

A néző hely(zet)e

A nézőszerep átértékel(őd)ésének néhány kortárs lehetőségéről

Ebben az írásban a nézőnek a színházi előadásban elfoglalt pozícióját, szerepét kívánom értelmezni. Pontosabban azt, hogy milyen módon viszonyul az előadás teréhez, és hogyan, milyen úton alakulhat és alakítható át szemlélete önmagáról, és környezetéről. A kérdés tárgyalásakor hivatkozni fogok a budapesti Katona József Színház Kamrájának *Rosencrantz és Guildenstern halott* című előadására,¹ Tom Stoppard filmváltozatára és a Kamra más előadásaira is. Hangsúlyozom, hogy amennyire ez egyáltalán lehetséges, igyekszem magam távol tartani a kritikus pozíciójától. Megértő, empátikus odafordulást szeretnék sugározni és javasolni is, nem csak az adott esetre tekintettel. Az, hogy a nyugati színházi hagyomány az újabb kritikai vonulat bűnbakjaként szerepel, érthető, de a kritika dühe könnyedén kiépíthet olyan nyelvezetet, ami hátrányosan érinti a megértő odafordulást. Többek közt modernista hevében elveszti személyes kapcsolatát tárgyával. Ez a jóindulat / empátia a változásért ténykedő valamennyi mozdulat elengedhetetlen feltétele.

Néhány kidolgozott reflexióval szeretnék hozzájárulni ahhoz, hogy a saját narratívámban megfogalmazott észrevételek erős kultúrgénné, meghatározó szűrővé fejlődhessenek. Tudatosítani szeretném, hogy nem elsősorban előadásokról, hanem azok ürügyén beszélek. Igaz, és ezzel csatlakoznék a recepcióesztétákhoz, hogy minden értelmezés része a textusoknak, hiszen azok létmódjukat tekintve nem élnek csak az értelmezésben, mégis megen-

gedhetőnek érzem az „ürügyén” kifejezést, hiszen minden interpretáció egyben az önmagunkat a másik másságán keresztül megértő szerkezetben működő önmegértés is. Ez pedig úgy látom, jogossá teszi az „ürügyén” fordulat használatát. Azt akarom ezzel jelezni, hogy személyes szorongatottságot, a magam helyzetének tematizálását helyezem az eredet pozíciójába. Ez az ugyanis, ami megmutatja, hogy nem információs, vagy tudományos/technikai problémával állok szemben. A tét itt az önmegértés eredetisége.

A szorongatottság, amely köré gondolataimat felépíteni igyekszem, nem más, mint a modern világ ontológiai kettősségének gondolkodásunkra gyakorolt hatása. Ennek legfőbb biztosítóka a dolgok diszkrét elválasztása a modern társadalomban. A hatalmi formák, a természet, a társadalom, a jelentés látszólagos elválasztottsága, függetlensége, a többiekkel szembeni személyes felelőtlensége, a tárgy megingathatatlan helyzete.² Ugyanez a szétválasztás megjelenik konkrét témámban is, a hagyományos színházi előadás, a polgári színház kapcsán. A felelőtlenség egyenlő azzal, hogy az adott dolog „magánügy”. Színházba járni, gondolkodni, hinni Istenben ez a protestáns / kapitalista hagyományban „magánügy” (a szív csendjében). Ezt erősíti meg a színházi tér megszokott beosztása is, ahol a közönség és a színpad egyirányú, egyértelmű módon állnak szemben. Létezik ideális nézőpont, ez együtt jár a perspektíva egyirányúsításával. A néző a többi nézővel tudatosan nem konfrontálódik, a

¹ Az előadást 1999-től 2001-ig nyolc alkalommal is megtekintettem. Rendezte: Máté Gábor A szereplők: *Rosencrantz* – Tóth József, *Guildenstern* – Bán János, *Színész* – Végvári Tamás, *Alfred* – Takátsy Péter, *Hamlet* – Szabó Győző, *Ophelia* – Huszárik Kata, *Claudius* – Téri Tibor, *Gertrud* – Borbély Vali, *Polonius*- id. Vajdai Vilmos, *Tragédiájatszók* – Szacsavay László, Nagy Ervin, Elek Ferenc, Fekete Ernő.

² Alapelveink szerint a tudós nem felel a felhasználásért, a hatalom nem befolyásolja a jelentést. Saját kultúránk napi önkritikája ugyanezen elveken nyugszik. Mégis e területek keveredése teszi ezt a világot hatékonyvá, kiszámíthatatlanná, erőssé és kétszínűvé. Az így keletkezett hibribekről viszont alapvetően nem akarunk tudomást venni. Lásd Bruno Latour: *Sohasem voltunk modernek*. Bp., Osiris, 1999. 66.-73. ford. Gecser Ottó.

találkozás kimerül a taps, a nevetés, esetleg a „maradjon már csöndben” jellegű felszólítások aktusában, nem néznek egymás szemébe, tudatosan nem figyelnek mások gesztusaira. Azzal az elvárással ülnek be az előadásra, hogy biztosítják számukra az ideális nézőpontot, ebben a többi néző, például egy kétméteres nézőtársuk, akitől nem látnak jól, valamiféle információelméleti értelemben vett zajjá válik, hibává, ami egyszerűen csak kiküszöbölendő. Ezt megértve, nem fogadhatjuk el Bruno Latour-nak azt az érvét, hogy a régi antropológiai mátrix a modernitásban sem változik. A változás a tagadás, ami látószögünket, így a tudatos cselekvést mozgatja. A nem tudatos elfedésben, tagadásban van, ami ugyan nem szünteti meg a létét, de befolyásolja hatásosságát. Latour fentebb hivatkozott művében azt állítja, a modern kor, az antropológus nézőpontjából, el sem kezdődött, hiszen a tagadás nem változtat az antropológiai mátrixon. Ez az érv azonban nem tartható, ha a tudatos viselkedést és annak következményeit vizsgáljuk.

A Kamra előadásában a tér beosztása az, ami meglepheti a felkészületlen látogatót. Ez a beosztás éppen azért előnyös, mert azok felé a hibrid helyzetek felé tereli a befogadót, amelyeket a megszokott felosztás eltakar. Elképzelhető, hogy egy befogadó számára nem ismeretlen a színház ilyen kialakítása, azonban valószínűsítem, hogy az ilyen néző is ismeri, a ma is uralkodó, polgári színház struktúráját. Az is jó eséllyel igaz, hogy előbb ismerkedt meg a hagyományos irányzat felosztásával.

Ez a felosztás, mint azt János Szabolcs *Színház, templom, iskola* című tanulmányában kifejti, azon alapul, hogy a „XVIII. századi színháznak a templommal és iskolával megegyező feladatoknak kellett eleget tennie (legalábbis elméleti szinten), fő feladatának az ember értelmi és érzelmi nevelését tekintették. (...) államtudományi művek szerzői (...) [a színház] legfőbb feladataként (...) a felvilágosodás antropocentrikus filozófiai nézeteinek terjesztését határozták meg.”³ A nevelés mint feladat a XIX. századi színházi architektúra kialakulását

eredményezte. Ennyiben minden ezt megbontó rendezés lázadás a modern társadalom felszíni szerkezete ellen, és tagadása annak a XVIII–XIX. században gyökerező hagyománynak, melyben a színház iskola, és éppen a kultúra, nemzet egységesítését, nevelését szolgálja a polgári filozófia szócsöveként. Sokkal inkább gondolkodássá, és elbizonytalanítássá válik, mint megerősítéssé. A modernitás ontológiai kettőssége lelepleződik, az eldönthetetlen-ség helyzete megmutatja, hogy a világ nem bináris rendszerben működik, hogy az egyértelműségből következik a modernitás hamis, és kétélű szabadságfogalma, valamint a hibridek ellenőrzésének, vagyis egy bizonyos értelemben a gondolkodásnak a hiánya, egy alapvető kérdésfeltevés fel nem vállalása.⁴ A nevelés, tulajdonképpen inkább idomítás, eredménye egy bizonyos világfelosztás, általában reflektálatlan elsajátítása. Ezzel szemben áll a beosztások rögzítettségének fellazítása, az egésze irányított tekintet, mint az újragondolás kiindulópontja.⁵

I. A Kamra rendezési hagyományairól

A továbbiakban elemzésre kerülő tételrendezés, nem előzmények nélküli. A Kamra megalakulása-kor már készültek előadások hasonló felfogásban. A Katona József Színház társulatának akkori igazgatója, Zsámbéki Gábor fontosnak tartotta a színházi tér intimítását, amit szerinte a méret már önmagában is meghatároz (a Kamra körülbelül 100 fős pinceszínház.). Az általa rendezett *Hamletet* 1991. decemberében mutatták be először. A *Rosencrantz és Guildenstern halott* előadása egyértelműen az ott felépített koncepció folytatásának tekinthető.

A kritikákból jól látható, hogy mind a tételrendezés, mind a jelmez és a díszletezés, megfelel az Stoppard darab esetében alkalmazottnak. A jelmezek kortalanságot sugallnak, a díszlet stílizált. A szereposztás is érdekes átfedéseket mutat, Takátsy Péter és Tóth József szerepelnek mindkét előadásban. Máté Gábor, a mostani rendező pedig Claudius szerepét alakította az 1991-es színrevitelben. Az akkor

³ János Szabolcs: Színház, templom, iskola. *Theatron*, 2000/2. 15–16.

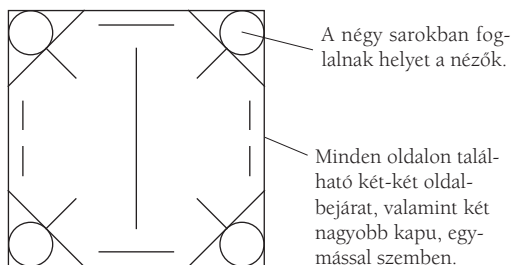
⁴ Itt Martin Heidegger *Mit jelent gondolkodni?* című tanulmányára utalnék, az inter esse, a benne állás és az érdeklődés közötti különbségtételre. Az érdeklődés itt valami olyan, ami egy külső esemény függvénye, és annak megszűntével akár szerte is foszlik. Ami iránt érdeklődöm, az a következő pillanatban már perifériára is kerülhet. Ez az érdeklődés kapcsolatba hozható a modernitás szabadságértelmezésével, ahol a szférák diszkrét szétválasztása biztosítja az érdeklődéshez szükséges kényelmet. Martin Heidegger: *Mit jelent gondolkodni?* In: Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. Bp., Cserepfalvi, 1991. 8. ford. Pongrácz Tibor.

⁵ Vö.: Martin Heidegger: *Mi a metafizika?* In: M. H.: *Bevezetés a metafizikába*. Bp., Ikon, 1995. ford. Vajda Mihály.

megjelent riportokból, ismertetésekből, kritikákból,⁶ az derül ki, Zsámbéki elképzelésének sarokköve: térben játszani, nem egy irányban. Az értelmezők mind hangsúlyozták a nézők részvételének fontosságát, kiemelték, hogy a tételrendezés megeremti a lehetőséget ahhoz, hogy a nézők egymás reakcióit is nyomon kövessék. Megtalálhatóak voltak a közönségnek címzett kiszólások is. Ezek az összefüggések nemcsak a két darab közötti intertextuális viszonyokat hangsúlyozzák, hanem sokkal inkább a két előadás közötti kapcsolatokat. Sajnos az 1991-es előadás rövidéletű volt a Hamletet alakító Ternyák Zoltán körül kialakult botrány miatt, és 1992-ben is hasonló helyzet jött létre, mikor az akkori Hamlet, Kaszás Gergő kilépett a társulattól.

Ha a színház jelenlegi 2000/2001-es repertoárját vizsgáljuk, a hagyományosnak tekinthető előadások mellett, több olyan rendezést találunk, amelyek a térszervezésben hasonló elveket követnek. Ilyenek a *Közellenség*, a *Bakkháznál*, a *Kés a tyúokban*, a *Kalldewey*, *Farce* vagy a kevésbé pregnáns *Mauzóleum*. Mind az öt eset olyan színpadnézőtér beosztással dolgozik, ami a fenti szempontok felé nyit. Különböző mértékben, de mindegyik előadás mottójául megfelelne a: „térben játszani, nem egy irányban” jelszó. Ez azt jelenti, hogy a Kamra rendszeres látogatóit, nem éri váratlanul egy hasonló előadás. Témám szempontjából mégis az tűnik a legcélravezetőbbnek, ha hipotetikusan egy felkészületlen, a XIX. századi polgári színház hagyományában álló nézőtípust, ehhez a hagyományhoz tartozó mintanézőt⁷ veszek alapul, mivel úgy látom, hogy ezzel a megközelítéssel jobban felmutatható a fenti rendezési elvek jelentősége.

II. Belépés a térbe, a tér metamorfózisa



Az ábrán alul látható kapun lép be a közönség. Amint felméri a helyiséget választás elé kerülnek. „Hova üljek? Vajon van-e jelentősége?”. Semmilyen kritérium sem siet azonban a hezitálók segítségére. (Amióta a Kamrában is helyre szólnak a jegyek, a hely(zet)nek ez a dilemmája sajnos elveszett). Mint az a fenti ábrán látható, a széksorok páronként egymással szemben foglalnak helyet. A színpadi mozgások pedig a néző tekintetét időről időre a többi néző felé irányítják. Az előadás időnként olyan szituációkat teremt, amelyek kifejezetten provokálják a mások gesztusaira reagáló reflexiókat. Az egyik jelenetben, mikor a címszereplők Hamlethez sietnek, hogy ellessék „mi bántja titkon úgy”, Hamlet (Szabó Győző) az egyik nézőtér korlátján guggolva olvas. Ebben a helyzetben a másik három sarokban ülők mindenképpen szembesülnek az előbbiekké reakcióival. A figura térbeli (és így jelentésbeli) háttérét időlegesen nézők viselkedése adja meg. Az, hogy ebben a térben mindig szembesülhetünk nézőtársaink reakcióival, mégsem jelenti azt, hogy valóban állandó háttérét biztosítják az előadásnak, hiszen ez figyelmünk beidegzett irányultságain is múlik. A hasonló felhívó gesztusok, melyekre más nézőpontban talán az intermezzo kifejezést használnám, bár ezzel az eseményt mellékesnek, epizódszerűnek tüntetném föl, és éppen ennek ellenkezőjén fáradozom, mindenképpen fontosak, már csak azért is, mert a polgári színház hagyománya felől indulva valószínűleg nem szentelünk elég figyelmet a környezet kialakításának.

Az előadás kezdetén, amikor Rosencrantz és Guildenstern először találkozik a színészekkel, azok ugyanazon a kapun mennek ki, ahol a nézők érkeztek. A színésztársulat mozgása, egyebek mellett, olyan performatív aktussá válik, amely átnevezi, birtokba veszi a tér egy részletét. Minden be és kijáratot elfoglal (itt értsük ezt aktív igeiként) tehát a színpad. Mostantól ez a hely nem az a hely, ahol ha a néző bejött, ki is mehet. Az előadás kisajátítja („mostantól ez is színpad”) ezt a lehetőséget. (vö.: III.1.) Igaz, a tér szerkezete, előbb is sugallhatta a színpad ilyen felfogását, de ez a „kilépés” egyértelműen bezárja a nézőt a színpadra, hiszen más út kifelé nincs. Az előadás rendszeresen olyan utalásokkal él, amelyek megerősítik ezt az értelmezést. Abban a

⁶ Népszabadság, 1991. december 27.; Pest Megyei Hírlap, 1991. december 28.; Magyar Nemzet, 1991. december 19.; Színház, 1992/3.

⁷ A mintanéző fogalmához lásd Marco de Marinis: A néző dramaturgiája. *Critica Lapok*, 1999/10. ford. Imre Zoltán.

dialógusban ami azután kezdődik, hogy a színészek először akarják elhagyni a színt, a színésztársulat vezetője (Végvári Tamás) fel is hívja a néző figyelmét arra, hogy valaminek a bejáratát, egyben valami másnak a kijárataként is értelmezheti. Ugyan a megjegyzés szorosabb kontextusa a színészmesterség természetéről elmélkedő párbeszéd, a kapcsolatot a térszervezési elvekkel egyértelműnek tűnik.

II.1. A nézőpont szerepe, fenomenológiai reflexió

Visszatérve a II. ponthoz, elmondható, hogy a már átalakult térben, amit a színház, a színpad ural (ekörül forog minden), megszűnik a lineáris oda-fordulás lehetősége. Ha egyetlen oldalról áttekinthető lehetne minden „releváns” esemény, ahogy a polgári színház vizuális rendszere sugallja (minden biztonnal hamisan), akkor azzal az érzéssel távozhatna a néző, hogy bekebelezett mindent, hisz mindent látott, amit mutatni akartak neki. Irreális illúziókkal távozna tehát, mégis joggal tenné. Esetünkben ennek a lehetősége sem áll fenn. A néző bárhol foglalt is helyet, fel kell figyeljen rá, hogy nem láthat mindent egyszerre. A tér ilyen kialakításával a látás egyértelműsége megszűnik, a tárgy mindig csak egyik oldaláról szemlélhető, mindig maradhat a nézőben némi irigység azokkal szemben, akik a másik oldalon ülnek. Mindig lesz valami, ami csak velük történik meg. Irigyelhetik egymást, mert az egyikhez ült Hamlet, az utóbbiak pedig irigyelhetik a többieket, hogy látták az arcukat, mikor Hamlet hozzájuk telepedett. A nézőtér elrendezése ezzel az egyén nézőpontjának fenomenológiai meghatározottságait hangsúlyozza. Több nézésirány él együtt az adott térben, ahol így egyik sem válhat abszolút kitüntetetté. Ez leleplezi a XIX. századi színház mechanizmusát, felhívja a figyelmet a frontalitás kérdésére. Mi több, a térszerűséget hangsúlyozó nézőpontból vissza a nyugati színházi hagyományra, kiemelve annak egyoldalúságát.

II.2. A nézőtér kialakítása, kölcsönhatás a nézők között

A nézők reagálása kényszerítheti az egyéni nézőt arra, hogy úgy szervezze és interpretálja saját ta-

pasztalatát, ahogy biztosan nem alakította volna elszigetelt olvasóként.⁸ A színházi közönségnek ezt az erejét leginkább az egységes, és egyirányú hagyományos nézőtér garantálja. A nézők arctalan tömege, a saját pozíció reflektálatlansága, sokat „segít” abban, hogy az egyéni szempontok feloldódjanak a közösség szempontjaiban.

Bár közösségként nyilvánvalóbb, mint mondjuk az olvasók közössége, a színházi közönség éppen közvetlen jelenlétével gyakorol erősebb hatást az egyes befogadók viselkedésére. Ha a nézőtér kialakítása nézőpontokra, különálló csoportokra tördeli a közönséget, ez a hatás jelentősen csökkenhet. Mivel a négy különböző nézőcsoport, ugyanazon időben, eltérő eseményekkel szembesül, sőt, ahogy a II.1.-ben kiemelt, egymás reakcióit is megfigyelheti, különböző nézőpontokként ismerhet egymásra. A közvetlenül egyetlen néző felé címzett kiszólások méginkább kiemelik a különbözőséget. A tárgyalt térszervezési elvek tehát pozitívan hathatnak az egyéni szempontok érvényesülésére is.

III. Önazonosság, a résztvevők státusza

A II. pontban tárgyaltakkal szorosan összefonódik az a jelenet az első felvonás közepén, mikor Guildenstern (Tóth József) beül az egyik nézőtérre (miközben a hozzá legközelebb ülő néző felé közvetlen mozdulatot tesz), azt mondja: „most olyan, mintha én is néző volnék. Ronda ügy.”⁹ Egyfelől itt is érvényesül az, amit Hamlettel kapcsolatban megjegyeztem. Másfelől egy igen összetett problémát emel a horizontba ez a retorikailag erősen megterhelt kérdés. Fontos ez tisztázni, hogy ennek a problémának egyik legfontosabb lehetősége/feltétele a személyiségfejlődést integrálásként, szintézisként értelmező hagyomány, melyben nehezen képzelhető el például, hogy egy tárgy státusza, ne legyen egyértelmű.¹⁰

(i) Vajon milyen minőségében tette fel a kérdést: szereplőként, színészként? Mindkét alternatíva jól védhető, de a dilemma akkor éleződik ki igazán, ha rákérdezzünk, feltehetően volna nézőként is? Mivel a probléma itt még eldönthetetlen, nyitott marad, egyelőre érdemes elfogadnunk, hogy a három lehetőség oscillációja határozza meg a helyzetet.

⁸ Marvin Carlson: A színház közönsége és az előadás olvasása. *Critikai Lapok*, 2000/ 3–4. ford. Imre Zoltán.

⁹ Az előadásban elhangzó szövegről van szó.

¹⁰ Vö.: Connie Zweig: The Death of the Self in the Postmodern Word. In: Walter Truett Anderson (szerk.): *The Fontana Post-modern Reader*. London, Fontana Press, 1996. 141–146.

(ii) Mit jelent nézőnek lenni? Azt, hogy egy bizonyos helyen ülök egy teremben, vagy valamivel többet? Úgy tűnik van olyan szempont, ami alapján elmosódik a különbség. (iii) Ha magamra veszem a kérdést, talán én is kijelenthetném: „olyan mintha én is szereplő vagy színész volnék”. Ronda ügy, tehetnénk hozzá ironikusan, követve Guildenstern-Tóth József példáját. Ezek a reflexiók feloldják / el-mossák (mint valami oldószer) a színpad-nézőtér, színész-néző binaritások erejét. Végiggondolásuk identitásavarhoz vezet, ami esetünkben mindenképpen termékeny.

Meg kell azonban jegyezni, hogy a rendezés csak lehetőséget teremt ehhez, felvet lehetőségeket, nézőpontokat. A néző akár el is feledkezhet róluk, ugyanis maga az előadás nem bontja ki őket, inkább csak feltalálja. Azonban megvan a lehetőség, hogy ha a befogadó megfelelően válogat, megnyíthat az út az objektum-szubjektum struktúrájú szemlélet feloldására. Az így kialakuló helyzetre jól illik az „omnijektivitás” kifejezés. Ekkor a szubjektum határainak egyértelműsége szertefoszlik, a jelentés skizofréniajához jutunk. A skizofrénia itt két nézőpont, megközelítés keveredéséből következik. Ezért válik olyan nehezzé a kérdés: vajon mi az, hogy „néző”? Annyi bizonyos, a hagyományban diszkréten elkülönült szférák egyszer csak testközelbe kerülnek egymással. (Egy az itt tárgyalt szempontokra már felkészült néző valószínűleg elkerüli az identitásavar kialakulásának fázisát, hiszen előzőleg már tudatosíthatta azt, amit az általam követett mintanéző csak most ismer meg. Emellett az is biztos, hogy kevésbé kerülnek el a figyelmét az előadásban felkinált lehetőségek.)

III.1. Színpad és nézőtér

Ha most visszagondolunk a tér átalakulására a II. pontban, már azt is érthetjük, hogy a független teretek, egyértelmű identitások hagyománya zárja be a nézőt színpadba akkor, amikor elfogadja, hogy a bejárat is színpad. Az említett bezártság nemcsak azt jelenti, hogy „nem mehetnek ki”. A tér tengelyében van a színpad, a nézők körülveszik azt. Egy olyan világba szövődnek ekkor, amit talán Shakespeare „színház az egész világ” metaforájával lenne érdemes egybevetni. Shakespeare alapvető intertextusa a darabnak. Stoppard művében is alapkérdés a színészek, illetve a színház státusza. Termékeny út nyílik, ha ezért a rendezés tárgyalt sajátosságait éppen ez utóbbi aspektusok hangsúlyozása-

ként értelmezzük. A néző tehát explicit felhívást is kap, hogy azonosuljon egy olyan felfogással, amelyben ő nem szuverén, nem független létező, hanem a színház/világ szerves része. A színpad nem „ott van elől”, hanem a nézőt is magába foglalja. A színész, ahogy szintén az előbb említett dialógusban elhangzik, sose veti le a szerepét, sosem esik ki a szerepéből. Ezt a megjegyzést éppen az a szemlélet támasztja alá, amely szerint mindenki állandóan szerepet játszik, tehát mindenki színész. A szereplés ebben a nézőpontban létmódként értelmeződik. A szereplést nem lehet kikerülni, nem lehet belépni kívülről, csak egy konkrét szerepbe.

A néző is szereplő tehát. Ez azonban nem változtat semmin a gyakorlat szempontjából. A felvétel túlzó premisszákon alapul, amennyiben áthelyezzük a gyakorlatba. Engem viszont csak az a termékeny dekonstrukció érdekel, amit ez az észrevétel végrehajt. Ebből ugyanis az következik, hogy a színházi tér elviekben egységes közeg, melyben a jelentések szabadon variálódnak. A szférák gyakorlati jelentősége azonban ezzel nem szűnik meg.

Értelmezzük most az identitásavart eldönthetetlenségként. Éppen ez, a döntésképtelenség tartja mozgásban az értelmezőt. Választani nem tud, a nyugati színházi hagyományban a néző-színész-szereplő nem kompatibilis egymással, előfeltevéseink szerint nem lehetünk egyszerre mindhárom. Kijelenthetjük, hogy emberek vannak egy adott térben, ekkor viszont a néző elveszíti a hagyomány által biztosított talajt, egyértelműséget. Ha nincs több kritérium, mint hogy a néző is az előadás résztvevője, akkor alapvető bizonyossága, a többiek-től való evidens különbözősége kérdőjeleződik meg.

III.2. A néző problémájának részletes vizsgálata

Az iménti dilemma szerkezetét kutató elemzés valószínűleg elkerülhetetlen, hacsak nem kívánunk felszínes válaszokkal megelégedni. Meg kell vizsgálni milyen Guildenstern (Tóth József) mondatának retorikai helyzete, és milyen kérdésre válaszol.

„Most olyan, mintha én is néző volnék. Ronda ügy.” A kijelentés az akkor-és-ott-ban (a „nézők” között, egy bizonyos pozícióban) érvényes. Mindamellett metanyelvi kijelentéssel van dolgunk. Az egyén saját helyzetét teszi kérdésessé. A hagyomány felől tekintve eddig színész és/vagy szereplő volt. Kérdés, hogy a fenti kijelentésben vajon elismerte

magát nézőnek, vagy csak azt jelentette ki, hogy „olyan”, tehát a helyzetét meghatározó körülmények kielégítenék a nézőség feltételeit? Ez új dilemma. Ha a körülmények ennek megfelelőek, akkor ő nem ismeri el magát nézőnek. Más szempontból viszont ez a performatív lépés szükséges. A dilemma itt feloldhatatlannak mutatkozik. A másik kérdés, amit talán szívesen feltennénk akár Guildensternnek, akár Tóth Józsefnek: valamelyikük tudja mi a néző? Ez utóbbi egyszerűnek látszik. Valószínűleg a néző kapcsán az előadás a hagyomány fogalmiságára hivatkozik.

Erről a nézőről azt tudjuk, hogy nem vesz részt a darabban, ami a színpadon foglal helyet, de a színpad helyzete már megkérdőjeleződött. Szerepük állítólag a színészeknek van, de mikor Guildenstern flörtölni kezd a nézőkkel, ők is színpadi szereplővé válnak. A hagyományban a néző állítólag résztvevője az előadásnak, valójában inkább passzivitásra van kárhóztatva, hűvös/magabiztos megfigyelője a darabnak (ami tőle függetlenül létezik), mindemellett a cselekmény szempontjából felelőtlen valaki. Első megközelítésben ez jelentheti azt, hogy a szereplő menekülni próbál a helyzetéből, annak valóságosságából, egy külsőnek tetsző pontba (a néző látszólag kívül áll a darabon). Ez, a való életben is gyakori, elhárító mechanizmus természetesen illuzórikus. (Felvethető itt, hogy a szereplő így a darab világába nem illő észrevételt tenne, ehhez azonban újra vissza kell lépni a darab és a nézők diszkrét elválasztásához.) Második lehetőségként a színész szól hozzánk. Ekkor nem fontos az előbbi kontextus, a kérdés pedig ez: mi a néző, és mikor válik valaki azzá? Itt a hagyományos válaszra hívják fel a figyelmet, és a III. pontban tárgyalt kérdéshez jutunk vissza.

A kijelentést mindenképpen érthetjük ironikusan is. Ekkor iróniája éppen abban állna, hogy a néző-színész kettős közt valójában van átmenet, ez az átmenet pedig éppenséggel a hagyományos értelmezésen alapszik. Itt válik különösen fontossá Guildenstern-Tóth József nézősége. Ha a nézőség kívülállás, akkor a színész és/vagy szereplő is kívültre kerülne a darab világából? Ekkor a „most olyan mintha”, csak annyit jelent, hogy nem maradandó és nem is hibátlan az azonosítás. Mindezenre a kijelentés helyén valamiféle nézővel volt dolgunk, és a nézőség ott a metapozíció kívülállá-

sát jelenti. A szerkezet visszafelé is érvényesül. A figura kívülállása / nézősége semmivel sem illuzórikusabb, mint a nézők kívülállása a színházból. A fenti gesztus erre is felhívja a figyelmet. A színház ugyanis nem a darab, vagy a színészek felvonulása, csak a néző közreműködésével működik. Ha a néző úgy értelmezi magát, mint kívülállót, azért mert „úgysem szólhat bele a cselekménybe”, úgy érteve ezt, hogy nem akadályozhatja, meg mondjuk az egyik hős halálát, akkor ezzel kizárja magát a színházból, akárha ott se lenne (legfeljebb ezt, ki tudja, hogy szerencsére vagy sem, nem állapíthatjuk meg róla). Természetesen a mi példánkban nem változtathat a cselekményen, ha viszont elfogadja aktív értelmezői szerepét, akinek bizonyos gesztusai is az előadás részévé válnak, akkor az egységes nézőpont felől tekintve az ő kívülállósága is értelmetlenné válik, és relevánsá lesz a kérdés vajon *bizonyos értelemben* nem szereplők-e a nézők is?

IV. Az identitászavar átmeneti jellege, hermeneutikai reflexió

Azt is mondhatjuk, hogy a nézőben elültetett bizonytalanság önmaga, vagy a tér státuszát illetően egyfajta szkepszist alakít ki benne. Kétkelkedni azonban csak okkal érdemes, mondaná Wittgenstein.¹¹ Nézzük meg meddig tarthat e kétely megokoltsága, meddig kéznél lévő, és mennyire erőteljes az ok, ami kiváltja!

A kétely épp csak annyi időt kap az előadás alatt, hogy felvillanjon, mivel egyszerűen nem marad időnk következtetések levonására (az események pörögnek tovább). Másfelől a néző valószínűleg alulbecsüli jelentőségét, apró intermezzónak nyilvánítva azt. A rendezés nem kényszerít ki ennél többet. Így a kérdés az előadás végéig háttérben marad. (Nem azt akarom itt állítani, hogy a vizuális környezetnek nincs hatása kidolgozott reflexiók nélkül, de az mindenképpen hamis kép lenne, ha azt állítanám, hogy az előadás közben létrejön mindannak megértő feldolgozása amiről itt beszéltem. Akkor és ott inkább enyhe zavar és minden explikálható gondolatosságot nélkülöző meglepettség lesz úrrá a látogatókon.) Az előadás után, feltéve, ha valaki végiggondolja mindezeket, nem hiszem, hogy életét (akárha színházba megy is) abban a meghatározatlan állapotban fogja leélni, ami nem tud dön-

¹¹ Ludwig Wittgenstein: A bizonyosságról. Bp., *Helikon*, 1989/122. §, 115. §. ford. Neumer Katalin.

teni szereplő/néző kérdésében, esetleg végleg eltörölve ezeket a kategóriákat. Tehát valahogy kiegészítik a néző-szereplő-színész címkékkel.

IV.1. Az identitászavar feloldása, metafizika és történetiség

A III. pontban a következő kijelentést tettem: „A felvetés túlzó premisszákon alapul, amennyiben áthelyezzük a gyakorlatba.” Azt állítottam ezzel, hogy a néző hiába gondolja úgy, hogy ő is szereplő, tehát nincs bezárva, nem fog felpattanni, és kísélni. Ez pedig nem azért van így, mert nem elég következetes! Tudja, hogy az adott térben ezt mégsem teheti meg. Hiszen ő alapvetően néző, ez a szerepe. Tegyük fel, nem először látja a darabot, vagy már ismerős ebben a színház típusban (például rendszeres Kamralátogató), már reflektált és gondolkodott. Még ekkor is, mindig nézőként ül be az előadásra! Csak másféle nézőként, akinek új teret nyitottak egy előadásban, aki (jobb) tisztában van aktuális „szerepének” lehetőségeivel. Újfajta szabadságot nyerhet színpadra zárt helyzetében, a rá osztott szerep aktív felvállalásával. Ennek a szabadságnak a másik oldala, hogy megtanulja, szerepe nem rögzített, a szerepek pluralitása határozza meg, és képesnek kell maradnia az aktualizálásra. Ez egyfelől aktivitást követel a nézőtől, másfelől viszont kijárat egy rögzített világ kényelmesnek tetsző rácsai közül.

Próbáljuk meg lecupaszítani a háttérben mozgó folyamatot! (Már eleget tudunk róla ehhez.) Látjuk, hogy az evidens különbözősége az előadás ún. résztvevői közt nem tűnik el. Az identitászavar, az új helyzet feldolgozásának kiindulópontja. Metafizikai, holisztikus¹² szintre emeli fogalmainkat, első lépésben szembesít minket az egységes nézőpont önálló tanulságaival is, hogy aztán a konkrét helyzetre fókuszáljon vissza. Ez a második lépcső a holisztikus felől nézve értelmezhető „szereptanulásnak” is, azt értve ez alatt, hogy (nem)tudatosan megtanulok egy bizonyos szférát birtokba venni az egészből. Ez a tanulás mindig történetiségemben meghatározott, és mindig arra épít (hagyományos nézőszerep, stb.), abból kiindulva működheti az új szerepet, ahogy azt már láttuk például a tér metamorfózisa kapcsán. Az új szituációk interiorizálása, a szférák között létrehozott hibrid jelentések köz-

vetitődését előfeltételezi. A közvetítés pedig csak az egységes nézőpont segítségével történhet meg. E két nézőpont egyértelmű szétválasztása feloldja a skizofrén helyzetet, és rámutat a jelen helyzet sajátos problematikájára. (Tulajdonképpen hasonló folyamat játszódik le akkor is, ha valaki számára már nem újdonság a térben működő színház. Ebben az esetben is szükség lehet aktualizálásra, a lehetőségek, szerepek elsajátítására. A legfontosabb különbség, hogy ekkor a hagyományokhoz fűződő viszony már valószínűleg tudatosult, és kevésbé lehet szó a szemlélet átalakulásáról.)

Az, hogy valaki néző-e vagy nem, alapvetően nem kérdés. Tudja magáról, hogy dolgozik, munkába jár, mondjuk mérnök, nem foglalkozik sem irodalommal, sem színházzal, világában a virtuálisnak tekintett elemek a televízióban vannak, ráadásul így is valós viszonyban áll velük. Nem szokott tudatosan megegyezés szerinti szerepeket játszani, pláne nem ismétlni a játékot. Ennek az embernek belépni a színház terébe, az titkok közé lépni. Nem tudja, mi hogyan működik, nem jár a színpad mögött. Egyoldalúan ismeri ezt a teret. És, ami esetünkben talán a legfontosabb, úgy lép be oda, hogy mások ismeretlen/ismert terveinek részesévé válik, nem ő tervezi el a világot. (Ez még akkor is igaz, ha tegyük fel egyébként színész az illető. Ha szabad teret kap a mozgásra, azt is mások biztosítják.) Nézőnek lenni, tehát valami olyasmi, mint vendégségbe menni. Ezt a bizonyosságot is a történetiség biztosítja.

Összefoglalva tehát, az esetleges identitászavar átmeneti, meggondoltta az előadás után válik. Semmiképp sem állandósul, mindössze a fogalmak aktualizálását, vagy értelmük visszanyerését segíti elő. A problémát végül eloldja fel, hogy a néző tudja, mást jelent Guildenstern (Tóth József) „nézősége”, mint az övé, és ugyanez igaz az ő „szerepére” is. A néző reakciója például nem fiktív, és nem is virtuális. Ellentétben az előadás más elemeivel. (Hacsak a színészeknek nincsenek a nézőt néző reakciói, ez azonban így is megmarad a szerep virtuális kontextusában.) A zavar csak a minőségek aktuális módosításáig tart. Addig, amíg a befogadó rájön, hogy itt koncentrálnak az aktivitására, és így szembesülhet a színházban, mint egészben elfoglalt helyzetével is. Ezután, úgy is mondhatnám, új egyensúlyi helyzet alakul ki.

¹² A metafizika fogalmát itt Heidegger *Mi a metafizika?* című tanulmányának értelmében használom.

V. Az ismétlés labirintusa, a célba vett paradoxon

A tárgyalt előadásnak több jellegzetessége is felhív az újranézésre, újrafeldolgozásra. A II. pont alapján tudjuk, a néző egyszerűen fizikailag/vizuálisan is lemarad eseményekről (a nézőpont metaforája itt tulajdonképpen materializálódott), és ha a tér beosztása nem volna elég, egyes jelenetekben annyira telített a környezet, hogy nem is lehetséges mindenre odafigyelni. Ezen keresztül persze lemarad bizonyos jelentésekről is. Ha identitászavarrát / szerepét aktuálisan tisztázta, és újra megnézi a darabot „most már más szemmel”, azzal el is indította magát a „lejtőn”. A következő alkalmakkor új és új lehetőségek nyílnak meg az előadásban, és hamarosan nyakán érezheti a hermeneutikai körnek becézett hurkot. (Az „ördögi kör” kifejezés jól érzékelteti a szerkezet paradox jellegét).

Itt ki kell még térnem egy pillanatra Stoppard filmjére. Az a néző, aki látta az általa megrendezett filmváltozatot is, azt bizonyára meglepi a Kamra rendezésének pergő, humorra kihegyezett felfogása. A film unalomig nyújtott jelenetei, alapvetően két célt szolgálhattak. Az egyik az utalásokkal és gondolkodnivalóval igencsak megterhelt darab mélyebb megértése. Az azonnali reagáláshoz ugyanis egyszerűen idő kell. A másik pedig a tragikum hangsúlyozása. Nos a mi esetünkre tekintve, aki az ismétlés labirintusába került, annak számára a megértés elmélyítése / elmélyülése gyakorlatilag elkerülhetetlen. Viszont *magá választotta* lehetőség is egyben. Hedonista esztétika felől tekintve, aki elment és egyszer megnézte az előadást, de itt megállt, az is garantáltan jól szórakozott. Aki pedig betévedt a labirintusba, erre ugyan az előadás kényszeríteni nem próbálta, csak megcsillantotta, mint lehetséges utat, azt már közelebb sem vihetjük a Barthes féle hedonizmushoz,¹³ a sokrétű jelentéshálózatok végtelenjének felfedezéséhez. Aki már ismeri ezt a paradoxont, annak a számára éppen ez lehet az, ami kedvére tesz például a választott színház típusban. A hagyományokon belül maradva éppúgy, mint túllépve rajtuk, sokan és sokféleképpen hozzáférhetnek/kapcsolódhatnak ehhez a jelenséghez. Ez a sokaság talán önmagában is tanulságos. Azt a keresztmetszetet szolgáltatja, ami a szemléleteket átformáló,

átalakító folyamatok, lassú, de erős középmezőnyét ábrázolja.

Ha jól meggondoljuk üzletpolitikaként sem utolsó ilyen darabot rendezni. Előadásunkban mondhatni a visszafogottan „pizskálódo” rendezés, a mai világban reális üzletpolitikát valósít meg. Finoman elbizonytalanít, de nem erőszakoskodik, azon kívül képes megfelelni egy felkészült, az alternatív színházi világban járatosabb befogadó igényeinek is. A hagyomány mint háttér megőrzésével erősebb bázist teremt a konvenciók, a társadalmi sémák és az egységes, szimmetrikus szemlélet közötti feszültség megmutatásához. Ez a feszültség önálló jelentést nyerhet, ami egy a hagyományra kevésbé utaló rendezésnél nem válik explicitté. A koncepció emellett a tér egységességét hangsúlyozó színház felé nyit, ahol már a széksorok is feleslegessé válnak. Miért nem lép odáig? Magam két választ találtam erre. Először, a befogadók elvárásait figyelembe véve, csak finoman lépi át a hagyomány korlátait. Ez talán egy olyan elképzelésen alapszik, mely szerint ezzel a visszafogottsággal, vagy inkább türelemmel könnyebben eljuttathatja üzenetét a nézőkhöz. Másfelől, éppen ehhez kapcsolódóan, úgy látja, hogy ezen a módon hívhatja fel a figyelmet a hagyományos konstrukció hézagaira, tehát úgy, ha megmutatja, és közben finoman átlépi a régi kereteket. Ha rendelkezünk a megfelelő fogékonysággal, elgondolkodtat önmagunkról, segít újragondolni a színházat meghatározó struktúrákat. Úgy gondolom a hedonizmust nem lehet kényszeríteni, ahogy a megértést sem. Nietzsche szerint „senki sem dönthet maga afelől, meghallja-e Zarathustrát”.¹⁴ Meghallani itt annyit tesz, megérteni, aminek viszont rengeteg előfeltétele van. Az egyéni szabadság megőrzése az előadásban belül, éppen azért fontos, mert így mindenki érvényesítheti saját determináltságát. Mindamellett a mi példánkra vetítve ezt, a változás, a reflexió lehetősége is megmarad. Ha Barthes szövegelméletét erkölcsi imperatívusként, vagy másfajta kényszerként éljük meg, elmarad a hedonizmus, ami éppen a szabadsággal áll viszonyban. A változtatásra irányuló szándék így minden bizonnyal elkerüli az erőszakosság látszatát, és figyelembe veszi, hogy csak megfelelő diszpozíciók mellett van lehetőség a szemlélet (át)formálására.

¹³ Roland Barthes: A mütől a szöveg felé. In: R. B.: *A szöveg öröme*. Bp., Osiris, 1998. ford. Kovács Sándor.

¹⁴ Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo (Előszó)*. Bp., Göncöl, 1997. 4. ford. Horváth Géza.