a maradandóságot.²⁰⁶

Az emlékezetkutatás egyik fő kérdése, hogy a múltra vonatkozó kijelentések mennyiben tartoznak a fikció körébe. Míg Hayden White úgy vélekedik, hogy a múltról tett (történelmi) beszámolók tulajdonképpen elbeszélések, és mint ilyenek, fikcióknak tekinthetők,²⁰⁷ addig David Carr nem ért egyet a történetírói elbeszélés/narráció fiktív voltával, ugyanis szerinte az emberi tapasztalatok maguk is narratív formájúak, és így az egyéni tapasztalat és emlékezet,

²⁰³ Siegmund, Gerald (1999): A színház mint emlékezet (ford.: Kékesi Kun Árpád), *Theatron*, 1999 tavasza, 36-39, 37.

²⁰⁴ Kékesi, *i. m.*, 2000a, 44.

²⁰⁵ Siegmund, *i. m.*, 1999, uo.

²⁰⁶ Kékesi, Kun Árpád (1999): Hist(ori)ográfia. A színházi emlékezet problémája. *Theatron*, 1999 tavasza, 29-36.

²⁰⁷ Vö. White, Hayden (1997): *A történelem terbe* (ford. Heil Tamás), Budapest, Osiris Kiadó.

valamint a kollektív emlékezet is – természeténél fogva – narratív szerkezetű.²⁰⁸

Az emlékezet szelektív természetével kapcsolatosan Gadamer ekképpen vélekedik: „...az emlékezet nem általában vett és bárminek számára való emlékezet. Bizonyos dolgok számára van emlékezetünk, mások számára nincs, van, amit meg akarunk őrizni az emlékezetünkben, mást viszont száműzni akarunk belőle. (...) A megőrzés és az emlékezés viszonyához hozzátartozik a felejtés, mely nem csupán hiány és fogyatékoság, hanem, ahogy Nietzsche hangsúlyozta, a szellem egyik életfeltétele. Csak felejtés révén válik lehetővé a szellem teljes megújulása, az a képessége, hogy mindent friss szemmel nézzen, úgy, hogy a rég ismert sokrétű egy-séggé olvad össze az újonnan látottal.”²⁰⁹

Az emlékezés és felejtés aktusáról Nietzsche is hasonlóan vélekedik a történelmi tudás kapcsán, ugyanis szerinte az ember valamit emlékezetébe idéző és emlékezetéből tör-lő képessége egymást kiegészítve működik: „Aki minden porcikájában csak történetien (azaz mindig csak emlékezve és sohasem felejtve) érzékelné, ahhoz hasonlítana, akit az alvástól való tartózkodásra kényszerítenek.”²¹⁰

Az emlékezés és a történetiség nem egyirányú, lineáris folyamat, ugyanis a történelem változó formában létezik a felidézett és elfelejtett emlékek mindig át- meg átrendeződése által. Tehát saját múltunkat mintegy emlékeinkből alkotjuk meg. Kékesi úgy fogalmaz, hogy az emlékezés és a vele együtt történő felejtés során a múlt, a jelen és a jövő idődimenziói egymással szoros kapcsolatban aktivizálód-

²⁰⁸ Vö. Carr, David (1999): *A történelem realitása* (ford. V. Horváth Károly). In: N. Kovács Tímea (vál.) és Thomka Beáta (szerk.), 2000: *A kultúra narratívái. Narratívák* 3. 69-84, Budapest, Kijárat Kiadó.

²⁰⁹ Gadamer, Hans-Georg (2003): *Igazság és módszer* (ford. Bonyhai Gábor), Budapest, Osiris Kiadó, 46.

²¹⁰ Nietzsche, Friedrich (1989): *A történelem hasznáról és káráról* (ford. Tatár György), Budapest, Akadémiai Kiadó, 31.

nak; „az egyénnek és a világnak az időbeliségből következő történetisége, »a jelenvalólét egyik ontológiai meghatározottsága« (Heidegger) szükségképpen csak az emlékezetben képes (részlegesen és váltott módon) konstituálódni. Az emlékezel tehát nem olyan rövid vagy hosszú távú megőrzésre alkalmas tároló, amelyből bármikor sértetlenül előhívhatók ugyanazok az információk, hanem érzékelt dolgok olyan virtuális készlete, amelynek elemei a szüntelen emlékező aktivitások hatására mindig új és újabb konfigurációkba rendeződnek”.²¹¹

Mivel a múltból mindig a jelen, illetve a szelektív emlékezet válogat, ez a válogatás folyamatosan újrendeződik a jelen egyéni és kollektív érdekei mentén, tehát a múlt folyamatosan és elkerülhetetlenül változik.

Az emlékezet sajátos természetét a színházművészet és -történet közegére vonatkoztatva Müller Péter szerint azt tapasztalhatjuk, hogy a színháztörténeti emlékezet szinte kizárólagos reprezentációs formája a narráció, amelyre számos példa található a tudományos igényű kézikönyvektől a színháztörténeti monográfiákon át a színészportrékig.²¹²

A színháztörténet-írás egyik alapvető problémája az, hogy az előadás létrejöttének pillanatában el is enyészik. Az emlékezés nem magát a színházi műalkotást, az előadást írja le, hanem közvetett módon valami másodlagost, és így az színháztörténet-írás kénytelen másodlagos forrásokhoz fordulni. Az emlékezés, a színházi előadás rögzítésének egyik lehetősége a kritika, a másik lehetőség a technikai rögzítés.

A technikai rögzítést megelőző idők előadás-leírásai alapján vissza lehet(ne) következtetni a színházi műalkotás sajátosságaira, a színészi alakítások mikéntjére. A kritika azonban – mely az írás, a nyelv által próbál megragadni egy, lényege szerint nem nyelvi produktumot – nem mindig tud megfelelni ennek a kihívásnak.

²¹¹ Kékesi, *i. m.*, 1999, 31.

²¹² P. Müller, *i. m.*, 2011.

A másik lehetőség a technikai rögzítés, és így azt is mondhatnánk, hogy a színházi emlékezet ki van szolgáltatva a kultúra közvetítésére alkalmas technikai eszközöknek.²¹³ A rögzítésre – formájától és technikai színvonalától függetlenül – lényege szerint mint közvetettre kell tekintenünk, ugyanis akármilyen szoros kapcsolatban áll is a maga közvetlenségében megmutatkozó és megtapasztalható színházi előadással, mégsem azonos vele. Tehát a technikai rögzítés valamely formája megkönnyítheti ugyan az elemzést, de lényegében a színháztörténeti elsődleges források számát gyarapítja, és alapvetően ismeretterjesztő jellegű, általa „az előadás egy képeskönyv lapozgatásának művészi izgalmát nyújtja”.²¹⁴ P. Müller Péter a technikának az emlékezésben betöltött szerepével kapcsolatban úgy foglal állást, hogy a technika „nem írja fölül vagy nem váltja ki a közvetlen személyes vagy kollektív emlékezetet. Nem teheti, mert nem fér hozzá a bensőhöz, a szubjektumhoz, nem fér hozzá az élményhez”.²¹⁵

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 film csak megrontással fenyegeti a színházat. A film és az elektronika megvalósítják azt, ami elképzelhetetlen volt a huszadik századig: olyan előadásokat, amelyek gyakorlatilag változás nélkül konzerválhatók. Így ezek az eszközök elhomályosítják, hogy 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.”²¹⁶

²¹³ Uo.

²¹⁴ Jákfalvi, Magdolna: A színészről. In: *Theatron*, 1999, nyár-ősz, 23-31.

²¹⁵ P. Müller, *i. m.*, 2011.

²¹⁶ Barba, 1999.

Jan Kott a testemlékezettel kapcsolatosan a határhelyzetek tapasztalatairól írva így fogalmaz: „...mindannyian tudjuk, hogy létezik külső és belső tapasztalat, amely átadható a nyelv közvetítésével, s olyan, amely kisiklik a beszéd elől. Vagy – másképpen fogalmazva – létezik olyan tapasztalat, amely átadható, s létezik egy másféle, amely a test tudása vagy emlékezete.”²¹⁷ A Jan Kott által említett orgazmus és a halál mellett hasonló tapasztalat a művészi élmény, „az a fiziológiai zsigerekig ható, nem artikulálható tudás, mely meghaladhatatlan, felülírhatatlan alapja a színházi emlékezetnek”.²¹⁸

2.10. A néző antropológiája

A nézőt is érintő antropológiai kutatások a *színházantropológia* részét képezik, amely színháztudományi diszciplína és alkalmazott kultúrantropológia is ugyanakkor. Ungvári Zrínyi Ildikó a *Bevezetés a színházantropológiába* című kötetében tárgyalja a színházantropológia kialakulásának kezdeteit és mai helyzetét. Ennek során a Barba-féle színészközpontú gyakorlati tudománytól való megkülönböztetésül használja a *színházantropológia* terminusát, és nem az angol theatre anthropology kifejezés többnyire színházi antropológiaként fordított változatát.²¹⁹

²¹⁷ Kott, Jan (1997): *A lehetetlen színház vége* (ford. Éles Márta), Budapest, OSZMI, 498.

²¹⁸ P. Müller, *i. m.*, 2011.

²¹⁹ Ungvári Zrínyi Ildikó (2006): *Bevezetés a színházantropológiába*. Marosvásárhely, Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kiadója, 59. Az antropológiai színház terminusa nemcsak az Európán kívüli előadásformákra utal, hanem egyfajta rendezési irányzatra, mely az embert a természethez és kultúrához való viszonyának tükrében igyekszik vizsgálni, illetve más jellegű, kultúrspecifikus színjátszási hagyományokkal (kulturális performanszok) próbálja kibővíteni az európai színház fogalmát. Az antropológiai irányzathoz sorolható a Grotowski nevéhez fűződő Források színhá-

Richard Schechner az antropológia és a színház kapcsolatáról úgy vélekedik, hogy „éppúgy, ahogy a színház antropológizálódik, az antropológia is teatralizálódik”.²²⁰ Schechner álláspontjának érvényessége mellett érvel Ungvári Zrínyi is, aki szerint a színház antropológizálódása abban az értelemben is igaz, ahogy az antropológia térnyerése következtében a nyugati színház egyre több kapcsolatot létesített a nem nyugati kultúrák rítusaival, és ennek az érdeklődésnek köszönhetően kezdeményezett színházantropológiai kutatásokat az 1960-as években Jezy Grotowski és tanítványa Eugenio Barba. Az antropológizálódás magában foglalja a színház azon aspektusát is, miszerint a színház fokozottan ki van téve „a kortárs kultúra mediatisálódott, technicizálódott világának, olyan jelenségeknek, amelyek az ember kulturális stratégiáit változtatják meg, átírják vagy megkérdőjelezik viselkedési mintáit, megváltoztatják érzékelését, delinearizálják gondolkodását”.²²¹ Az antropológia teatralizálódása, az antropológiai kutatások teatrállássá válása pedig az interdiszciplináris megközelítéseknek tulajdonítható. Martin Heidegger gondolatát parafrázálva, miszerint az antropológia nem csupán egy diszciplína elnevezése, hanem „annak az alaptendenciáját jelöli, ahogyan az ember manapság önmagához viszonyul,”²²² Ungvári Zrínyi úgy fogalmaz, hogy „a színházantropológia az a tendencia, ahogyan az ember viszonyul színházi önmagához manapság”.²²³ Azaz a „színházi önmaga” a performatív jelleget jelenti, azt az általános emberi készséget, hogy interakcióban performatív,

za, Barba színházi antropológiája, valamint Schechner rendezései (*Dionüszosz* '69-ben).

²²⁰ Schechner, Richard (1985): *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, idézi Pavis, 2006, 42.

²²¹ Ungvári Zrínyi, *i. m.*, 2006, uo.

²²² Heidegger, Martin (2000): A metafizika alapvetése az antropológiában (ford. Ábrahám Zoltán, Menyes Csaba). In: *Uő: Kant és a metafizika problémája*. Budapest, Osiris Kiadó, 256.

²²³ Ungvári Zrínyi, *i. m.*, 2006, uo.

szertartásos formákat teremt,²²⁴ és azokat társadalmi térben használja. Ezáltal a színház, az előadás – a tettetés helyzete, hogy emberek azzal játszanak, hogy más embereket jelenítenek meg – mint kísérleti terület, a legjobb eszköz arra, hogy „felmérje az egyén csoporthoz való viszonyát”.²²⁵ Tehát a színházantropológia a performatív helyzetben levő embert, performatív eljárásait, módszereit, illetve ezeknek a kultúra más szimbolikus rendszereivel való kapcsolatát kutatja, két lehetséges nézőpont alapján, az egyik a színész (performer) felkészülése, előadói technikái, alapelveinek a szemszögéből, a másik pedig a néző, az előadás szemszögéből vizsgálható látvány és esemény.

Mivel a néző is eleme a performatív helyzetnek, a színházantropológia vizsgálódásának tárgya értelemszerűen a néző–színész, illetve néző–látvány viszony antropológiai vetülete is, valamint azoknak a kulturális rendszereknek a vizsgálata, amelyek ebbe a kommunikációs helyzetbe bekapcsolódnak, részt vesznek az értelmezés, a jelentésképzés folyamatában.²²⁶ A néző és az előadás antropológiája, valamint a néző performanszhoz való viszonyulása, az abban való estleges részvétele, nézői stratégiáinak használata leginkább a kultúrantropológiai–színháztörténeti megközelítések tárgykörébe tartoznak.²²⁷

A színház a látás és hallás helye és intézménye, amelybe koronként, esetenként bekapcsolódhatnak más érzékelési módozatok is, a néző részvételének függvényében (szaglás,

²²⁴ A kulturális performansz fogalmát Erika Fischer-Lichte vezeti be, és egyaránt ehhez sorolja a rituálét, művészi és mindennapi teátrális eseményeket. Vö. Fischer-Lichte, 2001 és 1999.

²²⁵ Pavis, *i. m.*, 2006, 42.

²²⁶ Kiemelkedő Eugenio Barba munkássága, aki az előadó fizikai és mentális jelenlétét, nem mindennapi testtechnikáit vizsgálta, és kidolgozta az ezeket irányító alapelveket.

²²⁷ Ide sorolhatók a szertartások, a kulturális performanszok funkcionájának vizsgálata, illetve a kor esztétörténeti sajátosságaival, emberképével, érzékelési módjaival és mindennapi antropológiájával való kapcsolatuk.

tapintás). Ugyanakkor a látás és hallás mint az információ-szerzés alapvető funkciói, néhány kivételtől eltekintve minden esetben dominálnak – véli Ungvári Zrínyi. Ugyanakkor 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 látószögből kifolyólag. Gondoljunk csak egy kényelmes bársonyfotel és mondjuk a Théâtre du Soleil kényelmetlen padsorai között levő különbségre, ahol Pavis szerint „traumatizált nézők zsúfolódnak össze, akik még boldognak is érezhetik magukat, hogy egyáltalán helyet találtak. A testet több, egymásra rakódó burok veszi körül”.²²⁸ Az ülőalkalmatosságok kényelmességi fokán túl, „a nézőtér színpadhoz viszonyított lejtése, a bejáratok és természetesen a látás és a hallás, az ülések és a színpad közti távolság és általánosabban a különféle proximikus kapcsolatok megannyi meghatározó elemként jelennek meg, ahol a test közvetlenül kerül játékba”.²²⁹ A nyugati kultúra színházában a színházi nézői pozíciót alapvetően meghatározza a nézőnek a nézőtéren kijelölt, mozdulatlanságra kárhozható helye, és úgy tűnhet, hogy a néző a székéhez van kötözve, nem avatkozhat az előtte zajló eseményekbe, viszont ennek ellenére azonosul a látott, virtuális világgal, amely „megszünteti a közvetettség tudatát, és megteremti a közvetlen tapasztalás illúzióját”.²³⁰ Azaz a néző belső énje a perszónázsokkal való sokféle azonosulásnak köszönhetően, mintegy szabadon mozoghat a színpadon. Pavis David le Breton-ra hivatkozva úgy fogalmaz, hogy a motorikus rendszer semlegesítése csak látszólagos, és a valóságban a megfigyelő fizikailag is reagál a látottakra, de ezek a reakciók természetesen függenek a nézőtértől, amely a „társadalmi kapcsolatok mise

²²⁸ Pavis, *i. m.*, 2003, 207.

²²⁹ Königson, Elie (1993): *Le spectateur et son ombre*, in *Le Corps enjeu*, éd. O. Aslan, Paris, CNRS, 1993, 187, idézi Pavis, 2003, 207.

²³⁰ Ungvári Zrínyi, *i. m.*, 2006, 115.

en scen-jét”²³¹ állítja elénk. A nézők mozgását és viselkedését interakciós rítusok irányítják, melyekkel kapcsolatban Le Breton így fogalmaz: „Ez a ritualitás tér- és időszimbolikába, arc- és testszimbolikába, a szó felfüggesztésébe íródik. A nézőtéren a nézőt fizikai inger éri. A film kifejlesztette a testiség zárójelezését, az értelem felfüggesztését a tekintet és a hallás merev rendszerének javára, s ezzel olyan hipnotikus állapotot teremtett, amely a nézőt a nyugodt eszméletlen kívülségben hagyva, a kapcsolatot a térre koncentrálna. A színházban viszont sokkal nehezebb megfelelni a szék-ről, amelyben ülünk, és a mellettünk, előttünk és mögöttünk lévő jelenlétéről.”²³² Pavis úgy véli, hogy a színház nézőtere testet alkot, és minden egyes néző teste visszahat nemcsak azokra, akik körülveszik, hanem ugyanakkor a színpadra és a színészek figyelmére is, akiknek játékát pozitívan vagy negatívan, de mindenképp befolyásolhatja. „Az előadáselemzésnek fel kell fednie a jelenlévők reakcióit, meg kell becsülnie az előadás lefolyására gyakorolt hatásukat. Mindezek nem csupán izolált pillanatok, hanem a recepció egészét elhelyező és irányító teljes értelemstruktúrák.”²³³ Szerinte a recepció ez irányú tanulmányozása elvezet a nézői korporalitás antropológiájának felvázolásához. A nézői korporalitás sokat változott az idők folyamán, ugyanis a testméret, a perceptív szokások, a figyelem tényezői már nem azok, mint kétezer vagy akár száz évvel ezelőtt, nem ugyanúgy működnek. Hiszen a görög néző teste, amely a tragédiatriológia szabadtéri előadásán vesz részt, különbözik az itáliai típusú nézőtér padsorain összeszoruló testtől, és megint más a kibernetikus hálózatra rákapcsolt test. A posztmodern néző mediatisált teste egyértelműen egészen más eljárásnak van kitéve, mint egy középkori misztériumon részt vevő teste.²³⁴

²³¹ Le Breton, David (1994): *Le corps en scène, Internationale de l’imaginaire*, 1994, No. 2., 41, idézi Pavis, 2003, 208.

²³² Le Breton, *i. m.*, 1994, 10, idézi Pavis, 2003, uo.

²³³ Pavis, *i. m.*, 2003, uo.

²³⁴ Uo.

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, úgymint rituális néző(közönség), perspektíva-közönség, avantgárd közönség, valamint a mediatizált néző.

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”.²³⁵ Ebben az esetben – többek között a görög színház, maszk-színház vagy a Grotowski- és Schechner-féle rituális színház – a jelentés adott, a látás már bejárt utakat követ, a látvány és jelentés közvetlen evidenciaként manifesztálódik számára.

A klasszicista színház jelenti a *perspektíva-közönség* kialakulásának kezdetét, amelynek már nincs közvetlen kapcsolata a látvánnyal, és a nézők is idegenek egymásnak. A néző lassan passzívvá válik, a látványtól való távolság következtében egyre testetlenedik, egészen a realista színház nézőjének virtuális jelenléteig, amikor is a képértelmezésben csak egy lehetőség van, az optimális nézőpont szerinti rálátás és értelmezés. A színészi test képét a test érzelmeit, lelkiállapotait mutató jelek teremtik meg. Barba kifejezése szerint ez olyan fiktív test, amely elrejtí saját érzéki természetét, és amely Sztanyiszlavszkij színházában teljesedik ki a mintha-technikák által. A képi egymásra következősből származó mozdulatok, kitüntetett jelekből, pillanatokból, pózokból,

²³⁵ Ungvári Zrínyi, *i. m.*, 2006, 116.

univerzálisnak hitt formákból és ideákból egy erősen konvencionális nyelvet alkotnak.

Az *avantgárd közönség* közönsége egy jóval dinamikusabb képet tanul meg használni, mivel a játék felbontja a klasszikus mozgássémákat, és a rituálisakat sem hagyja a mítosz értelme szerint alkalmazni. Ezzel kapcsolatosan Jákfalvi így fogalmaz: „A játék története helyett a játék folyamatára, a színészi alakítás mikéntje helyett az átalakulás megmutatott fázisaira, a befogadói azonosulás helyett az értő követés örömeire összpontosítja a műalkotás és a műélvezés páros pillanatait, s ezek legfőképpen az előadás egészének fragmentumjellegében, az én-megjelenítés dilatált helyzetváltásában, a liminalitás fázisainak eltolódásaiban konkretizálódnak.”²³⁶

Az avantgárd színház azáltal dekonstruálja az illúziószínházi képet, hogy a mozgást a matematikai idő szerint tagolódo szegmensekre bontja, lehetetlenné téve a klasszikus képi narratívát. Az új narratíva véletlenszerű, tetszőleges pillanatokból építkezik, a test mozdulatai pillanatokra esnek, a színészi test elveszíti élő voltát, korábbi fiktív státusát. „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.”²³⁷

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 montázsszerű összekapcsolódása audiovizuális ritmust eredményez, amellyel kapcsolatban Helga Finter

²³⁶ Jákfalvi Magdolna (2009): *A nézés öröme*. Elérhető: http://zeus.phil-inst.hu/recepcio/htm/4/406_belso.htm, letöltés ideje: 2009.07.27.

²³⁷ Ungvári Zrínyi, *i. m.*, 2006, 117.

úgy fogalmaz, hogy „valamennyi jelrendszer térbeni és időbeni együttes fellépése egészen rendkívüli: a reprezentáció ugyanis erőszakos folyamatként válik megtapasztalhatóvá”.²³⁸ A posztmodern színház ily módon azáltal kérdőjelezi meg a látást, hogy felbontja a jelölőláncot. Látványidézetek, látványfragmentumok egymás mellé helyezésével a látás különböző módjait cserélgeti, s ezzel a mediatizált nézői test tapasztalatait hívják elő, amely így aktív részesévé válik az előadás összeolvasásának, összenézésének – állapítja meg Ungvári Zrínyi.

²³⁸ 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*

A közönséggel, illetve a nézővel foglalkozó színházzsociológiai kutatások kapcsán leginkább azok célkitűzéseiről és perspektíváiról, mintsem olyan számottevő eredményekről eshet szó, amelyek alapján legalább olyan számottevő és messze mutató következtetésekre lehetne jutni. Mindez többnyire és elsősorban annak tudható be, hogy a színházzsociológia és az azt magában foglaló művészetssociológia kétségtelenül nem nagy múltú tudományág.

Ahhoz, hogy egy kutatási terület a tudományosság érvényes kritériumai értelmében önálló diszciplínának minősüljön, legalább két dolog szükséges: egyértelműen meghatározott tárgy, illetve tárgyhalmaz és a kutatási terület művelői által lényegileg egyöntetűen elfogadott fogalmak és módszerek vagy legalábbis megközelítési módok együttese, és ez a két feltétel a művészetssociológia esetében Józsa Péter szerint igencsak korlátozott mértékben teljesül.²³⁹ Anélkül, hogy a művészetssociológia diszciplínájával mint önálló kutatási területnek a tárgyával, határaival kapcsolatosan felmerülő problémák és kérdések részletekbe menő ismertetésébe bocsátkoznánk,²⁴⁰ többnyire a nézőre, illetve a befogadásra is vonatkozó aspektus áttekintésére szorítkozunk.

A művészetről művészetssociológia címén folyó vizsgálódások többnyire „vegyesen alkalmazzák a pszichológiai, történeti, pszichoanalitikus, antropológiai, filozófiai, esztétikai, metafizikai és politikai-ideológiai ismereteket, és

²³⁹ Józsa, Péter (1978): Mi a művészetssociológia, és hol tart ma? In: Józsa Péter (szerk.): *Művészet-ssociológia*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.

²⁴⁰ Erről lásd: Józsa, *i. m.*, 1978.

ezért csak a legkritikább esetben tekinthetők módszertanilag kifogástalan művészetszociológiának. Gyengeségük abból ered, hogy vagy művészeti normákat és értékeket próbálnak megfogalmazni, vagy maguknak a különböző művészeti formáknak a természetét és lényegét kutatják”.²⁴¹

Józsa álláspontja szerint amennyiben a fenti idézetben bírált szemléletnél szigorúbb ismérveket alkalmazva próbáljuk rögzíteni, hogy általában mi mindent tekinthetünk művészetszociológiának, nagyjából az alábbi témacsoportokat kapjuk, a velük felmerülő kérdésekkel együtt:

1. *A művészeti formák szociológiája* kapcsán az a kérdés merülhet fel, hogy milyen egzakt kritériumok segítségével mondhatjuk meg, hogy egy esztétikai elemzés hol csap át a szociológiába, és viszont?

2. *Az esztétikai alkotásoknak szociológiai dokumentációként való felhasználása* esetében hol a határ a művek specifikus osztály- vagy rétegtörékvések objektivációjaként való elemzése, és egyszerűen adatként, információként való felhasználása között?

3. *A művész tevékenységét társadalmilag realizáló, az alkotásokat „közvetítő” intézmények és szervezetek működési körülményeinek és feltételeinek vizsgálata* esetében az a kérdés, meddig tart a specifikus művészetszociológia, és hol kezdődik az általános intézmény- és szervezetszociológia, amelynek megközelítési kritériumai szempontjából a „könyvkiadó, a lakásépítkezés és a köztisztasági hivatal csak három változat”.²⁴²

4. *A művész személyét kiválasztó és a mű születési körülményeit meghatározó társadalmi feltételek vizsgálata* első pillantásra tisztán művészetszociológiai problémának látszik, ám abban a pillanatban, amikor valaki alapos vizsgálat tárgyává teszi, hogy milyen szociológiai feltételek hozzák létre különböző művészeti ágak, különböző szemléletű alkotóinak művésze-

²⁴¹ Silbermann, Alphons (1967): *Kunst*. Das Fischer Lexikon: Soziologie. Frankfurt, Hrsg. von Dr. René König, 164-174, idézi Józsa, 1978.

²⁴² Józsa, *i. m.*, 1978, 12.

tét, azonnal belebonyolódik a részben szociológiai, részben nem szociológiai problémák áttekinthetetlen szövevényébe. Ugyanis nemcsak azt kell tisztázni, milyen szociológiailag determinált mentális folyamatok működnek az adott művészeknél, és hogy műveik milyen szociológiailag értelmezhető törekvéseket fejeznek ki, hanem azt is, milyen nyomások érvényesülnek munkájukban a közvetítő mechanizmusok részéről. Ugyanakkor az is tisztázandó, hogyan kalkulálják be az alkotók a feltételezhető közönség befogadási mechanizmusait, és ez már a közönséget érintő ismereteket implikál. Mindezekén túl a kutató nemcsak az esztétikai kérdések, hanem a művek születési helyével, a megfelelő társadalmak egészével összefüggő problémák tömegével találja magát szemben.

5. *A közönség vizsgálata*, két területet foglal magában:

a) Az első arra keresi a választ, hogy tulajdonképpen ki a közönség – azaz ki jár moziba, színházba, hangversenyre, múzeumba stb., továbbá milyen rétegeknek kell, illetve nem kell ez vagy az a típusú művészet. Ezt a problémát nem lehet az általános életmód kérdésén kívül megfogalmazni, hiszen az, hogy ki mi iránt érdeklődik, csak egyetlen és sok esetben alárendelt részmegnyilvánulása egy szerves egésznek alkotó életvitelnek. Ennek vizsgálata ugyan egyértelműen szociológiai probléma, de ezen belül a művészetszociológiai kérdésfeltevés nyilvánvalóan elveszíti önállóságát.

b) A másik vizsgálódási terület a művek *befogadásának mi-kéntjével* foglalkozik. Annak ellenére, hogy ez a problémakör elkerülhetetlen módon csap át pszichológiai jelenségekbe, egyértelmű tény, hogy a szociológiai kutatásnak mai világunkban kialakult egész kultúráját, rendelkezésre álló apparátusait stb. tekintetbe véve ez jelenthetné a szociológia számára az egyik leginkább megközelíthető területet. Viszont azzal az ellentmondásos helyzettel állunk szemben, állapítja meg Józsa, hogy mindmáig ez a művészetszociológia legkevésbé művelt ága. Hiszen „vagy egy évtizede a világ legkülönbözőbb tájain költözött művészetelméleti vagy művészet-

szociológiai írások végződnek azzal a szónoki felszólítással, hogy ideje volna egzakt módon megvizsgálni, hogyan értelmezik, dolgozzák fel a műveket a befogadók, hogyan fungálnak valójában a közönség tudatában. A tényleges vizsgálatok száma azonban szinte elenyésző”.²⁴³

A művészetszociológia tárgyának pontos körülhatárolását akadályozó egyik meghatározó nehézség Józsa szerint a művészettel kapcsolatos szociológiai jelenségek elkülöníthetőségének problémájával függ össze, mégpedig három módon:

1. a szóban forgó jelenségek egy része, típusát tekintve, szociológiai szempontból nem különbözik más, nem művészeti jelenségektől, vagyis ami bennük szociológiai természetű, az nem specifikusan művészetszociológiai;

2. a jelenségek másik részénél a specifikusan művészeti vonatkozás azonnal nem szociológiai, olykor a társadalmi folyamat egészével összefüggő problémákat is felvet, ami arra utal, hogy a művészet a maga specifikumában olyasvalami, amiben úgy, ahogyan mindenkor előttünk van, jelen van a mindenkori társadalmi totalitás;

3. azt a két problémát, amelyre a művészetszociológia korlátozódhatna, nevezetesen a művészek kiválasztódását és a befogadási folyamatot, a kutatók a jelek szerint túl szűknek érzik a művészet egészének, jelenlétének és funkciójának megmagyarázása szempontjából.

A művészetszociológiai kutatások iménti alaptémák szerinti csoportosítása nem jelenti azt, hogy a művészetszociológiai munkák pontosan e tematika szerint volnának osztályozhatók. Például a forma szociológiai elemzése igen sokszor kapcsolódik össze a közönség vizsgálatával,²⁴⁴ vagy

²⁴³ Józsa, *i. m.*, 1978, 13.

²⁴⁴ Ennek kapcsán megemlíthető Greenberg *Avantgarde és gicc*s c. tanulmánya, amelyben az avantgarde-ot és a giccset elemzi ugyan mint formát, de abból a szempontból, hogy milyen közönség, társadalmi réteg tartja fenn az egyiket és a másikat. – Greenberg, C. (1978): *Avantgarde és gicc*s. In: Józsa, Péter (szerk.) 1978:

a művész-szerep tanulmányozása gyakran jár együtt akár a közvetítőrendszer, akár a közönség vizsgálatával.

Józsa úgy véli, hogy a művészetszociológiai kutatások alaptémáinak leghasznosabb felosztási kritériuma a kutatók szemlélete, azaz annak az általános hipotézisnek a természete, amely a mindenkori vizsgálódást vezérli, és ebből a szempontból négyféle megközelítés különböztethető meg:

1. *Az átfogó művészetszociológiának* nevezhető megközelítés a művészetek összességét vagy valamelyik művészeti ágat olyan szerves egésznek tekinti, amely bizonyos szükségserűséggel nő ki valamilyen adott társadalmi konstellációból mint ennek egyik jellegzetes tünete, funkciója, tényezője. Ez a szemlélet akár a művészet egészét, akár a műfajt vagy a formát, akár az egyedi művet valamely össztársadalmi konfiguráció kifejeződésének, funkciójának tekinti. Tehát az átfogó művészetszociológia a művészetet mint jelenségtotalitást vagy a műveknek valamely együttesét és/vagy az egyedi művet elemzi oly módon, hogy azt mindig a társadalmi egészre, illetve a társadalmi egész struktúráján belül definiált osztályok vagy rétegek dinamikájára vonatkoztatja, és ezért *funkcionalista vagy szociológiai művészetelméletnek* is nevezhető.

2. A második megközelítési mód *az intézmény szempontú művészetszociológia*, amelyben tulajdonképpen három különböző kutatási irány egyesíthető:

a) Az első magát a művészet *tényét*, a teljes művészeti praxist társadalmi intézmény mivoltában vizsgálja, beleértve a művészek személyének kiválasztódását, képzését, tevékenységi feltételeit, az egész közvetítőrendszert, valamint a művek társadalmi jelenlétének különböző formáit. E szemlélet számára nem az *esztétikai forma az*, amely társadalmilag meghatározott és funkcionális, hanem maga a *tény*, hogy művészet van: a művészet itt nem a társadalmi konstelláció kifejeződése, hanem a társadalmi szervezet egyik orgánuma.

b) A második intézmény szempontú kutatási irány a művész létét mint tevékenységi formát, szerepet és pozíciót, valamint a művészi csoportosulásokat mint szociológiai, szervezetelméleti és csoportdinamikai jelenségeket vizsgálja.

c) A harmadik kutatási mezőt nem a művészettel mint intézménnyel és nem a művészi tevékenység feltételeivel, hanem a művészet jelenlétét realizáló intézmények működésével foglalkozó vizsgálatok alkotják.²⁴⁵

Ez a második megközelítési mód a funkcionalista művészetelmélettől való megkülönböztetésképpen *funkcionalista intézménykutatásnak* is nevezhető.

3. A harmadik megközelítési mód, amely arra keresi a választ, hogy *kik és mire használják a művészetet*, bizonyos tekintetben már *közönségszociológia*. Viszont figyelme középpontjában nem az *egyén* áll, tehát nem az esztétikai élmény az azt meghatározó társadalmi feltételekkel, hanem az, hogy például koronként, országonként milyen típusú művészethez milyen társadalmi réteg rendelhető hozzá potenciális vagy virtuális közönségként. Másképpen fogalmazva, milyen típusú művészet, milyen társadalmi közeg terméke és/vagy tulajdona, és az azt mire használja.

E szemlélet egyik legismertebb képviselőjének, Pierre Bourdieu-nak egész eddigi munkássága tulajdonképpen azt a kérdést feszegeti, hogy a kultúra (értve ezen jelen esetben a valamely társadalom birtokában levő információhalmazt és az azzal való élni tudást) úgy, ahogyan az egy osztálytársadalomban jelen van, a maga objektivációival, kódjaival, a hozzáférhetőségét jellemző sajátosságokkal és összes intézményével, hogyan oszlik meg a különböző osztályok között mint *vagyon*, és hogyan válik fegyverré az osztályok konfliktusos viszonyában, azaz *hatalommá*. Álláspontja szerint például az uralkodó osztály általa megkülönböztetett két

²⁴⁵ Józsa szerint e terület irodalma számottevő ugyan, de jelentős részében többnyire deskriptív, és kevés az olyan elemzés, amely eleven társadalmi folyamatként mutatja be ezeknek az intézményeknek a keletkezését és működését. – Józsa, *i. m.*, 1978.

fő frakciója, a „professzorok” és az „üzletemberek” közötti kulturális különbségek elemzése után „az, hogy egy osztály vagy osztályfrakció hogyan részesedhet a felhalmozott kulturális javak profitjából, vagy más szavakkal, hogyan tudja hasznosítani a szimbolikus uralomnak ezeket a szimbolikus uralom eszközeiként való felhasználásra prediszponált termékeit, attól függ, milyen helyet foglal el az elsajátítási eszközöknek abban az elosztási struktúrájában, amelynek jóvoltából a kulturális javak kulturális tőkeként és egyszerűsmind ritka tárgyakként léteznek”.²⁴⁶

Mindenképp említést érdemel Bourdieu azon elképzelése, hogy a művészethez való osztályjellegű viszony kettős, azaz mintegy két funkciót tölt be egyszerre. Ez úgy valósul meg, hogy egyrészt realizálódik a „tulajdonjog”, „a szorosán vett esztétikai öröm”, amelyet a kódnak a megfelelő – iskolai és családi – szocializáció révén elsajátított ismerete biztosít, másrészt megvalósulnak az olyan „indirektebb kielégülések, mint amilyen például a „*megkülönböztetési effektus*”, tulajdonképpen az uralkodó osztály tagjának az a lehetősége, hogy *affirmálja és átélje* az uralkodó osztályhoz való tartozását, akár a megfelelő kulturális eseményekben való pusztán részvétel, akár – mondjuk – a középkori vagy az avantgárd festészet oly keveseknek megadatott dekódolási képességének élményével.²⁴⁷

Richard Demarcy színházzsociológiai elemzései²⁴⁸ a színházlátogató burzsoázia, kispolgárság és munkásság szelektív viselkedése mellett magának a színház intézményének és a színpadi műfajoknak mint az uralkodó osztály teremt-

²⁴⁶ Bourdieu, Pierre (1974): *Les fractions de la classe dominante et les modes d'appropriation de l'oeuvre d'art. Informations en sciences sociales.* 13.3. sy. p. 7-32, 24, idézi Józsa, 1978.

²⁴⁷ Bourdieu, Pierre – Darbel, Alain (1969): *L'amour de l'art. Les musées d'art européen et leur public.* 2 éd. Paris, Les Editions de minuit, 156, idézi Józsa, 1978.

²⁴⁸ Demarcy, Richard (1973): *Éléments d'une sociologie du spectacle.* Paris, U.G.É., idézi Józsa, 1978.

ményének történetét is elemzi.²⁴⁹ „Hogy (...) az előadások tartalmának természetére vonatkozó kérdést szociológiai szempontból lehessen felvetni, ezzel szoros összefüggésben azt a kérdést is fel kell tenni, miért vonzzák ezek az előadások a nézőt, vagyis hogy milyen funkciókat tölthetnek be.”²⁵⁰ „Eljárásunk és módszerünk tehát kettős lesz (...): egyfelől tisztázni igyekszünk a *tartalmakat*, kibontva a tárgyalt különböző előadások témáit (...) Ez azt is jelenti, hogy kettős – szociológiai és szemiológiai – tudományos apparátussal dolgozunk (...) Másfelől azt kell vizsgálni, min alapulnak az ezekre az előadásokra, áramlatokra vagy színházi műfajokra irányuló igények; vagyis megvilágítani a nézőknél (a szó funkcionalista értelmében) betöltött funkciójukat, tisztázni a *mire jó ez?* kérdését, megpróbálván felmutatni az általuk kielégített szükséglet(ek)et.”²⁵¹

Demarcy álláspontjában szintén lényeges szerepe van az elsődleges, demonstratív szimbolikus funkciónak, a presztízsfunkciónak, ellenben Bourdieu-n túllépve felveti azt a problémát, hogy e funkció érvényesülése mellett a tényleges esztétikai élménynek is létre kell jönnie: a színház tényleges funkciójának tisztázásához nem elegendő megérteni annak a kultúrának a struktúráját, amelyben a különböző társadalmi rétegek számára elhelyezkedik, hanem fel kell deríteni a színpadon közölt tartalmak *befogadásának mechanizmusát* is.²⁵²

Alvin Toffler szintén azt vizsgálja, hogy bizonyos társadalmi osztályok hogyan és mire használnak milyen kultúrát, ellenben nála ez a struktúra nem merev, mint a franciák szemléletében, hanem dinamikus, amit valószínűleg

²⁴⁹ Bourdieu, akinek fő kutatási területe (művészetszociológiai munkássága idején) a festészet, illetve annak mint kulturális vagyonnak az osztályfunkciója, mivel ezt a vagyont adottnak veszi, vizsgálata nem terjed ki arra, hogy magának a festészetnek a fejlődésében milyen társadalmi meghatározottságok működnek.

²⁵⁰ Demarcy, *i. m.*, 1973, 12-13, idézi Józsa, 1978.

²⁵¹ Uő, 1973, 19-21, idézi Józsa, 1978.

²⁵² Uő, 1973, 327-329, idézi Józsa, 1978.

a francia és az amerikai társadalom bizonyos különbségei okoznak.²⁵³ Toffler, aki azt elemezte, hogyan alakult ki az Egyesült Államokban 1945 után egy új osztály, a „comfort class”, és az hogyan teremtett magának – viselkedésformák és részben javak alakjában is – új kultúrát, arra a következtetésre jutott, hogy *egy új társadalmi osztályról van szó, amelynek új szükségletei vannak*. Véleménye szerint a második világháború előtt még lehetett azt mondani, hogy „a kultúra közönsége valamilyen elit. (...) Napjainkra a súlypont lejjebb csúszott. (...) Létrejött egy, a művészetek szempontjából fontos új osztály, a 'comfort class' (...) Van egy bizonyos jövedelmi szint (...), amelyen túl a családnak már nemcsak a »legfontosabb dolgok« megszerzésével kell törődnie. Ilyenformán, és ez is történt, komfortorientálttá válik. Figyelme a mennyiségről a minőségre helyeződik át. Érdeklődni kezd az »élet finomabb dolgai« iránt, ami igen gyakran nem anyagi dolgokat jelent. Ez az osztály nem dúsgazdag. De nem is szegény vagy közepes jövedelmű. Félúton helyezkedik el a közép- és a dúsgazdagok között. Agresszív. Felfelé tör. Látóköre gazdaságilag és pszichológiailag egyaránt nap mint nap tágul. A komfort igénye hajtja, az, hogy fel tudjon mutatni valamit, hogy élete kellemes legyen, s nem a szükségszerűség. Az utóbbi másfél évtizedben robbanásszerűen megnőtt az ebbe a kategóriába tartozó családok száma. (...) S ezekből kerül ki a kultúra új közönsége”.²⁵⁴

Figyelemre méltó ebben a kérdésben Escarpit-nak a „jó irodalom” és a „szubliteratúra” értékviszonyával, illetve a kultúra vándorlásával kapcsolatosan tett megállapítása: „Az egyikben létrejött bizonyos irodalmi formák a társadalmi fejlődés során átmentek a másikba (...) így például a vígjátékot, a regényt, a dalt történetük egyes szakaszaiban a szubliteratúrához sorolták, és csak olvasóikkal együtt emelkedtek magasabb rangra. Újabban a detektívregény ment át

²⁵³ Toffler, Alvin (1973): *The Culture Consumers. A study of art and affluence in America*. New York, Vintage Books, idézi Józsa, 1978.

²⁵⁴ Toffler, *i. m.*, 1973, 30-31, idézi Józsa, 1978.

hasonló változáson. Nem elképzelhetetlen, hogy egy napon az annyira megvetett s annyira alábecsült képregény is irodalmi műfaj rangjára jut, ha majd törzsolvasóinak meglesznek azok a szellemi és anyagi eszközei, amelyek révén egyrészt esztétikai ítéletet nyilváníthatnak, másrészt ennek az ítéletnek hangot adhatnak, és bekapcsolódhatnak az irodalmi mozgásba.”²⁵⁵

Az eddig említett három koncepciót különböző, míg Bourdieu egy többnyire mereven elosztott kulturális vagyon osztályfunkcióit vizsgálja, Toffler kutatásai alapján azt elemzi, hogy egy emelkedő réteg miként szerez meg egy eddig csak felette létező kultúrát, végül Escarpit arra mutat rá, hogy a felemelkedő rétegek hogyan viszik magukkal a saját kultúrájukat. Az első esetben változatlan az elosztás és a neki megfelelő értékhierarchia, a második esetben változatlan értékhierarchia mellett módosul az elosztás, a harmadikban pedig az elosztás szempontja felfüggesztődhet, viszont ezzel szemben az érték mozgásban van.

Józsa szerint úgy is mondhatnánk, hogy „az első esetben kölcsönösen egyértelmű megfelelés áll fenn társadalmi osztály, kulturális vagyon és uralkodó réteg (általam »kompetens elitnek« nevezett réteg) diktálta társadalmi konszenzus szerint annak tulajdonított érték között, s mindhárom állandó; a második esetben csak az értékskála állandó, de mozgásban vannak az osztályok és kulturális vagyonuk; a harmadik esetben az osztályok és kulturális vagyonuk vannak stabilan egymáshoz rendelve, az osztályok társadalmi hatalmának változásával az értékskála változik”.²⁵⁶ A kérdésre adott válaszok különböznek, viszont valószínűsíthető, hogy adott társadalmanként változó módon mindhárom folyamat érvényes lehet.

Ezt a megközelítési módot *funkcionalista osztály- vagy rétegelemzésnek* is nevezik.

²⁵⁵ Escarpit, Robert (1966): *Le Livre et le Conscrit*. Paris, ILTAM < Université de Bordeaux. Cercle de la Librairie, idézi Józsa, 1978.

²⁵⁶ Józsa, i. m., 1978, 23.

4. A negyedik megközelítési mód körébe tartoznak mindazok a *közönség- vagy befogadászociológiai vizsgálatok*, illetve más néven hatásvizsgálatok, amelyek nem azt vizsgálják, hogy az esztétikai kultúra különböző elemeinek közönsége milyen társadalmi csoportok képviselőiből tevődik össze, vagyis hogy e kultúra elemeiből *mi tartozik hozzá* valamely csoport *kulturális vagyonához* (praxisához), és azt mire használják, hanem *kommunikációs folyamatként* közelítik meg a *befogadás eseményét*. Azt kutatják, hogy az emberek, az esztétikai termékkel érintkezésbe kerülve, azt mennyiben fogadják vagy utasítják el, s hogy mind affektíve, mind kognitíve, hogyan dolgozzák fel. Ebben az esetben *az információ alapegységét az egyén*, az egyéni tudatban lezajló pragmatikai folyamat szolgáltatja, és ebből kifolyólag időnként vitatott kérdés, hogy ez a szociológiai probléma mikor tekinthető tulajdonképpen a pszichológia körébe tartozónak, azaz milyen kritériumok döntenek el, hogy *meddig* szociológiai természetű a vizsgálat. Ugyanakkor pszichológiai indíttatású vizsgálatok sokszor adnak szociológiaiailag releváns eredményeket.

Ez a megközelítési mód nem mindig különül el élesen a harmadik fajta szemlélettől, mivel ahhoz, hogy a kulturális javak osztályjellegű birtoklása realizálódjék, két feltételnek kell teljesülnie. Egyrészt, a megfelelő viselkedésformának (olyan szokásnak, presztízs-szimbólumnak, mint pl. hangversenyre *járás* vagy múzeumba *járás* stb.) *realizálódnia* kell a megfelelő osztályhoz tartozó egyének életvitelében, amely ugyanakkor nem feltétlenül jelenti a *tényleges birtoklást*, a *tényleges* kulturális hatalmat. Ezért másrészt rendelkezni kell *azzal a dekódoló apparátussal*, amely az esztétikai javakat csakugyan elsajátíthatóvá teszi.

Módszertanilag ez azt jelenti, hogy a harmadik, *funkcionalista osztályelemző* szemléletnek szüksége van tételei igazolásához arra, hogy a befogadásban (dekódolásban) mutatkozó osztálykülönbségeket kimutassa.

Az esetek többségében azonban a kommunikációelméleti, másképpen hatáskutatási megközelítés elkülönül a harmadik fajta szemlélettől, és három fő ágra oszlik:

a) Az első kutatási irány az esztétikai befogadásnak a szó kultúranropológiai értelmében vett általános kulturológiai feltételeit vizsgálja, pontosabban a *kulturálisan determinált esztétikai érzékenység* változatait és feltételeit, elsősorban radikálisan különböző kultúrák képviselőinél, de egy adott kultúrán belül is, például az iskolázottságtól függően.

b) A második kutatási irány a preferenciakutatás, amelyhez többnyire olyan empirikus vizsgálatok tartoznak, amelyeknek keretében a kutatók strukturált vagy strukturálatlan mintákon a meghatározott esztétikai termék-halmazokkal kapcsolatos preferenciák szerkezetét vizsgálják.

Úgy a felvétel, mint a feldolgozás módja többféle lehet, de összességében három fő felvételi típust különböztethetünk meg, amelyekre Józsa (1978) a *felidézéses*, a *hívószavas* és az *ingeres* elnevezést javasolja.

A *felidézéses* felvételnél arra kéri a válaszolókat, nevezék meg, mit olvastak, láttak, hallottak az utóbbi időben; tetszett-e az nekik vagy nem; illetve nevezék meg különböző művészeti ágak kedvelt műfajait, alkotóit stb. A válaszok azután nyersen is rangsorba rendezhetőek vagy tipizálhatóak. A művelődési kérdőíveken ez az egyik legelterjedtebb kérdéstípus.

A *hívószavas* vizsgálat kérdőíve maga nevezi meg a műveket (szerzőket), s a válaszolók két-, három- vagy ötértékű rendszerben fejezhetik ki preferenciáikat.

Az *ingeres felvétel* megmutatja (meghallgattatja stb.) a művet vagy annak egy részletét, és ezáltal a válaszadó a közvetlen élményre reagál.

A háromfajta felvétel különböző információt ad. A felidézéses módszer által azokról a kulturális mezőkről kapunk képet, amelyekben a válaszolók különféle csoportjai mozognak, de ez nem feltétlenül konkrét kulturális preferenciákat jelent, hanem csak ideologikusan vállalt értékrendszereket

vagy klisérendszereket (mint amikor a válaszolók túlnyomó többsége megemlíti József Attilát és Radnótit arra a kérdésre, hogy kik a kedvenc költői). A módszer előnye, hogy semmit sem sugall, illetve ír elő a válaszadónak, hátránya viszont, hogy a válaszok vagy klisészerűen semmitmondók, vagy ellenkező esetben valamennyire is informatív mintanagyság esetén már nem összehasonlíthatók.

A hívószavas felvétel nem a válaszadók saját kulturális preferenciarendszerét deríti fel, hanem azt, hogy hogyan viszonyulnak a kutató által körülhatárolt kulturális mezőkhöz. Ugyanakkor megbízhatósága is megkérdőjelezhető, és nemcsak abban az értelemben, hogy a válaszadók esetleg valamilyen feltételezett *elváráshoz* próbálnak igazodni (egyébként ez a veszély bármilyen szociológiai felvételnél fennáll), hanem abban az értelemben is, hogy a válaszadó nem feltétlenül ugyanazt érti a hívószavak által képviselt kategóriákon, mint a kutató (úgy mint könnyűzene, jazz, vígjáték), vagy konkrét művek címei, illetve alkotók nevei esetében téved. Viszont az eljárás feltétlen előnye a kvantifikálhatóság és a teljes összehasonlíthatóság.

Az ingeres módszer esetében látszólag fokozottabban jelentkezik a hívószavas módszernek az a hátránya, hogy a kutató határozza meg a válaszoló számára a választási mezőt, mert a dolog természeténél fogva sokkal kevesebb valóságos *esztétikai ingert* lehet közölni, mint ahány művet, szerzőt stb. *felsorolni*. Am éppen ezért lehetséges, hogy a hátrány fokozódása csupán látszólagos, mivel az egyetlen vizsgálat keretében közölhető ingerek (képek, szövegek, filmek, zenék) éppen csekély számuknál fogva esetleg egyáltalán nem egy teljes kulturális mező reprezentációjaként működnek (ahogyan bármilyen *lista*), hanem merő *illusztrációk* gyanánt. Bár ez a módszer sem tárhatja fel a válaszolók olyan preferenciáit, amelyekre a közölt anyagok nem utalnak, de legalább nem keletkezik az az illúzió (mint esetleg a listák esetében), hogy ténylegesen feltárultak a preferenciamezők. Ezenkívül nem kategóriák és szavak közvetítik az esztétikai

beállítottságot, hanem a laboratóriumi a helyzet ellenére is valóságos esztétikai élmények keletkeznek, és emellett fennáll az összehasonlíthatóság is.

A három módszer bizonyos logikai sorrendet alkot, hiszen az első mintegy a feltérképezés, azaz annak a tisztázása, hogy az emberek egyáltalán mit olvasnak, hallgatnak stb; a második a preferenciák megállapítása; a harmadik a legösszetettebb probléma megközelítése, azaz hogyan hat az esztétikum a befogadás során, hogyan értelmezik az emberek a műveket, mi is az esztétikai élmény, hogyan írható le a befogadás folyamata. Természetesen, elsősorban a két első, de mind a három eljárás is kombinálódhat egymással.

c) Az esztétikai praxisnak kommunikációs folyamatként való megközelítésén belül a harmadik kutatási irány a befogadás elméleti feltételeinek vizsgálata. Többek között ide tartozik az ízlés problémájának szociológiai szempontú boncolgatása; a művek érthetőségének feltételeit szemiotikai és szociológiai eszközökkel egyszerre kutató megközelítés; a társadalom esztétikai praxisának egészét információs kommunikációs rendszerként felfogó szemlélet, valamint az esztétikum társadalmi funkcióját és helyzetét a befogadók felől elemző vizsgálat.

d) A hatáskutatási megközelítés negyedik ága magukat az esztétikai termékeket elemzi, nem abból a szempontból, hogy akár tartalmuk, akár formájuk hogyan tükrözi a társadalmat, hanem hogy típusaikat hogyan hozzák létre a befogadói igénystruktúrák. Tehát másképpen szólva, ha a befogadók igény- és preferenciarendszereiből, valamint a befogadási folyamat (az értelmezés és feldolgozás) empirikusan megállapítható típusaiból indulunk ki, akkor a mindenkor rendelkezésre álló esztétikai termékek összessége milyen osztályokba rendeződik. Többnyire ide tartoznak a giccs jelenségét elemző munkák, illetve a giccset és a nem giccset társadalmi funkciójuk szempontjából szembeállító vizsgálatok, egyáltalán mindazon kutatások, amelyek a befogadói viselkedés adatai alapján állítják fel a különböző színvonalú

esztétikai alkotások kategóriáit; ide sorolhatók mindazok a munkák, amelyek valamilyen esztétikai jelenséget szerves egységben elemeznek azzal az esetleges speciális közönséggel, amelynek szükségleteit kielégíti.

Összefoglalásként megállapítható, hogy az esztétikai praxist kommunikációs folyamatként megközelítő szemlélet középponti problémája a műnek a befogadóra tett hatása, vagy másképpen fogalmazva, annak a vizsgálata, hogy az esztétikai termék funkciója, társadalmi létmódja hogyan függ attól, mi történik vele a befogadónál. Ezért ezt a megközelítési módot *esztétikai kommunikációelméletnek* is nevezhetjük.

Abban, hogy a művészetszociológiának a négy közül melyik fajtáját részesítik előnyben, társadalmi-kulturális övezetenként határozott eltolódás mutatkozik azon a téren.

3.2. A színház társadalmi jelenségének színházszociológiai vetületei

A színházat nemegyszer fizikai objektumként, azaz olyan (konstruált és/vagy természetes, ősi és/vagy modern) „épületként” határozzák meg, „ahol darabokat adnak elő”.²⁵⁷ Ez a közkeletű meghatározás azonban kizárja a színház többi elemét, mindenekelőtt magát az előadást, ugyanakkor az előadás létrehozásában részt vevőket, valamint az előadást befogadó nézőket és nem utolsósorban viszonyaikat. Ráadásul az épületként való definíciót gyakran annak a jelenségnek a szimbolikus helyettesítőjeként is használják, amely általában épp ebben a fizikai objektumban realizálódik.

Az épületként történő értelmezés mellett a színházat gyakran aktivitásként is meghatározzák, ezáltal többnyire az előadásra redukálva a színházat, mint például Richard

²⁵⁷ Staud, Géza (1976): *Magyar Színházlexikon*. Budapest, Akadémiai Kiadó, idézi Imre, 2005, 107.

Schechner, aki szerint „a színház olyan gesztusok összessége, amelyet az előadók tesznek az előadásban”.²⁵⁸

Mindkét meghatározás érinti ugyan a színház egyes elemeit, de kizárólag a produkciós oldalt hangsúlyozza a recepció oldal rovására, és mindkettő elválasztja a színházat a társadalomtól, és ezáltal egyik meghatározás sem segít a színház komplex eseményként való értelmezésében.

A fenti megközelítésekkel ellentétben, Glynne Wickam 1985-ben megjelent *Színház-történetének* 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 szerint vagy ellenében élnek.²⁵⁹ A szerző határozottan úgy foglal állást, hogy „annak, hogy úgy beszéljünk a színházról, mintha egyszerűen drámairodalom volna, épp annyi értelme van, mintha megpróbálnánk autót vezetni egyetlen működő hengerrel. A színház – és azok a színházak, amelyekben megjelenik – magában foglalja a színészeket és színésznőket, festőket és festményeket, építészeket és díszletmunkásokat, jelmeztervezőket és a műszakot; tágabb körben magában foglalja a zeneszerzőket és zenészeket, koreográfusokat és táncosokat, akrobatákat és atlétákat, költőket és újságírókat, és mind közül talán a legfontosabb elemet, a közönséget. Röviden: a színház interakcióra épülő társas (csoport) tapasztalat”.²⁶⁰

A színház legfontosabb elemének tekintett nézők egy (vagy több) adott kultúra lakóiként, valamilyen furcsa indítatásnak engedve, a hétköznapi, megszokott tevékenységük mellett vagy után az adott kor színházainak terében talál-

²⁵⁸ Schechner, Richard (1994): *Performance Theory*. London – New York, Routledge, idézi Imre, 2005, 107.

²⁵⁹ Wickam, Glynne (1988): *Istoria del teatro*. Bologna, il Milano, 23, idézi 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, 7.

²⁶⁰ Wickam, *i. m.*, idézi Demcsák, 2005, 7.

koznak egymással és az alkotókkal, hogy részt vegyenek a mindennapi életükhöz valamilyen módon kapcsolódó előadásban, viszont az, hogy milyen módon kapcsolódik az előadás az adott kultúrában tapasztalható életformákhoz, sorsokhoz, viselkedésmódokhoz, döntésekhez és választásokhoz, illetve az intézményesült normákhoz, vagy milyen módon különül el azoktól, az korról korra változik – állapítja meg Demcsák.²⁶¹ Mindig más néző-emberek nézik az előadásban a színész-embereket, akik hajlamosak hibázni, állhatatlanok, és akik mindig másként jelennek meg az előadásokban, és a színház eseményét e változékonyság miatt is tekinti Wickam különleges *kollektív tapasztalat*nak, amely kizárólag azok tulajdona, akik valóban jelen vannak az adott eseményen.²⁶²

Wickam úgy értelmezi a színházat, mint társadalmi jelenséget, a színház elleni támadásokkal kapcsolatosan pedig arra emlékeztet, hogy „sohasem szabad elfelednünk, hogy 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”.²⁶³

Imre Zoltán szerint²⁶⁴ másfelől a színház társadalmi jelenségként értelmezhető mivoltára utal a színház intézményszerű létezésének ténye, ugyanakkor a színházszociológia társadalmi orientáltsága tudatosítja, hogy a színháznak a

²⁶¹ Demcsák, *i. m.*, 2005, 7.

²⁶² Wickam, *i. m.*, idézi Demcsák, 2005.

²⁶³ Wickam, *i. m.*, idézi Demcsák, 2005, 8.

²⁶⁴ Imre Zoltán (2005): Színház-szociológia és a néző kutatása. In: Demcsák Katalin, Imre, Zoltán (szerk.) 2005: *A színház és a szociológia határán*. Budapest, Kijárat Kiadó, 107-131.

szöveg²⁶⁵ és az előadás,²⁶⁶ illetve az előadás és a nézők,²⁶⁷ illetve a nézők és a szöveg közötti folyamatszerű létezése nem vákuumban jön létre, hanem konkrét társadalmi, politikai, ideológiai kontextusban.

A színház társadalmi művészetként való értelmezése egyúttal a színházzsociológia premisszája is. Georges Gurvitch, a színházzsociológia úttörője abból az alapfeltevésből indult ki, hogy a színház felhasználható a társadalmi folyamatok megközelítéséhez, mivel a színház „alapvető rokonságban áll a társadalommal, akár a társadalmi struktúrákat, akár egy adott csoportnak a társadalmi struktúrában elfoglalt helyét, akár a társadalmi interakciókat vizsgáljuk”.²⁶⁸ Gurvitch véleménye szerint a színház és társadalom alapvető rokonsága abban áll, hogy egyrészt a színház reflektál a társadalomra, másrészt pedig a társadalom alkalmazza a színház elemeit a mindennapi élet alakítása során, hiszen a társadalmi szerepek hasonlatosak a színházi szerepekhez, 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

²⁶⁵ Imre a szöveg kitágított értelmezését használja, amely szerint minden az előadáshoz felhasznál(ha)t(ó) elem (anyag, írott szöveg, gondolat, imidzs, mozdulat, fény stb.) szövegnek minősülhet. – Vö. Imre, 2005.

²⁶⁶ Imre *előadás* terminusa a Marinis-féle előadás-szöveg terminusára megy vissza, és „különböző típusú jelek, kifejezőeszközök vagy akciók komplex hálózataként lehet elképzelni”. – Marinis, *i. m.*, 1999, idézi Imre, 2005.

²⁶⁷ A *néző(k)* terminusát abban az értelemben használja Imre, ahogy azt Eugenio Barba is tette a *Négy néző* c. tanulmányában: „A *néző* kifejezés nemcsak azokra vonatkozik, akik az előadás körül gyülekeznek. A színész és a rendező is részben néző: aktív az előadás létrehozásában, de nem uralja annak jelentését.” – Barba, *i. m.*, 1999, idézi Imre, 2005.

²⁶⁸ Gurvitch, Georges (1975): *The Sociology of the Theatre*. In: Burns és Burns (szerk.): *Sociology of Literature and Drama*, 71-81, idézi Imre, 2005, 108.

a mindennapi élettel, hiszen „demarkációs vonal húzódik a színház és a társadalmi valóság között. A színház bizonyos társadalmi helyzetek szublimációja, *akár idealizálja, akár nevetségessé teszi* ezeket, *akár megváltoztatásukra sarkall*”.²⁶⁹

Tehát a színház olyan strukturális és hierarchikus viszonylatokkal rendelkező *intézménynek* tekinthető, amelyet az adott társadalom/közösség formál, illetve amely a társadalom/közösség alapfeltevéseit (re)prezentálja. Ugyanakkor a színház intézményszerű létezése arra is utal, hogy a színház olyan *jelenségként* felfogható fel, amely az adott társadalom kulturális, történelmi, ideológiai és politikai viszonyaiban helyezkedik el – vélekedik Imre. Ebben az elképzelésben a színházzsociológia egyrészt kitágítja a színház komplex eseményként való értelmezését, másrészt pedig felszámolja azt az elképzelést, amelynek megfelelően a színházi kutatások gyakran a színházat elválasztják a társadalomtól. Ez viszont nem jelenti azt, hogy a színházzsociológia megközelítése szerint a színház csupán leképezi az adott társadalom jelenségeit, hanem arra vonatkozik, hogy a színházzsociológia dialogikus viszonyt tételez a színház és a társadalom működése között.

A színház olyan társadalmi művészet és interakcióra épülő társas tapasztalat, amelynek eseményjellegéből adódó egyik legfontosabb kérdését épp az interakció jelentheti. A meghatározó szerepű interakció mint kölcsönös viszony és egymásra hatás, nem kizárólag a konkrét előadás során jelentkezik az alkotás (mű) és a befogadó (néző) között – vélekedik Demcsák.²⁷⁰ Ugyanis az interakció egyaránt értelmezhető „különbéféle művészeti ágakból érkező alkotók közötti viszonyként, a hagyományok és újítások közötti feszültségként is megjelenhet. Interakciónak tekinthetjük a színház »használatára« vonatkozó különféle (politikai, ideológiai, művészi) szándékok egymásra hatását, vagy társadalomszervezet és színházi struktúra, a társadalmi normák vagy nor-

²⁶⁹ Gurvitch, *i. m.*, 1975, idézi Imre, 2005, 109.

²⁷⁰ Demcsák, *i. m.*, 2005.

maszegések és a színházi előadások témái közötti viszonyt. A lehetséges színházi interakciók sorát természetesen hosszasan folytathatnánk, hiszen a színházra jellemző mozgás, a folyamatszerűség és a társas jelleg közvetlenül megtapasztalható hatások és ellenhatások szöveteként jelenik meg”.²⁷¹

A színházzsociológia által a színház és a társadalom működése között dialogikus viszonyt feltételező álláspontot osztja Fischer-Lichte is, aki a színház és identitásváltás közötti összefüggésre alapozott drámatörténete alapon dolatának 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, ezért „az európai hagyomány drámáit az identitásról alkotott elképzelések soraként is olvashatjuk”.²⁷² Ugyanakkor „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.”²⁷³ Ugyanis a színház csak a legritkább esetben éri be a társadalmi valóság pusztá leképzésével, 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, kritizálva az aktuális identitást vagy más identitást hirdetve, akár változásokat is kezdeményező döntő befolyást gyakorolhat a társadalmi valóságra.

Tehát a színházzsociológia egyrészt arra hívja fel a figyelmet, hogy a produkció mellett a recepció is a színház alapvető eleme, másrészt pedig arra, hogy a produkció és a recepció kettős, egymást feltételező aktivitása a társadalomba integrálódik, azaz a színház társadalmi jelenség – mint

²⁷¹ Uo., 10.

²⁷² Fischer-Lichte, *i. m.*, 2001, 15.

²⁷³ Uo.

ahogyan azt Maria Shevstova is megfogalmazza. Szerinte „e diszciplínának kell magyarázatot adnia tehát, hogy a színháznak nevezett széles körű tevékenységek – beleértve legproblematicusabb területeit, esztétikáit – hogyan és miért társadalmiak, és nem kizárólag egyedi tehetség alkotásai, illetve egyéni inspiráció vagy invenció kérdései”.²⁷⁴ A színházzociológia tulajdonképpen a színháznak az adott társadalomban betöltött szerepét és helyét, azaz a színház megjelenésének módozatait és ezeknek a módozatoknak a társadalom által adott értelmezéseit vizsgálja.

3.3. A színházzociológia határai

A színházzociológia premisszájának tekinthető elképzelés, miszerint a színház társadalmi jelenség, viszonylag számos kérdést vehet föl, amelyek közül itt most csak néhányat emelnénk ki Demcsák megfogalmazásában: „Hogyan és miért társadalmi a színház? Milyen – politikai, morális, hatalmi, kulturális – törekvések határozzák meg az egyes társadalomszervezeteket? Miként hatottak (hatottak-e) ezek a törekvések az adott kor színházának intézményesült vagy marginális helyzetben lévő formáira? Milyen összefüggések lehetnek a színházi alkotók (színészek, rendezők, drámaírók stb.) társadalmi státusza, az általuk használt színház- és drámaforma, valamint a társadalomszervezet egésze között? Mire és hogyan használták a színházat egyes társadalmakban? És milyen kapcsolat lehetséges a konkrét színházi gyakorlat, valamint az adott kor kulturálisan kodifikált színházfogalma között? Milyen kulturális, társadalmi és politikai alapokkal rendelkezik a színház *mint interakcióra épülő társas (csoport-) tapasztalat*? Miként működik ez az interakció, és mi-

²⁷⁴ Shevstova, Maria (2005): Színházzociológia – Problémák és perspektívák (ford. Dömötör Edit). In: Demcsák Katalin, Imre Zoltán (szerk.) 2005: *A színház és a szociológia határán*. Budapest, Kijárat Kiadó, 13-35, 15.

lyen mértékben társadalmi vagy individuális a belőle származó tapasztalat? Kik azok az emberek, akik részt vesznek az interakcióban, és milyen előfeltételei vannak e részvételnek? Milyen hatást gyakorolhat egy-egy előadás a nézőkre?”²⁷⁵ E kiragadott kérdéssorból is kitűnik, hogy mennyire tág a felmerülő és a színházzsociológia kutatási területeibe sorolható kérdések köre.

Az úttörő Gurvitch a színházzsociológia 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.²⁷⁶

Shevtsova véleménye szerint a számba vehető eredmények ellenére, a színházzsociológiai kutatások eddig még sohasem foglalkoztak a Gurvitch által felvetett területek mindegyikével. Szerinte ennek a hiánynak több lehetséges oka közül az egyik lényegesebb 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 színházzsociológiai kutatások módszereinek merevsége miatt „a színháztudomány magától idegennek tekinti a színházzsociológiát”.²⁷⁷ Ez a kirekesztés azáltal válik kölcsönössé, hogy a színháztudományi kutatások sok esetben fenntartják a színház és társadalom dichotómiáját, ami viszont elfogadhatatlan a színházzsociológia szempontrendszer szerint.

A színházzsociológiát érintő egyik alapvető problémát maga a definíció jelenti: ennek az önálló, de nem elszigetelt és nem is autonóm tudományágnak a definíciója, mivel nem

²⁷⁵ Demcsák, *i. m.*, 2005, 9.

²⁷⁶ Gurvitch, *i. m.*, 1975, idézi Imre, 2005, 109.

²⁷⁷ Shevtsova, *i. m.*, 2005, 13.

lehet egyértelműen meghatározni, hogy mi a színházzociológia, és pontosan mi nem tartozik a körébe – állapítja meg Shevtsova. Ugyanakkor a színházzociológia meghatározására vonatkozó problémák termékenyen vethetők fel a szociológia tág keretein belül is. Véleménye szerint a színházzociológia határai valójában csakis a szociológiát körülvevő konkrét társadalmi és politikai körülmények figyelembevételével és a vele kapcsolatban lévő, illetve a tőle elválasztott diszciplínák viszonyában állapíthatók meg. A tudományág határain kívülről származó definíciót követnie kell a demarkációs vonalon belüli definíciónak, illetve a tárgykörök felvázolásának, ami azért fontos, mert bár történelmi távlatból viszonylagos az összefoglalásuk, e tudományág definiálásához nélkülözhetetlenek, továbbá a belső körvonalazás pedig elősegíti a színházzociológia részeinek elkülönítését.

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 színészek vizsgálatának esetében elkerülhetetlenül felhasználják a munka szociológiai vizsgálatokor is használatos alapfogalmakat (például a szakmai csoport fogalmát) és a hozzájuk kötődő meghatározott módszertani eljárásokat, mivel a színészek alapvetően a színházból élnek, bármely más munkát is vállaljanak. Például a nyugat-európai országokban a színházi színészeknek bizonyos becslések szerint két-három százalékát foglalkoztatják teljes állásban. A részmunkaidőben való alkalmazás vagy az átmeneti munkanélküliség nem fosztja ugyan meg a színészt hivatásos státuszától, de a huzamosabb munkanélküliség a foglalkozás megváltozásával is járhat. Az ehhez hasonló adatok egyaránt tárgyat képezik a munka szociológiai vizsgálatának és a színházzociológiának, különösen pedig annak a

területnek, amelyet legszerencsésebb színészsociológiának nevezni – véli Shevtsova.

A munka szociológiai vizsgálatának a körébe tartozó kutatás a színészeket a művészek kategóriájának al csoportjaként kezeli, s vizsgálatának tárgyát munkakörülményeik, foglalkoztatottságuk, jövedelmük, szervezethez való viszonyuk (vagy annak hiánya) képezi. A színészsociológiai kutatás sokat kölcsönöz a munkaszociológiától, felhasználva annak eredményeit összehasonlítás céljából, de besorolását az igazolja, hogy elsősorban a színészekkel foglalkozik. Tehát kizárólag a színészek munkakörülményeinek stb. a vizsgálata éppúgy rendelkezhet a munkaszociológia címkével, ahogy besorolható a színészsociológia körébe is.

A fentebb említetthez hasonló esetekben a differenciálás feladatát egyszerűsíti, hogy ezek a vizsgálatok a szociológia többé-kevésbé összefüggő, bár határozottan heterogén területéhez tartoznak. A feladat azonban egyre bonyolultabbá válik a határvonalak sűrűsödésével, különösen a nem szociológiai tényezők felbukkanásakor.

Például a színészek társadalmi-gazdasági, azaz a munka fogalmának megfelelő vizsgálata jelentősen különbözik a színészi munka kutatásától, azaz attól, ahogyan előadnak egy produkciót. Ebben az esetben ugyanis teljesen mindegy az előadás helyszínének jellege, minősége, mivel a kutatás középpontjában a színészek játéka áll, s az elemzésnek ennek megfelelően kell alakulnia. Természetesen befolyásolhatják az előadás mikéntjét a társadalmi-gazdasági tényezők, hiszen a tér és a helyszín vonatkozásában ezek a tényezők formálhatják, mit adnak elő és mikor, de bármennyire fontosak legyenek is, nem csupán ezek alakítják a produkció létrejöttének folyamatát.

Ami viszont a színészi játékot illeti (gesztus, hang, mozgás stb.), elválaszthatatlan az előadás többi elemétől (zene, világítás, jelmez stb.), és ezek az egymást átszövő elemek éppen úgy összetartoznak az előadás esztétikai víziójával, mint azzal a folyamattal, ahogy az előadás a nézőkkel kommuni-

kál. Azaz, az előadás terében zajló látvány-kommunikáció átfedésben van a nézők (pontosan meghatározott vagy hipotetikusán kikövetkeztetett) látvány-kommunikációjával, hiszen az előadást nekik szánták, velük folytat maximális kommunikációt, és remélhetően náluk fogja valószínűleg a kívánt hatást elérni.

Ezek a kommunikációk, amelyekben az előadás és a nézők dialógusa csak társadalmi lehet, az előadás-szociológiához tartoznak, és világosan elkülönülnek az előbb érintőlegesen körvonalazott színészsociológiától. Shevtsova álláspontja szerint bármely terület meghatározásánál felmerülő, helyes címkék problémájából az a következtetés vonható le tehát, hogy a rossz címkék több nehézséget okoznak, mint amennyit a helyes címkék meg tudnak oldani.

Mivel a szociológia már maga is interdiszciplináris, „hiszen elegyedik a közgazdaságtannal, a politikával, az antropológiával és a hagyományosan társadalomtudományokként számontartott diszciplínákkal”²⁷⁸, akkor a színház szociológiája is az. Imre szerint a színházszociológiának ezt az interdiszciplinaritást kellene megteremtenie, amelynek a kiindulópontja a színháznak a társadalmi kontextusban történő vizsgálata.²⁷⁹

A színházszociológia elterjedését gátolta, hogy interdiszciplinaritásából következően, ezt a tudományterületet lehetetlen egyedül művelni, mivel különböző területeken működő, egymástól eltérő módszertannal, elméleti előfeltételekkel és gyakorlati tapasztalatokkal rendelkező kutatók közös együttműködését feltételezi. Ez pedig a tudományos képzési rendszer és az intézményi struktúra átjárhatatlansága miatt jelenleg nehézségekbe ütközik.

Imre szerint az átjárhatatlanság problémája még egy – alapvető – okra vezethető vissza, nevezetesen a finanszírozás kérdésére. Ugyanis míg a hagyományos színház(történet)i kutatások elvégzéséhez „elég, ha a kutató könyvtárba, levél-

²⁷⁸ Shevtsova, *i. m.*, 2005, 25.

²⁷⁹ Imre, *i. m.*, 2005.

tárba és színházba jár, valamint rendelkezik azokkal a módszertani/elméleti ismeretekkel és gyakorlati tapasztalatokkal, amelyekkel kutatási területét megközelíti és feldolgozza, addig a legegyszerűbb színházzociológiai kutatáshoz el kell készíteni – többek között – az adott téma empirikus vizsgálatát. Ha a színházi közönség empirikus felmérésére gondolunk például, akkor ez már önmagában is elég gondot és főleg anyagi és emberi ráfordítást igényel”.²⁸⁰

A színházzociológiával kapcsolatban felmerülő problémákat szem előtt tartva, Shevtsova javaslatot tett a színházzociológia tárgyköreinek felosztására. Ezek a 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.²⁸¹

Mint ebből a részletes, összefoglaló felsorolásból is látható, Shevtsova jobban kiterjesztette a színház és a társadalom lehetséges kapcsolódási pontjainak körét, mint azt Gurvitch tette. Viszont Imre álláspontja szerint ezzel nem-hogy megkönnyítette, hanem éppen ellenkezőleg, inkább megnehezítette egy mindent átfogó színházzociológia-kutatás létrehozását, mivel a Sevtsova által meghatározott tárgykörök túl tág, szinte már parttalan területet jelölnek ki, azaz túl sok szempontot próbál magába olvasztani a tervezet, ami a szempontok részletes vizsgálatának rovására mehet.²⁸² Bár Imre szerint Shevtsova normatív leírását készítette el a színházzociológia lehetséges kutatási területeinek anélkül, hogy a leírás elveire is reflektált volna, ennek ellenére az általa rögzített területek vizsgálata alapvető módon járul(hat) hozzá

²⁸⁰ Imre, *i. m.*, 2005, 110.

²⁸¹ Erről bővebben lásd Shevtsova tanulmányát, *i. m.*, 2005.

²⁸² Imre, *i. m.*, 2005.

egyrészt a színház/társadalom dichotómiai felszámolásához, másrészt pedig a színházi esemény társadalmi, politikai, kulturális és ideológiai funkcióinak vizsgálatához.

3.4. A néző szerepe a színházszociológiában

Ami az színház és az előadás nézőkre való hatását illeti, az évszázadok során eltérő módon ítélték meg, és a diskurzusok sokáig kizárólag elméleti és esztétikai alapon közéletítették.²⁸³ Az empirikus kutatások csupán az 1920–30-as években kezdődtek. Jacqueline Martin és Willmar Sauter az *Understanding Theatre-ban* című ismerteti, hogy „(...) az első ismert, a színházi nézőket vizsgáló empirikus kutatást Moszkvában készítették az 1924/1925-ös színházi évadban”.²⁸⁴ Vasziliy Fjodorov – Mejerhold rendezőasszisztense – olyan kérdőívet dolgozott ki, amely „húsz lehetséges nézőreakciót tartalmazott a teljes csöndtől a színpad meg-

²⁸³ Míg Platón 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 léleknemesítő 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.

²⁸⁴ Martin, Jaqueline és Sauter, Willmar (1995): *Understanding Theatre – performance Analysis in Theory and Practice*. Stockholm, Almqvist and Wiksell International, idézi Imre, 2005, 111.

ostromlásáig. A kérdőív alapján pedig Fjodorov rögzítette a nézőknek az előadás alatti köhögését, nevetését és más hallható, látható reakcióit”.²⁸⁵ Fjodorov vizsgálatát már a kortárs kritikus Mihail Zagorszkij is támadta, feltéve azt a – néző vizsgálatára máig vonatkozó alapvető – kérdést, hogy a kérdőív miért nem vizsgálta azt, hogy „ki reagált mikor, hogyan és mire?”²⁸⁶

Az egyik első, az 1940-es évek elején készült empirikus tanulmány a stockholmi Királyi Operában a nézőszám csökkenésének okait akarta felderíteni. A véletlenszerűen kiválasztott néhány száz néző válaszainak az eredményét olyannyira elkeserítőnek találták, hogy sohasem hozták nyilvánosságra.²⁸⁷

E két példa is szemlélteti, hogy az idők során a színházi néző kutatásának két iránya különült el: a közönség-felmérés (audience research) és a befogadás-kutatás (reception research).

A közönség-felmérések készítőit többnyire jól meghatározott hasznossági szempontok vezérlik, ugyanis ezeket a felméréseket általában azok a kulturális intézmények/hivatalok támogatják, amelyek arra kíváncsiak, hogy a színház támogatása arányban áll-e nézőinek számával.

A nézőkre, a közönségre vonatkozó lehetséges kérdések köre igen tág, és szorosan összefügg az előadásra, színházformákra, színházi kultúrákra, alkotókra, alkotófolyamatokra, a színház intézményi kereteire vagy a társulatok (ön)szerveződésének társadalmi, politikai és kulturális hátterére vonatkozó kérdésekkel.

Shevtsova a közönségre, illetve a nézőre vonatkozó kutatások tárgyát az alábbi pontok szerint fejtette ki:²⁸⁸

²⁸⁵ Martin és Sauter, *i. m.*, 1995, idézi Imre, 2005, 111.

²⁸⁶ Uo., idézi Imre.

²⁸⁷ Martin és Sauter, *i. m.*, 1995, 28, idézi Imre, 2005, uo.

²⁸⁸ Shevtsova, *i. m.*, 2005, 31.

(a) A közönség társadalmi összetétele társadalmi osztály, csoport, életkor, nem, végzettség stb. szempontjából, ahogyan azt a kvantitatív tanulmányok említik.

(b) A színházi közönségtípusok megkülönböztetése. A különböző színházak milyen közönséget vonzanak, teremtenek, illetve építenek? Ki melyik színházba jár, vagy más előadóművészeteket látogat? Miért? Itt számos egyéb tényező mellett vizsgálandók olyan szervezési kérdések, mint a bérletes előadások, a szervezett látogatások (szakszervezetek, klubok, oktatási intézmények szervezésében) és a fesztiválok.

(c) Az előadással való interakció értékelése (Gourdon megfigyelése).²⁸⁹ A nézők színházi és kulturális emlékei hogyan irányítják vagy gátolják az észlelést. A nézők színházi-társadalmi (szociológiailag meghatározható, nem csupán alakatlan) elvárásai, mentalitásuk, érzelmeik és értékeik, valamint a – hegemoniát élvező vagy alárendelt – ideológiáknak az előadás megtekintésére gyakorolt hatása.

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,

²⁸⁹ „Érdeemes hozzátenni, hogy Gourdon áttekintése olyan nézőkkel folytatott beszélgetéseket is tartalmaz, akiket közvetlenül az előadások után találomra választottak ki. A nézők így igen/nem válaszok helyett bővebben, teljesebben fejthették ki véleményüket, mint amit a szétosztott kérdőívek lehetővé tesznek. Noha a kérdések egységesek voltak minden életkor stb. számára, a meghatározott tényezők értékelésére vonatkozó kérdéseket mindig az egyes előadásokhoz igazította. Gourdonnak és munkatársainak így minden előadást előre meg kellett nézniük, sőt, néhány próbára is el kellett menniük.” – Shevtsova, *i. m.*, 2005, 32.

amelyek meggátolnak valakit abban, hogy szabadidős tevékenységeket folytasson (fáradtság, pénzhány stb.)”.²⁹⁰

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 mintanéző²⁹¹ csupán mint lehetséges fogyasztó jelenik meg.

Michel de Certeau *The Practice of Everyday Life* című könyvében a statisztikai adatok hasznosíthatóságával kapcsolatosan arra hívja fel a figyelmet, hogy „a statisztikák (...) csak azokat az anyagokat tudják megragadni, amelyeket a fogyasztói gyakorlat használ – anyagokat, amelyeket nyilvánvalóan a produkciós gyakorlat kényszerít rá mindenkire –, de nem képesek megmutatni a fogyasztói gyakorlatot megelőző előírásokat (formality), ezeknek az előírásoknak titkos és fortélyos mozgásait, azaz, a megélés/megcsinálás (making do) alapvető aktivitását. (...) Amit számontartanak, az az, amit használnak, és nem pedig a használat módozatait”.²⁹²

²⁹⁰ Martin és Sauter, *i. m.*, 1995, idézi Imre, 2005, 112.

²⁹¹ Míg de 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.

²⁹² Certeau, Michel de (1984): *The practice of everyday Life*. Berke Angeles – London, University of California Press, idézi Imre, 2005, 113.

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”.²⁹³

A befogadás-kutatáson belül meg lehet különböztetni a makro- és mikroaspektust. 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 koncentrálnak, s amelynek meghatározásához pszichológiai, szociológiai és antropológiai modelleket alkalmaz.

²⁹³ Martin és Sauter, *i. m.*, 1995, idézi Imre, 2005, 114.

4. A SZÍNHÁZ MINT AZ IDENTITÁSVÁLTÁS, ÁTVÁLTOZÁS ÉS HATÁRÁTLÉPÉSEK TERE

4.1. Az identitásváltás színháza

Az identitás tudatosan megélt én-élmény, kialakulása a társas valósággal történő kölcsönhatás során megy végbe, a szocializációs folyamat társadalmi terméke, és nem az egyén magányos építménye. Az identitás összetevői többek között a nemi, etnikai, nemzeti, kulturális, ideológiai, vallási, családi stb. azonosságtudat. Az egyének a társas interakciók során, mások reakcióit megtapasztalva ébrednek saját létük tudatára, s ezekből a tapasztalatokból építik fel énjüket.

Stuart Hall *A kulturális identitásról* című tanulmányában a késő modernitásbeli kulturális identitás kapcsán az identitásnak három, egymástól igen eltérő koncepcióját különbözteti meg: a felvilágosodás szubjektumát, a szociológiai szubjektumét, valamint a posztmodern szubjektumét.²⁹⁴

A *felvilágosodás szubjektumának* alapja az ember fogalma, a biztos középponttal rendelkező, egységes individuum, értelmes, tudatos és cselekvőképes lény. Egy olyan belső mag a „középpontja”, amely már az egyén születésekor adott, és vele együtt bontakozik ki, miközben lényegileg változatlan marad az egyén létezése folyamán.

A *szociológiai szubjektum* fogalma a modern világ egyre növekvő komplexitását tükrözi. A szubjektum még ekkor is rendelkezik egyfajta belső maggal vagy lényeggel, azaz „valódi énnel”, ez azonban a „kinti” kulturális világokkal és az általuk felkínált identitásmintákkal folytatott állandó párbeszéd során formálódik és változik. Az én „interaktív”

²⁹⁴ Hall, Stuart (1997): A kulturális identitásról (ford. Farkas Krisztina és John Éva.). In: Feischmidt Margit (szerk.): *Multikulturalizmus*. Budapest, Osiris Kiadó.

koncepciója szerint az identitás az én és a társadalom közötti „interakció” folyamán alakul ki.

A *posztmodern szubjektum* nem rendelkezik rögzült, lényegi vagy folytonos, egyetlen identitással, hanem több, néha ellentmondásos és határozatlan identitásból áll össze. Ennek megfelelően azok az identitások, amelyek a „kinti” társadalmi tájakat alkották, és amelyek biztosították a szubjektum összhangját a kultúra objektív „szükségeivel”, a szerkezeti és intézményi változás következtében felbomlanak. Az identifikáció folyamata, melynek során a kulturális identitásunkat kialakítjuk, végtelenné, változékonnyá és problematikussá vált.

Az identitás aszerint formálódik és alakul, ahogyan a minket körülvevő kulturális rendszerek reprezentálnak és megszólítanak bennünket. A szubjektum különböző identitásokat ölt magára, melyek nem gyűlnek egy koherens „én” köré. Egymásnak ellentmondó identitások élnek bennünk, melyek különböző irányokba tartanak, ezért identifikációink is állandóan elmozdulnak. Az identitás nem egy lezárt dolog, hanem inkább folyamat, identifikáció. Az identitás nem abból a teljes identitásból származik, amellyel egyénként már rendelkezünk, hanem a teljesség hiányából fakad, amelyet külső forrásokból kell feltöltenünk, ahhoz a képhez igazodva, amelyet szerintünk mások alakítottak ki rólunk.

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 megdöbrentő és tűnékeny sokaságával találjuk szemben magunkat, melyek közül – legalábbis átmenetileg – bármelyikkel azonosulhatunk”.²⁹⁵

²⁹⁵ Hall, *i. m.*, 1997, 61.

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 alapgondolatát, melynek középpontjában a színház és az identitásváltás közötti összefüggés áll.²⁹⁶

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 legfőbb érvként a színház szerkezeti működését, illetve a játszott darabok tartalmát hozza fel, amely által a színház végzetes veszélyt jelentene a genfiak identitására, megsemmisítve azt. Az a tény, hogy férfiak és nők egyaránt járhatnak színházba, olyan lehetőséget teremtene a szórakozás céljából nyilvános helyen való gyülekezésre, amely valóságos támadásnak minősül a genfi társadalmi élet olyan tradicionális formái ellen, mint a szigorúan nemek szerint rendeződő férfi és női csoportok.

Egyrészt ez ellentmond a nők „természetes” szegényérzetének, amely tiltja, hogy a nyilvánosság előtt mutatkozzanak, mivel „ha egy nő elhagyja a házat, elveszíti legszebb ragyogását, igazi ékességétől foszttatik meg, s így fellépése gyámoltalanná válik. (...) Tegyen bármit is, mindannyian érezzük, hogy nőnek nincs helye a közéletben”.²⁹⁷ Másrészt a színház a férfi nemi identitására is veszélyt jelent azáltal, hogy „erőteljesen a szerelemre irányítja a figyelmét”²⁹⁸, s így az elpuhulás és az elnőiesedés veszélye fenyegeti, hiszen „az az állandóan felfokozott érzelmi állapot, amelynek ki vagyunk téve a színházban, elerőtlenít, elgyengít és képtelenné tesz arra, hogy parancsoljunk a szenvedélyeinknek. Az

²⁹⁶ Fischer-Lichte, *i. m.*, 2001.

²⁹⁷ Rousseau, Jean-Jacques (1987): *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*. Paris, Gallimard, idézi Fischer-Lichte, 2001, 7.

²⁹⁸ Uaz.

erény iránti terméketlen érdeklődésünk csak arra jó, hogy kielégítsük önszeretetünket, arra viszont nem, hogy láttára erényes cselekedeteket vigyünk végbe”.²⁹⁹ Tehát a színház a férfit és a nőt egyaránt elidegeníti „természetes meghatározottságaitól”, a polgárt pedig megszokott életformájától, és ezzel veszélybe sodorja a genfiak kulturális, nemi és individuális identitását.³⁰⁰

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 nemi és a kulturális különbségeknek. Egyrészt garantálja az érzelmek, a viselkedésformák és cselekvésmódok mindig is fontosnak tartott hitelességét, másrészt lehetetlenné teszi az ekképpen rögzített határok átlépését. Megengedhetetlen, hogy rögzített határok átlépésével megváltozzon az identitás, mivel az csak az autentikus meghamisításaként, identitásvesztésként elképzelhető és megtapasztalható.

Ennek fényében nem meglepő, hogy Rousseau szerint a színész nem autentikus lény, nincs szilárdan körülhatárolható, állandó identitása: mindenféle identitását elveszíti, sőt, megszűnik embernek lenni, a színész maga az identitás nélküli ember: „Hiszen mi a színészi tehetség lényege? Művész legyen a tettetésben, sajátjaként fogadjon el egy idegen jellemet, másnak mutassa magát, mint ami, hidegvérrel tudjon felháborodni, mást mondjon, mint amit gondol, és mindezt olyan természetesen tegye, mintha saját véleményének adna hangot, és végül feledni tudja saját helyzetét azáltal, hogy mások helyébe lép. (...) Alapjában véve milyen szellemisége is van a színésznek? Foglalkozásánál fogva az aljasság és hamisság olyan elegye (...), amely képessé teszi bármilyen szerep eljátszására, kivéve a legnemesebbet – az emberét.”³⁰¹

²⁹⁹ Uo., 8.

³⁰⁰ Rousseau, *i. m.*, 1987, idézi Fischer-Lichte, 2001.

³⁰¹ Uaz.

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.

Az ember excentrikus helyzete, vagyis az önmagunktól való elhatárolódás és távolságtartás képessége teszi lehetővé, hogy saját cselekvésünket, viselkedésünket idegenként, egy másik ember cselekvéseként, viselkedéseként figyelhetjük és szemlélhetjük.³⁰² Tehát az ember másvalamin vagy másvalakin keresztül, mintegy kerülő úton viszonyul önmagához, képes elhatárolódni és távolságot tartani önmagától, és saját cselekvését, viselkedését egy másik ember cselekvéseként és viselkedéseként figyelheti és szemlélheti.

Az ember antropológiai alaphelyzete tehát színházi alaphelyzetként is értelmezhető, mivel a játékosok testi és nyelvi cselekvései, valamint az általuk játszott szerepek olyan szempontokat és tényezőket visznek színre, amelyeket a nézők mint a társadalom képviselői, társadalmi identitásukra, illetve saját énjükre vonatkoztatva érzékelnek és értelmeznek. Ezáltal éppen a távolságtartás képessége és általa a színházi alaphelyzet teszi lehetővé az identitásképzést.

A *kulturális performansz*³⁰³ Milton Singer amerikai kultúr-antropológus definíciója értelmében, Fischer-Lichte szerint

³⁰² Plessner, Helmuth (1966): *Diesseitsder Utopie*. Düsseldorf – Köln, idézi Fischer-Lichte, 2001, 9.

³⁰³ Singer a *kulturális performansz* fogalmát azzal a céllal vezette be, hogy le lehessen írni a „kulturális szerveződések olyan különleges eseteit, mint az esküvő, a templomi szertartás, a szavalás, a játék, a tánc, a zene stb.” Singer összekapcsolja a kulturális performansz fogalmát a kulturális identitás kérdésével, mivel szerinte a kulturá-

a színház, a kulturális performansz sajátos műfajként írható le, valamint az is megfogalmazható, hogy a színházi alaphelyzet a kulturális performansz alkotótényezője.

Arnold van Gennep szerint 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. Az átmeneti rítus során a közösség tagjai között áramló társadalmi energia performatív cselekvések során szabadul fel, elősegítve az új identitás kialakulását, illetve az identitásváltást.³⁰⁴

Fischer-Lichte úgy véli, hogy nemcsak az átmenet rítusa, hanem a színház is a kulturális performansz olyan műfajának tekinthető, amely rendkívül szorosan összekapcsolódott az identitásképződés és -váltás folyamatával, hiszen a színházban is az identitás színreviteléről van szó, ami szintén performatív cselekvések során megy végbe. Míg a színház mindenekelőtt a néző számára teszi lehetővé az identitásváltást, addig az átmenet rítusában rendszerint a résztvevőknek kell transzformálódniuk. A színész a néző szeme láttára veszi fel azoknak a szerepeknek az identitását, amelyeket színre visz, ugyanakkor nem zárható ki, hogy autoszuggesztív erejének köszönhetően a színész saját identitása is meg-

lis performanszokban artikulálódik egy kultúra önképe és önmegismerése, s az adott kultúra tagjai számára mint idegenek számára jeleníti meg a történeteket. „A kívülálló számára a performansz a kultúra rendszerének legkonkrétabban megfigyelhető egysége lehet. Meghatározott ideig tart, van kezdete és vége, előadók egy csoportjának különböző tevékenységeiből áll, akik szervezett programot adnak elő a közönség előtt, mégpedig megfelelő helyen és alkalomból.” – Singer, Milton: *Traditional India. Structure and Change*, Philadelphia, 1959, XII. f., idézi Fischer-Lichte, 2001, 10.

³⁰⁴ Vö. Gennep, Arnold van (2007): *Átmeneti rítusok* (ford. Vargyas Zoltán), Budapest, L'Harmattan Kiadó.

változzon. 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.

Azt a tényt, hogy a performatív cselekvés tünékeny-változékony jellegénél fogva nem rögzíthető és így nem elérhető a kutató számára, Fischer-Lichte azzal az elgondolással hidalja át, hogy az európai színházi tradícióban a dráma és az előadás igen gyakran szoros összefüggésben van, amely erősen meghatározza a drámaszöveg szerkezetét. Véleménye szerint „az európai hagyomány drámáit az identitásról alkotott elképzelések soraként is olvashatjuk”, de „ebből azonban semmiképpen sem következethetünk 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”.³⁰⁵ 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, kritizálva az aktuális identitást, vagy más identitást hirdetve akár változásokat is kezdeményező döntő befolyást gyakorolhat a társadalmi valóságra.

Ami az előadás által felkínált identitások nézőre gyakorolt lehetséges hatását illeti, azon az állásponton van, hogy a drámában megfogalmazódhat olyan identitás, „amelyet a nézők sem a jelenben, sem a jövőben nem fogadnak el, és különösen nem tekintik sajátjuknak. Létrejöhét olyan identitás, amelyet a nézők eszményként ugyan elfogadnak, de sem a jelenben, sem a jövőben nem valósítanak meg. Végül elképzelhető, hogy a drámában képviselt identitást a nézők jövőbeni identitásuknak tekintik, és meg is valósítják. Ebben

³⁰⁵ Fischer-Lichte, *i. m.*, 2001, 15.

az esetben a dráma előadásakor a színház tényleg a határátlépés terévé változik, és lehetővé teszi, sőt, kezdeményezi az identitásváltást.”³⁰⁶

E felosztás minden kétséget kizáró alkalmazásához az adott korszak drámájában megfogalmazódott és a társadalmi valóságban megvalósult identitás közötti viszony feltárásához, a drámából rekonstruált identitást a néző aktuális, megbízható és hiteles forrásokból megismert identitásával kellene szembesíteni, egy ideális és persze elérhetetlen helyzet során.³⁰⁷ Gondolatmenetét azzal a végkövetkeztetéssel zárja, hogy ha a dráma struktúrája és az általa vázolt identitás, valamint változásai között tényleg szoros kapcsolat létezik, ennyire közvetlenül vonatkoznak egymásra, akkor ezt az identitást csak a struktúraelemzés hozhatja felszínre, és ebből adódóan az identitástörténetként felfogott drámatörténet rekonstrukciója csak az egyes drámák szövegelemzésében valósulhat meg.

³⁰⁶ Fischer-Lichte, *i. m.*, 2001, 16.

³⁰⁷ „Másfelől különösen problematikus, ha általánosságban beszélünk a nézőről vagy a közönségről. Természetesen sok korszak esetében rendelkezünk némi ismerettel a nézők társadalmi hovatartozásáról, a bevett színházi magatartásformákról, sőt: a közönség általános reakciójáról. Sok esetben pontosan tudjuk, hogy egy előadás sikert aratott-e vagy megbukott. Ugyanakkor alig tudunk valamit arról, hogy milyen benyomást gyakorolt az előadás az egyes nézőkre. A rendelkezésünkre álló dokumentumok használhatósága eltérő. Egy részük leginkább a legendák világába tartozik (...) Más a helyzet azokkal a levelekkel, visszaemlékezésekkel, önéletrajzokkal, amelyeknek írója arról számol be, hogy milyen hatással volt rá egy előadás. Adott esetben természetesen meg kell vizsgálnunk ezeknek az írásoknak az információértékét, ám aligha segítenek abban, hogy általános érvényű választ adjunk arra a kérdésre, mikor, hol, hogyan és milyen feltételek mellett vált, illetve válhatott a színház a határátlépés terévé.” – Fischer-Lichte, *i. m.*, 2001, 16-17.

4.2. *Az átváltozás tere*

„Ha nem a pap, hanem másvalaki öntözi meg vízzel az ember homlokát, és mondja ki azokat a szavakat, hogy »megkereszteltek az Atya, a Fiú és a Szentlélek nevében«, akkor nem keresztelő történt.”³⁰⁸

Az identitásról alkotott elképzelések változásainak történetében maga a(z) (át)változás is főszerephez jut a XX. század során, hiszen az átváltozás már a történelmi avantgárd színházi törekvéseiben, illetve később az 1960-as és 1970-es évek avantgárd színházi törekvéseiben egyaránt központi kategóriának számított, a színház és az élet közötti határ eltörlésének, a határátlépés³⁰⁹ 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 kísérte meg az involvement, a nézőnek az események-

³⁰⁸ Benveniste, Emilé (1947): *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Frankfurt a. M., 304, idézi Fischer-Lichte, 1999, 62.

³⁰⁹ A határátlépés fogalma mára a tudományos diszciplínák szóhasználatának szerves részévé vált a teátrális jelenségek leírásával kapcsolatosan, de nemcsak a néző számára felkínált identitások elfogadásának lehetőségével járó határátlépés révén. Kékesi Kun Árpád *A határátlépés (színház)kulturális fenomenológiája* c. 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”. – Kékesi Kun, *i. m.*, 2006, 65.

A határátlépés színházi vonatkozásának makro- és mikroszinten meghatározható esetei egyrészt a színház és az életet, illetve a színház és más művészeti ágakat, másrészt a színházi műfajokat, illetve a színházi kultúrák, tradíciók és játéknyelvek sokaságát fogják közre.

be való fizikai bevonása (például Richard 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. Grotowski későbbi kezdeményezéseiben – melyeket parateátrális tevékenységnek nevezett – magának a színháznak a határain túl lépve, mind a színészt, mind a nézőt egyforma résztvevőké, az előadást pedig találkozássá akarta változtatni.³¹⁰

Elleneztek a dobozszínpadi viszonyokat, amelyekben a színház és az élet(világ) intézményesült elkülönítésének helyét látták, és megkérdőjelezték a színházi aktivitás Bentley általi definíciójának, a színész és a szerep viszonyára vonatkozó első két elemét.³¹¹ Jerome Rothenberg úgy véli, hogy „a művésszel együtt a közönség is résztvevőként lép az előadói arénába – vagy, ideális esetben, a közönség eltűnik, ahogy a *csináló* és a néző közötti különbség, a többi fent említett különbséghez hasonlóan, elkezd *kirojtosodni*. Erre a törzsi/szóbeli modell különösen tiszta modell, amelyre gyakran hivatkoztak a hatvanas években a happeningek és színházi darabok alkotói, amelyekben a közönséget részvételre szólították fel, sőt, kényszerítették a művészet végső demokratizálása érdekében”.³¹² Ugyanakkor *a művészet végső demokratizálói* tiszttában voltak vele, hogy a nézettség (a harmadik elem, a néző) által biztosított kontextus avatja teátrális eseményekké a performanszokká transzformált előadásokat.

Az 1960-as évek utáni nyugati kultúra színházáról szóló szakirodalomnak, illetve recepcióesztétikának ismételten központi kategóriájává vált az átváltozás. Erika Fischer-Lichte úgy véli, hogy a performansz-művészetben – és a

³¹⁰ Vö. Grotowski, Jerzy (2000): Az ünnep. In: *Színház*. Különszám.

³¹¹ „A megszemélyesítő B-t, C pedig figyel.” Bentley, *i. m.*, 1998, 123.

³¹² Rothenberg, Jerome (2008): *Új modellek, új nézőpontok: jegyzetek a performance poétikája elé* (ford. Ivacs Ágnes és Szőke Annamária). Elérhető: <http://artpool.hu/performance/rothenberg.html>, letöltés ideje: 2008.09.21.

kísérleti előadásokban – a performativitás olyan esztétikája alakult ki, „amelynek szempontjából alapvető jelentőségű az átváltozás folyamata”.³¹³ Ugyanakkor ebben az esetben nem a történelmi avantgárd mozgalmaiban megfigyelhető tendenciák ismétlődéséről vagy folytatásáról van szó, hanem mind az átváltozás kategóriája, mind a performativitás esztétikájának alapjául szolgáló koncepció lényeges aspektusokban tér el a történelmi avantgárd elképzeléseitől. Elképzelésének igazolására a művészi performanszok és a kulturális performansz más műfajai között fennálló viszony vizsgálatát választja.

Ezzel kapcsolatban elsőként arra hívja fel a figyelmet, hogy míg a színházi avantgárd a színházat akarta a kulturális performansz más műfajaiba transzformálni, addig a kulturális performansz műfajaiból kiinduló performanszok – épp ellenkezőleg – a kulturális performanszokat kívánják művészi performanszba transzformálni. Alapjait tekintve „a performansz-művészetben (...) a performansz két típusa különböztethető meg: az egyik a mindennapi cselekvések folyamatában realizálódik, a másik pedig a kulturális performansz különböző műfajaihoz visszanyúlva konstituálódik”.³¹⁴ Az első esetben dekontextualizált mindennapi cselekvésekben realizálódik a performansz,³¹⁵ míg a máso-

³¹³ Fischer-Lichte, Erika (1999): Az átváltozás mint esztétikai kategória. Megjegyzések a performativitás új esztétikájához (ford. Kiss Gabriella), *Theatron*, 1999, nyár-ősz, 57-65, itt: 57.

³¹⁴ Fischer-Lichte, *i. m.*, 1999, uo.

³¹⁵ Fischer-Lichte az első típushoz tartozóként megemlíti Thomas Schmitt *Vízesvödör* ciklusát (*Zyklus für Wassereimer*), amelyet a fluxus-művész 1962-ben mutatott be először. („Schmitt egy harminc vödörből, a későbbi előadásokban üvegekből álló kör középebe térdelt, melyek közül egy tele volt vízzel. A vödör tartalmát, az óramutató járása szerint haladva, sorra áttöltötte a többi vödörbe egészen addig, míg az utolsó csepp is ki nem lötykölődött vagy el nem párolgott. Mivel hiányzott a mindennapi cselekvés megszokott és azt pontosan minősítő kontextusa – például a takarítás vagy a tűzoltás előkészülete, az állatztatás, a vödörtisztítás –,

dik esetben a kulturális performansz különböző műfajaira utalnak, így például a karneválra és utcai ünnepekre az áldozati, gyógyító, ördögűző, beavató rituálékra vagy akár a sztriptíz-show-ra.

Megfigyelhető, hogy a hatvanas és hetvenes évek performanszai gyakran fordulnak a rituálékhoz. A kulturális performansz más műfajaival ellentétben a rituálék esetében az átváltozás céljából előidézett hatások bizonyulnak konstitutívnak. Arnold van Gennep 1908-ban mejelent *Átmeneti rítusok* című tanulmányában kimutatja, hogy minden kultúrában kialakultak a kulturális performansz bizonyos fajtái, amelyeknek az a legfontosabb funkciójuk, hogy identitásváltást vigyenek végbe.³¹⁶ Ezeket a *rite de passage*-nak, vagyis az átmenet rítusainak nevezett performanszokat azok az átváltozást célzó és előidéző hatások alkotják, amelyek egyének, társadalmi csoportok és egész kultúrák változásait idézik elő, évszakonként vagy akkor, 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. Ezek az események, ill. átmeneti rítusok a határérzet és az átmenet szimbolikus tapasztalatával, a *liminalitással*, *határátlépéssel* kapcsolódnak össze.³¹⁷ Az átmeneti rítusok alábbi három részre való tagolódása a legkülönbözőbb kultúrák átmeneti rítusainál is megfigyel-

a nézők számára az „untitled eventhez” hasonlóan nehéz volt jelentést társítani a cselekvéshez. Ily módon az aktus mindent és akármi mást is jelenthetett, vagy egyszerűen annak fogtuk fel, ami történt: vizet öntenek egyik vödörből a másikba.”) – Fischer-Lichte, *i. m.*, 1999, 57-58.

³¹⁶ Gennep, *i. m.*, 2007.

³¹⁷ 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. – Vö. Turner, Victor (2003): A liminális és liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituálékban (ford. Matuska Ágnes és Oroszlán Anikó). In: Demcsák Katalin és Kálmán C. György (szerk.): *Határtalan áramlás*. Budapest, Kijárat Kiadó.

hető, csupán a tartalomban jelentkeznek kultúraspecifikus különbségek:

i. az elválasztás fázisa, amelyben a transzformálandó személy(ek) elszigetelődnek mindennapi életüktől, és elidegenednek az őket körülvevő társadalmi miliőtől;

ii. a küszöb- vagy transzformációfázis. A transzformálandó személy(ek) ekkor egy minden lehetséges tartomány közé eső állapotba kerülnek, amely teljesen új, részben meg-rázó tapasztalatok megszerzését teszi lehetővé a számukra;

iii. az inkorporáció fázisa, amelyben az éppen csak most transzformált személy(ek) ismét felvételt nyernek a társadalomba, és immár új státuszukban fogadják el őket.

A hatvanas és hetvenes évek egyértelműen a mélyreható individuális, kulturális és szellemi válságtapasztalatok korának tekinthetők, tehát nem véletlenül fordultak a performansz művészek a rituálék felé, tekintve, hogy a szertartások az egyéni és társadalmi válságok idején az adott állapottól egy másikba vezető, biztos átmenetről kezkeskednek.

Hermann Nitsch performanszának³¹⁸ – egy bárány szét-tépésének áldozati rituáléja – elemzése kapcsán Fischer-Lichte arra a következtetésre jut, hogy a rituálé előidézte átváltozás egy sor olyan feltételre vezethető vissza, amelyek (Nitsch akciójában és általában véve) a művészi performanszokban nem adottak.

A rituálék először is olyan kollektív konstrukciók érvényességét előfeltételezik, mint a mítoszok, a legendák, a hagyomány, amelyekben a közösség tagjai hisznek, és amelyeknek lényegi mibenlétét a rituálé megtörténte minden alkalommal megújulva mutatja fel, hatásukat pedig felerősíti. A művészi performanszok esetében kollektív konstrukcióról nem lehet szó, csakis az egyes művészek szubjektív konstrukcióiról, amelyeket a nézők legfeljebb megérteni képesek, de amelyekben semmiképpen sem hisznek.

A rituálé sikerének másik előfeltétele, hogy egy erre felhatalmazott személy – amelyiknek hatalmáról a közösség

³¹⁸ Lásd Fischer-Lichte, *i. m.*, 1999.

meg legyen győződve – a cselekvéseket bizonyos kontextusban és bizonyos feltételek mellett vigye véghez. Tehát a rituáléban lezajló folyamat a beszédaktushoz hasonló: csak akkor sikerülhet/hathat, ha bizonyos helyen, bizonyos időben és bizonyos módon olyan személy viszi véghez, aki erre egyértelműen fel van hatalmazva.³¹⁹

Nem utolsósorban az átváltozást olyan isteni vagy kozmikus-mágikus erők befolyásolják, amelyeket a rituálé idéz elő, vagy szabadít fel. Ezek az erők garantálják azt, hogy a rituálé éppen azt a hatást éri el, amelyet az jelent. Mi képviseli a performanszokban ezeket az erőket? Mi képes átváltozásként hatni? Honnan nyernek a szimbolikus jelentések erőt ahhoz, hogy hassanak, hogy átváltozást okozzanak? – teszi fel a kérdést Fischer-Lichte.

Véleménye szerint azoknak a láthatatlan erőknek a helyébe, melyek révén létrejön a hatás, a performansz esetében a játékos és a néző testi tapasztalatai lépnek. Míg az áldozati rítusban a mindenki ellen irányuló és mindenkiben meglévő erőszaknak vetnek gátat, és tisztítják meg tőle a közösséget, addig a performanszban az akciók alkalmat és lehetőséget nyújtanak az egyes emberek – a játékosok és a nézők – számára, hogy addig ismeretlen és tiltott testi tapasztalatokhoz jussanak, amelyeket mindenki a maga módján kapcsol össze a kultúra által rögzített szimbolikus jelentésekkel. Így az egyes résztvevők önmaguk számára és szubjektív módon hidalhatják át azt a kulturális szakadékot, amely bizonyos elemek szimbolikus jelentései és azok érzéki tapasztalatai között tátong. Tehát a játékosok és a nézők az eddig meg

³¹⁹ „Ha nem a pap, hanem másvalaki öntözi meg vízzel az ember homlokát, és mondja ki azokat a szavakat, hogy »megkereszteltek az Atya, a Fiú és a Szentlélek nevében...«, akkor nem keresztelő történt. Mivel ugyanis ez a kijelentés »az autoritás híján nem lehet cselekvés, hanem csak puszta beszéd; semmitmondó kiabálásra, gyerekségre vagy bolondságra korlátozódik«? – jegyzi meg Benveniste. Benveniste, *i. m.*, 1947, 304, idézi Fischer-Lichte, 1999, 62.

nem nevezett és tiltott érzéki benyomásokkal és testi tapasztalatokkal egy, az átmeneti rituáléban a transzformációs fázisra tipikus és jellemző határzónába lépnek. Az egyes nézők számára a saját maguk által végrehajtott cselekvések, illetve az e cselekvések révén keletkező testi tapasztalatok, ill. ezek különleges minősége, képessé tehetik a nézőket arra, hogy a liminalitás állapotába kerüljenek.

Bár az átváltozás folyamata a rituálékra utaló művészi performanszok konstitutív faktorának tekinthető, Fischer-Lichte szerint néhány alapvető különbség állapítható meg a rituálé és a művészi performansz között. A van Gennep által meghatározott átmeneti rítusokban az átváltozás egy szilárd státusból egy másikba történő átmenetet jelent (a gyermekorból a felnőttlétebe, a betegségből az egészségbe stb.); viszont a művészi performanszok kapcsán ilyen átváltozásról nem beszélhetünk.

Míg a rituálé olyan állandó közösségen belül zajlik le, amelynek tagjai egy emberként hisznek a közösség számára alkotó és megtartó erővel bíró konstrukciókban, addig a művészi performansz során csak egy, a játék rövid idején belül létező közösség jön létre, amelynek tagjait a véletlen hozza össze.

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 művészi performansz egy művész szubjektív konstrukcióján alapul. Ugyan a performanszok többnyire a nézők közös diskurzusára játszanak, ám anélkül, hogy a befogadók számára kötelezővé tenne bizonyos meghatározott jelentésképződést. Fischer-Lichte szerint „inkább arról van szó, hogy minden egyes néző számára lehetővé teszi, hogy a jelek anyagiséga, a velük összefüggő testi tapasztalatok és a hozzájuk társított jelentések közötti szubjektív alapon működő kölcsönös viszonyt mindenki mindig

másképp aktualizálja, mégpedig anélkül, hogy a szemiozsis folyamata valaha is lezáródna”.³²⁰

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. A művészi performansz során létrejövő átváltozás nem két rögzített állapot közötti átmenetet jelent, hanem bármilyen rögzített állapot „elvi” tagadását. Az átmenti rituálékra rájátszó és azokat speciális módon transzformáló művészi performansz tartós állapottá teszi a liminalitást, és így egy állandóan folyamatban lévő, mindig újraképződő, s így permanensen változó énképet feltételez, 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”.³²¹

4.3. Színházi határátlépések

Az identitásváltás és az átváltozás mellett a színház a határátlépés tere is. 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”.³²² A határátlépés aktusa jelentősen meghatározta az elmúlt évszázad teátrális jelenségeit, „jóllehet – s ez még bizonytalanabbá teszi a fogalom meghatározhatóságát – a színház esetében korántsem nyilvánvaló, hol

³²⁰ Fischer-Lichte, *i. m.*, 1999, 64.

³²¹ Uo.

³²² Kékesi, *i. m.*, 2006, 65.

húzódó és milyen határ(ok)ról van szó.”³²³ Tehát a színház a határátlépés helye is, de nemcsak 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 hatással vannak a nézőre.

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.

Mint azt korábban említettük, annak ellenére, hogy a performanszok és happeningek ellenezték a dobozszínpadi viszonyokat, amelyekben a színház és az élet(világ) intézményesült elkülönítésének helyét látták és megkérdőjelezték Bentley színházi definíciójának, a színész és a szerep viszonyára vonatkozó első két elemét³²⁴, kénytelenek voltak elismerni a néző konstitutív szerepét. Hiszen a *művészet végső demokratizálói* tiszttában voltak vele, hogy a nézettség (a harmadik elem, a néző) által biztosított kontextus avatja teátrális eseményekké a performanszokká transzformált előadásokat. Ugyanakkor 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.

Miután nem éppen színházi terekben, nem éppen színházi jellegű események kerültek beillesztésre a színházi aktivitás keretébe – miáltal akció-, s nem produktumjellegű nyert az egész –, az 1970–1980-as években e körülményeket immár kőszínházakban, dramatikus szövegek színrevitele

³²³ Uo., 64.

³²⁴ „A megsemmélyesíti B-t, C pedig figyel”. Vö. Bentley, *i. m.*, 1998, 123.

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.

Mielőtt rátérnénk a határátlépések Kékesi Kun által meghatározott további eseteire, egy kisebb kitérőt kell ejtenünk a színház és az élet határainak eltörlésével kapcsolatosan, az utóbbi évtized vitathatatlanul legjelentősebbjei közé tartozó két színházi elméletíró álláspontjait érintve.

A fikció és a valós közötti határ megingásával kapcsolatban Lehmann úgy fogalmaz, hogy a színháztudomány megpróbálta fogalmilag *nézői eseményként* egyszer s mindenkorra érvényesen meghatározni, azaz beskatulyázni a színházat, vagyis a színház fogalmának egyedüli kritériumává tenni a közönség jelenlétét.³²⁵ A „néznivaló” színház túlzottan rendszerező definíciója azonban, állítja Lehmann Böhnisch-t idézve, csak addig tartható fent, ameddig a „nézést” „társadalmilag és morálisan problémamentesnek” tekintjük.³²⁶ A valóság és a „nézői esemény” közötti szigorú határok felfüggesztésével és az eldönthetlenség előidézésével, a posztdramatikus színháznak sikerült megingatnia azt a bizonyosságot és biztonságot, amellyel a nézőséget mint viselkedésmódot és a néző helyét a színházban kezeltük. Míg, amikor Brook *US* című Vietnam-revüjében elégettek egy pillangót, még botrányt keltett, addig mára már végeredményben bevett gyakorlat az élővel, a valóssal való játék, s nem is feltétlenül a provokáció szándékával, hanem inkább a színház teátrális tematizálása végett. Ha a rendezői elképzelésnek köszönhetően a néző elbizonytalanodik a tekintetben, hogy a színpadi eseményre fikcióként (esztétikumként) vagy valóságként (például morálisan, de akár

³²⁵ Lehmann, 2009, 120.

³²⁶ Böhnisch, Siemke (1977): *Gewaltauf der Bühne – Kritikeines Paradigmas*, in Berg, Jan-Hügel, Otto-Kurzenberger, Hajo (szerk.): *AuthentizitätalsDarstellung*, Hildesheim, 127, idézi Pavis, 2009, 120.

politikailag) reagáljon, akkor meginog a néző önmeghatározásának az alapfeltétele: az a bizonyosság és biztonság, amellyel a nézőséget társadalmi szempontból problémamentes viselkedésmódként képzeltük el. A nézői biztonság- és bizonyosságnak az alapfeltételét magának a nézőnek az esztétikai distanciája, azaz a dramatikus színház alapkonvenciója képezte. Azonban az új, performanszszerű előadások megingatták ezt a konvenciót, mondhatni a denegáció konvencióját, és az ilyen jellegű provokatív határátlépések térnyerésével a posztdramatikus színház a szituáció minőségével ruházta fel a színházat.³²⁷

A színházi előadás és néző viszonylatának, illetve a *színház és az élet határainak* vizsgálatakor megkerülhetetlenek Erika Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája* című munkájának ide vonatkozó gondolatai. A szerző bevezetőjében Marina Abramović *Lips of Thomas* (Tamás ajka) című performanszának leírásával vezeti fel gondolatmenetét, melynek során rávilágít a múlt század művészeti jelenségeiben lejátszódott performatív fordulatra, annak sajátosságaira, és arra a következtetésre jut, hogy ezek feltérképezéséhez, megvizsgálásához és értelmezéséhez egy új esztétika: a performativitás esztétikájának kidolgozására van szükség.

Abramović szóban forgó kétórás performance-a addig tartott, míg a nézők egy része nem bírta tovább az előadó szemmel látható fizikai fájdalmait, beavatkozott a játékba, és kivitte a szenvedő művészt a színpadról. Fischer-Lichte ezt úgy értelmezi, hogy a performansz olyan zavaró, bizonytalan és kínos helyzetbe hozta a nézőt, amelyben érvényüket veszti a műélvezet eddig megkérdőjelezhetetlennek tekintett és ugyanakkor biztonságérzetet adó normái, illetve szabályai. Ugyanis míg egy képzőművészeti kiállítás vagy egy színházi előadás esetében a befogadó szerepe hagyományosan a megfigyelésre, illetve a nézésre korlátozódik (tudatában van annak, hogy a kiállított művekhez tilos hozzáérnie, illetve nem szabad beavatkoznia a színpadi történésekbe),

³²⁷ Lehmann, *i. m.*, 2009, 121.

addig a hétköznapi életben az a szabály, hogy azonnal közbe kell avatkozni, ha valaki ön- vagy életveszélyesen viselkedik. Ezt figyelembe véve, felmerül a kérdés, hogy a *Lips of Thomas* nézője melyik szabályt kövesse? Beavatkozzon-e, mint a mindennapi életben, engedve az etikai normáknak. tönkretéve ezáltal a „műalkotást”? Mit akart Abramović, kukkolásra kényszeríteni vagy tesztelni a néző határait? Fischer-Lichte úgy véli, hogy a lehetséges válaszoktól függetlenül is megállapítható, hogy Abramović performansa olyan helyzetet idézett elő, amelyben a néző a művészet és az élet normái, illetve szabályai, az esztétikai és az etikai posztulátumok között őrlődik, és amelynek kezelésére senkinek sem áll rendelkezésére általánosan érvényes és követhető magatartásminta. Egy biztos: a testi nyomokban manifesztálódó transzformációk olyan cselekvéseket váltottak ki a nézőkből, amely beavatkozással végződött, játékosokká változtatva a részt vevő nézőket. Mielőtt megvizsgálánk ez utóbbi kijelentés érvényességét, vegyük szemügyre a szerző által e két tényező – a transzformáció és a játékosná válás – kapcsán párhuzamba állított néhány jelenséget.

A művészet megváltoztató szerepe, alkotóban és befogadóban egyaránt transzformációt előidéző hatása alatt hagyományosan azt értjük, hogy a művész ihletett állapotba kerül, vagy a befogadóban jön létre olyan belső élmény, amely változásra ösztönzi. Léteznek a kultúrának olyan területei, amelyekben nemcsak hogy „normális”, hanem éppen sértéssel példaadó és modellértékű, ha az ember megsebzeti, illetve komoly veszélynek teszi ki önmagát, de legalábbis csodálatot vált ki: a vallási rituálék és a vásártéri látványos mutatványok. Míg a vallás éppen azért tekinti szentnek az aszkétákat, a remetéket, a fakírokat, a jógikat, mert nemcsak a közönséges halandó számára felfoghatatlan nélkülözést és veszélyt viselik el, hanem szándékosan hihetetlen testi fájdalmat okoznak önmaguknak, addig a vásártéri látványosságok mutatványosai életveszélyes helyzetekkel dacolva váltottak ki csodálatot a félelemre és szenzációra éhes nézőkben.

A néző játékosá válásával kapcsolatban Fischer-Lichte megemlíti olyan újkori büntetőrituálékát, kivégzéseket, amely után a nézők a halott testének, vérének érintésétől reméltek gyógyulást, tehát a néző saját teste megváltoztathatóságának okán vált játékosá. Ezzel ellentétben Abramović nézőinek játékosá válása a művész (egy másik ember) testi integritásának védelmében, azaz egy etikai döntés következményeként történt. A játékosá válás mondhatni *játékos* formájának tekinthetők a futuristák, dadaisták és szürrealisták múlt század eleji akciói, amelyek provokatív célzatú sokkok által – akár a székek beragasztásával – váltottak ki akciót a nézőkből.³²⁸ Fischer-Lichte e provokatív akciók „áldozataira” vonatkozó megállapítása, miszerint ez esetben „a transzformáció sem tudatos és egyéni döntésen múlt, hanem automatikusan következett a (meg)rendezés normáiból”³²⁹, tulajdonképpen vitatható, illetve kiegészítést igényel, hiszen elmulasztja megemlíteni azt a tényt, hogy Abramović nézőinek etikai indíttatású játékosá válása sem nélkülözi a megrendezésből való eredeztethetőséget. Ehhez nem férhet kétség, hiszen többnyire a performanszok (legalábbis a *Tamás ajka*) sem egy spontán ötlet azonnali megnyilvánulásai, hanem elengedhetetlenül a megtervezést és próbákat is magában foglaló alkotófolyamatok eredményei.

Bár Fischer-Lichte elismeri, hogy a *Tamás ajka* nézőjének van mit értelmeznie, azaz a használt tárgyak és a rajtuk, illetve velük végzett cselekedetek működhetnek jelként, de amellet érvel, hogy ez a performansz nem elemezhető a hagyományos esztétikák fogalmiságával, és határozottan elbillenti az értelmezés mérlegének nyelvét hipotézise oldalára, azt állítván, hogy „ebben az esetben nem annyira a művész cselekedeteinek megértéséről, mint inkább a benne és a nézőkben kiváltott tapasztalatokról, egyszerűen: a performansz-

³²⁸ Vö. Marinetti, Filippo Tommaso (1996): A varieté (ford. Magyarosi Gizella), *Színház*, 1996/9, 43.

³²⁹ Fischer-Lichte, *i. m.*, 2009, 14.

ban részt vevők transzformációjáról van szó”.³³⁰ Úgy véli, hogy az estelegesen jelentéssel is bíró cselekvések (például Abramović saját hasába metszett ötágú csillaga) esetében nem azok jelentése, hanem e jelentésekkel is bíró cselekvések végrehajtása az elsődleges, amely mind a művész, mind a néző számára egy új valóságot hoz létre. Továbbá el kell fogadnunk, hogy a nézői beavatkozást eredményező indulatok háttérbe szorítják a reflexiót, a jelentésképződés és a történetalkotás lehetőségét, azaz a „néző nem megérti, hanem megtapasztalja a performanszt, illetve feldolgozza azokat a tapasztalatait, amelyek ellenállnak a közvetlen és azonnali reflexiónak”.³³¹ Ez a gondolatmenet némi ellentmondást tartalmaz, de legalábbis elgondolkodtató, hiszen Fischer-Lichte a jelentésképződés, megértés lehetőségétől hirtelen eljut annak kizárásáig, bár hipotézisének egésze és annak érvényessége szempontjából erre nincs feltétlenül szükség. Egyfelől az is kérdéses, hogy kizárható-e annak a lehetősége, hogy egy, a performansztól eltérő színházi forma olyan elemeket tartalmazzon, melyek inkább a megtapasztalhatóság, mintsem az értelmezhetőség körébe tartozik? Másfelől az a gondolat is erősen megkérdőjelezhető, hogy a néző beavatkozását eredményező indulatok a performansz egész időtartama alatt akkumulálódnak, megakadályozván a nézőt a megértésben, felfüggesztve a jelentésképződés lehetőségét. Az is vitatható, hogy a jelentésképződés a közvetlen és azonnali reflexiónak ellenálló tapasztalatok esetében kizárólag azok utólagos feldolgozásának idejére korlátozódik. A vizsgálat tárgyát képező performansz esetében nem tagadhatjuk, hogy maga a megtapasztalás hangsúlyossá válhat, és vannak részei, amelyek ellenállhatnak az azonnali reflexiónak, ellenben úgy véljük, hogy a performansz ideje alatti (legalábbis részleges) jelentésképződés, azaz megértés nélkül nem létezhet utólagos sem. A jelentésképződés nem függesztődhet fel teljes mértékben, mint ahogyan egy ha-

³³⁰ Uo., 15.

³³¹ Uo., 16.

gyománysnak mondható színházi előadás esetében sem korlátozódik kizárólag annak időtartamára a néző által tapasztaltak feldolgozása. Úgy véljük, nem zárható ki, hogy mind a performansz és mind az attól eltérő, vagy inkább mondjuk, klasszikus színházi formák esetében létezhetnek – bár igaz, hogy arányaiban jelentősen eltérő mértékben – olyan mozzanatok, melyek ellenállhatnak ugyan a közvetlen és azonnali, de főleg teljes mértékű reflexiónak, viszont a jelentésképződés magvát elengedhetetlenül magukban hordozó mozzanatok ki vannak téve az értelemadás ösztönének. Mint ahogyan azt Fischer-Lichte is elismeri, hogy a *Tamás ajka* nézőjének van mit értelmeznie, kizártnak tartjuk, hogy bizonyos indulatok teljes mértékben háttérbe szorítsák a jelentésképződést, melynek motorja nem más, mint az önkéntelen képzettársítás. Elég, ha csak a már említett, Abramović által saját hasába metszett ötágú csillagra gondolunk. Bár kétségtelen, hogy maga a cselekvés végrehajtása dominál az aktus során, kirántva a nézőt a műélvezet megkérdőjelezhetetlennek tekintett normáinak, szabályainak a biztonságából, de az értelemadás ösztönéből, illetve az önkéntelen képzettársításból fakadóan felmerül a nézőben az értelmezést elindító „miért?”.

Eltekintve a szerző hipotézisét megalapozó egyes vitatható eddigi megállapításaitól, azzal – ha maradéktalanul nem is – mindenképp egyetérthetünk, hogy a performansz által létrehozott helyzetben újradefiniálódik két (a magát hermeneutikainak és szemiotikainak nevező esztétikák számára is) alapvető és meghatározó viszony, és emiatt vizsgálat tárgyává kell tenni, hogy „milyen kapcsolat áll fenn egyfelől szubjektum (a megfigyelő, a néző) és objektum (a megfigyelt, a színész), másfelől jelölő és jelölt (a performansz résztvevői által észlelt elemek testisége és anyagsága, illetve jelentése) között”.³³²

A művészzel foglalkozó hermeneutika és szemiotika világosan megkülönbözteti az első viszonypár tagjait. Egy-

³³² Fischer-Lichte, *i. m.*, 2009, 17.

felől a művész, azaz a szubjektum személyétől elválasztott, rögzített és másra átruházható artefaktumként alkotja meg a műalkotást, amely tőle független léttel bír, másfelől ez előfeltétele annak, hogy egy tetszőleges befogadó, azaz a szubjektum saját észlelésének és interpretációjának tárgyává tehesse a művet. A rögzíthető és átruházható artefaktumnak (a műalkotásnak) ez a tárgyi mivolta biztosítja, hogy a befogadó ismételten találkozzva vele, új szerkezeti elemet fedezhessen fel rajta, és mindig más jelentést tulajdoníthasson neki.

Abramović nem artefaktumot hoz létre, hanem saját testével dolgozik, és azt változtatja meg a nézők szeme láttára, és így Fischer-Lichte szerint az alkotójától és befogadjától egyaránt független léttel bíró műalkotás helyett egy a jelenlévőket magába olvasztó esemény születik. (Megjegyzendő, hogy mindez többé-kevésbé igaz a hagyományos színházi előadásokra is, hiszen a színész művészetének anyaga is elsősorban a saját teste, és az előadás sem egy független léttel bíró műalkotás.) A nézők olyan *hic et nunc* helyzetbe kerülnek, amelynek az azonos térben és időben jelen lévő „társ-szubjektumok” egyforma részesei, vagyis ez a folyamat a szubjektum és objektum közötti dichotómiát olyan köztes viszonyná alakítja, amelyben sem meghatározni, sem elválasztani nem lehet a két pozíciót.

Fischer-Lichte úgy véli, hogy a szubjektum és objektum közötti viszonyban bekövetkező változások szoros összefüggésben állnak az anyagiság és a jelszerűség, a jelölő és a jelölt kapcsolatával. A művészettel foglalkozó hermeneutika és szemiotika értelmezésében a műalkotás minden egyes mozzanata jellé válik, és fokozott figyelem irányul az anyag minden egyes részletére, az anyaghoz kötődő valamennyi jelenséget jelnek tekintik, és jelként is értelmezik. Tehát a műalkotásban minden egyes alkotóelem jelölővé válik, amelyhez jelentések társíthatók, azaz semmi sem létezik a jelölő–jelölt viszonyon kívül, miközben egy jelölőhöz különböző jelöltek rendelhetők.

Fischer-Lichte szerint Abramović performansa lehetőséget adott az értelemképzésre és arra, hogy a látott tárgyakkal és cselekvésekkel jelentést tulajdonítsunk, de ugyanakkor az is evidensnek tűnik, hogy a nézők művészi cselekvések által kiváltott testi reakciói nem vezethetők vissza azokra a lehetséges jelentésekre, amelyeket ők tulajdonítottak a művész akcióinak. Hiszen „amikor Abramović egy csillagot metsz a hasába, a nézőknek nem azért akad el a lélegzetük, vagy nem azért undorodnak, mert tették az állami erőszak testbe íródásaként értelmezik, hanem mert látják a kibuggyanó vért, és elképzelik, hogy saját testük hogyan reagálna a vágásra. Vagyis azért, mert az észlelet közvetlenül hatott a nézői testre, és így módon a cselekvés testisége, illetve anyagisége dominánsabb volt a jelszerűségénél. (...) Ennek következtében a folyamat anyagisége ellenáll a jelle válásnak, és olyan, a jelszerűségből le nem vezethető hatást (elakadó lélegzetet, undort) kelt, amely elindítja a reflexió folyamatát. Ez a reflexió azonban nem annyira a cselekvésekhez rendelhető lehetséges jelentések tartalmára, mint az okára irányul: miért váltanak ki ezek és ezek a cselekvések ilyen és ilyen reakciót? Milyen kapcsolat áll fenn hatás és jelentés között?”³³³

Összefoglalásként a szerző azzal érvel a performativitás esztétikájának szükségessége mellett, hogy ezek a változások tulajdonképpen érvénytelenítik a produkció-, a recepció- és a műközpontú esztétika közötti heurisztikus különbséget, mivel az alkotótól és befogadótól független léttel bíró műalkotás helyett olyan eseménnyel van dolgunk, amely eltérő mértékben és funkcióval ugyan, de mindhárom tényezőt magába olvasztja, a „produkció”, illetve a „recepció” azonos térben és időben zajlik, és igencsak problematikus egymástól elszigetelt esztétikákban használatos paraméterekkel, kategóriákkal és kritériumokkal dolgozni.

Tény, hogy Abramović performanszában megváltozik a szubjektum és objektum, valamint az anyagiség (testiség) és

³³³ Fischer-Lichte, *i. m.*, 2009, 18.

jelölt közötti viszony elemeinek helyzete, ami újszerű – és a Fischer-Lichte által ajánlott részletesebb vizsgálatot igénylő – viszonyt létesít érzés, gondolkodás és cselekvés között, hiszen a *Lips of Thomas* nézője ugyanis nemcsak érző és gondolkodó, hanem cselekvő lényként, azaz – és ez utóbbi kérdéses számunkra – játékosként is definiálódik. A performativitás esztétikájának további elemzése meghaladná jelen dolgozat kereteit, ezért befejezésül csupán a nézők játékosá válásában kimerülő határátlépéssel kapcsolatos megállapításra szorítkozunk.

Nézetünk szerint, amikor a *Tamás ajka* nézőinek egy része nem bírta tovább az előadó szemmel látható fizikai fájdalmait, és beavatkozva játékba, kivitte a szenvedő művészt a színpadról, nem állíthatjuk, hogy a nézők játékosá válva részeseivé váltak a játéknak, hanem épp ellenkezőleg, életbe lépett a valóság, a hétköznapi életnek az a szabálya, hogy azonnal közbe kell avatkozni, ha valaki ön- vagy életveszélyesen viselkedik. Azaz az életvalóság morális szabályai úgy-mond felülírták a játék szabályait, eltüntetve ezzel az élet és a játék között átlépett határt, és ezzel egyidejűleg megszüntették magát a játékot is. Ugyanis más a helyzet, amikor a játék felfüggesztés révén meglebegteti saját szabályait, eljátszva az életvalóság játékba való begyűrűzésével, tetten érhetetlenné téve ezáltal a játék és valóság között húzódó határt.

Folytatva a határátlépések Kékesi Kun által meghatározott további eseteit, elmondható, hogy a *színház és a társművészetek közötti határok* lebontására irányuló törekvések látszatra értelmetlennek tűnhetnek, hiszen az irodalmat, a zenét és a táncot kezdetektől magában foglalta a színház, majd előbb (az antikvitástól) az építészetet, utóbb (a 16. századtól) a képzőművészetet is. Viszont a művészeti ágak közötti határok módosításának szándéka épp abból a felismerésből fakad(t), hogy az említett művészetek szerepe és funkciója nem egyenlő mértékben vagy egymáshoz viszonyítva aránytalanul érvényesül(t).

E probléma megoldását tűzte ki célul az előadás ösztönző művészeti alkotássá tételéről szóló elképzelés, amely az egyes elgondolások szerint különböző alapról próbálta volna magába olvasztani az összes művészeti ág sajátosságait.³³⁴ A 19–20. század fordulóján, a Gesamtkunstwerk elmélete összekapcsolódott a színház autonómiáját megteremteni kívánó törekvésekkel, de paradox módon nem a művészeti ágaktól való elhatárolásával, azoktól elkülönítve, hanem azokra támaszkodva kívánták biztosítani az önállóságát. Ezt példázza Edward Gordon Craig elgondolása a színházról mint abszolút egészről, amely nem egyszerűen egymás mellé vagy egymásra teszi a művészeteket, hanem egységbe forrasztja azok legkiválóbb kvalitásait.³³⁵

A második kísérlet a posztmodern színházi törekvések felől érkezett, amely szerint a színház által magában foglalt művészetek csak akkor kaphatnak egyenlő hangsúlyt, ha nem szubszumálódnak és tűnnek el a nagy egészben. A színház akkor képes új, önálló minőséget teremteni, ha az inkorporált művészeteket önállósítja, mivel azok épp azzal hívják fel magukra a figyelmet, hogy nem nyilvánvaló a jelenlétük.

Kékesi a művészetek nem egyöntetű, pusztán egyidejű integrációjára és új kapcsolatba léptetésére Róbert Wilson és Philip Glass *Einstein on the Beach* (Einstein a strandon) című 1976-os operáját hozza fel példaként, amely különállóan engedte egymásra hatni a felhasznált elemeket, s nem olvasztotta őket narratív struktúrába, hanem centrifugális erejüket megtartva csupán beleillesztette egy monumentális tér-idő struktúrába.

³³⁴ „Wagner a zenét, az érte rajongó, de nézeteit nem feltétlenül követő Mallarmé pedig a költészetet vélte annak a bizonyos alapnak, amely képes megtartani a színpadi mű esztétikai komplexitását.” – Kékesi, *i. m.*, 2006, 67.

³³⁵ Vö. Craig, Edward Gordon: A színház művészete (ford. Székely György). In: Új színház felé. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1963, 5-41.

Wilson – aki egyébként építész diplomával rendelkezik – rendezései jól érzékeltetik a posztmodern színház és a szépművészetek között fennálló különleges viszonyt, amelyben a látvány képzőművészeti egésze nem egyszerűen csak artisztikus keretként funkcionál, hanem az előadás értelmezését döntően befolyásoló tényezőként.³³⁶

Ami a színházi műfajok határait illeti, a színháztudományban, mivel a számos keveredés miatt 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 Christopher Balme-re hivatkozva.³³⁷ Olyan évszázados hagyományra visszatekintő besorolásról van szó, amelyet kikezdték ugyan az átmenetek, de mindmáig tartja magát, és amely az előadáselemzés folyamatában játszhat szerepet azáltal, hogy az adott előadás besorolható-e valamely kategóriába, vagy kikezdi annak határait, sajátos olvasási módot követelve magának. Hiszen egyrészt vannak 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.³³⁸

³³⁶ „Wilson 1991-es zürichi *Lobengrin*-jének szuprematista vizuális világa például a formák és színek sajátos szimbolikája, illetve a zenére és drámára mint értelemadó keretre való vonatkoztatottsága révén már az érzékelés szintjén közvetítette, azaz perceptuálisan megragadhatóvá tette a történet menetét.” – Kékesi, *i. m.*, 2006, 68.

³³⁷ Kékesi, *i. m.*, 2006, 69.

³³⁸ „Bizonyos előadások persze eleve olyan, par excellence köztes műfajokba sorolhatók, mint a kabaré vagy a varieté, mások viszont a hagyományos felosztás kibővítésére s új műfajok megalkotására sarkallnak – mint például a *Les Ateliers du Spectacle À distances* (Távrolól) című, a Trafó *Határeset* elnevezésű sorozatában is látható produkciója a tárgyszínházéra. Megint mások nem teremtenek ugyan új műfajt, de a rögzült határok közé férkőzve, a

Ezek a törekvések nemcsak a színházi műfajok átjárhatóságának megkísérlése, hanem a szósínház hegemóniájának megingatása miatt is figyelmet érdemelnek. Az a tény, hogy a 20. század első feléig meg sem kérdőjelezték a színháznak a drámára visszavezethető voltát, arra az elképzelésre vezethető vissza, miszerint a színházi előadás a dramaturgikus szöveg térben „szétterített” változata. Ennek köszönhetően, mint ahogy a színház a dráma felől, úgy a színházi műfajok a szósínház (elsősorban annak narratív szerkezete) felől kerültek elgondolásra.

Kékesi ezzel kapcsolatosan Walter Felsenstein kezdeményezését említi, aki a zenés színház megreformálására az 1950-es években a prózai színház eredményeit próbálta applikálni zenedrámák előadásaira, aminek során „a határátlépés sajátos módját valósította meg, amikor a színpadi történések érthetőségének, hihetőségének és feltétlen igazságának megvalósításában konkretizálva az operarendezés imperatívuszát, lényegében a lélektani realizmus követelményeire alapozta a Musiktheater hatását”.³³⁹

A szó akkortájt hatolt be a táncszínházba, amikor az épp függetleníteni igyekezett magát a prózai színház fő konvenciójától, a szcenírozott formában elmesélt történet súlyától. A tánc narrativitásának csökkenésével nőtt az önreferencialitása, ezért a szó nem meta szintként került bele/rá, hanem vele konfrontálva, a szavak „nem interpretációs kíséretet kínáltak, hanem a mozdulatok mellett/ellenében kerültek kijátszásra, behatolásuk pedig maga után vont a mozgásszínházzá alakuló táncszínház zenéléssel, hétköznapi cselekvésekkel, cirkuszi akrobatikával stb. való telítő-

reprezentáció szokatlan, ideiglenes formáját alakítják ki: a koreográfus-rendező Joachim Schlömer barokk lamentókra épülő, *Les larmes du ciel* (Az ég riadói, 2001, Luzern) című előadása például a zenés színház és a táncszínház határterületén fogalmazza meg önmagát az énekesek és táncosok elválaszthatatlan összjátékában konkretizálódó színpadi esemény sor révén.” – Kékesi, *i. m.*, 2006, 69.

³³⁹ Kékesi, *i. m.*, 2006, 70.

dését, azaz jóval a színházi műfajok határain túlra történő orientációját”.³⁴⁰

A színházi kultúrák, tradíciók és játéknyelvek határainak kikezdésére, elszigeteltségük felbontására, azok egymásba történő feloldására irányuló törekvések szerteágazók. 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. Azok az 1990-es években megszorodó hasonló előadások a színházi tradíciók ütköztetését célozták, nagymértékben árnyalva az idegenség problémáját, mint ahogyan a tőlünk távoli színházi kultúrákban a hozzánk közel álló dramatikus szövegek alapján született előadások is. Ezek az előadások tulajdonképpen a másik általi önmegértés problémáját fessegették azáltal, hogy számukra nem jelentett evidenciát a darabok kanonizált játékmódja.

A klasszikus drámák esetében a játéknyelv (főként a dikció, a gesztus és a mozgás rendjének) megváltoztatása, azaz az európai színházkulturális tudatba mélyen beleivódott színreviteli tradíciótól való elhajlások időről időre relevanciót jelenthetnek, és ez mint ilyen, a határátlépés legkézenfekvőbb módjaként jelenik meg. A határok átlépését provokálják a kortárs rendezői színház azon előadásai, amelyek a színházi köztudatba akcióként és életszerű dialogizálásként beidegződött cselekmény és interperszonalitás szokásos rendjének a megbontásával operálnak. Ezek az előadások azáltal, hogy felborítják a narratív linearitást, illetve megsértik a szerepjátzás és a dialógus logikáját, a színházi reprezentáció klasszikus modelljét kezdik ki. Azt az irodalmi színház által uralt európai kultúrában létrejött modellt, amelyben szerepeket életre keltő színészek folytatnak párbeszédet egy-

³⁴⁰ Uo., 71.

mással, az előadás pedig egy alapul szolgáló történetet fordít le a színpad nyelvére, azaz mesél újra szcenikai eszközökkel.

Ebből a klasszikus modellből kiindulva, 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, valamint ha a scenográfia nem metonimikus, hanem metaforikus, nem illusztratív, hanem értelmező funkciója van, vagy épp független.³⁴¹ 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 „egyedtől 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 ne-

³⁴¹ „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 át-emelés tényét kellett megértenie.” – Kékesi, *i. m.*, 2006, 72-73.

ki”³⁴² Azaz ha a „megszokott tekintetre” (conventional gaze) csábító nézőpontjából kibillentve úgy kell tekintenie a színházra, mint egy interdiszciplináris diskurzus egyik elemére.³⁴³

A határátlépés (színház)kulturális fenomenológiája kapcsán Kékesi arra világít rá, hogy a határátlépést implikáló átmeneti formákat első lépésben mégiscsak annak mentén tudjuk megközelíteni, hogy honnan származnak a bennük felhasznált elemek, és így a határátlépés felhívja a figyelmet a kiindulási pontra és a megsértett/átlépett határra. 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, s – mint Derrida felhívja rá a figyelmet – a limité egyben passage, a határ egyben átmenet is, amely közt hoz létre: részben választóvonalat, részben azt, ami közös. (...) A határ az identitást garantálja, de a határ éppoly kevésbé fix, mint az identitás, úgyhogy nem létezik tiszta különállóság, ahogy tiszta integráció sem. (...) A határátlépés (színház)kulturális fenomenológiája azt mutatja, hogy a színház egyöntetű definíciójának lehetőségét épp az egységek sokasága (a színházi formák, nyelvek, tradíciók stb. variabilitása), illetve a sokaság egysége (az átmenetek, kapcsolatok szövevényes hálója) mossa alá, újra és újra annak tudatosítására készítetve, hogy

³⁴² Kékesi, *i. m.*, 2006, 73.

³⁴³ Marranca, Bonnié: Theatre and the University at the End of the Twentieth Century. *Performing Arts Journal*, 1995, 2/3. vol. 55-71. Itt: 65, idézi Kékesi, 2006, 73.

a színház – ahogy a valóság – sem csupán egyetlen modellt követ.³⁴⁴

Az néző identitásváltásainak, határátlépéseinek a lehetősége sok olyan tényezőt feltételez, amelyek egyaránt implicálják a befogadás igényét, valamint a befogadás művelését, illetve ezek körülményeinek a problémakörét.

³⁴⁴ Kékesi, *i. m.*, 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 képzei 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.

A néző helyzetét vizsgáló áttekintésből kiviláglik, hogy nem lehet korszak-specifikus nézői reakciókat behatárolni, egyrészt a hiányos és sok esetben hitelesnek sem tekinthető adatok miatt, másrészt azért, mert a különböző színházi korszakok változó formai megjelenése között sem húzódnak éles határvonalak. Tény, hogy az antikvitástól kezdődően egészen a 20. század elejéig a logocentrikus színházi kommunikáció egyirányúsága nem sok esélyt adott a helyhez kötött nézők reakcióinak az élő színházi folyamatba való beépülésére.

Az azóta tartó 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. Tudomásul kell vennünk, hogy a színház potenciális közönségének túlnyomó része továbbra is klasszikus szövegek illusztrálását várja a színháztól, ugyanakkor az is igaz, hogy az elkülönített játéktér (színpad) és a színészek (hagyomá-

nyos értelemben vett) szerepjátszása adta lehetőségével élő előadások adott esetben ma is érvényesen szólalhatnak meg. Végső soron mindenképp biztató, hogy a különböző elképzelések örökös ütköztetése révén, az inspiratív indulatok a színházi jelrendszerek továbbgondolására ösztönöznek, megteremtve így annak a lehetőségét, hogy kedve szerint mindenki megtalálhassa a maga igazságát.

Ami az *értelmezés és interpretáció* kérdését illeti, megállapítható, hogy a szöveg jelentéstartalmát nem lehet egyszer s mindenkorra fogalmilag kimeríteni, mert egyfelől az nem strukturálisan, hanem csak a befogadás függvényében létezik, másfelől a megértés mindig részleges marad, ezért a mű dekódolható, egységes üzenete helyett interpretációk pluralizmusával kell számolnunk.

Az *illúzió és azonosulás* kapcsán rávilágítottunk arra, hogy a színháznak magának a valóságos és nem valóságos hatás közötti alternatívánál sokkal árnyaltabb lehetőségei vannak az illúzió és dezillúzió kevert hatása által, hiszen a színházi illúzió feltételezi, hogy tudatában vagyunk annak, hogy amit látunk, az *csak* színházi előadás. Bár a néző azonosulása a perszonázzsal örömet okoz, viszont magában foglalja egyrészt a hőstől való bizonyos mértékű, denegáció általi elhatárolódást, már csak egyediségünk okán is, másrészt a hős bárminemű kritizálásához szükség van a vele való valamilyen mértékű azonosulásra is. Talán az is megfogalmazható, hogy tulajdonképpen a hagyományos értelemben vett történetet és illúziókeltést mellőző posztdramatikus előadások is igényt tartanak a néző azonosulására, az ismerősség érzésére, még ha csupán egy minden hőstől mentes, elillanó pillanatnyi hangulatról van is szó.

A *néző mint olvasó* kérdésének kapcsán megállapítható, hogy Marinis a színházi előadások zártságára (a didaktikus színház), illetve nyitottságára vonatkozó (avantgarde munkák) elgondolásának hangsúlyos részét képezi Eco azon megjegyzése, miszerint a nyitott munkák paradoxonszerűen kevésbé megközelíthetőek, mint a zártak. Ugyanis a szabályok

teljes hiánya – azaz az extrém nyitottság – az előadásszöveget olvasni képes nézők számát néhány „szuperkompetens olvasóra” csökkentheti. Ezzel függ össze Arnold Hauser véleménye, miszerint érthetővé a művet csak az eredetiség-ről 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. Gyakorló színházi tapasztalatunk alapján is úgy véljük, hogy igen nehéz megbecsülni a nyitottság és zártság kényes egyensúlyát, hiszen bármilyen jól meghatározott közönségrétegnek is szól egy-egy munka, a közönség néző-egyéneinek nyitottsága elengedhetetlenül eltéréseket mutat, és ezen eltérések megbecsülhetetlen aránya kiszámíthatatlan módon befolyásolhatja, sőt megakadályozhatja, felboríthatja az adott tekintetben egységesnek vélt vagy remélt közönség nyitottsági szintjét és ezáltal olvasását.

Rámutattunk arra is, hogy a színház esetében az esztétikai élvezet egyik alapvető meghatározója a másik nézésének ténye, amely a gyönyörködtetés (*voluptas*) és a kíváncsiság (*curiositas*) által meghatározott, ugyanis a színházi tekintet esetében a kettő együttes hatása váltja ki az esztétikai élvezetet. Ehhez kapcsolódik Augustinus álláspontja, miszerint míg a *voluptas* az öt érzéket érintő pozitív hatásokra vonatkozik, addig a *curiositas* ezek ellentéteire is, mint például a szétmargangolt tetemek megigéző látványára. Augustinus szavaival élve úgymond ennek a beteges kíváncsiságnak a számlájára írható, hogy a színpadon ennyi „bámulatos” eseményt játszanak, amelyekben – fűzzük hozzá, szerencsés esetben – örömmünket leljük.

A néző figyelmének strukturálásában szerepet játszó manipulatív stratégiák kapcsán egyetérthetünk Marco De Marinis álláspontjával, miszerint 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. Mindezt olyan, az előadásba beépíthető stratégiák és technikák – *a színházi tér és az előadás/néző közötti fizikai viszony manipulációja és a néző figyelmének strukturálása* – révén, amelyek által az előadás egy bizonyos, tisztán meghatározható attitűdre, befogadásra számít. Legyen szó akár a néző szellemi és fizikai értelemben vett, előadásba való aktív bevonása, akár a néző érdeklődésének meglepetés, megdöbbenés általi felkeltéséről (meglepetés → érdeklődés → figyelem) és *szelktív* figyelmének mozgósításáról, úgy véljük, 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.

Rávilágítottunk arra is, hogy a *receptió és kreativitás*, Kékesi Kun Árpád álláspontja szerint, csak látszólag alkotnak bináris oppozíciót, látszólag tűnik úgy, hogy a színész *megszemélyesítő* aktusa csak a kreativitással, a néző *figyelő* aktusa pedig csak a receptivitással áll kapcsolatban. Míg a színrevitel megköveteli a szöveg értelmezését az alkotók részéről, s épp ebben az értelmezésben érhető tetten a receptió aktusa, addig a színházi befogadás tevékenységében a receptió mellett nagy szerepet játszik a kreativitás is, hiszen a színházi befogadás esetében nem csupán vizuális/akusztikus jelek passzív receptiója zajlik, hanem aktív tevékenység, a néző percepció és kognitív munkája.

A *művészetpszichológiai vizsgálatok* eredményei összességükben arra világítanak rá, hogy egyrészt a befogadó elutasítja azokat az alkotásokat, amelyeket túl bonyolultnak ítél, vagy annyira szokványosak, hogy semmit sem talál bennük, másrészt arra, hogy az értékes művek befogadása során is erős a befogadó törekvése arra, hogy a számára optimális, közepes körüli izgalmi szintet biztosítsa, amely szintén a bonyolultság függvénye. Láthatjuk, hogy ami a túl bonyolult alkotások befogadását illeti, a vizsgálatok eredményei egybeesengenek Marinisnak vagy akár Hausernek a szövegek

extrém nyitottságának veszélyeiről és az eredetiségről való részleges lemondásáról alkotott véleményével. Ugyanakkor a néző figyelmének strukturálásában szerepet játszó manipulatív stratégiák alkalmazásának sikere is pszichológiai mechanizmusok függvénye.

Rámutattunk, hogy a közhelynek számító latin közmondás, *De gustibus non est disputandum* – amely szerint az ízlésekről nem lehet vitatkozni – megszületésétől a *tetszésről* és *nemtetszésről* folytatott több évszázados vita vezetett a tömegkultúra és az ízléslpluralizmus 20. századi megjelenéséig. Napjainkban egyre radikálisabban törnek pálcát a tömegkultúra mellett, mint például Richard Shusterman, aki szerint a társadalomnak be kellene látnia a tömegkultúra esztétikai értékeit és azt a tényt, hogy a kultúra kibővített fogalma magában foglalja a tömegkultúrát is. 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, de tulajdonképpen ezek a körök átjárhatók, és az ízlés végeredményben az egyéni preferencia kifejezése marad. Megállapíthatjuk, hogy ez a jelenség a színház világára is érvényes, és ez a tény semmivel sem könnyíti meg a nézővel kapcsolatos vizsgálódásaink esetleges egységesítését, sem a nézői magatartásokat célzó jóslatainkat.

Rámutattunk arra is, hogy a színház bizonyos értelemben az emlékezetre épül, ugyanis a színházi előadás csak a közönség jelenlétében létezik közvetlen hatásösszefüggésként, és az előadás befejeztével a rendezés szétesik. Az előadásszöveg esztétikai szöveg lévén, voltaképpen 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 tranzienstényezők alkotják (az emberi testtől a proxemikán át a világitásig), amelyek lehetetlenné teszik a maradandóságot. Gerald Siegmund megfogalmazása szerint a színház specifikus ideje a tiszta jelen, így hát kimondhatjuk, hogy nem

marad más hátra a nézők és alkotók számára, mint megélni a pillanatot.

Mint láthattuk, a *néző és az előadás antropológiája*, valamint a néző performanszhoz való viszonyulása, az abban való estleges részvétele, nézői stratégiáinak használata leginkább a kultúrantropológiai–színház történeti megközelítések tárgykörébe tartoznak. Pavis úgy véli, hogy a színház nézőtere testet alkot, és minden egyes néző teste visszahat a körülötte ülőkre és a színpadra. 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. Nézőtér és viszonya tekintetében négy nézőtípus, illetve közönség különböztethető meg Ungvári Zrínyi szerint. A *rituális néző(közönség)* játékos is, aki testének fizikai valóságában vesz részt a szertartásban, számára az előadott látvány térbelivé és megéltté válik. A klasszicista színház *perspektíva-közönségének* már nincs közvetlen kapcsolata a látvánnyal, lassan passzívvá válik, a látványtól való távolság következtében egyre testetlenedik, egészen a realista színház nézőjének virtuális jelenlétéig, amikor is a képértelmezésben csak egy lehetőség van, az optimális nézőpont szerinti rálátás és értelmezés. Az *avantgárd közönséget* provokálja a látvány, testi mivoltában szólítja meg, s mivel nem képzelt alakok érzelmeibe 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. A posztmodern színház *mediatizált nézője* számára szintén a test és mozgás érzéki képekben történő analízise valósul meg, ugyanakkor Helga Finter úgy véli, hogy valamennyi jelrendszer térbeni és időbeni együttes fellépésének köszönhetően a reprezentáció erőszakos folyamatként válik megtapasztalhatóvá. A látvány-idézetek, látvány-fragmentumok egymás

mellé helyezésével a mediatizált nézői test aktív részesévé válik az előadás összeolvasásának, összenézésének.

A *színházzociológia* és azon belül a közönség vizsgálata statisztikai módszerek segítségével fókuszál a közönség összetételére és kulturális attitűdjére, viszont sok esetben ezek valódi célja nem más, mint piackutatás, az, hogy az adott közönség mit és mennyit fogyaszt, és milyen eszközök segítségével lehet őket később ismét hatékonyan megszólítani. A közönséget alkotó nézők egyéni különbségeinek eltörlésével, illetve azok nem kellő differenciálásával az ilyen típusú felmérések a közönséget mintegy mintává redukálják. A szociológiai befogadáskutatás másik területe a művek *befogadásának mikéntjével* foglalkozik, azaz a színházi esemény megtapasztalásakor a nézőben végbemenő érzelmi és intellektuális reakciókra és értelmezésekre koncentrálnak, s amelynek meghatározásához pszichológiai, szociológiai és antropológiai modelleket alkalmaz.

Rávilágítottunk arra is, hogy a színházra mint a lehetséges *identitásokkal* való lehetséges azonosulás lehetséges helyére is tekinthetünk. Mivel az identitás nem egy lezárt dolog, hanem inkább folyamat, identifikáció, és ezért a jelentés és a kulturális reprezentáció rendszereinek megsokszorozódása folytán a lehetséges identitások bármelyikével azonosulhatunk. Arnold van Gennep *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. Fischer-Lichte úgy véli, hogy 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. Viszont míg az átmenet rítusában rendszerint a résztvevőknek kell transzformálódniuk, addig a színház mindenekelőtt a néző számára teszi lehetővé az identitásváltást.

Rámutattunk, hogy az identitásról alkotott elképzelések változásainak történetében, maga az *átváltozás* is főszerephez jut, hiszen a 20. század avantgárd színházi törekvéseiben központi kategóriának számított a színház és az élet közötti határ eltörlése vágyának jegyében, ugyanis a nézőt át kívánták léptetni a nézés határain, ezáltal megváltoztatva a funkcióját. Egyetérthetünk Erika Fischer-Lichte gondolatával, miszerint a performansz-művészetben és a kísérleti előadásokban a performativitás olyan esztétikája alakult ki, amelynek szempontjából alapvető jelentőségű az átváltozás folyamata, bár néhány alapvető különbség állapítható meg a rituálé és a művészi performansz között. Az átmeneti rítusok esetében az átváltozás egy szilárd státusból egy másikba történő átmenetet jelent (a gyerekkorból a felnőttlétbe, 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 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. A liminalitás megteremtésével a művészi performansz játéktereket nyit az egyén számára, hogy önmagát folyamatosan újszerűen és másként érzlelje.

Ugyanakkor a színház a határátlépés helye is, de nemcsak a néző számára felkínált identitások elfogadásának lehetőségével járó határátlépés révén, hanem egyrészt a *színház és az élet*, illetve a *színház és más művészeti ágak*, másrészt a *színházi műfajok*, illetve a *színházi kultúrák, tradíciók és játéknyelvek sokasága* közötti határok lebontási kísérletei révén is, amelyek végső soron mind hatással vannak a nézőre. A határok átlépését provokálják a kortárs rendezői színház azon előadásai, amelyek felborítják a narratív linearitást, illetve megsértik a szerepjátszás és a dialógus logikáját, ki-kezdve ezáltal a színházi reprezentáció klasszikus modelljét, de határátlépésnek minősül a játéktér–nézőtér új szerkezetbe való rendezése is, a szeparáció és a távolság csökkentése is, valamint ha a scenográfia nem metonimikus, hanem metaforikus, nem illusztratív, hanem értelmező funkciója van, vagy épp független – hogy csak néhányat említsünk. A néző számára tehát minden olyan eset határátlépést implikál, amikor át kell lépnie bizonyos mentális határt/korlátot, és a színházat a saját rendszerén kívülről kell elgondolnia, amikor ki kell lépnie abból a pozícióból, amelyet nyugaton a színház rendszereként kanonizálódott polgári illúziószínház jelöl ki neki. A határátlépés folytán nem tűnnek el, legfeljebb áthelyeződnek a mezsgyék, új formáció szerveződik, amely lassan kanonizálódik, új határokat képezve, de ahogy Kékesi Kun fogalmaz, épp a határok teszik lehetővé a valamit valamiként történő megértést; ráébresztenek a határok konstruáltságára, ebből következőleg elmozdítható, de el nem törölhető voltára és arra, hogy a határok nemcsak elválasztanak, de össze is kötnek.

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 struktu-

rálásának, a recepció és kreativitás, a művészetpszichológia, a néző és az előadás antropológiájának, az ízlés, a színházszociológia, az identitásváltás, az átváltozás és a határlépések kérdésein, szembesülnünk kell azzal a ténnyel, hogy a befogadást irányító mechanizmusok köre igen összetett, ezért nem könnyű tehát megragadni, hogy milyen jellegű értelmezői fogódzókat ajánlhat fel a befogadóknak 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 műezzín, gyülekezet vagy éppen minaret akar lenni, mint Averroës történetében, addig (kutatni való) néző is lesz.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- ALMÁSI MIKLÓS (1992): *Anti-esztétika*. Budapest, T-Twins Kiadó. Lukács archívum
- ARISZTOTELÉSZ (1969): *Poétika* (ford. Sarkady János), Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó
- ARTAUD, ANTONIN (1985): *A könyörtelen színház* (ford. Betlen János), Budapest, Gondolat Kiadó
- AURELIUS, AUGUSTINUS (1987): *Vallomások* (ford. Riedl Károly), Budapest, Gondolat Kiadó
- AUSLANDER, PHILIP (2007): „Szent színház” és katarzisz (ford. Kékesi Kun Árpád), *Theatron*, 2007/3-4, 110-118.
- BARBA, EUGENIO (1999): *Négy néző* (ford. Imre Zoltán), elérhető: http://www.c3.hu/~criticai_lapok/1999/10/991017.html, letöltés ideje: 2008.03.22.
- (2001): *Papírkenu* (ford. Andó Gabriella, Demcsák Katalin), Budapest, Kijárat Kiadó
- BARTHES, ROLAND (1998): *A szöveg öröme* (ford. Babarczy Eszter), Budapest, Osiris Kiadó, 80-81.
- BENJAMIN, WALTER (1976): A műalkotás a technikai sokszorosítás korszakában (ford. Barlay László). In: Kiss Tamás (szerk.) 1976: *Esztétikai olvasókönyv*. Szöveggyűjtemény. Budapest, Kossuth Kiadó
- BENTLEY, ERIC (1998): *A dráma élete* (ford. Földényi F. László), Pécs, Jelenkor Kiadó
- BENVENISTE, EMILÉ (1947): *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Frankfurt a. M.
- BERLYNE, DANIEL (1974): *Studies in the new experimental aesthetics: Steps toward an objective psychology of aesthetic appreciation*. Washington, DC: Hemisphere.
- (1983): Az esztétikai preferencia mutatói. In: Halász László (szerk.) 1983: *Művészetpszichológia*. Budapest, Gondolat Kiadó, 499-514.

- 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.
- BOUHOURS, DOMINIQUE (2001): A tudom is én micsoda (ford. Harkányi András), *Laokoón*, 1. 2001, elérhető: <http://laokoon.c3.hu>, letöltés ideje: 2011.11.12.
- BOURDIEU, PIERRE (1974): *Les fractions de la classe dominante et les modes d'appropriation de l'ouvre d'art*. Informations en sciences sociales. 13.3. sy. p. 7-32.
(1975): Hatalmi mező, értelmiségi mező és osztályhabitus. In: Huszár Tibor (szerk.): *Korunk értelmisége*. Budapest, Gondolat Kiadó
(1978): *A társadalmi egyenlőtlenségek újratermelődése* (ford. Ádám Péter, Ferge Zsuzsa, Léderer Pál), Budapest, Gondolat Kiadó
(1995): Le sens pratique. In: Pokol Béla: *Bourdieu elméletének alapkategóriái*. Elméleti szociológia, 1995/2.
- BOURDIEU, PIERRE – DARBEL, ALAIN (1969): *L'amour de l'art. Les musées d'art européen et leur public*. 2 éd. Les Editions de minuit, Paris.
- BÖHNISCH, SIEMKE (1977): Gewaltauf der Bühne – Kritikeines Paradigmas, in Berg, Jan-Hügel – Otto-Kurzenberger, Hajo (szerk.): *AuthentizitätalsDarstellung*, Hildesheim.
- BROOK, PETER (1971): *Az üres tér* (ford. Koós Anna), Budapest, Európa Kiadó
(1992): *Az ördög neve unalom* (ford. Szántó Judit). In: Színház, 1992, XXV/3-5. sz.
(2000): *Változó nézőpont* (ford. Dobos Mária), Budapest, Orpheus Kiadó
- 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.

- CARR, DAVID (1999): A történelem realitása (ford. V. Horváth Károly). In: N. Kovács Tímea (vál.) és Thomka Beáta (szerk.), 2000: *A kultúra narratívái*. Narratívák 3. 69-84, Budapest, Kijárat Kiadó
- CERTEAU, MICHEL DE (1984): *The practice of everyday Life*. Berkeley Angeles – London: University of California Press
- CRAIG, EDWARD GORDON: A színház művészete (ford. Székely György). In: *Új színház felé*. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1963, 5-41.
- CUPCHIK, G. C. – GEBOTYS, R. J. (1997): Jelentés keresése a műalkotásban: Értelmezési stílusok és a minőség megítélése (ford. Farkas András). In: Farkas András (szerk.): *Vizuális művészetek pszichológiája II*. Budapest, Nemzeti Tankönyv Kiadó, 173–191.
- CSATÓ ISTVÁN (1970): *Esztétikai információ. A kibernetika és az ember*. Budapest, Kossuth Kiadó
- DEMARCY, RICHARD (1973): *Éléments d'une sociologie du spectacle*. Paris, U.G.É.
- 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*. (A szöveget Farkas Anikó és mások fordításának felhasználásával gondozta Ivacs Ágnes), elérhető: <http://www.literatura.hu/szin haz/derrida.htm>, letöltés ideje: 2011.12.13.
- DIDEROT, DENIS (1966): *Színészparadoxon. A drámaköltészetről* (ford: Görög Livia), Budapest, Magyar Helikon
- DILTHEY, WILHELM (1925): *Élmény és költészet* (ford. Várkonyi Hildebrand), Budapest, Franklin-Társulat
- DORFLES, GILLO (1986): *A giccs* (ford. Schéry András), Budapest, Gondolat Kiadó
- ECO, UMBERTO (1979): *The Role of the Reader*. Bloomington Indiana University Press

- ESCAPRIT, ROBERT (1966): *Le Livre et le Conscrit*. ILTAM< Université de Bordeaux. Cercle de la Librairie, Paris
- FINTER, HELGA (2010): *A posztmodern színház kamera-látása* (ford. Kiss Gabriella), elérhető: <http://www.literatura.hu/szinhaz/posztmodern.htm>, letöltés ideje: 2010. 07.11.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (1999): Az átváltozás 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.
- (2009): *A performativitás esztétikája* (ford. Kiss Gabriella), Budapest, Balassi Kiadó
- FISH, STANLEY (2012): *Van-e szöveg ezen az órán?* (ford. Kálmán C. György), elérhető: <http://hu.scribd.com/doc/98420955/Fish-Stanley-Van-szoveg-ezen-az-oran>, letöltés ideje: 2012.07.07.
- FREUD, SIGMUND (1969): *Studienausgabe*. Frankfurt, Fischer Verlag, X. köt.
- (1991): *A mindennapi élet pszichopatológiája* (ford. Gergely Erzsébet és Lukács Katalin), Budapest, Cserépfalvi Kiadó
- GADAMER, HANS-GEORG (1991): *Szöveg és interpretáció* (ford. Hévízi Ottó). In: Bacsó Béla (szerk.) 1991: *Szöveg és interpretáció*. Budapest, Cserépfalvi Kiadó
- (1994): *A szép aktualitása* (ford. Bonyhai Gábor), Budapest, T-Twins Kiadó
- (2003): *Igazság és módszer* (ford. Bonyhai Gábor.), Budapest, Osiris Kiadó
- GANS, HERBERT J. (2003): *Népszerű kultúra és magas kultúra* (ford. Zsolt Angéla). In: Wessely Anna (szerk.) 2003: *A kultúra szociológiája*. Budapest, Osiris Kiadó, Láthatatlan Kollégium
- GENNEP, ARNOLD VAN (2007): *Átmeneti rítusok* (ford. Vargyas Zoltán), Budapest, LHarmattan Kiadó

- GRACIÁN, BALTASAR (1984): *Az életbölcesség kézikönyve* (ford. Gáspár Endre), Budapest, Helikon Kiadó
- GREENBERG, C. (1978) Avantgarde és giccs (ford. Józsa Péter). In: Józsa Péter (szerk.) 1978: *Művészet-szociológia*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 93-105.
- GROTOWSKI, JERZY (1999): *Színház és rituálé* (ford. Pályi András), Budapest–Pozsony, Kalligram 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
(1996): *Szociális megismerés és irodalmi megértés*. Budapest, Akadémiai 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 művészet-történet filozófiája* (ford. Tandori Dezső), Budapest, Gondolat Kiadó
- HEIDEGGER, MARTIN (2000): *A metafizika alapvetése az antropológiában* (ford. Ábrahám Zoltán, Menyes Csaba). In. Uő: *Kant és a metafizika problémája*. Budapest, Osiris Kiadó
- HERMANN, MAX (1981): Über die aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts. Vortrag vom 27. Juni 1920, in *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Hrsg. Helmar Klier, Darmstadt
- HUIZINGA, JOHAN (1976): *A középkor alkonya* (ford: Szerb Antal), Budapest, Magyar Helikon
- HUME, DAVID (1992): *David Hume összes esszéi I.* (ford. Takács Péter), Budapest, Atlantisz Kiadó
- HUNTER, IAN (2003): Esztétika és kritikai kultúrakutatás. In: Wessely Anna (szerk.) 2003: *A kultúra szociológiája*, Budapest, Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium

- HUSZ MÁRIA *Az izlésfogalom paradoxonai: az élményképesség és az értékválasztás, mint habitus*. Elérhető: [http://www.feek.pte.hu/tudasmenedzsmen /index.php?ulink=608](http://www.feek.pte.hu/tudasmenedzsmen/index.php?ulink=608), letöltés ideje: 2011.05.02.
- IMRE ZOLTÁN (2005): Színház-szociológia és a néző kutatása. In: Demcsák Katalin, Imre, Zoltán (szerk.) 2005: *A színház és a szociológia határán*. Budapest, Kijárat Kiadó, 107-131.
- INGARDEN, ROMAN (1995): Az esztétikai tapasztalat ismeretelméleti vizsgálatának alapelvei (ford. Bonyhai Gábor). In: Bacsó B. (vál.) 1995: *Az esztétika vége*. Budapest, Ikon Kiadó
- JÁKFALVI MAGDOLNA (2006): *Avantgárd-színház-politika*. Budapest, Balassi Kiadó
(2009): *A nézés öröme*. Elérhető: http://zeus.phil-inst.hu/recepcio/htm/4/406_belso.htm, letöltés ideje: 2009.07.27.
- JAUSS, HANS ROBERT (1977): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. I, München, Fink Verlag, 220.
(1981): *Az irodalmi hermeneutika elbatárolásához* (ford. Bonyhai Gábor.), Helikon, 1981/2-3, 188-207.
(1997): *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika* (ford. Kulcsár-Szabó Zoltán), Budapest, Osiris Kiadó
- JÓZSA PÉTER (1978): Mi a művészetszociológia, és hol tart ma? In: Józsa Péter (szerk.): *Művészet-szociológia*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó
(1986): Az esztétikai értékek társadalmi kommunikációjának mechanizmusai. In: Uő: *Az esztétikai élmény nyomában*. Budapest, Akadémiai Kiadó
- KANT, IMANUEL (1997): *Az ítélőerő kritikája* (ford. Papp Zoltán), Budapest, Ictus Kiadó
- KÉKESI KUN ÁRPÁD (1999): Hist(o)riográfia. A színházi emlékezet problémája. *Theatron*, 1999 tavasz, 29-36.
(2000a): *A rendezés színháza, avagy a mise-en-scene művészete*. In: *Theatron*, 2, nyár-ősz, 38-45.

- (2000b): *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern–Dráma/Színház–Elmélet*. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó
- (2006): A határátlépés (színház)kulturális fenomenológiája. In: Mestyán Ádám és Horváth Eszter (szerk.): *Látvány/színház*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 65-77.
- (2007): *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris Kiadó
- (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.
- KISS GABRIELLA (2004): A kockázat színháza. Előadáselemzés a paradoxon kultúrájában. In: *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*. Elérhető: http://zeus.phil-inst.hu/recepcio/htm/4/410_belső.htm, letöltés ideje: 2009.05.18.
- KOTT, JAN (1997): *A lehetetlen színház vége* (ford. Éles Márta), Budapest, OSZMI
- KÖNIGSON, ELIE (1993): *Le spectateur et son ombre, in Le Corps en jeu*, Paris, éd. O. Aslan, CNRS
- LA ROCHEFOUCAULD, FRANCOIS DE (1991): *Maximák* (ford. Szávai János), Budapest, Helikon Kiadó
- LE BRETON, DAVID (1994): Le corps en scène. *Internationale de l'imaginaire*, 1994, No. 2.
- LEHMANN, HANS-THIES (1999–2000): Az előadás elemzésének problémái (ford. Kiss Gabriella), *Theatron*, II. évf., 1. sz.
- (2009): *Poszt-dramatikus színház* (ford. Kisfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor), Budapest, Balassi Kiadó
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM (1963): *Laokoón – Hamburgi dramaturgia* (ford. Tímár Ilona), Budapest, Akadémiai Kiadó
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1971): *Discours, Figure*. Paris, Klincksieck
- MARINETTI, FILIPPO TOMMASO (1996): A varieté (ford. Magyarosi Gizella), *Színház*, 1996/9.

- 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.
- MARONTELL, J. F. (1763–1787): *Éléments de littérature*, Paris, Née de la Rochelle, 6 vol.
- MARRANCA, BONNIE: Theatre and the University at the End of the Twentieth Century. *Performing Arts Journal*, 1995, 2/3. vol., 55-71.
- MARTIN, JAQUILINE – SAUTER, WILMAR (1995): *Understanding Theatre – performance Analysis in Theory and Practice*. Stockholm, Almqvist and Wiksell International
- MELDOLESI, CLAUDIO (2005): A színház és a szociológia határán (ford. Demcsák Katalin). In: Demcsák Katalin, Imre, Zoltán (szerk.): *A színház és a szociológia határán*. Budapest, Kijárat Kiadó, 35-107.
- MÉREI FERENC (2010): *Az ízlésélmény elemzése*. Elérhető: www.lfze.hu/letoltes/okt_anyagok/laczo/dokumentumok/Izl%E9s%E9lm%E9ny-M%E9rei.doc, letöltés időpontja: 2010.11.03.
- MOLES, ABRAHAM, A. (1973): *Információelmélet és esztétikai élmény* (ford. Vajda András, Pléh Csaba, Kanyó Zoltán), Budapest, Gondolat Kiadó
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1989): *A történelem hasznáról és káráról* (ford. Tatár György), Budapest, Akadémiai Kiadó
- P. MÜLLER PÉTER (2011): *Színház és (intézményes) emlékezet*. Elérhető: http://www.zemplenimuzsa.hu/03_4/pmuller.htm, letöltés ideje: 2011.07.29.
- PAVIS, PATRICE (2000): A lapról a színpadra (ford. Sipőcz Mariann), Veszprém, *Theatron*, 2000/2.
(2003): *Előadáselemzés* (ford. Jákfalvi Magdolna), Budapest, Balassi Kiadó
(2006): *Színházi szótár* (ford. Gulyás Adrien, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő), Budapest, L'Harmattan Kiadó
- PIEMME, JEAN-MARIE (2000): Le Souffleur inquiet. *Alternatives Théâtrales*, 1984, Nr 20/21.

- PLESSNER, HELMUTH (1966): *Diesseitsder Utopie*. Düsseldorf – Köln
- RADNÓTI SÁNDOR (2003): *Jó ízlés, rossz ízlés*. Elérhető: <http://www.mindentudas.hu/radnoti/20030422radnoti20.html?pIdx=0>, letöltés ideje: 2011.11.27.
- RICOEUR, PAUL (1972): *Signe et sens*, *Encyclopedia Universalis*, 1014.
- ROTHENBERG, JEROME (2008): *Új modellek, új nézőpontok: jegyzetek a performance poétikája elé* (ford. Ivacs Ágnes és Szóke Annamária), elérhető: <http://artpool.hu/performance/rothenberg.html>, letöltés ideje: 2008.09.21.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES (1987): *Lettre á d'Alembert sur les spectacles*, Paris, Gallimard
- SCHECHNER, RICHARD (1985): *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press
(1994): *Performance Theory*. London – New York, Routledge
- SHAFTESBURY, THIRD EARL OF (Anthony Ashley Cooper) (1977): *A moralisták* (ford. Fehér Ferenc). In: Márkus Gy. (vál.) 1977: *Brit moralisták a XVIII. században*. Budapest, Gondolat Kiadó
(1999): *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (szerk. Klein, Lawrence E.), Cambridge, Cambridge University Press
- SHEVSTOVA, MARIA (2005): *Színházzociológia – Problémák és perspektívák* (ford. Dömötör Edit). In: Demcsák Katalin, Imre Zoltán (szerk.) 2005: *A színház és a szociológia határán*. Budapest, Kijarat 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.
- SILBERMANN, ALPHONS (1967): *Kunst. Das Fischer Lexikon: Soziologie*. Frankfurt, Hrsg. von Dr. René König.

- SIMHANDL, PETER (1998): *Színház-történet* (ford. Szántó Judit), Budapest, Helikon Kiadó
- SINGER, MILTON: *Traditional India. Structure and Change*. Philadelphia, 1959. XII. f.
- STAUD GÉZA (1976): *Magyar színházlexikon*. Budapest, Akadémiai Kiadó
- SZ. DEME LÁSZLÓ (2010): A nézői szerep változása a nyugati színház történetében. In: *Ha a néző is résztvevővé válna*. Budapest, L'Harmattan Kiadó
- SZÉCSÉNYI ENDRE: *Az ízlés mint sensus communis*. Elérhető: http://laokoon.c3.hu/dok/szecsenyi_sensuscommunis.pdf, letöltés ideje: 2012.02.01.
- SZERDAHELYI ISTVÁN (1974): Az ízlés sajátosságai. In: Szerdahelyi István (szerk.) 1974: *Ízlés és kultúra*. Budapest, Kossuth Kiadó
- SZILÁGYI-GÁL MIHÁLY (2006): A szép nyilvános jellege Hannah Arendt és Friedrich Schiller Kant esztétikájáról. In: *Beszélő*, 2006. június, 11. évf., 11. 6. sz., elérhető: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-szep-nyilvanos-jellege>, letöltés időpontja: 2011.08.25.
- TOFFLER, ALVIN (1973): *The Culture Consumers. A study of art and affluence in America*. New York, Vintage Books
- 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
- UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ (2006): *Bevezetés a színházantropológiába*. Marosvásárhely, Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kiadója
- VINAVER, MICHET (1993): *Écritures dramatiques*. Arles, Actes-Sud, 1993.
- WHITE, HAYDEN (1997): *A történelem terbe* (ford. Heil Tamás), Budapest, Osiris Kiadó
- WICKAM, GLYNNE (1988): *Istoria del teatro*. Bologna, il Milano