

Teatret og tilskueren

Av EMILIO SERVADIO

Emilio Sevadío er psykiater og præsident for den italienske Psykoanalytikernes Forening.

De psykiske prosesser som utvikles i den som overværer en teaterforestilling, kan kun forstås på riktig måte hvis man skjeler mellom to »momenter« ved tilskueren, d. v. s.: både som enkeltindivid og som komponent i en gruppe, eller la oss si en »tilskuermengde«. Faktisk er den mulighet tilskueren har til virkelig å »isolere seg« fra resten av publikum, meget redusert. Det synes heller å være en evne hos den profesjonelle kritiker, eller den tilskuer som for en enkelt gang setter seg inn i kritikerens rolle.

Normalt vil den som er til stede under en teaterforestilling, være en del av en spesiell »psykologisk mengde« og derfor adlyde de lover og mekanismer som er blitt nøye studert av en del berømte psykologer, hvorav de fremste er Gustave Le Bon og Sigmund Freud. Typisk for en »psykologisk mengde« – forklarer disse forfattere – er senkingen av dømmenivået, følelsenes overtak over fornuften, de gjensidige indentifiseringer og den resulterende »koreffekten«, at det er meget lett å la seg påvirke og rive med, og en viss følelsesmessig labilitet som gjør at mengden kan gå over fra jublende entusiasme til tøylesløs fiendtlighet.

Enhver som har vært til stede ved visse teaterforestillinger, kan lett gjenkjenne i disse beskrivelsene, »tilskuermengden«s oppførsel. Han husker kanskje også berømte eksempler på at en forgudet skuespiller plutselig blir gjensstand for hånlat og avsky, og har måttet bli beskyttet mot mengdens raseri – den mengden som inntil noen få øyeblikk tidligere, besto av underdanige tilbedere.

Det at tilskuernes påvirkelighet kan nå ekstreme grader, beviser de tilfellene (som regel lattervekkende) hvor en tilskuer farer opp på scenen og roper rasende ord mot »tyrannen« eller »forræderen«. Enkelte ganger var det ikke på sin plass å le. Spesielt ikke hvis den anekdoten som Taine siterer, er sann: om den indignerte soldaten som under en fremføring av *Othello*, avfyrt et skudd mot Jago og såret ham i armen! Selv i dag er det forøvrig ikke sjeldent under en folkelig forestilling, selv i dukketeatrene, å høre »personlig« applaus eller fornærmelser, rettet mot personer som noen ganger faktisk er tredukker, og at det derfor er »personlig« og ikke har noe med begivenhetene å gjøre.

Det må innrømmes at, selv uten å være klar over det vitenskapelig, har alle – arkitekter, dekoratører, lystekni-

kere o. s. v. – som forbereder teateratmosfæren, alltid samarbeidet for at publikum skulle komme i den situasjonen, som allerede er nevnt, med redusert resonneringsevne og psykisk deltagelse i det som foregår. Den lukkede og behagelige stemning, den varme luften og fremfor alt belysningen – lyset som flommer ut over scenen, mens salen ligger i mørke, reduserer tilskuernes fornemmelse av »individ« og samler dem til en diffus masse, konsentrert om den opplyste scenen – alt dette går sammen om å skape tilstander som, i ekstreme tilfeller, kan betraktes som »trollbinding«.

Vi ønsker ikke her å overdrive av forkjærlighet til teser, men vi kan ikke la være å minne om at en av de klassiske hypnosemetodene i forrige århundre, nettopp gikk ut på å plasere subjektet i et mørkt rom og få det til å konsentrere oppmerksomheten om en lysende skjerm eller firkant.

Vi vet at det blir »protestert« mot denne tradisjonelle skjemativering av det som foregår i teatret. Ikke få moderne forfattere og regissører har forsøkt å fjerne forskjellen mellom skuespillere og tilskuere, og å omforme »forestillingen« til en kollektiv aktivitet der man ikke skjeler mellom de som spiller og de som ser på. Men her har vi det tradisjonelle teatret i tankene, det som ennå fortsetter å eksistere, til tross for forsøkene – de være seg gode eller dårlige – på å underminere dette grunnlaget. Våre observasjoner refererer seg derfor både til publikum gjennom to eller tre århundrer og til de mengdene som fremdeles i dag, tross alt, fortsetter å gå i de mer eller mindre foreldete teatrene i våre storbyer.

»Gode« skuespillere og tilskuere

Den franske filosofen Alain skrev: »det fins gode tilskuere liksom vel som det finns gode skuespillere«. Men i virkeligheten virker ikke konfrontasjonen psykologisk korrekt. Den gode skuespiller kan godt ha en »dårlig« aften, men det er likevel ikke diskutabelt at han er en »god« skuespiller.

På den annen side er en tilskuermengde aldri, egentlig, hverken »god« eller »dårlig«, nettopp fordi den er ytterst avhengig av en rekke faktorer (noen av dem er alt nevnt), og på grunn av dette kan én og samme mengde, sammensatt av de samme individene, fra først av ha en gunstig eller ugunstig holdning til den forestillingen de skal overvære, og den kan også i løpet av denne, forvandle seg fra applauderende til pipende, fra vennlig til fiendtlig.

Det betyr naturligvis ikke at ett publikum er helt likt et annet. Man pleier også å si at et visst publikum består av »skjønnere«, mens et annet, undertiden tydelig plagsomt, består av uvitende personer som altfor lett lar seg distrahere. Det er vel kjent at det finns byer og teatre, i Italia som i utlandet, som blir foretrukket eller fryktet selv av store og berømte skuespillere, nettopp på grunn av de respektive publikums spesielle egenart.

Hvis det er sant og udiskutabelt at tilskuermassen ved en teaterforestilling utgjør en »psykologisk mengde«, dreier det seg likevel om en svært spesiell mengde, liksom klimaet som oppstår mellom scene og sal, og dessuten den psykologiske »funksjon« som er særegen for forestillingen.

Ifølge en indisk legende, ligger teatrets opprinnelse i en seremoni som feiret guden Indra's seir over demonene: en seremoni der gudene og demonene personlig deltok og fremstilte kampene. Da demonene ble klar over at dramaet egentlig beskrev deres nederlag, gjorde de opprør, og ved å alliere seg med noen småguder med onde hensikter, skapte de en slik forvirring blant skuespillerne at disse ikke lenger var i stand til å tale eller bevege seg. Da grep guden Indra inn, straffet og satte på plass demonene og deres allierte. Man bygget så et palass, som ble begynnelsen til teatre; men for at skuespillerne fortsatt kunne bli beskyttet mot demonene, delte mange guddommer den oppgaven mellom seg, å beskytte teatrets forskjellige deler og aspekter.

Som i mange andre legender, ligger det også på bunnen av denne en sannhet. Den viser faktisk hvordan teatret er et forsøk – ofte, men ikke alltid kronet med hell – på å beskytte og befri menneskene fra en psykologisk »fare«, nettopp den som blir fantasifullet fremstilt ved kampen mot demonene og den endelige »djevlebesvergelsen«. Demonene i den indiske legenden forekommer oss å være intet annet enn de vanskelighetene, de problemene og konfliktene som ligger i tilskuerens underbevissthet, de som forestillingen, hvis den er godt fremført og organisert (i legenden »beskyttet« av guden Indra), er i stand til å mane frem, bearbeide aktivt og til slutt likvidere. Dette er den »katarsiske« funksjonen ved teatret, for lenge siden påpekt av Aristoteles, men som vi i dag kan forstå mye bedre i lyset av psykoanalytisk kunnskap.

Forøvrig er det kjent at et helt psykoterapeutisk system, avledet av psykoanalysen, nettopp kalles »psykodrama«. I sin tid ble det omtalt som en stor nyhet, og ennå i dag blir teknikken debattert og diskutert i internasjonale publikasjoner, studiekurser og kongresser, der man blir ved med å hylle dets oppdager, den østerriksk-amerikanske J. L. Moreno. Men i virkeligheten har ikke Moreno gjort annet enn å organisere, etter erklærte terapeutiske formål, det som egentlig **alltid** har vært teaterforestillingens funksjon overfor tilskuerne: disse ble naturligvis ikke betraktet som »pasienter under behandling«, men de hadde og har, om så i mindre doser, de samme problemene som plager selv alvorlige nevrotiske personer, og de drar derfor uten tvil nytte – en nytte som man kan kalle »terapeutisk« – av det ubevisste »psykodrama«, som det tradisjonelle drama og teaterforestillinger, egentlig alltid har vært. Det er ikke tilfeldig, belærer Touchard oss, at »de eldste dramatiska dikt vi kjenner til, dreier seg om kamp og renselse«. Og hva annet er Moreno's psykodramaer, der nettopp konfliktene bringes frem til overflaten (de indre kampene) i pasientens bevissthet, og det foretas en psykologisk avklaring og drenering.

Det ubevisstes funksjon

Det er klart at for å kunne innrømme, eller tilskrive teatret den nettopp nevnte katarsiske, rensende funksjon, er det nødvendig å erkjenne i den omtalte funksjon, deltagelsen av det ubevisste, det irrasjonelle, hele den mørke sfæren; mørk, men slett ikke til å støte fra seg, tvert i mot i seg selv en integrert del av den totale psykiske personligheten, som Freud og psykoanalysen var de første til å erkjenne, studere og vurdere. Det er klart at den som ignorerer denne deltagelsen, eller benekter dens eksistens, må postulere en tilskuer, og som konsekvens en tilskuermasse, som er klart bevisst og registrerende vitner til det som foregår på scenen.

Dette er nettopp Bertold Brecht's teoretiske utgangspunkt, som på den annen side – helt åpenbart – hans egen produksjon står i motsetning til. Fordi den er blant de aller best egnede til denne »erobringen av bevissthets« og »neutraliseringen av dyptliggende psykiske konflikter, helt egen for enhver egentlig »teatervirksomhet«, vil vi igjen hevde. Men i bunn og grunn, som Touchard bemerker, fødes en slik holdning normalt av en mistenksom frykt for det ubevisste, »som om det ubevisste, bare fordi det er mystisk, nødvendigvis er farlig«. Som alle vet går Brecht ut fra marxismen. Men opererer kanskje ikke marxistene psykoanalytisk når de – som Brecht selv i noen av sine skuespill – hjelper massen til, for eksempel, å befri seg fra ideen om en uovervinnelig skjebne og bli overbevist om at mennesket alene, er historiens hovedperson?

I dag er det ikke mulig, hverken i teatret eller andre steder, å vende tilbake til pre-freudianske holdninger. De som, lik Brecht, synes å erklære eksistensen og nødvendigheten av en fullstendig bevisst tilskuer, klar og oppmerksom, kan sammenlignes med en psykoterapeut som forlanger at pasienten, eller det problemtyngete menneske, skal forstå og resonnerer klart, »spenne viljens bue«.

Det er sikkert sant at mennesket, absolutt sett, kan ønske å bli – som en filosof fra våre dager ville kunne bekrefte – en hel og fullkommen autark, en »herre over ja og nei«. Men man vet at de betingelsene mennesket nå lever under, ikke gjør det mulig. Det vi kan gjøre er å virke for en deltagelse på et stadig høyere nivå i de bidrag og de impulser som kan komme frem i menneskets bevissthet, også fra de mørkeste delene av det ubevisste. Dette gjelder også for teatret, for teatrets mytologi. I håpet og ventingen på en dag å finne den absolutte sannhet, har mennesket ennå behov for myter.

Skuespilleren som lyver ved å late som om han er Pyrrhus, det malte lærretet som lyver ved å late som om det er en mur, skriket som lyver ved å late som om det uttrykker menneskets reelle lidelse, tilskueren som lyver for seg selv ved å akseptere som sanne alle disse løgnene, alle disse som kommer utenfra som lyver ved å bekrefte at de er av én ånd, mens enhver av dem kort etter vender tilbake til sin ensomhet; – alle disse fornærmelsene mot sunn fornuft og logikk uttrykker den sterkeste, den mest uavviselige sannhet: om et behov dukket opp fra dypet og endelig tilfredsstilt – behov for å tro, behov for å elske, behov for å gi seg hen, behov for å overgå seg selv, behov for å fornekte sin ufullkommenhet, å flykte fra sine betingelser, å gripe det ideelle – endelig en tilfredsstillelse uten hinder, uten vanskelighet, uten reservasjon, ved den totale oppfyllelse. Hvordan skal man forklare, hvis ikke gjennom denne sannheten, den flertusenårige sammensvergelsen som forener menneske med menneske, for at de skal kunne lyve sammen?