

Thomas Éva*

Azonosulni, vagy nem azonosulni? A színházi közönség azonosulásának fokozatai vajdasági példákkal

Összefoglaló: Az „azonosulni vagy nem azonosulni” kérdés eldöntése nem egyszerű feladat. Az azonosulás a színházi élmény legintimebb része, ami a színpadon előadott fiktív világban való elmerülést, az ebben a világban létező szereplőkkel való empátiát jelenti. Nem szabad viszont azt gondolnunk, hogy kizárólag a színészi játék hat erre az azonosulásra, hiszen sok fizikális, a darabhoz nem tartozó befolyásoló tényező is közrejátszik ebben. A kényelmetlen szék, vagy egy erős szél egy szabadtéri előadáson nem fogja a néző azonosulását elősegíteni. Dolgozatomban megemlítem ezen tényezők fontosságát, azonban munkám fő részében nagyobb hangsúlyt fektetek az azonosulás és nem-azonosulás élményének okára és működésére. Olyan kérdésekre keresem a választ, mint: Miért azonosulunk, mire jó ez? Miért van, hogy olykor nem érzünk empátiát és hogyan tudunk hirtelen azonosulásból a nem-azonosulásba váltani?

Arra a kérdésre, mért azonosulunk, egy pszicho-szociológiai választ találtam. Alfred Schütz és Peter Berger elméleteinek alapján arra következtettem, hogy a korai gyermekkorban megtapasztalt biztonságérzetnek létezik egy sémája. E séma alapján készülnek a mesék, majd később a Bertolt Brecht által ortodoxnak nevezett színházi rendezések, melyek lényege a néző azonosulása és a világ jóságába vetett hit megőrzése, azaz az addig ismert struktúrák és normák megerősítése. Brecht bírálja ezt az ortodox színházat, mert szerinte az azonosulás oly mértékű a nézők között, hogy azok egyszerűen elfelejtnek gondolkodni. Éppen ezért a nem-azonosulás mellett érvel, mely az addig megszokott struktúrákat új, idegen szemszögből mutatja. Brecht azonban nem megy mélyebbre, hogy az azonosulás és nem-azonosulás közötti viszonyt elemezze. Ezt Erika Fischer-Lichte, a berlini Színháztudományi tanszék vezetője teszi meg. Fischer-Lichte a színpadon történő fikciót két valóságszálra bontja, a fiktív történetre, melyet én a néző azonosulásaként értelmezek, valamint a néző asszociációiból összeálló értelmezésre. Fischer-Lichte azt is megmagyarázza, hogy az azonosulás és értelmezés között félúton egyfajta instabilitás jelentkezik

* Thomas Éva, PhD hallgató, Szegedi Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola, Szeged

a nézőben, ezen a krízisen a néző maga kell, hogy túljusson. Ezt a krízist a szociológus Alfred Schütz többsíkú valóság elméletéhez kötöm. Schütz szerint naponta többször is elhagyjuk a valós világot, hogy fiktív másodlagos valóságokban pihenjünk meg. Ilyen fiktív másodlagos valóság például egy vicc vagy egy társasjáték kitalált világa. Schütz szerint mikor az elsődlegesből a másodlagos világba, vagy a másodlagosból az elsődlegesbe kerülünk, sokkhatás ér bennünket. Erika Fischer-Lichte krízise és Schütz sokkhatása alapján mondhatjuk, hogy az egyik struktúrából, illetve gondolkodásmódból a másikba való átlépés sokszor megrázó eseményként élhető meg. Howard Barker szerint ilyen megrázó eseménynek a színházban való megélése a kortárs színház lényege és funkciója. Szerinte katasztrófát kell átélnünk a színházban ahhoz, hogy megkapjuk azt a hatást, amit Fischer-Lichte a színházi élmény esztétikájának nevez.

A vajdasági magyar színházak a nézők azonosulásának alapján igen széles spektrumot mutatnak. A Kosztolányi Dezső Színház és a JEL Színház Barker gondolatai alapján inkább stimulálja a közönséget, a bemutatott darabok katalizátorok a nézők asszociációihoz, melyekből mindenki egyéni értelmezést sző. A Szabadkai Népszínház magyar társulata és az Újvidéki Magyar Színház előadásai pedig inkább azonosulás központúak, egy régi jól bevált és igényelt narratíva az előadások alapja. A kétfajta színház célja teljesen más és közönsége is teljesen más, de mondhatjuk azt, hogy a vajdasági magyar színházak a kortárs színházak nézői azonosulásának szempontjából méltón képviselik a gyakorlatban azt, amivel az elméletírók foglalkoznak.

Howard Barker szerint egy társadalom számára a megfelelő színházformát csakis a társadalmi köztudatból, annak betegségeiből vagy vitalitásából tudjuk kikövetkeztetni. Annak megítélését, hogy mi a vajdasági magyar színházak feladata, ráhagyom a színházigazgatókra, színészekre, politikusokra. A kérdés hogy milyen magyar színházakat tart életben a vajdasági közönség már közelebb áll ahhoz a nézőponthoz, melyet ebben a dolgozatban meg szeretnék közelíteni. A színházi élményt a néző szemszögéből tárgyalom, mégpedig a színpadon játszódo fiktív világgal való azonosulás mértékét teszem meg fő témámnak. Az azonosulás mértéke tulajdonképpen színházi műfajokat határol el egymástól, de az azonosulás mértéke alapján történő felosztás mégis sokkal nagyobb mozgásteret ad, mint maguknak a műfajoknak a felsorolása. Célom azonban nem a csoportosítgatás, hanem az azonosulás körülményeinek és befolyásoló tényezőinek felkutatása.

A színházi előadást megelőző nézői benyomások lehetséges hatásainak felsorolása után két fokozatú azonosulást vizsgállok. Az első, ahol

az előadás alatt azonosul a néző a színpadon teremtett fiktív világgal és a második, mikor a fiktív világgal való azonosulás hosszabb időre megszakad az előadás folyamán. Ennek keretén belül pedig a színházi élmény alatt átélt azonosulás és nem-azonosulás állapotainak váltakozását írrom le.

1. Színház, mint esemény

A színház még mindig nem vesztett el mindent rituálé jellegéből. Színházbamenés előtt az ember felöltözik, esetleg kiöltözik, elmegy a színházba, elvárásokat támaszt az előadással szemben, leteszi a kabátját, kezelteti a jegyét, várja az előadás kezdetét, az előadás végén tapsol, majd újra veszi a kabátját, reflektál az előadáson látottakra, esetleg megosztja gondolatait partnerével, majd elhagyja a színház épületét. Azokat a részleteket, melyek az előadást esemény-jellegének meghatározói, Susan Bennett elválasztja a színpadon történő eseményektől, és azt írja, hogy a néző élményének két kerete van, a színpadi fikció világa a belső, a szocio-kulturális meghatározottság a külső keret. Bennett külső, szocio-kulturális keretének meghatározásánál nem csak a jelenlévő többi embert veszi figyelembe, hanem a színházi esemény folyamán előkerülő tárgyakat, illatokat is. Kezdi a színház elhelyezkedésétől, megfigyeli a színházépület jellegét, az előteret, a jegyek árát, végignéz társadalmi szempontból minden fontos fizikális részletet, ami az előadással közvetlen kapcsolatban van. Richard Schechner is szétválasztja a színházi eseményt, melyet performanciának nevez, és alá sorolja a nézőközönség és a színészgárda, csakúgy mint a világosító vagy a jegyszedő munkáját. A performancián belül helyezi el Schechner magát a színházat, mely alatt a színészek játékát érti.

De hogyan befolyásolja a színházépület, vagy a jegy ára, azaz a színház, mint esemény azt mennyire tud a nézőközönség azonosulni? Vajdasági példát felhozva: teljesen más élmény egy szabad ég alatt megtekintett Tanyaszínház előadás, vagy egy kőszínház előadása. Sokkal könnyebb egy kőszínház leszigetelt sötét nézőterén átadni magunkat a fikció világának, mint kint a természetben egy Tanyaszínház előadás alkalmával, ahol pontosan látni a többi nézőt, vagy a szél elfújhat egy-egy kelléket; ezek a benyomások ugyanis mind akadályozzák a színészek által kreált fikcióban való elmerülést, az azonosulás folyamatát.

2. Színház, mint élmény

A színház, mint esemény a színházi előadás körülményeivel foglalkozik, míg a színház, mint élmény magának a színpadon történő színészi játék alkotta fiktív történetnek a megjelölése, melyet Schechner színháznak nevez, Bennett pedig a színházi élmény belső keretének, a színházi fikció világának. A színházi esemény és a színházi élmény persze nem választható teljesen el egymástól. Nem tudunk ugyanis annyira azonosulni, hogy felszaladnánk a színpadra megakadályozni egy gyilkosságot, mivel tudatunk leghátsó zugában mindvégig jelen van, hogy ami a színpadon történik az fikció, viszont érzelmileg elfogadjuk, hogy a meggyilkolt szereplő meghal a fikció narratívájában. Schechner ezt a kettős nézői jelenlétet az „akkor és ott események itt és most eljátszásának” nevezi. Az „itt és most” a nézők és a színészek szociális valóságát jelenti, azt hogy a színész éppen pénzt keres, a néző pedig szórakozik. Az „akkor és ott” pedig kizárja a nézők jelenlétét és csakis a színpadon megtestesített szövegre utal. Schechner szerint ez a kettős tudat, ami a nézőkben egyszerre tartja fenn az itt és ott, valamint az akkor és most jelentéseit, segíti a nézőket abban, hogy elgondolkozzanak az eseményeken és a narratívába lehetséges folytatásokat szőjenek az előadás folyamán. Schechnernek meggyőződése, hogy azért járunk színházba, hogy alkalmunk legyen efféle virtuális alternatívákat alkotni. Victor Turner a néző kettős jelenlétét úgy írja le, hogy ez „egy fantázia szülte valóság, ami valósnak látja a fantáziát.” A „fantázia szülte valóság” alatt érthetünk olyan valós megoldásokat, melyeket a fantázia világa inspirált a „valósnak látja a fantáziát” pedig a színpadi fikcióban való elmerülés, azonosulás. Schechner színháza, az „akkor és ott események itt és most eljátszása” valamint Turner színháza, a „fantázia szülte valóság, ami valósnak látja a fantáziát” tulajdonképpen a szociális valóság, azaz színház, mint esemény és a színházi fikció, azaz színház, mint élmény érzékeny határát próbálja a néző szemszögéből megjelölni.

A színházi esemény és a színházi élmény elválaszthatóságának mértéke magától a néző azonosulástól függ. Minél inkább azonosul a néző a fikció világával, annál kevésbé érzékeli a színházi eseményhez tartozó világot. Ugyanez fordítva is érvényes: a néző minél kevésbé tud azonosulni a színházi fikcióval, annál erősebben érzékeli a színházi ese-

ményekhez tartozó részleteket. Az azonosulni nem tudó közönség színpadot és színészeket lát, míg az azonosult közönség a fiktív világot és annak szereplőit látja. Az, hogy mennyire tud a néző azonosulni nagyon sok tényezőtől függ, teljes mértékű azonosulás azonban ritkán történik meg. Az alábbiakban az azonosulás azon meghatározóit kutatom fel, melyek szorosan a színpadon történő cselekményhez köthetők, tehát a 'színház, mint élmény' és nem a 'színház mint esemény'-hez kötöttek.

2.1. Azonosulni ...

Az azonosulás félbeszakítása magának a színpadon megteremtett illúzióvilágnak a megsemmisítése. Persze mindenki személyesen éli meg az azonosulást, de minél kevesebb tér jut a kétértelműségnek, minél kevesebb a nem meghatározott részlet, annál lustább lesz a képzelet, hisz mindent tálcán kap és csak bámul, ahogy Brecht fogalmaz, mint egy birka-tekintetű, naív, hipnotizált tömeg. Brecht ezen megjegyzése az ortodox színház ellen irányul, mely még mindig létezik és létezésnek jó oka van.

Vajon miért ragaszkodnak sokan ehhez a hipnotizált állapothoz, miért vágnak gondolkodó emberek a nem-gondolkodásra, a klasszikus „happy-end”-re, jó és rossz világos szétválaszthatóságára és a jó győzelmére? Howard Barker szerint a nézők transzba esése egy régi rossz szokás. Erről a jelenségről verset is írt a *The humanist theatre* (Humanista színház) címmel :

We all really agree.
When we laugh we are together.
Art must be understood.
Wit greases the message.
The actor is a man/woman not
unlike the author.
The production must be clear.

Mi mindannyian igazán egyetértünk
Ha nevetünk, együtt nevetünk.
A művészetet meg kell érteni.
A szellemesség gazdagítja a mondanivalót.
A színész egy férfi/nő, aki nem
különbözik a szerzőtől.
Az előadás világos kell legyen.

We celebrate our unity.
The critic is already
on our side.
The message is important.
The audience is educated
and goes home

Az egységünket ünnepeljük.
A kritikus már
a mi oldalunkon áll.
A mondanivaló fontos.
A közönség művelt
és hazatér

happy
or
fortified.

boldogan
vagy
megerősödve.

Barker versének utolsó képe, a „boldogan vagy megerősödve” hazatérő néző az azonosulás okának és funkcióinak keresésénél kulcsfontosságú kép. Mint az alábbi érvelésből kiderül, nagyon is valóságos pszicho-szociológiai oka van annak miért vágyunk az azonosulásra. Peter L. Berger *kelj-fel-Jancsi* elméletére szeretném visszavezetni az azonosulás igényének pszicho-szociológiai gyökereit.

Peter Berger Alfred Schützötől kölcsönzi a többféle valóság létezésének elméletét, hogy azt később saját elméletébe építse. Schütz megkülönbözteti a hétköznapi valóság világától azokat a valóságokat, ahová ebből az első valóságból menekülünk. Ezekbe a másodlagos valóság “szigetekbe” való belépést és az azokból való távozást Schütz szerint sokként éljük meg. Ilyen sziget lehet a *vicc*, minek alkalmával csak rövid időt töltünk a *vicc* által kreált világban, vagy az *álom*, ahol teljesen passzívan éljük meg a fikciót, vagy az *esztétikai*, *színházi* és *vallásos* élmények is ide sorolhatók, éppen úgy, mint a játék teremtette világ. Gondoljunk csak bele, hogy az állatvicceknél mennyire gyorsan elfogadjuk a beszélő állatok létezését, vagy egy-egy társasjáték alkalmával a fiktív papírtáblán a fiktív pénzért vásárolt telkek létezését, vagy ugyanígy a színházban nem lépünk közbe, ha valaki öngyilkosságot akar elkövetni a színpadon, mert az elfogadottan a fikció világa. Berger a *vicc* világát vizsgálja, majd a komikum különböző formáinak felsorakoztatása után úgy találja, hogy a vallásos hit képes egy párhuzamos világ megteremtésére, amely nem csak egy kis sziget, mint a *vicc*, vagy a játék fantáziavilága. A *vicc* és a hit kapcsolatakor Berger kifejti, hogy mennyire fontos a síró gyermeket vigasztaló anya képe, mint a gyermek egyik első élménye. A vigasztaló anya a gyermeket meggyőzi arról, hogy bízson a világban. A síró gyermek vigasztalásának vallásos értelmezésében az anya a megváltó eljövételét, magát a megváltást, az abban való hitet közvetíti. Berger e hitközvetítésben Jézus Krisztus megjelenését, halálát (azaz eltűnését) és a feltámadásban (az újra-megjelenésben) való hitet közvetíti. „De újra eljön, ítélni eleveneket és holtakat, és országának nem lesz vége...” mondja a *Hiszek* egy. Berger a gyermek hitének erősítését látja egy korai gyermekszórakoztatásban, amikor a

szülő hirtelen eltűnik a gyermek látóteréből, majd újra megjelenik mielőtt a gyermek elkezdené sírni, amire a gyermek nevetéssel reagál. Ez a biztonságot adó jelenlét, annak eltűnése, majd újra felbukkanása Berger szerint a megváltó eljövételében való hit korai gyakorlása. A játék Jézus születését, halálát és feltámadását utánozza. A hit és bizalom pedig erősödik, mert a szülő mindig újra megjelenik. Ezen játék nem szülőre, hanem tárgyra vonatkoztatható helyettesítése a kelj-fel-Jancsi is, amit Berger a feltámadás drámájának nevez. A kelj-fel-Jancsi lényege, hogy bárhogyan mozdítjuk el, rövid időn belül újra talpra áll, tehát a feltámadás üzenetét hordozza. Véleményem szerint Berger elméletének azon része, amely a hit megerősítését szolgálja, nem feltétlenül a vallásos hit megerősítésére vonatkozik, hanem itt egy pszicho-szociológiai kapaszkodóról lehet szó, egy olyan alapvető világba vetett bizalomról, amely nélkül az egyén szociális fejlődése elképzelhetetlen lenne. Mint Berger-nél láthattuk, a szülő funkciója később áttevődik a gyermek játékaire, majd lassan bővül a kör és kiterjed a világra. Ide sorolnám a meséket is, ahol bármi borzalom is történik, a mese vége mindig jó és így az megerősíti a hitet, legyen az vallásos vagy a világ jóságába vetett hit. De hogyan hozható össze a gyermekkorban kiépült hit, illetve a világba fektetett bizalom a néző színházban történő azonosulásával?

A szülők eltűnésének és újra felbukkanásának sokszori ismétlése a gyermekben a szülő visszatérésének sémáját alakítja ki, mely „a világ jóságába vetett hit” kialakulásának alapja. A fent leírt gyermekjáték, a kelj-fel-Jancsi és a mese példáinak alapján megállapíthatjuk, hogy ezek az élmények egy bizonyos struktúrával rendelkeznek, ahol a „jó” eltűnése a „jó” visszatérését vonja maga után, vagyis a világ alapvető jóságában való bizonyosságot erősíti meg. Berger mintájára folyathatjuk úgy az argumentációt, hogy a színpadon szereplő színészek teremtenek egy fiktív világot, mely a világ jóságába vetett hit struktúrájának alapján biztonságosnak tűnik a nézők számára. Itt persze nem a progresszív, formabontó darabokra gondolok hanem olyan rendezésekre, melyek még akkor is beleszövik a fent leírt struktúrát a darab rendezésébe, ha az nincs egészen benne a dráma szövegében. Olyan ortodox színházakra gondolok itt, melyek megerősítik a meglévő sémákat, normákat, melyek a minél teljesebb nézői azonosulást tűzik ki célul. Schütz gondolatmenetére alapozva állíthatjuk, hogy a fent említett színházban látott fikció egy alternatív valóság, ahová a mindennapi valóságból menekülünk: a szín-

ház esetében újra és újra megéljük azokat a meséket, struktúrákat, melyeknek gyermekként a világ jóságába vetett hitet köszönhetjük. Ha színház célja a néző teljes azonosulása, akkor a színészek itt egy szépen berendezett kényelmes kis alternatív másfél-két órát kínálnak a nézők fantáziájának, ahol a „jó” eltűnésén és megjelenésén alapuló séma ismétlődik. Szociológiai szempontból a fikció utáni vágy kielégítésére szolgál az azonosulás, egyfajta másodlagos valóságsgiget. Pszichológiai szempontból pedig a fikció sémájának, „a világ jóságába vetett hit” sémájának újra átélése és megerősítése az azonosulás oka és célja. Azonosulás alatt tehát egy szociológiai igényt, azaz a szórakozás, kikapcsolódás igényét elégítjük ki, valamint azon pszichológiai igényünket is, mely szerint stabil sémák ismétlésére van szükségünk a mindennapi élethez.

Saját színházi élményeim közül talán a 2008 augusztusi szabadkai Népszínház Mezei Attila rendezte Jézus Krisztus Szupersztár illene a vajdasági magyar produkciók közül leginkább ebbe a képbe. A Palicson megrendezett előadás a Szegedi Szabadtéri Játékok mintájára látványos, figyelmet lekötő előadás volt. Az előadás témája is tökéletesen illik az elmülethez, és Jézus nagyságának bemutatása, a feltámadásban való bizalom megerősítése volt számomra a darab pszichológiai üzenete, és ahogy Barker írja, „megerősödvé” tértem haza. A darab emellett egy alternatív valóságként is szolgált, melyet különösen a rendezés látványossága határozott meg. A fent leírt pszicho-szociológiai okok és funkciók talán segítenek megérteni a következőkben, miért éljük meg frusztrációként az azonosulásban bekövetkező töréseket.

2.2. Nem azonosulni ...

Eben a szakaszban a Bertolt Brecht által meghatározott második fajta nézői „élvezetről” van szó, ami „intrikusabb, jobban bővelkedik a kommunikációban, ellentmondásosabb és eredményesebben éri el célját.” Brecht valójában az azonosulás megszakítása mellett érvel. Gondolatmenetemet Brecht az ortodox színház elleni gondolataival kezdem, melyeket 1948-ban a Kleines Organon für das Theater-ban fogalmazott meg. Brecht elégedetlensége abból fakad, hogy az ortodox színház nézőjét a színészek megbűvölik, bevonják a darabba, úgy, hogy azok teljesen azonosulnak a látottakkal, ami egy hamis valóságképet ad számukra, viszont a nézőközönség túlságosan beleéli már magát a szerep-

lökkel való azonosulásba ahhoz, hogy lássa a hamis képet. A Brecht által bemutatott szórakoztató jellegű ortodox színház, mely meggátolja az önálló gondolkodást nem ismeretlen az 1945 utáni évek vajdasági nézőközönsége számára. Gerold László „A szocreáltól a posztmodern felé” című írásából kiderül, hogy a szocreál diktálta követelmények alatt csak népszínművet vagy operettet lehetett írni Vajdaságban; olyan műfajokat, melyek célja a könnyed szórakoztatás.

Bertolt Brecht az ortodox színház ellen lép fel. Saját színházában az epikusság az az elem, mely meghatározza a néző világa és a színész, illetve a színész által teremtett világ kapcsolatát. Brecht epikusság alatt Arisztotelész klasszikus időre és helyre vonatkozó egységeit rúgja fel. Színházának célja az olyan színházi előadásoktól való elfordulás, melyek pusztán élvezetet nyújtanak, valamint célja, hogy a nézők ne feledjék el az előadás alatt azt a tevékenységet, amivel a kenyerüket keresik, hogy ne feledjék el a mindennapokat.

Brecht szerint a színházakban fel kell adni azt, hogy a múlt szociális struktúráit előrángatjuk és lecsupaszítjuk úgy, hogy többé-kevésbé a mairól hasonlítsanak, ezzel folyamatosságot mutatva. A folyamatosság ellen felszólalva Brecht valójában a fent említett „világ jóságába vetett hit” struktúráját veti el. Brecht szerint inkább az eltérő jegyeket kell megmutatnunk; azokat, melyek meggátolják a folytonosságot. Ha a színpadi fikció a nézőétől eltérő szociális struktúrából áll, a közönségnek nehezebb lesz azonosulni a fiktív világ szereplőivel, mivel az eltérő struktúra a nézőt gondolkodásra készíti: ha ő abban a struktúrában élne, akkor vajon hogyan cselekedne. Brecht szerint a „ha” elgondolásával születik meg a néző kritikus hozzáállása.

E kritikus hozzáállás a néző struktúráinak kikapcsolásával és ezen struktúrák más struktúrákkal való helyettesítésével jár. Ez a folyamat az eredeti struktúrát egyfajta természetellenességgel ruházza, fel és ezen természetellenes állapotban válhat az eredeti struktúra manipulálhatóvá. Ezt a természetellenességet nevezi Brecht Verfremdungseffektnek, azaz elidegenedés-hatásnak. Brecht számára a Verfremdungseffekt és az epikusság szinonimák. A Verfremdungseffekt célja tehát az, hogy a néző megszokott, magától értetődő dolgokat lásson idegennek. De hogyan éri el Brecht ezt a hatást, amely valójában az azonosulás ellen dolgozik? Brecht több példát is hoz, az empátia csökkentése céljából maszkok használatát javasolja, vagy égve hagyja a nézőtéri lámpákat. Brecht

azonban rendező lévén, leginkább a színészek feladatával foglalkozott, akiktől megkövetelte, hogy felejtessenek el mindenféle trükköt, melyekkel eddig rávették a közönséget az azonosulásra. Brecht szerint a legjobb ha a színész kettős szerepben lép a színpadra és ezt a kettősséget a darab végéig megőrzi; egyfelől a színész a közönség szórakoztatója, másfelől ő a fiktív világ szereplője. Willett ezt úgy fogalmazza, hogy Brechtnél a színésznek láthatóan kell állnia a szöveg és a nézők között. A néző reakcióit is ez a kettős aspektus határozza meg, amit Brecht szerint a felismerés és az érzelmek okoznak. Itt Brecht már nem csak a színész kettős szerepéről, a szórakoztatóról és a szereplőről beszél, hanem a néző-közönség reakcióiban is kettős aspektust lát, ami a felismerésből, tehát a gondolkodás termékéből és az érzésekből, tehát az empátia, az együttérzés, a bizonyos fokú azonosulásból fakad. Az azonosulás itt nem más mint magas fokú empátia.

Az előző alcím alatt tárgyalt azonosulás, melynek szükségességét szociológiai szempontból annak a valóságtól elszakadó, szórakoztató jellegében láttam; pszichológiai szempontból viszont a teremtett fikcióba beleszótt „világ jóságába vetett hit” sémájának megerősítésében, azaz az egyén pszichológiai stabilitásának megerősítésében láttam. Brecht ezekkel szemben megfogalmazza a nem-azonosulás iránti igényt és hogy ezt hogyan lehet megteremteni a színpadon. Ezzel Brecht ellenszegül az azonosulás pszicho-szociológiai funkcióinak. Nem tagadja, hogy azt amit az ortodox színház csinál, azt jól csinálja, de Brecht hiányolja az emberek kritikus gondolkodását. Tanácsát megfogadva, el kell ismerünk, hogy „a világ jóságába vetett hit” sémáján alapuló művek tömegének fogyasztása egy alternatív világ, ahol az azonosulás segítségével elfelejthetjük a mindennapokat, viszont ez a szórakozás nem vezet önálló gondolatokhoz. Brecht nem válaszol viszont arra a kérdésre, hogy hogyan tartható fenn az előadás alatt az azonosulás és nem-azonosulás kettőssége, vagy hogy hogyan birkózik meg a néző ezzel a kettősséggel?

2.3. Azonosulás és nem-azonosulás között...

Erika Fischer-Lichte válaszol a fent feltett kérdésekre, bár írásai-ban nem használja az azonosulás kifejezést, hanem a befogadás válfajairól beszél. Brechtnél a néző „ha” gondolata volt kulcsfontosságú, mert ezzel a gondolattal nyílt meg egy alternatív világ, mely magában rejt a

valós világ másként látását és ezáltal a módosítás lehetőségét. Fischer-Lichte számára három valóság létezik: a színészek színpadi jelenléte, a színpadon kreált fikció és a néző értelmezéshalmaz. A néző kettős pszichikai jelenlétéből adódóan különbözteti meg a Präsenz (jelenlét), és a Repräsentation (reprezentáció) megjelenését. Itt a Präsenz, a színész fizikai jelenléte váltja ki a nézőkből az érzelmi reakciókat. A néző ily módon alkotott jelentése egyre erősebbé válik, különösen a performancia stílusú előadásokban. Az azonosulás szempontjából azonban a Repräsentation vonal az érdekes, mely két szálra, a fiktív narratívára és a néző értelmezéshalmazára bomlik. Fischer-Lichte szerint a figyelem ingadozik a fikció valósága és a jelentésalkotás valósága között, amit úgy magyaráz, hogy egyik pillanatban a színészt, a másikon a fiktív szereplőt látjuk. Amint az egyik valóság stabilizálódik, a néző nem fog reagálni azokra a jelekre, melyek a másik valóságból származnak. Fischer-Lichte nem mondja ki, hogy a fikció valóságának megélésekor azonosulásról lenne szó, mert írásában a jelentésalkotásra koncentrálna, viszont én a fikció valóságát a néző azonosulásával kötöm össze a továbbiakban.

Fischer-Lichte szerint minél távolabb esik a fikció világa a jelentésalkotás világától, a néző annál több időt fog eltölteni félúton az egyik és a másik világ között. Ezt a köztes állapotot nevezi Fischer-Lichte Schwellenerfahrung-nak, azaz küszöb-élménynek. A küszöb élménygondolatát Victor Turnertől kölcsönzi, aki antropológiai kutatásai során megfigyeli, hogy egy beavatási szertartás folyamán a beavatandó személy tulajdonképpen egy fázison megy keresztül, melyet Turner liminálisnak nevez, mivel a beavatandó személy akkor már nem tartozik a régi csoportjába de ugyanígy még nem tartozik az új csoportjához sem. A liminális egy köztes állapot, ami két struktúra, két funkció, vagy két perspektíva között helyezkedik el; egy határvonal, ahol nincsenek szabályok. Turner ezt a jelenséget alkalmazza kortárs világukra, ahol azt liminoidnak, azaz a liminálishoz hasonlóknak nevezi. A liminoid olyan cselekmények halmazát jelöli, ahol kreatív alkotás történik, vagy ahol az ember kiengedheti a gözt. Ha Schütz terminológiáját idézzük fel, akkor azt is mondhatjuk, hogy a liminoid a másodlagos valóságok egyfajta gyűjtőfogalma. A legfontosabb különbségek a liminális és a liminoid között, hogy a liminális kötelező, míg a liminoid olyasvalami, amit az ember saját maga választ. A liminális továbbá kollektív jellegű és szociokulturális szempontból elengedhetetlen. A liminoid viszont lehet kol-

lektív, de jellemzőbb rá az individualizmus. Turner szerint a szabadidő remek lehetőség liminoid aktivitásokra: ilyenek például a dráma, irodalom, vagy sport. Turner tehát azt állítja, hogy a színház a liminoid élmények közé tartozik, ahol a kreativitás és lazítás kap hangsúlyt. Ha a színházra vonatkoztatjuk Turner gondolatait, akkor a kreativitást a látott előadás értelmezésében, a relaxációt pedig a feltárolt fiktív világban való elmerülésben láthatjuk.

Fischer-Lichte számára a színházban átélt küszöb-élmény esztétikai élmény, mely élmény egy bizonytalanságból adódik, ami a néző válaszreakciójaként jelenik meg. Ezt a válaszreakciót olyan előadások okozzák, melyek a fennálló struktúrákat kérdőjelezzik meg, így krízist okoznak a megfigyelőben, aki elbizonytalanodik. Ez a bizonytalanság Fischer-Lichte szerint rizikó és lehetőség egyben, csakis a nézőn múlik, hogyan tudja ezt a krízist kezelni. Fischer-Lichte a fikció és a jelentésalkotás rétegei közé, azaz az én értelmezésében az azonosulás és értelmezés közé helyezi a krízist. Mivel a fikció és az értelmezés többször is váltja egymást egy előadáson belül, a krízis állapotán többször is túl kell tennie magát a nézőnek.

Hogyan valósul meg a színházi gyakorlatban a krízis, vagy küszöb-élmény? Schechner mint rendező, a gyakorlatban a „szelektív figyelmetlenség” módszerét használja. A szelektív figyelmetlenség éppúgy vonatkozik a nézőre, mint a színészre. Brecht Kurázi Mamáját Schechner úgy rendezi meg, hogy a színpad egy részén egy úgynevezett zöld szoba található. Ez a zöld szoba arra való, hogy a színészek itt tartózkodjanak, amikor éppen nincs jelenésük, tehát, hogy a szereplőt elhagyva, színészként létezzenek a színpadon. A zöld szobában pihennek vagy éppen készülnek a színészek a következő jelenésre. Ez a zöld szoba viszont nem csak a színésznek, hanem a nézőnek is kiút a fikció világából, ahol a színészek, mint emberek és nem mint szereplők figyelhetők meg. A néző részéről a szelektív figyelmetlenség azt jelenti, hogy választhat aközött, hogy a fiktív történetre koncentrál, vagyis azonosul, vagy a zöld szobában a színészeket figyeli. Ezzel a megoldással Schechner tulajdonképpen lehetőséget ad az azonosulás és nem-azonosulás közötti választásra.

A Fischer-Lichte által leírt krízis továbbgondolása eljuttat bennünket az ortodox azonosulás-központú színháztól a kortárs nem-azonosulás központú színházhoz. Howard Barker szerint a kortárs színház már

nem tanít, nem szórakoztat, nincs is üzenete, egyszerűen stimulál. Barker ezt a színházat katasztrófaszínháznak nevezi, mert itt a feszültség a nézőtér és a színpad között keletkezik, még hozzá azért, mert ez a fajta színház azokat a normákat tesztelteti a nézőkkel melyek szerint a nézők maguk élnek. Howard Barker a fent idézett Humanista színház című verse mellé tükörképként megírta a The catastrophic theatre (Katasztrófa színház) című verset, amely az előzővel összeolvasva remekül mutatja a 20. és 21. századi színházak ellentéteit:

We only sometimes agree.
 Laughter conceals fear.
 Art is a problem of understanding.
 There is no message.
 The actor is different in kind.

Csak ritkán értünk egyet.
 A nevetés félelmet rejt.
 A művészet a megértés egy problémája.
 Nincs mondanivaló.
 A színész másféle ember.

The audience cannot grasp
 everything; nor did the author.
 We quarrel to love.
 The critic must suffer like anyone else.
 The play is important.
 The audience is divided
 and goes home
 disturbed
 or
 amazed.

A közönség nem ért
 mindent, úgy ahogy az író sem.
 Vitatkozunk, hogy szeressünk.
 A kritikus úgy szenved, mint bárki más.
 A darab fontos.
 A nézőközönség megosztott
 és hazatér
 zavartan
 vagy
 lenyűgözve.

A „zavartan vagy lenyűgözve” hazatérő néző képe az előző szakaszban leírt Fischer-Lichte-féle krízis kétféle kezelési lehetőségét erősíti meg. A zavartság a frusztráció terméke, mely abban a helyzetben áll elő, amelyben a néző nem tudja megszegni és elhagyni azokat a normákat melyek szerint él. A lenyűgözöttség viszont azon nézők reakciója, akik képesek szabad asszociációkra, játékosságra, a normáktól való elszakadásra és ezáltal egy új perspektíva kialakítására. Barker katasztrófaszínháza alapértékekre kérdez rá, melyet a néző katasztrófaként él meg. Itt már nem csak a Fischer-Lichte által leírt krízisről van szó, ahol a néző választhat, hogy rizikóként, vagy lehetőségként értékeli ezt a krízist. Ha a lehetőséget választja, ez azt jelenti, hogy képes túllépni azokon a normákon melyek behatárolják életét, az viszont, aki rizikóként értelmezi a krízist, a fennálló normák megdöntésének gondolatától frusztrációt fog érezni, mert nem képes ezektől a normáktól elszakadni. Fischer-

Lichte krízise csak egy kis rés az azonosulás és értelmezés között, ezért az ilyen előadásokat azok a nézők is élvezni tudják, akik nem képesek elszakadni normáiktól. A katasztrófaszínház viszont teljes mértékű frusztrációt hirdet azoknak, akik nem képesek elengedni a mindennapok struktúráit, mert itt vagy hiányzik a fikció, vagy a fikció maga is hasonlóan normaellenes narratívára épül. Vajdasági példát hozva Urbán András rendezéseit említhetném, ahol egyes előadások nem egy összefüggő narratíván nyugszanak, hanem inkább jelenetek, képek füzéréből állnak, melyek a néző fantáziájának katalizátoraként szolgálnak. Itt már nem adatik meg a lehetőség, mint azt Schechner zöld szobájának példáján láttuk, hogy a néző válasszon az azonosulás és nem-azonosulás között. Ez a fajta rendezés nyitottságot és főleg asszociációs munkát igényel a nézőktől. Hasonlóan működik Nagy József JEL színháza, ahol viszont nem a szavak, hanem az erőteljes ritmikus zene szolgál katalizátorként a néző asszociációinak kibontásában.

Ha áttekintjük a színháztörténetben, hogyan fordul a 19. századi azonosulás a 20. században egyre inkább a nem-azonosulás felé, látunk egy tendenciát a valóság megőrzésére és a fikció, azaz azonosulás kerülésére. A valóság megőrzésének igénye szülte a performansz művészek munkái is egyre jobban befolyásolják a színházi rendezéseket. A performanszokban a művész önmaga, a fiktív világ eltűnik és a valóság stimulálta asszociációk maradnak. A performansz művészek gyakran valamilyen normát, vagy tabut kezdenek ki. Véleményem szerint a performanszsal a középkori és reneszánsz karneválok visszatérésének első jeleit láthatjuk. A karnevál pár hónapja lehetőség volt a középkor embere számára arra, hogy kitombolja magát, ahhoz, hogy utána az év hátralévő részében vallásos és joghű emberként tudjon élni. Miből állt ez? Tulajdonképpen karnevál alkalmával bármit tehetett, amit a törvény vagy az egyház megtilt. Lehetett káromkodni, törvényt szegni, papot ütni, gyilkolni, lopni. A Fizikalitás, utcára vonulás, ordibálás, nemiség, mértéktelen evés-ivás jellemzik a karnevált, ahol se tabu se szégyen nem létezett. A karnevál egy fontos eleme a közösségi élmény, de vajon a performansz is az-e? A nézők aktivitásának és egyben a valóság megtagasztalásának valamint a fikció kizárásának szélsőséges példája a belgrádi származású Marina Abramović Rhythm 0 (1974) nápolyi előadása. Helen Freshwater Peggy Phelan reakcióit idézi, mikor azt írja, hogy ebben az előadásban a nézői aktivitás a maximumát érte el, mivel Abramo-

vićnak nem volt elképzelése arról, mi fog történni; az egyetlen irányadó Abramović passzív teste és a nézők rendelkezésére álló 72 eszköz volt. Az efféle formabontó performansz teljesen kifordítja az ortodox színház értékeit: Már nincs szereplő és színész, csak a művész, aki provokál egészen addig, míg a nézőközönség meg nem alkotja a saját valós drámáját. Ebben az esetben az előadást félbe kellett szakítani, mert az egyik néző egy megtöltött fegyvert szegezett Abramović fejének. A „karneválosodás” ebben a példában látható talán legjobban, ahol a nézőközönség magától kezd el kínozni Abramović testét és ezzel normákat szeg meg méghozzá nem csak gondolatban. A vajdasági színházakban is sok előadás formabontó, bár nem mondhatni, hogy Abramović példájára átfordult performanszba. A klasszikus színpad átformálása például Urbán András és Mezei Attila rendezéseiben is megjelenik. A színpadi tér manipulálása, ami a nézők figyelmét nem csak a színészekre, hanem a nézőtársakra is irányítja, már egy lépés a „karneválosodás” szociális jellege felé. Ugyanígy Urbán András színészeinek meztelensége is egy hasonló tabuszegő karneváli elem.

Fischer-Lichte krízis elméletében leír egy részt a fikció és értelmezés között, melyet én az azonosulás és nem-azonosulás közötti állapotként értelmezek, ahol lehetőség nyílik új perspektívák előhívására. Meggyőződésem szerint ezt az állapotot próbálja megnyújtani és az egész előadásra kiterjeszteni Barker. Barker katasztrófaszínházában nem beszélhetünk azonosulásról, inkább empátiát követelő pillanatokról lehet szó, melyek stimulálják a nézők asszociációit. Barker színházától már nincs messze a performansz művészet területe, ahol az azonosulás a minimálisra csökkent és a tabuk és normák megszegésének valós megélése egy karneválhoz hasonló állapotot idéz fel.

3. Egyensúly

Gondolataimat az azonosulást és nem-azonosulást hirdető színházak egyensúlyának keresésével zárom. Howard Barker a színház funkciójában az élménynyújtást látja, mert csak így tud az fennmaradni, hisz oktatásra, vagy szórakoztatásra vannak más, arra szakosodott intézmények, de a túl sok inger megélésére, a kontroll elvesztésére kell a katasztrófaszínház. Barkernek igaza van, ugyanakkor a színházba járás ortodox módja sem valószínű hogy eltűnik, mint ahogy a több száz éves

mesék mesélése sem. Egyre jobban úgy tűnik, hogy az azonosulás és nem-azonosulás alapján csoportosítható színházak intézményes szétválását láthatjuk. Vajdasági viszonylatban a Kosztolányi Dezső és a JEL színházat sorolhatjuk a nem-azonosulás alapján működő színházak közé, ahol a hangsúly a nézők szabad asszociációin van, ehhez Urbán András zaklatott történetekkel, vagy felzaklató vizuális jelenetekkel segíti a nézőt; Nagy József pedig az erőteljes zene és a mozgás különös kombinációját használja asszociációs katalizátorként. Ortodoxabb, azaz jobban narratívára támaszkodó színházként az Újvidéki Magyar Színház és a Szabadkai Népszínház magyar társulatát lehetne említeni. Az azonosulásban, de ugyanígy a nem-azonosulásban is a szélsőségesség nem szerencsés. Hiszem hogy egyedül azonosulással, vagy egyedül a nem-azonosulás eszközeivel nem lehet jó színházat csinálni, mert az első hipnotizált, nem-gondolkodó állapotot ad, a második meg a sokkoláson túl nem feltétlenül stimulál ahhoz, hogy elhagyjuk a valóságot és megnyíljunk alternatívák keresésére. A színházban megélt azonosulási és nem-azonosulási periódusok váltakozásainak „tükröt kell tartaniuk” az életnek. Ahogyan Berger vagy Turner példáján láttuk, szükségünk van a mindennapi kis fikciókra, hogy elviseljük a valós életet, ugyanúgy mint ahogyan erre a színházban is szükség van; ez viszont fordítva is érvényes, szükségünk van arra, hogy a színházi fikció segítségével reflektáljunk a mindennapokra, hogy azokat új fényben lássuk, hogy esetleg változtatni tudjunk rajta.

Az azonosulás szükségességét pszicho-szociológiai okokban láttam, ahol a gyermekkorban megtanult „világ jóságába vetett hit” sémája a felnőttkorban is egy fontos kapaszkodó a mindennapokban. Ez a séma különösen fiktív történetek újra és újra átélésében erősödik meg. A stabil pszicho-szociológiai alapokkal rendelkező egyén azonban gondolkodó egyén is, aki igényli az értelmezést. Az állandóan ugyanabban a sémában való értelmezés viszont kreativitás nélküli, ezért fontos a séma időközönkénti elhagyása és felülvizsgálata. Ebben segít a Fischer-Lichte alapján kifejtett krízis állapot, ami az azonosulás és nem-azonosulás közötti rés, ahol új perspektívák megjelenése lehetséges. Én ezen egyensúly keresésére hívom fel a figyelmet, ezek után pedig a vajdasági közönség maga dönti el melyik színházra van szüksége, amit nézői jelenlétével fenn is fog tartani.

Felhasznált irodalom:

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Cambridge, Massachusetts and London: MIT, 1968.

Barker, Howard. *Arguments for a Theatre*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1997.

Bennett, Susan. *Theatre Audiences. A theory of production and reception*. London and New York: Routledge, 1997.

Berger, Peter L. *Redeeming Laughter. The Comic Dimension of Human Experience*. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1997.

Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*. Translated and edited by John Willett. London: Methuen Drama, 1994.

Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Shurkamp, 2004.

Fischer-Lichte, Erika. *Theaterwissenschaft*. Tübingen und Basel: A. Francke, 2010.

Freshwater, Helen. *Theatre and Audience*. London: Palgrave Macmillan, 2009.

Gerold László. *Drámakalauz. Tanulmányok, esszék és színikritikák jugoszláviai magyar drámákról és előadásairól*. Újvidék: Forum, 1998.

Matuska Ágnes. „Tettetés vagy teremtés? Performancia-kutatás és a valóságmódosítás lehetőségei” *Apertúra Filmelméleti és Filmtörténeti Szakfolyóirat* 2010/2 (<http://apertura.hu/2010/nyar/matuska>; 2010. 11.17.)

Schechner, Richard. *Performance Theory*. London and New York: Routledge, 2008.

Turner, Victor. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ, 1982.

Schütz, Alfred. „Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten” in *Gesammelte Aufsätze. I. Das Problem der sozialen Wirklichkeit*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1971.

Willett, John. *The Theatre of Bertolt Brecht*. London: Methuen, 1977.