

Színház és Pedagógia

ELMÉLETI ÉS MÓDSZERTANI FÜZETEK

2

Társadalmi performansz

Színház és Pedagógia

ELMÉLETI ÉS MÓDSZERTANI FÜZETEK

2

Társadalmi performansz

Színház és Pedagógia
Elméleti és módszertani füzetek
2. Társadalmi performansz
2009.
ISBN 978-963-88397-1-8

Sorozatszerkesztő: Horváth Kata, Takács Gábor
Szerkesztette: Horváth Kata, Deme János
Lektorálta: Kiss Bernadett
Szöveggondozó: Kovai Melinda

Kiadja:
Káva Kulturális Műhely www.kavaszhaz.hu
anBlokK Egyesület www.anblokk.hu

A kiadvány megjelenését támogatta:

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Marczibányi
Téri Művelődési Központ

A kiadásért felel: Deme János

Minden jog fenntartva.
© Káva Kulturális Műhely
© Szerzők: Jeffrey C. Alexander, Horváth Kata, N. Kovács Tímea
© Fordító: Gagyí Ágnes

Lapterv: Pócs Ádám
Műszaki szerkesztő: Pócs Ádám
Tördelte: Soltész Levente
Nyomta: Kánai Nyomda

Tartalom I

Előszó (*Horváth Kata*)

4

N. Kovács Tímea

A színre vitt kultúra

Az esztétikai és a társadalmi dráma összefüggéseiről

6

Jeffrey C. Alexander

A társadalmi performansz kulturális pragmatikája:
ritualitás és racionalitás között

(Fordította: Gagyai Ágnes)

26

Utószó

Színházi nevelés mint társadalmi performansz

(*Horváth Kata*)

70

Bibliográfia

76

I Előszó

Kiadványsorozatunk e kötetének ötlete akkor született meg, amikor kutatóként együtt kezdtem dolgozni a Káva Kulturális Műhely drámapedagógusaival. E közös munka célja az volt, hogy társadalomtudományi tapasztalatok is bekerüljenek a drámapedagógiai munkáról felgyülemlett szakmai tudás. A Káva úgynevezett *színházi nevelési programjaiban* dolgoztunk együtt. Ez egy olyan színházi és drámaszínházi eszközök használó pedagógiai módszer, amely egy-egy társadalmi illetve társas együttéléssel kapcsolatos problémát állít a tanulás fókuszába, és e problémán „vezeti végig” a résztvevőket – a foglalkozásra érkező iskolai osztályt. Az igen hamar, már az első megfigyelések és interjúk alapján nyilvánvalóvá vált számomra, hogy a színházi nevelés terében valóban történik valami fontos a résztvevő gyerekekkel. Én magam ezt azzal hoztam összefüggésbe, hogy a foglalkozás olyan jelentésekhez nyúl hozzá, olyan jelentéseket mozdít meg, amelyek a gyerekek világban való eligazodását a mindennapokban szervezik, segítik, magyarázzák.

Tapasztalataim alapján a színházi nevelési program úgy kapott értelmet, mint egy olyan *egyszeri esemény*, amely lehetővé teszi, hogy a résztvevők egy fiktív térben végrehajtott *cselekvéseken* (és a dramatikus megjelenítésen) *keresztül újrajátsszák és reflektálják* hétköznapi cselekvéseiket. Így nézve a foglalkozás egy olyan *közösségi* élménynek biztosít teret, amely a résztvevőket arra készíti, hogy meg- és átfogalmazzák saját, egymáshoz fűződő viszonyaikat, illetve azokat az összefüggéseket, amelyek ezeket a viszonyokat szervezik. Ebben az értelemben a foglalkozás, mint valamiféle „későmodern rítus”, integrálja és felnagyítja a társadalom – a gyerekeket is érintő – tipikus konfliktusait és értékkelképzeléseit, valamint azokhoz alkotó módon viszonyul.

Kötetünk ezt a „későmodern rítus” koncepciót kívánja kibontani, értelmezni, illetve azt megmutatni, hogy miben segítheti e koncepció a drámas pedagógiai módszerekről való gondolkodást. Az első két tanulmány olyan társadalom- és kultúratudományi megközelítéseket mutat be, amelyek megteremtik egy ilyen „rituális”, de talán inkább „performatív” értelmezés elméleti alapjait. E megközelítések kulcsfogalmai a „*társadalmi dráma*”, a „*társadalmi performansz*”, illetve maga a „*performativitás*”, melyek a *drámát és társadalmat* több szinten és többféle módon is összekapcsolják. Az összekapcsolások metszeteiben pedig megjelennek színházi előadások éppúgy, mint társadalmi konfliktusok, politikai beszédek, mindennapos szerepjátékok, tudományos értelmezések vagy pedagógiai gyakorlatok. Kötetünk tanulmányai ezeket a „metszeteket” vizsgálják, kérdéseket fogalmazva meg dráma és társadalom összefüggéseire vonatkozóan:

Hogyan értelmezhetjük a különböző dramatikus és színházi műfajokat társadalmi jelenségekként? Milyen társadalmi jelenségek megértését remélhetjük, attól,

hogyan a drámát tesszük meg kutatásunk témájának? Milyen lehet az a kultúra- és társadalomtudomány, amely a drámát, a színházat, a performanszt választja elméleti modellnek? Milyen kitüntetett hely és szerep jut a dramatikus műfajoknak a társadalmi működések ilyen megközelítésében?

N. Kovács Tímea¹ írása azt az elméleti utat járja be, amelynek során a klasszikus rítuselméletek felől induló kulturális antropológia felfedezi a maga számára a komplex társadalmak rítusokhoz hasonló jelenségeit, amelyek tanulmányozásán keresztül eljut a maga performatív fordulatához, a „dráma mint társadalmi modell” koncepcióhoz, majd az antropológiai kutatások eredményeinek dramatizálásához. Ahogy a tanulmányból kiderül, mindezzel párhuzamosan a színház is felfedezi a maga számára az antropológia „társadalmi dráma” koncepcióját, és ezzel együtt saját társadalmiságát is. Az írás tehát azokat a kapcsolódási pontokat mutatja be, amelyekben a performatív kultúraelmélet és a színházi tevékenység egymással összeér.

Jeffrey C. Alexander² „társadalmi performansz” elmélete az elmúlt évek egyik legfontosabb kultúraszociológiai teljesítménye, amelyen keresztül az irányzat új szempontokat emelt be a szociológiai gondolkodásba. Alexander kötetünkben közölt írásának legfőbb kérdése, hogy hogyan működnek a mai komplex társadalmak rítus-szerű performanszai? Hogyan képesek ezek olyan közös jelentéseket létrehozni, megjeleníteni és közvetíteni, amelyek mentén valamifajta szimbolikus integráció a mai, fragmentálódó társadalmakban is megvalósítható.

Kötetünk harmadik tanulmányában visszatérek a színházi neveléshez. Írásomban a performatív elméletek tanulságait igyekszem hasznosíthatóvá tenni a színházi nevelés tanulmányozására. A színházi nevelést társadalmi performanszként értelmezve a foglalkozások a társadalmi, kulturális jelentések összesűrűsödésének és megmozdításának olyan terepévé válnak, amelyek - a maguk pedagógiai motivációival és eszközkészletével - alapvető társadalmi képzetek és jelentések működését mutatják be, viszik színre, egyben felmutatva a színre vitt jelentésekre való rákérdezés, a reflexivitás, a kritika és a kimozdítás lehetőségeit is.

Horváth Kata

1. A szerző kulturális antropológus, jelenleg a Lipcsei Egyetem Társadalomtudományi Kutatóintézetének ösztöndíjasa. Tanulmányának egy korábbi változata megjelent a *Helyek, kultúrák, szövegek: a kulturális idegenség reprezentációjáról* (2007) című könyvében.
2. Jeffrey C. Alexander amerikai kultúraszociológus, a Yale Egyetem szociológia professzora. Munkásságát úgy szokták jellemezni, mint amely neo-durkheimianus szemléletben fogalmazza meg a kultúraszociológia erős programját, a „társadalmi performansz” makro-szociológiai modelljét. Szerkesztője (Bernhard Giesen és Jason Masttal közösen) a 2006-ban megjelent, *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual* című nagyhatású könyvnek. Általunk közölt cikke, eredeti címén: *The Cultural Pragmatics of Social Performance: Between Ritual and Rationality*, 2005-ben jelent meg. Forrás: <http://www.ioe.sinica.edu.tw/chinese/seminar/031213/paper/03-Zalexander.doc>.

A színre vitt kultúra

Az esztétikai és a társadalmi dráma összefüggéseiről

N. KOVÁCS TÍMEA

Van-e, lehet-e köze egymáshoz egy Shakespeare-drámának és a Watergate-botránynak? Egybevethető-e egy egzotikus rítus az amerikai ellenkultúra jelenségeivel? Lehet-e színházi előadást formálni aktuális társadalmi konfliktusokból, s ha igen, milyen hatásuk van ezen előadásoknak a tényleges konfliktusok alakulására? Használható-e kulturális, társadalmi jelenségek tudományos érvényességgel is bíró értelmezésére a színház közege? Talán meglehetősen tünnek ezek a kérdések, hiszen két olyan területet igyekeznek egymás közelébe állítani, amelyeknek szokásos fogalmaink szerint nem túl sok közük lehet egymáshoz: a művészetek közegeiben „elhelyezkedő” drámát és színházat illetve a társadalmi jelenségeket elemző tudományokat. Az alábbiakban azt igyekszem bemutatni, hogy e két terület igen sok szálon kapcsolódik egybe. Elképzelhető metszetük pedig, egy színházi eszközökkel dolgozó kulturális és társadalmi konfliktuskezelés, azaz egy alkalmazott színház-tudomány és alkalmazott társadalomtudomány lehet.

A társadalomtudományokban a 60-as évektől kezdődően fokozatosan jelentek meg azok az elképzelések, amelyek a kultúrát és a társadalmat nem valamiféle rögzült készletrendszernek tekintették, hanem a társadalmi cselekvés folyamatában zajló jelentéstermelést állították a középpontba. A korábban érvényesülő szcientista, természettudományos elkötelezettséget felváltotta (vagy talán pontosabban úgy kellene fogalmazni, hogy megjelent mellette) egy szimbólum- és jelentésorientált elméleti attitűd. Ennek lényege a viselkedés és a társadomszerkezet ábrázolása helyett a jelentés, a jelképek és a nyelv feltérképezése lett. A társadalomról folytatott ezen gondolkodás összefüggésében jelent meg többek között az a dráma és performansz alkotta fogalmi háló, amely számos közös pontot teremtett az újjáalakuló társadalomtudományok, illetve a színház elmélete és gyakorlata között.

E gondolati átrendeződés alapvető kiindulópontja, hogy az ember jelek és szimbólumok használatára van utalva annak érdekében, hogy a világban orientálódni, illetve más emberekkel kommunikálni tudjon. A jelek társadalmi használatából következik, hogy minden egyes ember, aki e – kultúrákként és korszakokként elterő – jelrendszereket a mindennapokban alkalmazza, viselkedésével folyamatosan a valóságot interpretálja. Az embereket a fellelt jelrendszerek használata, ezek kisajátítása és a mindenkorai körülményekhez igazítása, vagyis a szimbolikusan, előzetesen strukturált világ aktív értelmezése köti össze.

A színházi előadás és a társadalmi „anyagból” építkező társadalmi, kulturális „előadások”, performanszok egybevetetősége épp a jelek és szimbólumok közös birtoklásából, és mindannyiunkat egyaránt jellemző használatából következik. Művészet és tudomány párhuzamba állítása a kulturális és társadalmi jelentéstermelés folyamatos jelenlétét hangsúlyozza, és kiemeli a kultúra működésében tapasztalható performatív, esztétikai momentumokat. Például azt, ahogyan a társadalmi tapasztalatok dramatikus formákká sűrűsödnek, a jelentés sajátos szimbolikus formákba öntve a társadalom színpadán megjelenítődik, és a színre vite len át erőteljesebben, hatásosabban artikulálódik. A kultúra és társadalom tehát a színházi előadáshoz hasonlóan megszerkesztett és formalizált. Zárt és mégsem az, kész és keletkező, kanonizált és felforgató. Másrészt az esztétikai szféra, így a színház sem választható el a kultúra jelentésselőállító folyamataitól és a társadalmat alapvetően formáló jelenségektől. A következőkben ezt a komplex viszonyt szeretném megvilágítani a társadalomtudományok egyik integratív ágában, a kulturális antropológiában megjelenő drámamodell és etnoszínház elképzelésének részletes bemutatásával.

Szimbólum, rítus, társadalom

A kulturális antropológia egyik klasszikus, nagy múltú kutatási tárgyát és területét képezik a szimbólumok, illetve a szimbólumok komplex megjelenési formái. A vallásos rítusok, a ceremóniák és a mítoszok lényegében a diszciplína kezdete óta az etnográfiai anyaggyűjtés és elméletalkotás lényeges elemeit adták. Ezek kutatása vezetett ahhoz az általános belátáshoz, hogy minden kultúra rendelkezik szimbolikus formákkal. Az eleinte csak egyes szimbólumok és rituálék jelentésére irányuló érdeklődés később átfordult a kultúrának mint szimbolikus struktúrának a vizsgálatába.

1909-ben jelent meg Arnold van Gennep (1873–1957) francia etnográfus nagy hatású könyve az átmeneti rítusokról. Ebben a munkájában van Gennep az egyes emberek, valamint a társadalmak életében megfigyelhető határhelyzetekkel foglalkozott. Az évszakok és életszakaszok, a különböző társadalmi pozíciók és helyzetek közötti váltások olyan köztes állapotokkal fonódnak egybe, amelyek valaminek a kezdetét vagy megváltozását jelentik. Ezeket a változásokat mindig szimbólumok és rituálék jelölik, illetve kísérik. Van Gennep felfogása szerint, a társadalmi életet úgy kell elképelnünk, mint szociális pozíciók és szituációk sorozatát, amelyeken az egyénnek egymás után, sorjában át kell haladnia, mintha szobáról szobára járna. A „szobába” való be- illetve onnan történő kilépést, azaz a hely-, állapot-, pozíció- vagy nemzedékváltást az átmenet rítusai övezik. Az átmenetek a társadalom gyenge vagy veszélyes helyei, mivel a határok átlépése mindig a társadalmi rend kisebb-nagyobb mértékű megsértésével jár együtt. A társadalmak éppen ezért igyekeznek különböző módokon ellenőrizni a köztes állapotokat, és a rend és szervezettség

kereteiből kilépőket vagy kikerülőket minél előbb egy másik rendbe beilleszteni. Az átmenet rítusai ezt az ellenőrző szerepet látják el mind az individuum, mind pedig a társadalom szempontjából. Gennep a következőket írja:

„Minden társadalomban abból áll az egyes individuum élete, hogy egyik élet-szakaszból a másikba, egyik tevékenységből a másikba váltson. (...) Az individuum életének minden változása részint profán, részint szakrális cselekedeteket és reakciókat kíván, amelyeket szabályozni és ellenőrizni kell, annak érdekében, hogy a társadalom mint egész ne sérüljön, s ne kerüljön konfliktusba. Maga az élet az, amely az egyik csoporttól a másikba, egyik társadalmi helyzetből a másikba való átmenetet elkerülhetetlenné teszi. Az egyes ember élete korszakok sorozatából áll, melyeknek vég- és kezdőfázisuk hasonlatos: születés, serdülőkor, szülővé válás, egy magasabb osztályba, vagy tevékenységbe való felemelkedés. Minden egyes ilyen eseményhez ceremóniák tartoznak, melyek célja azonos: az individuumot egy pontosan definiált helyzetből egy másik, ugyanígy pontosan definiált helyzetbe átvezetni.” (Gennep 1986:15,21)

Van Gennep a *rites de passage* három fázisát különböztette meg: az elkülönülés, az átmenet és az egyesülés szakaszait. Egyik példáját az afrikai társadalmak esetében megfigyelt beavatási rítusok adják, amelyekben a fiatal fiúk és lányok felnőtté, férfivá és nővé avatása testi-lelki próbatételek – elkülönítés a közösségtől, koplalás, meztelenség, stb. – sorozatán át következik be.

„A próbák és megpróbáltatások – gyakran durva testi bántalmazások –, melyeket a jelölteknek ki kell állniuk, részben a megelőző státus lerombolását jelképezik, részben pedig azt, hogy a jelöltek lényegét átgyúrák annak érdekében, hogy előkészítsék őket az új kötelezettségek teljesítésére, és jóelőre visszatartsák őket attól, hogy visszaéljenek új kiváltságaikkal. A jelöltnek meg kell tanulnia, hogy önmagában csupán agyag és por, pusztá anyag, amelynek formáját a társadalom adja meg.” (Turner 1997:54)

Az elkülönülés során az egyén elszakad a társadalmi struktúrában – gyermekként – elfoglalt, rögzített helyzetétől. Ezt követi a szorosan vett átmenet, az az állapot, amikor az egyik társadalmi helyzetből ugyan már megtörtént a kilépés, de a másikba még nem lépett be az individuum. Ebben a stádiumban, lényegében a struktúrák közötti szférában, a törvény, a tradíció, illetve a társadalmi konvenciók által uralt terek között helyezkedik el a rítus alanya. Sem nem gyerek, sem nem felnőtt – egy küszöbön van, ez a liminalitás.

„A liminalitást gyakran hasonlítják a halálhoz, az anyaméhben való létezéshez, a láthatatlansághoz, a sötétséghez, a biszexualitáshoz, a pusztasághoz, a

nap- vagy holdfogyatkozáshoz. A liminális személyekre, például a beavatási vagy serdülési rítusok jelöltjeire úgy tekintenek, mint akik semmivel sem rendelkeznek. Szörnyjelmezbe bújtathatják őket, vagy egy apró ruhadarabot kivéve megfoszthatják őket ruháiktól, vagy teljesen levetköztethetik őket, hogy kifejezzék: liminális lényekként nem rendelkeznek semmilyen státussal, tulajdonnal, ismertetőjellel, semmilyen rangot vagy szerepet jelző világi öltözékekkel, a rokonsági rendszer semmilyen pozíciójával.” (Turner 1997:52)

Végül a befejező szakaszban a befogadás révén újra visszakerül a normák és szabályok világába, de most már felnőttként.

Victor Turner (1920–1983) skót származású amerikai antropológus 1950 és 1954 között, Afrikában végzett terepmunkái során a ndembu törzs rítusainak elemzésénél fordult ehhez a rítuselmélethez, amelyet egyúttal tovább is fejlesztett¹. A primitív törzsek rítusainak leírására szolgáló van Gennep-i modell alapelve Turner számára termékeny kiindulópontnak bizonyult, segítségével a társadalom egészét megragadhatónak tartotta. Vagyis az átmeneti rítusok elméletét nemcsak a törzsi kultúrákra vonatkoztatta, hanem a megközelítésben általános elvet vélt felfedezni, amely bármely (így a nyugati modern) társadalom működési mechanizmusát képes megvilágítani.

Érdeklődésének homlokterében elsősorban a társadalom megszokott rendjét és hierarchiáit felbontó átmeneti állapot, a liminalitás és a benne létrejövő *communitas* (megélt közösségiség) állt. A struktúrák és dichotómiák megszűnése nyomán létrejövő *communitas* szerepe Turner szerint az időlegesen érvényen kívül helyezett társadalmi kötöttségek átformálásában vagy megújításában ragadható meg. Emellett a *communitas* teszi igazán megtapasztalhatóvá a társadalmi struktúrát konstituáló szabályokat és határokat. A társadalmi élet így összességében nemcsak a struktúrát, a hierarchiát és a differenciáltságot foglalja magában, hanem ezek gyökeres ellentétét is: a *communitast*, a hierarchiák nélküliséget és a homogenitást (vö. Turner 1997:53).

A rituálék tanulmányozását Turner ezzel kiemelte annak a hagyományos fel fogásnak a szorításából, amely a szakrális, a szent, a mitikus, a nem-haszonelvű cselekvés szférájára korlátozta azokat. Turner szekularizálta a rítust, s a társadalom paradigmatisztikus modelljévé tette azáltal, hogy a társadalom szövetébe ágyazott szimbolikus cselekvésként fogta fel, amely a társadalmi konfliktusokat a megjelenítésen keresztül szabályozza. A rítusok véleménye szerint kontrollálják és mederbe terelik azokat a reakciókat, amelyek a társadalmi rendbe illeszkedést, illetve ennek átmeneti megtagadását kísérik. A rítusok ezt a fajta szabályozó tevékenységet a társadalmi különbségek, illetve azok felfüggesztésének megjelenítésén keresztül fejtik ki. A rítusok e felfogás szerint nem ősi szokások mechanikus, minden változ-

1. Vö. Turner 1967; 1968; 1969; magyarul 2002.

tatás nélküli ismétlődései, hanem elsősorban sajátos tartalommal és formával bíró kulturális gyakorlatok, amelyek célja, hogy orientációt nyújtsanak a közösség tagjainak cselekedeteihez, hogy azok a társadalmi rendben elfoglalt helyüket kellően reflektálhassák. Ezt a „tartalmat” a rítus sajátos dramatikus formába tölti, amely a cselekvők, avagy a kultúra „színészei” számára megnyitja a kulturális interpretáció játéktérét. A rítus színre vitele a társadalmat konstituáló tapasztalatok értelmezését adja, méghozzá egy társadalmilag hatékony értelmezést. A rítus „színpadán” minden előadás egyedi, ebből következően a társadalmi rend megváltoztatásának lehetősége természetes módon mindig jelen van.

Az átmeneti rítusok a társadalom működésének ezt a lüktetését teszik láthatóvá. A struktúra megbontását és helyreállítását a társadalmi szerveződés minden szintjén megtalálhatjuk. A törzsi társadalmak a rokonsági, klánok közötti harcainak, a pozíciókért folytatott versengéseknek a modern társadalmakban az osztályok, etnikai csoportok, régiók, politikai pártok közötti konfliktusok felelnek meg. Turner példái ezért meglehetősen széles skálán mozognak: a ndembu faluközségegtől a 19. századi mexikói lázadásokon, II. Henrik angol király és Becket Tamás közötti hatalmi harcon, a millenáris mozgalmakon át a hippikig sok minden megtalálható palettáján². A hagyományos antropológiai kutatás anyagától eltérő történeti, illetve a jelenkori, nyugati társadalmak példái akkor kerültek Turner érdeklődési körébe, amikor terepmunkái során a mindennapi élet legkülönbözőbb területein – a család szintjétől az államig – figyelt meg olyan eseményeket, amelyeknek az átmeneti rítusokra jellemző dramatizált formájuk és a drámákkal analóg cselekvésmenetük van (vö. Turner 1989:13). E jelenségek leírására és elemzésére dolgozta ki a *társadalmi dráma* koncepcióját.

„Mindegy, hogy olyan nagy port felverő botrányról van szó, mint például a Dreyfuss-per, vagy a Watergate-ügy, vagy éppen egy falufőnöki pozíció körüli harcról, a társadalmi dráma mindig egy társadalmi norma nyilvános megszegésével, egy erkölcsi szabály megsértésével, egy törvény, egy szokás vagy illem-szabály figyelmen kívül hagyásával kezdődik.” (Turner 1989:110)

A közösségen belüli törés előállhat heves összetűzés nyomán, de előidézhetik egyes személyek vagy csoportok is előre megfontolt módon. Ha a szakadás nyilvánvalóvá válik, akkor semmissé tenni már nem lehet, aminek következtében megkezdődik a közösség tagjainak pártokra szakadása, vagyis a törés nyílt konfliktushelyzetté fejlődik. Ebben a stádiumban – amelyet Turner krízisnek nevezett – láthatóvá válnak az adott közösség mélyén rejlő érdekkülönbségek és érdekcsoportok, valamint a csoportok tagjai közötti társadalmi viszonyok.

2. Vö. Turner 1974. Illetve magyarul 1997a:675–712; 1997b:51–63.

Annak érdekében, hogy társadalmon belüli szakadás kiteljesedését megelőzzék, a közösség vezetői különböző kísérleteket tehetnek a rend és a béke helyreállítására. Az alkalmazott eljárások aszerint variálódnak, hogy milyen mély a konfliktus, illetve milyen típusú közösségben játszódik le. A társadalom szövetében keletkezett lyukak betömése a személyes, informális tanácsoktól kezdve a formális jogi eszközök bevetésén keresztül a rituális formákig, a legkülönbözőbb módokon történhet. A társadalmi dráma lezáró szakasza vagy a csoport kisebb-nagyobb változásokkal együtt járó újraintegrálódása jegyében zajlik, vagy végleges szakadásához vezet, amely bizonyos esetekben még a közösség egy részének tényleges kivándorlásában is megnyilvánulhat.

A különböző kultúrák eltérő formákat hoznak létre a konfliktusok és a krízisek kezelésére, amelyeknek csak egy része köthető a ritualitás, illetve a törvény vagy a jog mezejéhez. Nagyon sok, ilyen funkciójú jelenség termelődik ki például a művészet területén, de a különböző vallásos mozgalmakban, az ellenkultúra megnyilvánulásaiban, a rockzenében, a nyugati irodalom egyes formáiban vagy a népi kultúrában is fellelhető a struktúra megbontása, a liminalitás alapszerkezete:

„A liminalitás, a marginalitás, és a strukturális alacsonyabbrendűség olyan feltételek, amelyek között gyakran születnek mítoszok, szimbólumok, filozófiai rendszerek és műalkotások. Ezek a kulturális formák olyan mintákat és modelleket nyújtanak az emberek számára, amelyek révén időnként új módon klasszifikálhatják a valóságot, az ember társadalomhoz, kultúrához, természethez való viszonyát. De nem pusztán klasszifikációk, mivel nemcsak gondolkodásra, hanem cselekvésre is ösztönzik az embereket.” (Turner 1997:61–62)

Az átmenet terei a modern társadalmakban

A hagyományos vagy törzsi társadalmak átmeneti rítusainak vizsgálatából kiindulva Turner a liminalitás kutatását fokozatosan kiterjesztette a modern, ipari társadalmakra is. Az 1969-es *The Ritual Process, Structure and Anti-structure* (magyarul: *A rituális folyamat*) című könyvében – ahonnan a fenti idézet is származik – abból indult ki, hogy a liminalitás nem kizárólag a törzsi rituálék egyik fázisa, hanem sajátos élményállapot vagy tapasztalati forma, amely a klasszifikációs rend, a státusok és szerepek felrúgásával a kultúrából, illetve a társadalomból való kilépést jeleníti meg. A liminalitás olyan, minden kultúrában fellelhető forma, amelyben a kultúra saját természetességét bontja fel, és megvilágítja önnön szerveződésének sajátosságait. A társadalmi szabályok és szerepek hatályaon kívül helyezése teret nyit a kreativitásnak, amit a szerepcsere, a felforgatás, az ironia és a játék uralnak. A liminalitás egyrészt a lázadás tere, hiszen a társadalom megváltoztatásának útjait jelöli, emellett a kreatív kísérletezés, a felfedezés esztétikája is átjárja. Az eredetileg a tradicionális társadalmak átmeneti rítusainak, konfliktus-

tushelyzeteinek egyik fázisát leíró liminális kategóriáját a nagyobb kiterjedésű és komplex társadalmak kultúrájának egyes aspektusaira alkalmazva megfigyelhető, hogy ezekben a társadalmakban a jóval sokrétűbb szimbolikus rendszerek összefüggésében *liminoid*, azaz, a liminális jelenségekhez hasonlatos, de azokkal nem azonos jelenségekről lehet csupán beszélni. A törzsi társadalmak liminális fázisai ugyan megfordítják a társadalom strukturális rendjét, de hosszú távon nem ássák azt alá:

„a megfordítás rítusai a közösség tagjainak megmutatják, hogy a kozmosz alternatívája a káosz, ezért jobb, ha a kozmoszhoz, vagyis a kultúra tradicionális rendjéhez tartják magukat, még akkor is, ha egy rövid időre (...) a kaotikus viselkedés szórakoztatja őket” (Turner 1989:62)

A komplex társadalmak liminoid formái és műfajai, amelyek elsősorban a művészet, a szórakozás, a szabadidő, az alternatív- és szubkultúrák szférájához tartoznak, és gyakran szubverzív jellegűek, kigúnyolják, felforgatják a társadalom – vagy részterületei – központi értékeit. Míg az átmeneti rítusok elengedhetetlenül hozzátartoznak a törzsi társadalom rendjének fenntartásához, és a kötelező részvételen keresztül az egész közösséget integrálják, addig a modern társadalmak liminoid jelenségei – ami a részvételt, sőt, a létrehozást illeti – jóval nagyobb mértékben individualizáltak:

„az egyes művészek liminoid jelenségeket hoznak létre, míg a közösség kollektív liminális szimbólumokat él át” (Turner 1989:83)

Ez persze nem jelenti azt, hogy a nyugati művész a már adott szimbólumoktól teljesen függetlenül alkotna, de lényegesen szabadabban bánhat a kulturális jelkészlettel, mint ahogyan azt a törzsi társadalom tagjai tehetik (bár természetesen ez utóbbi esetben sem zárható ki teljesen a változtatás lehetősége). Az individualitás és a kollektivitás együtteséből a liminális jelenségek esetében az utóbbi a meghatározóbb, míg a liminoid műfajokat az előbbi dominálja erősebben. Ez azzal van összefüggésben, hogy az átmeneti rítusok ciklikusan visszatérő, a társadalmi folyamatot teljessé tevő, a hagyományos törzsi társadalom működése szempontjából központi jelentőségű formák. A liminoid formákat Turner ezzel szemben a társadalmi folyamatok peremére, a centrális intézmények közötti terekbe helyezi el, amelyeknek elsődleges szerepe nem a társadalmi struktúra megerősítésében keresendő, hanem az arra irányuló kritika megfogalmazásában. Minden különbségtétel ellenére azonban változatlan marad az a feltételezés, hogy a liminális és a liminoid jelenségek gyökereiket tekintve sok azonosságot mutatnak föl, ugyanis mindkét szféra

„a társadalmilag ismertből, beváltból, megvizsgáltból és kipróbáltból álló kelle-
mes kis falunkat övezi” (Turner 1989:88)

A liminális és a liminoid kulturális jelenségek elemzése végső soron az emberi cselekvést meghatározó és létrehozó szimbólumok kapcsolatainak és jelentéseinek kidolgozására irányul. Ez a megközelítés a kulturális jelenségeket az emberi cselekvés összefüggésében elemzi, a szimbólumokban tehát nem időtlen logikai vagy kognitív rendszerek elemeit, hanem dinamikus, formájukat és jelentésüket a mindenkorin viselkedéstől, történeti, társadalmi kontextustól függően változtatni tudó rendszereket lát. A szimbólumok ebben a felfogásban inkább események, mintsem dolgok, amelyek az emberek számára nemcsak a világ rendjének megteremtéséhez szükségesek, hanem a rend felborításához is. Az emberi viselkedést ezek a szimbólumok egyrészt leképezik, másrészt azonban jelentős mértékben terelik, irányítják, vagyis olyan „kreatív, innovatív potenciállal” bírnak, amelynek hatékonysága különösen a struktúrák fölbomlását jelző liminális vagy a liminoid terekben tapasztalható ki. A törzsi, illetve a modern társadalmakat egyaránt jellemző átmeneti állapotok vagy kritikai terek léte, a szimbólumoknak a társadalom működésében betöltött centrális és aktív szerepét domborítja ki. Kutatásuk ezért a tradicionális etnográfiai anyagnál sokkal tágabb összefüggéseket, szélesebb perspektívát kínál, s ebből következően interdiszciplináris vállalkozást ígér, amely arra kényszeríti a kutatót, hogy más tudományok – mint pl. a történelem, a művészettörténet, a filozófia, stb. – módszereivel és elméleteivel is megismerkedjen.

A társadalmi és az esztétikai dráma

A törzsi társadalmak átmeneti rítusait jellemző liminális szakasznak és a modern társadalmak szimbolikus rendszereit alkotó liminoid jelenségeknek az összekapcsolása teremtette meg a lehetőségét annak, hogy a kulturális antropológia a modern társadalmak esztétikai szféráját kutatása tárgyává tegye. A szimbólumoknak a rítusokban megfigyelt működése ugyanis – a dramatizmus, illetve a társadalmi dráma összekötő láncszemein keresztül – a színház területe felé irányította a figyelmet. A színház egyike azoknak a kulturális formáknak, amelyek a liminalitáshoz hasonlatosak: eltávolodik a mindennapokat uraló klasszifikációtól, szimbolikus megfordításokat hoz létre, a társadalmi szerepeket szerepjátékká alakítja át, és ezen keresztül szubverzív erőt áraszt. De ezt az erőt kulturálisan „lekötve” tartja, tereli, kódolja. A különböző színházi formák integrálják és felnagyítják az egyes kultúrák tipikus konfliktusait és értékelképzeléseit, s azokhoz alkotó módon viszonyulnak. A társadalmi drámákhoz hasonlóan megtörik a normális élet menetét, és a közösség tagjait saját alapvető értékeikkel és elképzeléseikkel, saját kultúraspecifikus szimbólumaikkal szembesítik (vö. Turner 1989:18,20,182).

A liminalitás lesz az a kapocs, amely a társadalmi és a művészi, a rituálé és a drámát összeköti, aminek nyomán intenzívebb kapcsolatok jönnek létre az antropológia és a színházelmélet között.

1982 augusztusában New Yorkban antropológusok, színházelmélettel foglalkozó szakemberek és színészek részvételével a rítus és a színház összefüggéseit tárgyaló nemzetközi szimpóziumot rendeztek. A konferencia egyik szervezője, Richard Schechner, a hatvanas, hetvenes évek amerikai experimentális színháznak kiemelkedő alakja volt³. Turner és Schechner kapcsolata ekkor már közel egy évtizedre tekinthető vissza. 1982-ben jelent meg Turner *From Ritual to Theatre* című könyve, amely, ahogy a szerző írja:

„azt a felfedezőutat vázolja fel, amely a rituálé tradicionális kutatásától elvezetett, s élénk érdeklődést keltett bennem a modern színház, különösen az experimentális színház iránt” (Turner 1989:7)

Ebben a munkájában Turner többek között a társadalmi és a színházi dráma schechneri modelljére reflektál, amihez Schechner felhasználta az átmeneti rítusokra vonatkozó etnológiai elméleteket, valamint a liminalitással kapcsolatos turneri nézeteket. Schechner csatlakozik a Turner-féle társadalmi dráma koncepcióhoz, miszerint az egyes kultúrák meghatározott eszközkészletet dolgoznak ki a konfliktusok kezelésére. A modern társadalmak performatív műfajai – mint például a színház – részét képezik ennek a kulturális készletnek, s eredetüket, illetve intenciójukat tekintve a társadalmi drámában gyökereznek. Schechner hangsúlyozta, hogy a turneri modellnek minden dramatikus struktúrára érvényes elemző ereje van, nemcsak a törzsi társadalmak átmeneti rítusai, hanem a klasszikus európai drámák, valamint a modern színházi kísérletek esetében is – még ha itt nehezebben mutatható is ki (Schechner 1990:25). Míg Turner elsősorban a dráma liminális karaktere, s a liminalitás meghatározott társadalmi modellként történő felfogása mellett érvelt, addig Schechner ezt az érvelést a színházelmélet felől gondolkodva, a liminalitás esztétikai karakterének kidomborításával egészítette ki. A társadalmi és a színházi dráma ennek megfelelően nemcsak a társadalmiság mezéjében érintkezik, hanem az esztétikai szférájában is. Egyrészt a dráma mindkét formája konfliktuskezelő kulturális gyakorlat, s e tekintetben a társadalmi dráma a mérvadó. Másrészt azonban ezek a gyakorlatok kulturális megnyilvánulási formával is rendelkeznek, s ebben a viszonylatban az esztétikai dráma tekinthető paradigmatisz jelentőségűnek.

3. A legismertebb Schechner által megalkotott fogalom az *Environmental Theatre* kifejezés, amely azt a színházat írja le, ahol a színházi térben nincsen külön színpad és nézőtér, és ennek megfelelően a nézők is aktívan közreműködnek.

Hogyan néz ki közelebből a dráma e két formájának a viszonya? Schechner az esztétikai és a társadalmi differenciálása mellett elkülönítette az egyes drámaformák látható, felszíni, illetve rejtett mélyrétegeit. Véleménye szerint a látható társadalmi dráma azáltal hat a színházi dráma mélyrétegeire, hogy magában foglalja és kidolgozza az adott kultúra meghatározott korszakának jellegzetes konfliktusait. A színházi dráma explicit vagy implicit módon az adott társadalmi kontextus jelentős társadalmi drámáit – a háborúkat, forradalmakat, intézményes változásokat és így tovább – kommentálja. Ez az összefüggés hozza létre a két drámaforma közötti diskurzus társadalmi szálát. Ugyanakkor nemcsak a társadalmi dráma hat az esztétikaira, hanem fordítva is: a színházi dráma formája, maga az előadás, s annak retorikai struktúrája – azaz a látható esztétikai dráma – befolyásolja a társadalmi dráma lefolyását és megszerkesztettségét, vagyis annak mélyszerkezetét. A Kenneth Burke által életdrámáknak nevezett társadalmi drámák, az esztétikai szférájából merítik dramatikus formáikat és retorikai eszközeiket (Schechner 1990:32). A két aspektus – a társadalmi és az esztétikai – azonban lényegében elválaszthatatlan egymástól, kapcsolatukat nem pillanatnyi egymásba érésként vagy határátlépésként kell elképzelnünk, hanem folyamatos ide-oda áramlásként. A társadalmi és az esztétikai dráma között folyamatosan zajlik egyrészt a tapasztalatok cseréje, másrészt azok formába öntése. A társadalmi és az esztétikai dráma közötti állandó oszcilláláson keresztül a kultúra dinamizmusa mutatkozik meg. A liminalitás köztes tere a társadalmi és az esztétikai szféra egymásba kapcsolódásának és szétválásának folyamataiban, s az ezekben rejlő feszültségben testesül meg, s egyúttal bepillantást kínál a kultúra (és a társadalom) formálódásának folyamatába is.

Schechner és Turner kapcsolata mint megújuló színház-elmélet és mint megújuló kultúra-elmélet egyaránt gyümölcsözőnek bizonyult. Vessünk először az előbbire egy pillantást! Schechner szerint a színészek és az antropológusok közötti együttműködés alapját a performatív tudás közvetítésének technikái képezik, melyek háttérben mindenekelőtt a „test segítségével történő tanulás” húzódik meg (Schechner 1990:35). E folyamatban az antropológusok és a színházi szakemberek kölcsönösen segítik egymást: az előbbieket a társadalom résztvevő megfigyelőiként képesek az előadásokat társadalmi kontextussal telíteni, míg a színházi szakemberek magával az előadással kapcsolatos szituációkat elemzik (Schechner 1990:37). Az antropológiából érkező anyagok (különösen az Európán kívüli színházi formák) és elméletek (rítus- és transzformációs elméletek) Schechner esetében a színházi előadás európai fogalmának kiterjesztését inspirálják. A színház és a rítus alapvető kapcsolódási pontját Schechner abban ragadja meg, hogy mindkettő transzformációkat idéz elő:

„Az esztétikai dráma a nézők tudata számára ugyanazzal a funkcióval rendelkezik, mint amit a társadalmi dráma tölt be a résztvevők esetében: a transzformációhoz szükséges teret, s annak lehetséges útjait bocsájtja rendelkezésre.

A rítusok a résztvevőket egy másik helyzetbe emelik át, s egy másik személlyé alakítják őket. Egy fiatal férfi például »agglegény« és a házassági ceremónia révén »férjjé« válik. Státusza a ceremónia, de csakis annak időtartama alatt a »vőlegényé«. Vőlegénynek lenni számára átmeneti szerep az agglegénytől a férjhez vezető úton. Az esztétikai dráma a nézőt világnézete megváltoztatására bírja, miközben érzékeit különleges események különleges ábrázolásával csiszolja. Ezek az események sok szempontból lényegesen messzebbre hatóak, mint azok, melyekkel mindennapjai során konfrontálódik. Az ilyenfajta kerekbe illesztés lehetővé teszi a néző számára, hogy az eseményekre elsősorban reflektáljon, s ne beavatkozzon vagy elmeneküljön előlük. Ez a reflexió egy »határ-idő«, melynek során a tudat transzformációja következik be.» (Schechner 1990:137, kiemelés az eredetiben)

A színház tehát olyan szimbolikus tér, ahol – a rítusokhoz hasonló módon – átalakulnak a résztvevő személyek, valamint megváltozik a tér- és az időtapasztalat. Ezek a változások a színház esetében már az elbeszélt/előadott történet szintjét is érintik, hiszen az irodalmi drámák a legtöbb esetben bizonyos karakterek átalakulását mesélik el (vö. Schechner 1990:135). Érdekes párhuzam vonható továbbá a rítus alanyai, valamint a színházi dráma nézői között: mindkét csoportnál megfigyelhetők változások, igaz, különböző minőségűek. A rítus inkább visszafordíthatatlan természetű, s a társadalmi pozíciót, a közösségben elfoglalt helyet érintő változást teremt, míg a színházi közönség hangulati vagy tudati jellegű hatásoknak van kitéve, amelyek kevésbé nyilvánvalók és nehezen nyomon követhetők, s valószínűleg nem eredményeznek különösebben tartós átalakulásokat. Egyes rítusok rendelkeznek olyan résztvevővel, úgyis fogalmazhatnánk, irányítóval, végrehajtóval – mint például a sámán –, aki szorosabban rokonítható a színészekkel (Schechner 1990:139). A transzformációkat előidéző csoportok tagjainak legfőbb közös jellemzője, hogy képesek a szerepből kilépni, majd újra magukra ölteni azt, vagyis a bemutatott figura és az előadó személye között kisebb-nagyobb rés húzódik. Mindkét esetben feltűnő, hogy a szerep és annak elhagyása közötti váltásokat meghatározott eszközök segítségével jelölik, legyen szó kosztümök, maszkok felvételéről, zenéről vagy az előadás végét jelző tapsról, átöltözésről. Az esztétikai és a társadalmi dráma az említett változásokat tekintve sok azonosságot mutat. A rítus és a dráma is elhatárolt – geográfiailag meg- és kijelölt – teret hoz létre, ahol a résztvevők nem egyszerűen cselekszenek, hanem azt mutatják be, hogy meghatározott cselekvésen keresztül hogyan „jön létre” valaki: a szerep tehát a viselkedés metakommentárja. Másként fogalmazva: a cselekvés befolyásolja az adott nyilvános teret, vagyis valós világot teremt, változást idéz elő, hatást gyakorol; ugyanakkor a cselekvő szereplő önmagát a cselekvés következményeként állítja előtérbe, reflektál saját viselkedésének természetére, megvizsgálja, hogyan idézhető elő stá

tusváltozás. A rítusban és a színházban a viselkedés egyszerre az előadás közege és tárgya: úgy tűnik, hogy a színészek etnográfusokként „dolgoznak”, csakhogy a viselkedéssel kapcsolatos reflexióikat nem írásban, hanem a viselkedésen keresztül formálják meg.

Ahogy a társadalmi dráma folyamata sem csak a társadalomban bekövetkezett törés helyreállításának kísérleteiből áll, vagy, ahogy a Schechner által elemzett indián előadások elmaradhatatlan – s gyakran az előadásnál lényegesebben több időt igénybe vevő – részét képezik az előkészületek, a rituális festés és az öltözet, az eszközök kiválogatása, úgy az európai színház esetében sem korlátozható a dráma a konkrét előadásra. A színházi dráma lényegét alkotó transzformációs folyamat szélesebb összefüggésekben válik csak igazán láthatóvá. Ennek kapcsán fogalmazta meg Schechner a tágabb értelemben vett színházi előadás hét szakaszát: a tréning, a workshop, a próbák, az úgynevezett *warm up*, a szorosan vett előadás, ennek levezetése, illetve az utóélet fázisát (vö. Schechner 1990:31–32). E szakaszok megfeleltethetők az átmeneti rítusok modelljének: az előadást megelőző fázisok az elválasztás szakaszát képviselik, az előadás az átmenet rítusait idézi, míg a levezetés és az utóhatások szakasza, amelyekben az előadás résztvevői „megváltozva” ugyan, de visszatálnak a mindennapi életbe, a befogadás rítusaihoz hasonlatosak. A társadalmi dráma koncepciója eszközt és keretet kínál tehát, amelynek segítségével korrigálható a színháztudománynak a szorosan vett előadásra koncentrááló perspektívája és a részlegesen vagy teljesen háttérbe szorított, egyéb fontos összefüggések értelmezhetővé válnak. Így kerülhet a színházelmélet érdeklődésének előterébe például a próbák egyes szakaszainak nyomon követése, vagy a különböző utófázisok elemzése, amelyeknek hagyományosan kevés figyelmet szenteltek.

A performatív antropológia

Schechner tehát a tradicionális, szűk értelemben vett előadás-felfogást módosította többek között az antropológiából érkező elméleti kihívások nyomán. Turnernél az esztétikai és a társadalmi szférák közötti összefüggések körvonalazásával a hangsúly a kultúra folyamatszerű és szimbolikus karakterének igazolása felé tolódott el, azaz egyre erőteljesebben reflektált a viselkedés egyrészt adott, másrészt létrehozott voltára. Ennek következménye, hogy Turner szakított azzal a felfogással, amely a rítusok antropológiai kutatását a tradicionális társadalmakra korlátozta, és, ahogy láttuk, kiegészítette azt a nyugati komplex-társadalmak szimbolikus műfajainak tanulmányozásával. Így a korábban szétválasztott kulturális műfajok – rituálék, vallási ceremóniák, szekták, politikai mozgalmak, karneválok, színházi előadások – összehasonlíthatóvá váltak. Az antropológia határainak elmozdításából ugyanakkor a tradicionális antropológiai módszerek kritikája is következett:

„Igaz, hogy meg tudtam számolni a drámák résztvevőit, le tudtam írni társadalmi szerepeiket és viselkedésüket, mások révén összegyűjthettem életrajzi adataikat, és strukturálisan betagolhattam őket a közösségnek a társadalmi drámán keresztül megnyilatkozó társadalmi rendszerébe. De ez a mód, amely »társadalmi tényeket dologként« kezel – vagyis az az eljárás, amelyet a francia szociológus, Durkheim javasolt a kutatóknak –, csak kevésbé járult ahhoz hozzá, hogy megérthessem az ezekben a célzatos, emocionális és »jelentéssel telített« eseményekben cselekvők motívumait és karakterét.” (Turner 1989:15–16)

A társadalmi rendszer statikus modelljével szemben a társadalmi drámák szimbolikus, jelentéssel telített folyamatok, amelyek a társadalmi életnek a mindennapi tapasztalás és értelem számára el nem érhető aspektusait az előadáson keresztül „teszik láthatóvá”. Ezen a ponton Turner Dilthey élmény (*Erlebnis*) fogalmát hívta segítségül saját koncepciójának megalapozásához. A dilthey-i megközelítésből Turner számára adódó talán legfontosabb következtetés az volt, hogy a kulturális jelenségek nem írhatóak le tisztán kognitív természetűekként:

„Dilthey világképe az egész embert figyelembe veszi (...), az embert, aki tanulmányozza környezetét, észlel, gondolkodik, érez, és kíván.” (Turner 1989:17)

„Már azelőtt, hogy egyetlen szót is olvastam volna Wilhelm Diltheyről, osztottam azt a véleményét, hogy az emberi cselekvés kutatásánál az »élménystruktúrák« alapvető vizsgálati egységet képviselnek. Ezek a struktúrák alapvetően hármas természetűek, (...) az emberek nemcsak gondolkodnak, hanem gondolataikat betöltő és azokat befolyásoló vágyaik és érzelmeik is vannak. (...) Világossá vált előttem, hogy az etnológusok feladata nemcsak a statisztikai és szövegszerű anyagok (adatok, mítoszok) strukturalista és funkcionalista elemzése, hanem a valós társadalmi folyamatok alapját képező élménystruktúrák megragadása.” (Turner 1989:99,100)

A viselkedés pozitivista leírása helyébe Turner Dilthey nyomán a megfigyelhető mögötti élmény vagy átélt tapasztalat kidolgozását állította. Dilthey szerint a tapasztalat egyedisége az úgynevezett tartósan rögzített életmegnyilvánulások interpretációjával léphető túl. E rögzített életmegnyilvánulások lehetnek

„kövekből, márványból, zeneileg megformált hangokból, mozdulatokból, szavakból, írásból, cselekvésből (...)” (Dilthey 1974:473)

Turner ehhez csatlakozva a kulturális jelenségeket mások tapasztalatainak zárvaanyaiként vagy az emberi tapasztalat kikristályosodásaiként értelmezte:

„Egy élmény/tapasztalat valójában nincs lezárva egészen addig, míg nincs »kifejezve«, azaz míg valamilyen érthető módon, nyelvileg vagy máshogy másokkal közölve nem lesz. A kultúra ilyen megnyilvánulások együttese – a társadalom számára rendelkezésre álló és a másik »szellemének« beleérző áthatolása nyomán elérhetővé tett egyedi tapasztalatok együttese.” (Turner 1989:19)

Az antropológia feladata az élményt lezáró, azaz kifejezésre juttató megnyilvánulások tanulmányozása. Ennek megfogalmazására használja Turner a *performansz* elnevezést, amely a lezárást, a kiteljesítést jelenti. A performatív antropológiát a tapasztalat antropológiájának részeként határozza meg:

„Egy bizonyos értelemben a kulturális előadás minden módja – a rituálét, a ceremóniát, a karnevált, a színházat és a költészetet beleértve – az élet magyarázata és egyúttal annak kiteljesítése, ahogyan azt Dilthey gyakran megfogalmazta. Ugyanis éppen az előadás folyamata során kerül napvilágra az, ami a szociokulturális élet mélyében hermetikusan elzártan, a mindennapi megfigyelések és az értelem számára hozzáférhetetlenül rejlik.” (Turner 1989:17)

A performatív antropológia tehát másként fogalmazva a rögzített kulturális formák és az ezeket kidolgozó tapasztalatok összefüggéseire irányul. A tapasztalatok és megnyilvánulásaik kölcsönösen meghatározzák egymást, anélkül azonban, hogy teljes fedésben lennének (vö. Bruner 1986). A kulturális formák nemcsak meghatározzák, hanem meg is világítják a tapasztalatokat. Sőt, újfajta utakat kínálhatnak a tapasztalás számára, gazdagíthatják, tisztázhatják azt. A tapasztalat és a kulturális formák nem feleltethetők meg teljes egészében egymásnak, továbbá a valóság és a rögzült kifejezési formák között sem lehet megfelelést létrehozni. Edward M. Bruner találó megfogalmazását követve, különbséget kell tennünk a megélt, a megtapasztalt és az elmondott élet között (Bruner 1986:6). A tapasztalat és kifejeződései közötti teljes átfedés hiányának vizsgálata fontos szempontot jelent az antropológiának, hiszen általa előtérbe kerül a kultúra működésének kérdése. Az a körülmény, hogy bizonyos tapasztalatok nem önthetők formákba, illetve, hogy egyes formák nemcsak leképeznek tapasztalatokat, hanem újakat is generálnak, azokra a kognitív és szimbolikus terekre irányítja a figyelmet, ahol e két szint – azaz a tapasztalatok és a formák – „szétcsúszása” láthatóvá válik, illetve ahol a kettő közötti dialógus szakadatlan formálódik. S úgy tűnik, a kultúra mélyébe ezek a terek adnak tényleges bepillantást. Turner társadalmi dráma, illetve liminalitás koncepciója éppen e folyamatokat kísérelte meg leírni, amikor például a rítusokat és más szimbolikus jelenségeket bizonyos tapasztalatok kifejeződései-nek és egyúttal e tapasztalatok létrehozásának formáiként elemezte⁴.

4. A turneri liminalitás koncepciót hasznosító Phyllis Gorfain a Hamletet elemezve mutatja be, hogyan

A performatív antropológia azonban arra is felhívta a figyelmet, hogy az egyes kulturális kifejezések sohasem értelmezhetők önmagukban (mivel nem statikus természetűek), és nem is választhatók el attól a kontextustól, amely létrehozza őket. Egy rítus önmagában nem létezik, mindig beágyazott az adott kultúra adott történeti korszakába, s egy meghatározott társadalmi szituációba. De ami még fontosabb: egy rítus mindig csak eljátszva létezik, azaz a kulturális forma cselekvésbe ágyazott – a narratíva elmesélendő, a dráma előadandó. Az előadás, az elmondás, az eljátszás aktusai az újratapasztalás, a (dilthey-i) átélés és ezzel együtt a változtatás tereit hozzák létre. Ez pedig megerősíti, hogy a kultúrát dinamikusnak, folyamatosan létrejövőnek, megéltnek kell elgondolnunk.

A performatív antropológia, túllépve a hagyományos diszciplináris felfogáson, elégtelennek tartja a kulturális jelenségek monográfiákban testet öltő leírását, azaz megszővegesítését. Ebből következően válik fontossá annak a reprezentációs formának a keresése, amely nemcsak a megfigyelt viselkedés „tartalmát” adja vissza, hanem a tapasztalatok kikristályosodásának mikéntjét is megmutatja; olyan közvetítési módot, ahol a kulturális tapasztalatok formába öntésének sajátos momentuma nem sikkad el. Ez pedig elsősorban ott található meg, ahol a viselkedés nem csupán az előadás tárgya, hanem annak természetes közege is: a színházban.

A színházban, mint kulturális terepen és társadalomtudományi modellben, az emberi tapasztalatok megértése a belülről történő újratapasztalás folyamatához kötődik. A különböző kulturális formákban kikristályosodott tapasztalatokat az eljátszáshoz kapcsolódó átélésen keresztül életre lehet kelteni, s ezért a viselkedést annak újraalkotásán keresztül lehet elemezni. Az eljátszás lényegében az eredeti kulturális kontextusban végbement folyamatot próbálja meg rekonstruálni – de nem utánózni! Ezen keresztül kísérli megjeleníteni azt, hogy miképpen használódnak a kulturális formák, hogyan keletkeznek a tapasztalatok, hogyan telítődhetnek bizonyos megnyilvánulások új tartalommal. Vagyis, a kifejezés tág értelmében véve, azt viszi színre, hogy a kultúra csak előadva létezik.

Az eljátszás, vagy színre vitel az antropológus szempontjából azt a célt szolgálja, hogy a megjelenítés közben se távolodjon el a tapasztalatok közegetől. A megértésnek ez a formája nem a kultúráról állít elő ismeretet, hanem, a kultúrában élés újraélését tűzi céljául (vö. Asad 1986:159). Dilthey szavaival: „az élet ragad meg itt életet” (Dilthey 1974:519).

A performatív antropológia gyakorlata

A színházi paradigma akkor kerül a kultúrakutatás figyelmének előterébe (az 1970-es évektől egyre több gondolkodó használja), amikor a színház maga vál-

határozza meg a főhöst az a felismerés, hogy a társadalmi jelentések jeleken keresztül konstituálódnak, és ezek a jelek társadalmi hatást váltanak ki, még akkor is, ha csupán megjátszottak. Vö. Gorfain 1996.

tozásnak indul. Ez a változás mindenekelőtt a színházfogalom kiterjesztésében nyilvánul meg. A specifikus, autonóm művészet értelme helyett minden olyan esemény színházinak minősül, ami látványos. Ez a jelentéseltolódás, a demonstrációktól kezdve a happeningekig, nagyon sok, eltérő minőségű jelenséget tesz a színházmodellel megközelíthetővé, és egyúttal összehasonlíthatóvá. A saját kultúra teatralitásának – a mindennapok színházának – egyik „felfedezője” Erving Goffmann, aki a társadalmi interakciókat meghatározott szerepek megjelenítéseként értelmezi. Emellett megemlíthetjük a 60-as, 70-es évek performansz kultúrájával és avantgárd színházával összefüggésben az Európán kívüli színházak iránti fokozódó érdeklődést. Ez utóbbi esetben egy, korábban a kulturális antropológia hatáskörébe tartozó tárgy kerül a színházi körök látómezejébe. A színháztudomány ennek hatására olyan témákkal kezd foglalkozni, amelyek más diszciplínák „anyagainak” számítottak. Ez szintén az interdiszciplinaritás és együttműködés irányába hat⁵.

Színház és antropológia kapcsolatát elemezve Victor Turner mellett elsősorban Peter Brook⁶, illetve Richard Schechner tevékenységére hívhatjuk fel a figyelmet. Peter Brook volt az a színházi rendező, aki Colin Turnbullnak az ik törzsről készített antropológiai monográfiáját *The Mountain People* (Turnbull 1972) átdolgozta, dramatizálta, s ezzel lényegében az egyike volt azoknak a színházi szakembereknek, akik elsőként nyitottak utat a performatív antropológia gyakorlati megvalósítása előtt. Turner ezekhez a törekvésekhez csatlakozott azzal az akadémiai berkekben különcnek számító elképzelésével, hogy az etnológiát drámai előadásként újítsa meg. Az etnográfiai anyagokat (rítusokat, egzotikus színházi modelleket) a színház számára felfedező Richard Schechner tevékenysége tovább erősítette ebbéli szándékaiban⁷. A közös elméleti érdeklődésen túl Schechner társulata (*Performance Group*, 1967–1980) konkrét segítséget is kínált Turner etnoszínházi kísérleteihez.

5. Ezekhez a szempontokhoz lásd Fischer–Lichte 1999.

6. Peter Brook a párizsi Nemzetközi Színházkutató Központ vezetője 1970-től. Társulatának tagjait több kontinensről verbuválta. 1972 és 1973-ban hónapokat töltöttek különböző törzseknél Algériában, Nigériában és Malin, felléptek, előadásokon vettek részt, improvizáltak, együtt énekeltek a bennszülöttekkel. Brook szavai szerint annak eredtek a nyomába, hogy „létre lehet-e hozni emberek közötti kapcsolatot azzal a különös formával, amit színháznak nevezünk”. Majd másutt így fogalmaz: „Munkánk azon alapszik, hogy az emberi tapasztalat legmélyebb aspektusai tárhatóak fel a hangok és az emberi test mozgásai révén, méghozzá ugyanazt a hatást elérve az egyes megfigyelőknél, függetlenül kulturális hovatartozásuktól.” (Brook 1973:43, 50 idézi Schechner 1990:40).

7. Schechner természetesen nem áll egyedül az egzotikus színházak és az etnológiai kutatások iránti érdeklődésével. A már idézett Peter Brook mellett utalhatunk Jerzy Grotowski (*Armes Theater*, 1959–69) és Eugenio Barba (*Odin színház*, ISTA 80-as évek elejétől) kísérleti színházaira és elméleti törekvéseire. Barba egyenesen egy színházantropológiáról beszél, amely „azt kutatja, milyen a biológiai és a kulturális viselkedés a színházi szituációban, vagyis egy olyan helyzetben, amikor az emberek testi és lelki jelenlétüket a mindennapitól elütő törvények szerint dolgozzák ki.” Ez a perspektíva természetes módon különböző kulturális tradíciók és színházkultúrák egybevetését tételezi, és célja a visszatérő, ismétlődő elvek megragadása. Vö.: „Theatre Anthropology” *Drama Review* 94 (1982):5–32.

Az etnoszínház közreműködői részint a *Performance Group* színészei és rendezői, valamint antropológus hallgatók, akiket Turner azzal a szándékkal vont be a munkába, hogy megtörje az egyetemi képzésben a könyvtárak, egyetemi előadótermek és szövegek monotóniáját, s lehetővé tegye, hogy a különös kulturális jelenségekkel ne csak olvasmányok formájában találkozzanak a hallgatók (vö. Turner 1989:140)⁸. Az így megszervezett színjátszó csapat elsőként a ndembu kultúra Turner által leírt társadalmi drámáját tűzte színre, amely a matrilineáris rokonsági csoportban lezajló konkurenciaharcokról, irigységről, varázslatról, a rivális kirekesztéséről szólt.

A munka kezdetén elsőként felmerülő dilemmák egyike az volt, hogyan lehet, lehet-e egyáltalán belebújni azokba a szerepekbe, amelyeket egy másik kultúra hozott létre (Turner 1989:148). A felvetett probléma megvitatása rögtön centrális jelentőségű etnográfiai kérdésnek bizonyult. Nyilvánvalóvá vált ugyanis, hogy az etnográfiai dráma színre vitelében olyasmi jelenti az első akadályt, ami egy európai kontextusú dráma esetében fel sem merülhetne. Nevezetesen az a kérdés, hogy milyen tartalma van az adott szerepnek, konkrétan, mit jelent mondjuk „apának” vagy „jegyesnek” lenni? Egy nyugati kultúrában megírt dráma a színészek és a nézők számára egyaránt rendelkezésre álló közös tudásra alapoz, amely egyértelművé teszi, hogy az adott szerepek milyen kulturális tartalommal bírnak. Egy másik kultúra peformatív megnyilatkozásai ellenben az idegen tekintet számára nem kínálják ezt az egyértelműséget. Ebben az esetben mind az etnológusok, mind a színészek számára gyakorlati jelentőségű problémáról van szó. Egyrészt rávilágít az antropológus tevékenységének azokra a nehézségeire, amelyek egy másik kulturális idiómába való belépést kísérnek. Láthatjuk, hogy milyen az, amikor hiányzik az a kulturális alap, ami érthetővé tenné a látottat, jelen esetben az alakításra váró szerepeket. E szerepek lényegét alkotó kulturális szabályok tisztázása, kontextusba állítása és értelmezése az antropológus feladata lesz, ezen a ponton a színészeknek – ahhoz, hogy el tudjanak távolodni a nyugati kultúra koncepcióitól – etnográfusok segítségére van szükségük. Másrészt, a szerep bizonyos mértékű egyértelműségének hiánya a színészek számára is fontos felismeréseket tartogat. Az etnográfiai anyag drámai előadássá formálása szembesíti a színészt a szerep alapját képező kulturális szabályokkal, vagyis olyasmit tár fel előtte, ami a saját kultúra által definiált szerep esetében reflektálatlan marad. A drámai szerep kulturális szerepként mutatkozik meg. A színész ugyanis részint egy individuális karaktert jelenít meg, de emellett szociokulturális folyamatok is alakot öltenek a szerepében. Az előadás lényegében ingázás e két aspektus között. A színész a kulturális szempontok reflektálásával kvázi saját kultúrája etnográfusává válhat. E felfogás lényeges hozadéka, hogy a színészi munka anyagát jelentő magatartást, a viselkedést, valamint a testet, a testnyelvet mint kulturálisan szabályozottat észleljük. Ha pedig ez így van, akkor

8. A Turner házaspár egyetemi hallgatókkal szervezett színházi kísérletei között található egy virginiai esküvő, a kanadai mohawkok télforduló ceremóniájának és egy ndembu pubertásritusnak az előadása.

a színház a saját kultúra egy sajátos antropológiai terepeként bukkan föl, ahol a színészek az antropológusok, a nézők pedig az antropológusi munka „olvasói”.

A performatív színház a természetes viselkedés újra-előállítását hajtja végre. A színészek a szerepeket úgy hozzák létre, hogy nem pusztán professzionális technikák segítségével utánoznak egy viselkedést, hanem azt belülről, egyrészt a saját élettapasztalataik működtetésével, másrészt a természetes viselkedésmód szekvenciákra szedésével és tudatos átkomponálásával teremtik újjá (vö. Schechner 1990:152–153). A belülről megalkotott viselkedés teszi lehetővé Schechner meggyőződése szerint a színház „etnografizálását”, vagyis a megszokott viselkedésmódtól eltérő kulturális szerepek megformálását⁹.

A színészek és etnográfusok munkamegosztása az etnoszínházban praktikusán abból áll(hat), hogy az antropológusok a kulturális jelentéseket és csoportviszonyokat tisztázó *etnodramaturgok*ként dolgoznának, míg a színházi emberek elsősorban a megjelenítésért lennének felelősek (vö. Turner 1989:157). Az antropológusok és a színházi szakemberek közös munkája nyomán létrejöhetne

„egy állandó ide-oda mozgás az etnográfia etnológiai elemzése, amely a színjáték részleteit nyújtja, és a drámai kompozíció szintetizálása között, amely az egyes jelenteket sorrendbe rakja, az alakok cselekedeteit és szavait összhangba rendezi a múltbéli és a jövőbeni eseményekkel és a történeteket megfelelő színpadi helyszínekhez rendeli. Hiszen egy ilyen etnográfiai drámában nemcsak az individuális alakoknak van drámai jelentőségük, hanem a társadalmi élet mélyben zajló folyamatainak is. Etnológiai szempontból nézve, már a szociokulturális folyamatok lefolyása és konfrontációja magán hordoz valami drámait. Néha a színészek is úgy jelennek meg a színpadon, mint a társadalmi folyamatok szálain mozgatott marionettek.” (Turner 1989:157)

A színházban sajátos terepre lelt az antropológia, hiszen a (nyugati) kultúrának ez a szférája más emberek megjelenítésével foglalatoskodik. A színházat és az antropológiát ez a vonás mindenképp összeköti. Míg azonban az antropológiát elsősorban az írás uralta, addig a színház olyan kiváltságos térnek számított, amely lehetőséget kínált az autentikus emberi kapcsolatokhoz való visszatérésre. A színház tehát az antropológiának megszabadulást ígért az írás uralmától, s egyúttal nagyobb fokú közvetlenséget. A színész az író-antropológus figurájának csábító alternatívája lett.

9. A viselkedés belülről történő létrehozása Schechner elképzelésében az intenzív próbák és a workshopok során valósulhat meg, amikor a színészek saját életük darabkáit, saját tapasztalataikat mozgósítják és építik be az eljátszandó szerepbe. Vö. Schechner 1990:153.

A színház mint a társadalomtudományi gondolkodás paradigmája

A „világot szimbolikusan közvetítő és így lakhatóvá tevő kultúra” (Jan Assmann 1999:135) a fentiek fényében nem a cselekvőt determináló struktúra. A kultúra és a társadalom nem kizárólag a rend és a kontroll rendszerei, amelyek megszabják, hogyan gondolkodjunk és viselkedjünk. Az individuum és a kultúra közötti viszony kölcsönös, és alkotó jellegű. A kultúra működése azokban a jelenségekben is megragadható, amelyek a mindennapi, a normatívon, a rutinszerűn – azaz a renden – kívül helyezkednek el. E szférákat a játék, a felforgatás, a kulturális-társadalmi szabályok megsértése és újralkotása uralja: „Az élet – idézi Turner Deweyt – a zűrzavarból a harmónia felé tartva a legintenzívebb” (Turner 1986:38). Ezt az intenzitás minden joggal tekinthető a kultúra igazi karakterisztikumának. A rend és a káosz, a mindennapi és a szokatlan, a törés és a helyreállítás közötti lüktetés a kultúrát meglévőnek, keletkezőnek és létrehozottnak mutatja. Turner ezért következetesen a kultúra határjelenségeit tanulmányozta. Határhelyzeteket, ahol arról van szó, hogyan lesz a „meztelenből” „felöltözött”, a „névtelenből” „megnevezett”, a „homogénből” „differenciált”, az alaktalan tapasztalatból rögzült kulturális forma.

A dramatizmus, a színház és a performansz „nyelvén” megfogalmazott expresszív kultúramodell az átalakuló társadalomtudományi gondolkodás egyik fontos irányát jelzi¹⁰. Az etnoszínház látványként és élményként akarja plasztikussá tenni a különböző kulturális jelenségeket. A kultúra fogalmát és az antropológiai reprezentáció módját egyaránt meghatározó drámamodell mögött az a felismerés húzódik, hogy a kultúra a művészethez hasonlóan egyfajta virtuozitással rendelkezik. Ez abban nyilvánul meg, hogy a tapasztalatok áramát kifejezésformákba, szimbólumokba, elbeszélésekbe, előadásokba öntve a világ megtapasztalását, értelmezését illetően döntő szerepet játszó virtuális világokat teremti. Az élet inszenált, előadott, elmondott.

A társadalomban fellépő diszharmóniák és krízishelyzetek leírására éppen ezért tűnnek alkalmasnak a színházi kategóriák. A dráma, a performansz, a színrevitel, az előadás fogalmai olyan teoretikus keretet biztosíthatnak számunkra, amely láthatóvá tudja tenni, hogy a kultúra elválaszthatatlan a cselekvőtől, a cselekvés során jön létre, és hogy a cselekedetek éppúgy konstruálják a cselekvőket, ahogyan azt a teret is, amiben azok mozognak. A színházi nyelv nemcsak a kultúra koncepciójának megfogalmazására alkalmas, hanem képes a kulturális elemzés gyakorlatát is átmintázni. Így juthatunk el az előadásként felfogott kultúrától az antropológiának mint előadásnak a kidolgozásáig.

10. Clifford Geertz a társadalomtudományi gondolkodás átalakulásáról írott cikkében a drámát az egyik kulcsmetaforaként elemzi és kritizálja. Vö. Geertz 2001:304–324.

A rituális, a liminális, a játék vagy a performatív minden egyes kultúra önmagában reflexív megnyilvánulási területe:

„a rituálé és az irodalom, különböző módokon, ám de mégis a társadalmiság megvitatásának egy-egy metanyelvét kínálja. A társadalom [ezeken keresztül] önmagáról beszél” (Turner 1976:51)

A társadalmi performansz kulturális pragmatikája: ritualitás és racionalitás között

JEFFREY C. ALEXANDER

A rítusok a kulturális kommunikáció ismétlődő és leegyszerűsített epizódjai. Bennük a társadalmi interakció résztvevői és közönségük közös hitekkal rendelkeznek az adott kommunikáció szimbolikus tartalmának deskriptív és preskriptív érvényességéről, és autentikusnak fogadják el a többiek szándékait. A rítus hatása és érzelmi telítettsége a szándékok és tartalmak közös értelmezésére és az interakció saját, belső érvényességére épül. A rítus energiával tölti fel a résztvevőket, kötődéseket hoz létre köztük, növeli azonosulásukat a kommunikáció szimbolikus értelmével, illetve fokozza a kapcsolat intenzitását a résztvevők, a szimbolikus tartalmak és a közönség, vagyis általában a teljes „közösség” tagjai között.

A rítus az emberi társadalmak legkorábbi formáiban is központi szerepet játszott. A születéstől a házasságig, az idegenekkel való békés kapcsolattartástól a háborús előkészületekig, a gyógyítástól a közös jólét ünnepléséig, a korhatárok átlépésétől a foglalkozási vagy politikai szerepekbe beavatásig, a vezetők felavatásától az évfordulók megünnepléséig a kiemelt társadalmi folyamatokat a társadalmak legkorábbi formáiban is ritualizált, szimbolikus kommunikáció kísérte. Ha van olyan kulturális minőség, amely megkülönbözteti a mai, nagyléptékű és komplex társadalmakat a korábbi társadalmi szerveződésektől, az a rítusok központi szerepének megváltozása. A kortárs társadalmak olyan konfliktusok körül forognak, amelyek kimenetele nyitott, résztvevőiknek nem feltétlenül azonosak a hiteik, gyakran nem fogadják el egymás szándékainak érvényességét, és sokszor nem értenek egyet cselekedeteik leírásában sem.

A társadalomkutatók hol tudományosabb, hol inkább filozófiai megközelítésben, különféle módokon fogalmazzák meg ezt a történelmi változást: kezdve a mára már hitelét veszített evolúciós különbségtételtől primitív és fejlett vagy barbár és civilizált társadalmak közt, eljutva a nagyobb legitimációnak örvendő, de még mindig bináris megkülönböztetésig hagyományos és modern, orális és írásbeli, egyszerű és komplex társadalmak között. Nem kell ahhoz evolucionistának lennünk vagy leegyszerűsítő metatörténelmi dichotómiákat elfogadnunk, hogy lássuk, mekkora változás történt. Max Weber mindig a részletes történelmi megközelítés híve volt az evolucionizmussal szemben, és még ő is, éppen a rítus központi szerepének megváltozásáról beszél, amikor a karizmat a rutinnal, a hagyományos társadalmat az érték- és célracionális társadalommal állítja szembe. Ahelyett, hogy metafizikai,

közös megállapodáson alapuló, hiteket kifejező rítusok köré szerveződnenek, a kortárs társadalmak nyitottak a célok és eszközök fölötti alkukra. Emiatt pedig a konfliktus, a kiábrándulás és a bizalmatlanság legalább olyan gyakori, mint az integráció, az elfogadás és a közösségi szellem energiatermelő ereje.

Mindezek ellenére, a reflexív és fragmentált társadalmakban is tapasztaljuk, hogy a racionalizáló folyamatok nem arattak teljes győzelmet. Továbbra is létezik egy megismételt és egyszerűsített kognitív és morális kereteken alapuló szimbolikus telítettség (Goffman 1967, 1974, magyarul 1981:545–740), amely ezentúl is meghatározza az egyéni és privát kapcsolatokat. Még az olyan nyilvános és kollektív folyamatok is, mint a társadalmi mozgalmak (Eyerman–Jamison 1990), a háborúk (Smith 1993) és a forradalmak (Sewell 1980, Hunt 1984, Apter–Saich 1994, Edles 1998), sőt akár a tudományos közösségek létrejötte is (Hagstrom 1965), valójában a szimbolikus kommunikáció egyszerű struktúráira és az azokat meg alapozó kulturális interakciókra épülnek, és bizonyos mértékig képesek az intuitív és reflektálatlan bizalmat felélénkíteni (Sztompka 1999, Barber 1983). Akár azt is mondhatnánk, hogy egy differenciált, rétegzett és reflexív társadalomban egy stratégia sikere a szimbolikus kommunikáció kulturális tartalmába vetett hiten alapszik, vagyis azon, hogy valaki autentikusnak és őszintének fogadja-e el a másik stratégiai szándékát. Mindenfajta modern közösség függ valamennyire a közös identitást kialakító integratív folyamatoktól, (Ringmar 1996, Spillman 1997, Giesen 1998), még ha ezek csak a „másik oldal” leegyszerűsítő képén alapulnak is.

Mind mikro-, mind makroszinten, az egyének és a közösségek szintjén is, társadalmunkat át meg átjárják a szimbolikus, rítusszerű cselekvések. Éppen a „rítusszerűség” jelenti azonban a problémát. Tisztában vagyunk azzal, hogy a komplex társadalmak centrális folyamatai szintén szimbolikus jellegűek, és esetenként integratívak is, mind a csoportok szintjén, mind a csoportok között vagy akár ösztársadalmi értelemben. Világosan látjuk azonban azt is, hogy ezek a folyamatok nem hagyományos értelemben vett rítusok (vö. Lukes 1977). Még amikor érvényesként és autentikusként tűnnek is fel, és ezáltal integrációt teremtenek, kollektív, felpeszdtítő hatásuk (effervescence) rövid életű marad. Kevéssé valószínű, hogy leegyszerűsítéseiket az ismétlés továbbra is fenntartaná. És ha megismétlődnek is, nem valószínű, hogy a szimbolikus kommunikációt ugyanolyan módon képesek még egyszer leegyszerűsíteni.

Ez a különbség a jelen esszé központi problémája. Lehetséges-e olyan elmélet, amely megmagyarázza egyes csoportok vagy akár egész közösségek integrációját a szimbolikus kommunikáció révén, de közben kezelni tudja a kulturális komplexitás és ellentmondásosság, az intézményes differenciálódás, a szétszóródott társadalmi hatalom és a szegmentáció problémáját is? Elismerheti-e egy elmélet a hit szerepének folyamatosságát, miközben tudatosítja, hogy a hitetlenség és a kritika ugyanúgy központi jelensége jelenkorunknak?

Ekérdés megválaszolására a következőkben egy olyan makroszociológiai modellt dolgozok ki, amely a társadalmi cselekvéseket, mint kulturális performanszokat értelmezi. Ehhez nem csak a színházi előadás és a drámaelmélet (pl. Austin 1957, magyarul 1990, Burke 1965, Goffman 1974 magyarul 1981:545–740, Geertz 1980, Carlson 1996, Auslander 1997, Schechner 2002), hanem a társadalmi performansz történetét és elméleteit is felhasználom. Meg fogom nézni, hogy a szimbolikus cselekvés hogyan és miért mozdult el a rítustól a színjátszás felé (Turner 1982), és azt is, miért válik gyakran rítusszerű folyamatokká újra (Schechner 1976).

Érvelésem lényege egyszerű. Minél kisebb a közösségi szervezet, minél kevésbé szegmentált és differenciált a társadalmi és kulturális tagozódás, annál valószínűbb a társadalmi performansz egyes elemeinek *fúziója* (összekapcsolódása). Vagyis minél inkább komplex, szegmentált és differenciált a közösség, annál kevésbé valószínű ez a fúzió: a performansz elemei annál inkább szétartanak. Ahhoz, hogy egy komplex társadalomban hatékonyra váljanak, a társadalmi performanszokat „re-fuzionálni” kell. Minél inkább sikerül ez, annál meggyőzőbb és hatékonyabb lesz az adott cselekvés, vagyis annál rítusszerűbb. Minél kisebb a fúzió, és ennek nyomán minél kevésbé hatékony az adott cselekvés, annál kevésbé hat rítusként, ehelyett inkább mesterséges performanszként. A sikertelen cselekvések azok, amelyekben a cselekvő, legyen az egyén vagy közösség, nem képes úgy összekötni a performansz elemeit, hogy azok maguktól összetartozónak tűnjenek. Ez a sikertelenség sokkal nehezebbé teszi a cselekvő számára, hogy szándékait keresztülvigye.

A fenti érvelésből következik a kérdés, hogy melyek pontosan a társadalmi performansz elemei. Ezeket az első részben tárgyalom. Ezután a társadalmi cselekvés analitikus modelljével felfegyverkezve, visszatérek arra a történeti kérdésre, hogy miért válhattak a korai társadalmak performanszai gyakrabban rítussá, és milyen társadalmi változások alakították ki a performatív cselekvésnek azt a sokkal kétértelműbb, bizonytalan kontextusát, amelyben ma találjuk magunkat. A történeti érvek után visszatérek a performatív siker és kudarc modelljéhez, és a performansz elemeit egyenként veszem szemügyre.

I. RÉSZ

A kulturális performansz elemei

A kulturális performansz az a társas folyamat, amelynek során a szereplők, egyenként vagy közösen egy társas szituáció jelentését közlik a többiekkel. Ez a jelentés lehet a többiekkel eleve közös vagy nem az; annyi azonban biztos, hogy ők, mint társadalmi cselekvők, tudatosan vagy öntudatlanul, azt kívánják, hogy a többiek is elhiggyék azt. Ahhoz hogy a közlés hatékony legyen, a szereplőknek érvényes és hihető performanszt kell nyújtaniuk. Olyan performanszt, amely cselekedeteik és gesztusaik nézőit arra bírja, hogy érvényes megformálásként fogadják el

motivációikat és értelmezéseiket (Garfinkel 1967, Scott–Lyman 1968). Ahogy Gerth és Mills fogalmaztak: „gesztusaink nem feltétlenül az érzelmeinket fejezik ki”, inkább „elérhetővé tesznek egy jelet mások számára” (1964:55). A performansz sikere azon múlik, hogy sikerül-e meggyőzni a többieket a performansz valóságáról – ideértve mindazt a bizonytalanságot, amit az esztétikai valóság fogalma implicál. Ha a kulturális performanszt így értelmezzük, könnyen láthatóvá válnak alapvető elemei.

*1. A kollektív reprezentáció rendszerei:
háttérszimbólumok és előtér-forgatókönyvek*

Marx arra figyelmeztet, hogy a társadalmi cselekvők éppen akkor „idézik fel a múlt szellemeit, és kölcsönöznek tőlük neveket, harci kiáltásokat és kosztümöket (hogy a világtörténelem új jeleneteit ebben az idő által megszentelt álruhában, és ezen a kölcsönvett nyelven mutassák be nekünk), amikor úgy tűnik, forradalmi tetteket hajtanak végre, és olyat alkotnak, ami soha nem létezett” (1962 [1852]:247, magyarul 1975). A cselekvők úgy mutatják be magukat, mint akiket egzisztenciális, érzelmi és morális célok hajtanak. Ezek jelentéseit pedig olyan jelentéskapcsolatok határozzák meg, amelyek a szereplők és közönségük által lakott társadalmi, fizikai, természeti és kozmológiai világból származnak. E szimbolikus referenciák egy része adja a kollektív reprezentációkból álló hátteret a társadalmi performansz számára. Másik részük pedig az előteret: a forgatókönyvet, amely a cselekvés közvetlen referenciája. Ez utóbbit úgy is érthetjük, mint a performansz elsődleges vonatkoztatási szövegét. A performatív képzelet által megalkotott háttér- és előtér-szimbólumokat, analógiákat és antipátiákat megkülönböztető kódok, illetve a kronológiát adó narratívák szervezik. Ezek a kódok és narratívák úgy szimbolizálják a szereplők és a közönség világát, hogy egyszerre sűrítik és dolgozzák ki azok részleteit, s a metaforától a színekdokkhéig a retorikai eszközök széles tárházával próbálják a társadalmi és érzelmi életet vonzó és koherens módon ábrázolni. A kollektív reprezentációk rendszerei az „idők kezdetéről” szóló mítoszoktól a helyben kitalált hagyományokig, a szájhagyománytól a szakemberek – színdarabírók, újságírók és beszédirók – által előkészített forgatókönyvekig terjednek.

Akár a performansz előterét, akár hátterét adják, e kollektív reprezentációk – mint ahogy általában a szövegek – dramatikus hatásuk alapján értékelhetők. Erről a következőkben több szó esik még. Amit azonban fontosabb itt látnunk, hogy bármennyire hatékonyak legyenek is a kollektív reprezentációk, nem szólalnak meg maguktól. Marjorie Boulton egyszer úgy határozta meg a színházat, mint „a szemünk előtt mozgó és beszélő irodalmat” (1960:3). A performansz gyakorlati pragmatikáját azonban, éppen a mozgás és a beszéd szükségessége – illetve az, hogy nézik a mozgást és hallgatják a beszédet – különbözteti meg a szövegek kulturális logikájától.

2. Szereplők (*actors*)

A reprezentációk fent említett mintázatait hús-vér emberek kódolják (Hall 1980) vagy ültetik a gyakorlatba. Ahogy Reiss a XVII. századi francia színház kapcsán a színpadi technika és a jelentés viszonyáról mondja: „a szereplő éppolyan valódi, mint a néző; épp hogy a nézők között van jelen” (1971:138). Akár tudatában van a kollektív reprezentációk és saját mozgása és beszéde közti különbségnek, akár nincs, a színész célja e különbség eltüntetése. Ahogy Reiss fogalmaz, a színész vágya, hogy „a néző saját érzései összekeveredjenek a szereplőével a színpadon” (1971:142). Bár a performernek a háttér- és előtér-reprezentációk felé kell fordulnia, a viszonya ezekhez esetleges. Pszichológiai fogalmakkal, a szereplő és a szöveg közti viszony a kathexistől függ. A szereplő és a közönség közötti kapcsolat viszont azon múlik, hogy sikerül-e ezeket az érzelmeket és szövegmintákat mint morális értékeléseket kivetíteni. Ha a kulturális szövegek könyvek előadójának nincsenek meg az ehhez szükséges képességei (Bauman 1989), akkor csúfos kudarcot vallhat a jelentések közvetítésében.

3. Megfigyelők/közönség

A kulturális szövegeket mindig úgy adják elő, hogy a jelentések mások számára elérhetővé váljanak. Ezek a mások jelentik a kulturális performansz közönségét. Ők dekódolják azt, amit a szereplők kódoltak (Hall 1980), ezt azonban különféle módokon tehetik. Ahhoz, hogy a kulturális szöveg meggyőzően hangozzon, a kulturális kiterjesztés folyamatára van szükség, a szövegtől a szereplőn át a hallgatóságig. A kulturális kiterjesztést követheti a pszichológiai azonosulás folyamata, amely során a közönség tagjai a színpadon játszó karakterekbe vetítik ki magukat. A gyakorlatban a kulturális kiterjesztés és a pszichológiai azonosulás mértéke változó. A közönség lehet fókuszált vagy szétszóró, figyelmes vagy szórakozott. Még ha a szereplők jártasak is a kulturális szövegekben és jelentésekben, ha megtörténik is a kathexis, és a szereplők kulturális kompetenciája is adott, akkor is megeshet, hogy projekciójuk nem hatja meg érzelmileg a közönséget / a megfigyelőket. A figyelem lehet pusztán kognitív is. A közönség anélkül is láthatja és értheti a performanszt, hogy érzelmi vagy morális jelentését átérezné. Amint a következőkben látni fogjuk, ezeknek a különbségeknek gyakran társadalmi magyarázatuk van. Megtörténhet, hogy a közönség és a performerek társadalmi státusza nem egyezik. A közönség figyelmét a performer hanyagolhatja vagy éppen kikényszerítheti. Kritikák ékelődhetnek be a performansz és közönsége közé. Megtörténhet azonban az is, hogy nem a mai értelemben vett közönségről kell beszélnünk, hanem olyan résztvevőkről, akik saját maguk és társaik viselkedését kísérik figyelemmel. Az utóbbi eset kedvez a kulturális kiterjesztésnek és a pszichológiai azonosulásnak, de a mai, komplex társadalmakban ritkán fordul elő.

4. A szimbólumtermelés eszközei

Ahhoz, hogy egy kulturális szöveget egy közönség előtt előadhassanak, a szereplőknek szükségük van olyan hétköznapi, anyagi tárgyakra, amelyek lehetővé teszik a szimbolikus kivetítéseket. Tárgyakra van szükségük, amelyek ikonikus reprezentációként működhetnek, hogy drámai módon megeleveníthessék azokat a láthatatlan gondolatokat és értékeket, amelyeket reprezentálni próbálnak. Ez az anyagi felszerelés kiterjedhet a ruházattól kezdve mindenfajta „standardizált kifejezőeszközre” (Goffman 1956:34–51, magyarul 2000). Fizikai helyre is szükségük van a performanszhoz, továbbá valamilyen közegre, amely továbbítja performanszukat a közönségnek.

5. Rendezés, színrevitel (*mise-en-scène*)

A rendelkezésre álló szövegekkel és eszközökkel a társadalmi cselekvők dramatikus társadalmi gyakorlatokba fognak a közönség előtt, belépve az általuk életre hívott, a performanszt működtető fizikai és verbális gesztusok együttesébe. A gesztusok eme együttese sokkal több mindent hordoz, mint a nem-előadott szimbolikus szövegeket szervező szimbolikus egységek. Ahhoz, hogy egy szöveg életre keljen, időbeli szekvenciálásra és térbeli koreografálásra van szükség. Idő és tér kényszerei pedig speciális esztétikai igényeket támasztanak; a történelmi egybeesések bizonyos pillanataiban létrejönnek olyan új, a szöveg színrevitelének feladatára specializálódott társadalmi szerepek, mint a rendező és a produceré.

6. Hatalom

A hatalom társadalmi elosztása, a politikai, a gazdasági, a státushierarchiák teremtése és az elitek közötti viszonyok mélyen befolyásolják a performansz folyamatát. A hatalom megteremti a kulturális pragmatika külső határát, párhuzamosan a performansz belső határait létrehozó háttér-reprezentációkkal. Nem minden szöveg egyformán legitim az aktuális hatalom szemében, legyen az akár anyagi, akár az értelmezés fölötti hatalom. Nem minden performansz, illetve egy adott performansz nem minden része kap engedélyt a megvalósulásra. Vajon kigyomlálja-e a hatalom egy adott kulturális szöveg egyes részeit? Ki adhat elő performanszt és milyen eszközökkel? Ki lehet a performansz közönsége? Miféle válaszok engedélyezettek a hallgatóság / a megfigyelők részéről? Létezik-e olyan hatalom, amelynek megvan az ereje az előadóktól eltérő performansz-interpretációk létrehozására? Végül, független-e ez a fajta hatalom a szereplőktől és a közönségtől vagy hatalom és szimbolikus tudás ennél szorosabban kapcsolódik egymáshoz?

Minden társadalmi performanszt, legyen az egyéni vagy kollektív, a fenti elemek határoznak meg. A hermeneutika nyelvén: a fenti független elemek keretet adnak a performatív cselekvés jelentéseinek értelmező rekonstrukciójához. A logikai magyarázat nyelvén pedig: a fenti elemek egy oksági modellt adnak ki. Azt mondhatjuk, hogy minden társadalmi performanszt részben meghatározzák az egyes elemek. Vagyis mindegyik szükséges, de nem elégséges követelménye bármely performatív cselekvésnek. Bár a gyakorlatban összefüggnek, minden elemnek megvan a maga autonómiája a többihez viszonyítva, nemcsak analitikus értelemben, hanem a gyakorlatban is. Együtt pedig meghatározzák és mérőeszközüül is szolgálnak annak, hogy megtörtént-e egy performansz, hogyan történt meg, és mennyiben érte el célját.

A kifejtés e pontján két út áll előttünk. Tovább finomíthatjuk az analitikus modellt az egyes tényezők természetének és egymáshoz való viszonyának kifejtésével. Erre a III. részben térek majd vissza. Előbb azonban azt kívánom megmutatni, hogy ez az analitikus modell, már ebben a leegyszerűsített formájában is, miként világítja meg a ritualitás és a racionalizáció fent bevezetett központi kérdését.

II. RÉSZ

A performansz történeti átalakulása

A performansz itt bemutatásra kerülő modellje újfajta rálátást tesz lehetővé a kultúra és társadalomszerveződés hosszú távú változásaira. E modell alapján más szemszögből nézhetünk rá arra, miért játszhattak a rítusok ennyire központi szerepet a törzsi társadalmakban, és miért változott meg ennyire a szimbolikus cselekvés természete az államok, birodalmak és egyházak megjelenésével. Megérthetjük, hogy miért az ókori Görögországban jelent meg először a színház és a demokratikus városállam, és hogy miért jelent meg újra a színház a korai modern időkben, amikor a társadalmi és politikai hatalom természetét nyílt kimenetelű társadalmi drámák határozták meg. Megérthetjük azt is, hogy miért vált a szimbolikus cselekvés autenticitása a modernség központi kérdésévé a romantika, a szekularizáció és az ipari társadalom kialakulása nyomán.

A régi rítusok: szimbolikus performanszok a korai társadalmakban

A gyarmatosító és modern gondolkodókat mélyen megérintették a felfedezők és antropológusok beszámolóai a „civilizációtól” vagy „modernségtől” még érintetlen társadalmak rituális gyakorlatairól. Volt, aki a rítusok gyakoriságát a korai társadalmak úgynevezett romlatlanságának tulajdonította (Huizinga 1950 [1938], magyarul 1990), mások valamiféle primitív, irracionális mentalitáshoz kötötték (Levy-Bruhl 1923). Huizinga azt hangsúlyozta, hogy a rítusok nem egy ál-valóság-

got, hanem egy „misztikus valóságot” hoznak létre, amelyben „valami ami láthatatlan és kifejezhetetlen, szépséges, jelenlévő és szent formában mutatja meg magát” (1950 [1938]:14, magyarul 1990:23). Kevésbé romantikus megfigyelők a rituális élet automatikus, megjósolható, magával ragadó és spontán jellegéről számoltak be. Weber ennek a megközelítésnek egy szociológiai modelljét dolgozta ki, amely a később paradigmaticussá váló antropológiai rítus-meghatározásokra is hatással volt. Turner a rítusokat mint ismétlésekben létezőket definiálta (1977:183); Goody „homeosztatikusként” nevezte őket (1986:21); Leach pedig, ugyancsak az „ismétlődést” hangsúlyozva (1972:334), csodálkozását fejezte ki amiatt, hogy az általa megfigyelt rítusokban „valóban minden a megjósolt módon ment végbe” (1972:199).

A korai társadalmak szimbolikus interakcióinak lényegi különbségét állító érveléssel szemben, a kritikai és posztmodern antropológia inkább a szimbolikus cselekvések egységesen „konjunkturális” jellegét hangsúlyozta (Clifford 1988:11). Ezen irányzat szerint, mindazok a titokzatos rítusok, amelyek a korábbi megfigyelőkben oly nagy csodálatot és kíváncsiságot ébresztettek, nem valamifajta különleges lényegiség kifejeződései, hanem egyszerűen másfajta társadalmi gyakorlatok (Conquergood 1992). Az általam kidolgozott modell alapján, ezt a fontos meglátást egy árnyaltabb, kevésbé polémikus és a gyakorlathoz inkább kapcsolódó irányba fejleszthetjük tovább. Azt állítom, hogy a rítusok a korai társadalmakban nem annyira *gyakorlatok*, mint inkább *performanszok* voltak, és ennyiben ugyanabból az anyagból vannak, mint a komplex társadalmak társadalmi performanszai. Turner esszéinek egy posztumusz kiadásához írott előszavában Schechner azt írja, hogy „minden performansznak egy rituális cselekvés lehet a magja” (1987:7). Véleményem szerint hasznosabb megfordítani ezt az állítást, és azt mondani, hogy minden rítus magja egy performatív aktus.

Mindezzel nem a rítusok és a másféle performanszok közötti különbséget kívánom tagadni. Amit ezzel mondani próbálok, hogy a rítusok és a performanszok ugyanazon a kontinuumon képzelhetőek el; a különbség köztük csak variációk kérdése, és nem lényegi természetű. A rituális performanszok az őket kitermelő társadalom történetileg szituált, társadalmi és kulturális struktúráit tükrözik. Különös ismertetőjelük, hogy egységet (fúziót) hoznak létre. A fúzió valószínűbb a kevésbé komplex társadalmakban, de komplex társadalmakban is előfordul.

Ha látni akarjuk, hogy miért válnak a performanszok gyakrabban rítussá az egyszerűbb társadalmakban, akkor meg kell vizsgálnunk, hogyan határozta meg a korai társadalmi és kulturális szerveződés a performansz elemeit, s milyen sajátos viszonyba hozta őket egymással. A magyarázat e társadalmak kisebb méretében és léptékében rejlik, a vélekedések mitikusabb és metafizikusabb természetében, az intézmények, a kultúra és a társadalmi struktúra integráltabb, egységesebb voltában. A tagság a legkorábbi emberi társadalmakban a rokonság, a kor és a nem elvei szerint rendeződött el a hatvantól nyolcvan főt számláló csoportokban. Ezek

a csoportok vadászattal és gyűjtögetéssel foglalkoztak, s tagjaik olyan társadalmi szerepeket láttak el, amelyek mindenki számára teljes mértékben ismertek voltak. A szubjektivitás, amely megfelel e társadalmi szerveződésnek, arra emlékeztet, amit Stanner (1972) az ausztrál bennszülöttekről beszélve „álomidőnek” nevez. Ebben a tudatban annyira összefonódtak a hétköznapi és praktikus dimenziók a szent és metafizikus dimenziókkal, hogy a vallás nem is alkotott önálló területet. Az ilyen társadalmakban, mint ahogy Service megjegyezte: „nincsen olyan vallási szervezet”, amely „a családtól és a törzstől függetlenül létezne” (1962:109).

A korai társadalmak strukturális és kulturális szerveződése meghatározza társadalmi performanszaik jellegének különbözőségét is. A kollektív reprezentációk, amelyekre ezek a társadalmi performanszok utalnak, nem olyan szövegek, amelyeket specialisták készítettek szegmentált csoportok számára egy komplex és ellentmondásos társadalmi közegben. Nem jelennek kritikái „metakommentárt” sem (Geertz 1973, magyarul 2001:144–194) a társadalom állapotával kapcsolatban, mert még nincsen feszültség a mindennapi és transzcendens szférák között (vö. Bellah 1970, Eisenstadt 1982, Habermas 1982–3, magyarul 1989, Goody 1986). Spencer és Gillen (1927) az antropológia hajnalán igazat mondtak, amikor azt írták, hogy az ausztrál arunták engwura rítusa *átismételte* az arunta férfiak valódi életét. Ötven évvel később Schechner a kaikók tsembaga táncával kapcsolatban ugyancsak azt jegyzi meg, hogy „az összes alapvető mozdulat és hang – még a középre ugrás is – egyenes átvételek a harci repertoárból” (1976:197).

Kulturális szöveg és társadalmi struktúra egymást átszelő szoros kapcsolata a korai társadalmak társadalmi performanszaiban visszavezet Durkheim azon állításához, amely szerint a vallás nem más, mint maga a társadalmiság. Bár ő maga mindenfajta vallás magyarázatának szánja ezt, érdemes inkább úgy érteni Durkheim elméletét, mint ami a korai társadalmak társadalmi performanszainak kontextusát írja le. Durkheim amellet érvel, hogy a kultúra azonos a vallással; hogy minden „rendes” vallási hitet közösen oszt a csoport minden tagja; és hogy ezeket a közös hiteket mindig átfordítják a gyakorlatba. Ezek lennének Durkheim értelmezésében a rítusok.

„Nem csak hogy a csoport minden tagja egyenként elfogadja őket, hanem a csoport részeként egységesítik azt (...) A társadalmi formációt, amelynek tagjait az tartja egyben, hogy a szentet és a profánt, illetve ezek egymáshoz való viszonyát ugyanúgy képzelik el, s hogy ezt a közös reprezentációt azonos gyakorlatokká fordítják le, Egyháznak nevezzük.” (Durkheim 1995 [1912]:41, az én kiemelésem, magyarul 2003:50)

Az ilyen ritualizált performanszok esetében a hit dimenzióját személyesként, közvetlenként és ikonografikusként tapasztaljuk meg. A fizikai test átfestése, maszk mögé rejtése és átalakítása révén a performansz szereplői arra törekednek, hogy

ne csak metaforikus, hanem szó szerinti értelemben is szöveggé váljanak. Céljuk, hogy megvalósítsák önmaguk és a totem, „ember és isten”, szent és profán egybeolvasztását (fúzióját). A szimbolikus szerepek, amelyek meghatározzák a résztvevőket az ilyen ritualizált performanszokban, egyenesen és közvetlenül levezethetők a résztvevők egyéb társadalmi szerepeiből. Az engwura rítusban az arunta férfiak ugyanazokat a szerepeket játsszák el, mint amelyeket a mindennapi életben is el látnak (vö. Spencer–Gillen 1927). Amikor a társadalmi aktorok ilyen szerepeket játszanak, nem érzik úgy, hogy a szerep leválna róluk; kevésbé vannak tudatában saját szerepjátszásuknak. A résztvevők és figyelők számára, a rítus egyáltalán nem számít mai értelemben vett performansznak, annál inkább a zajló társadalmi élet természetes és szükséges eseményének. A szimbólumteremtés eszközei könnyen hozzáférhetők akkor is, ha nincsenek mindig rögtön jelen – egy állati csontokkal átszórt gödör, vadvirágokkal húzott vörös vonal, madártollakból készült fejdísz vagy papagájcsőr-amulett formájában (Turner 1969:23–37, magyarul 2002:36–52).

Ebben a társadalomfajában a részvétel a rítusban sem a szereplők, sem a közönség részéről nem esetleges. A részvételt a bevezetett és elfogadott, korosztályon és nemén alapuló hierarchia szabályozza, és nem az egyéni választásokon múlik, amelyet a társadalmi hatalom és a töredezett társadalmi csoportok befolyásolnak. A törzs minden számításba jövő tagjának részt kell vennie a rituális performanszban. Sok szertartás az egész közösséget bevonja, mivel „úgy tartják, a közös jólét a közös rítusokon múlik” (Rappaport 1968 in Schechner 1976:211). Turner is úgy fogalmaz, hogy „az egész közösség végigmegy a teljes rituális folyamaton” (1982:31, kiemelés az eredetiben). Durkheim hasonlóképpen hangsúlyozza a részvétel kötelező jellegét, amelyet a hallgatóság belső összetartozásával hoz kapcsolatba. A bennszülött társadalom rituális fázisában – írja – „az egyöntetűséget már csak az is biztosítja, hogy az mindig az egész törzs jelenlétében történik vagy legalábbis több klánt összehívunk ez alkalomból” (1995 [1912]:217, magyarul 2003:264).

A közönség sem pusztán megfigyelő. A rítus különböző pontjain a nézőket is meghívják, hogy vegyenek részt a rítusban. Néha, mint főszereplőket hívják be őket, máskor az előadást jóváhagyó gesztusokkal, kiáltásokkal és tapssal kísérő kórus tagjának teszik meg a nézőt. A férfi beavatási szertartások kulcsmomentumainál például igen fontos a nők jelenléte, akik megadott pontokon be is lépnek a rítusba (Schechner 2002). A performansz kezdeténél közönyt és visszautasítást fejeznek ki, a végén pedig örömmel fogadják és megcsodálják a beavatottat. A női résztvevők a szereplők közvetlen vagy távolabbi rokonai.

A fenti modellt tekintve világos, hogy az ilyen rituális társadalmi cselekvések a performansz különböző összetevőinek (szereplők, közönség, reprezentációk, a szimbólumtermelés eszközei, hatalom és színrevitel) fúzióját, összeolvadását adják. Service ennek a fúzióknak a szereplő/hallgatóság vonatkozására gondol, amikor azt írja, hogy „a gyülekezet maga a tábor” (1962:109). Lévi-Strauss szintén ugyanezt a fúziót hangsúlyozza, amikor a gyógyító rítus során megvalósuló

„fabulációról”, fikcióvá alakításról beszél, egy úgynevezett „hármasság élményrendszeren” (1963:179, magyarul 2001:144) keresztül. Ezek az élmények: „először is magáé a sámáné, aki (...) sajátos pszichoszomatikus állapotokon megy keresztül; a betegé, aki javulást érez, avagy sem; végül pedig a közönségé, amely a kezelésen maga is részt vesz, megtapasztalva egy lelkesültséget, illetve egy intellektuális és érzelmi kielégülést, amely kollektív alapot hoz létre a rítus számára” (uo.). A poszt-modern performanszmélet perspektívájából született, sámánisztikus rítusokról szóló leírások ugyanerről a fúzióról beszélnek.

„A sámánok erejüket mások meghallgatásából és a napi valóság beengedéséből nyerik. Mikor gyógyítanak, magukba szívják a betegek tulajdonságait és vágyait, s a betegséget magukévá teszik (...) A gyógyító rítus sikerét alapvetően meghatározza a gyógyító és a beteg közötti viszony szorossága.” (Trinh Minh-ha 1989 in Conquergood 1992:44)

A rítus hatása azonnali, és ritkán tér el a szereplők és forgatókönyvek által előírtaktól. Ez nem meglepő, mivel a szent szövegek a mindennapi valósághoz kapcsolódnak, a létrejövő szerepek a mindennapi társadalmi szerepekhez kötődnek, a performansz egyszerre fejezi ki a szimbolikus szöveget és a társadalom életét, a részvétel kötelező; a közönség pedig homogén és figyelmes (vö. Schechner 1981:92–94, 1976:205). Mint Lévi-Strauss írja: „nincs okunk kételkedni a mágikus eljárások hatásában”, mivel „a mágia hatékonysága a belé vetett *hiten* alapul” (1963:168, az én kiemelésem, magyarul 2001:136). A rítusok nemcsak jelzik az átlépést, hanem létre is hozzák azt, oly módon, hogy a résztvevők valami mássá *válnak* a rítus nyomán. A rituális performansz nemcsak szimbolizálja a társadalmi viszonyokat vagy változásokat, hanem meg is teremti, jelenvalóvá is teszi őket: direkt hatás ez, közvetítések nélkül.

A korábbi társadalmi formák rítusait vizsgáló antropológusok arról számolnak be, hogy a rítusok specialistáinak trükkjeit ritkán vonják kétségbe. Lévi-Strauss a csoportkonszenzus, a „közmegegyezés” szerepét hangsúlyozza (1963:179, magyarul 2001:144), amikor elismétli Boas etnográfiai leírását egy Quesalid nevű férfiről. Eszerint, ez a kwakiutl indián olyannyira szokatlanul kíváncsi volt, hogy először azt állította, hogy a varázsló rítusai valójában trükkök. Miután azonban sikerült meggyőznie a varázslókat, hogy ezeket a trükköket neki is megtanítsák, Quesalid maga is nagy sámánná vált. „Quesalid nem azért lett nagy varázsló, mert meggyógyította a betegeit”, figyelmeztet Lévi-Strauss, hanem éppen „azért gyógyította meg őket, mert valóban nagy varázslóvá *vált*” (1963:180, magyarul 2001:145). A sámánok azért képesek egyéni és társadalmi betegségeket meggyógyítani, mert performanszaik szereplői és közönségük egyaránt hisznek az erejükben. Más szóval, a sámán a rituális performansz intézményes mestere. Performanszának sikere elsősorban saját drámai képességein múlik, de ezek a képességek függnek a többi

tényezőtől is, amelyek az egyszerűbb társadalmi szervezetek esetében lehetővé teszik a performansz fúzióját.

Társadalmi komplexitás és poszt-rituális performanszok

Az említett fúziót létrehozó, rítusszerű performanszok a komplexebb társadalmakban is fontos szerepet játszanak. Ez két szempontból is így van. Egyfelől (ez a jelenlegi érvelés számára kevésbé fontos) az olyan elsődleges csoportokban, mint a családok, a társaságok vagy a generációkon keresztül stabil etnikai közösségek, a szerepekhez kapcsolódó performanszok továbbra is valamiféle makrokozmoszt képesek teremteni a mikrokozmoszban (Slater 1966). Az ilyen elsődleges csoportok közönsége még a komplex társadalmakban is viszonylag homogén, a szereplők ismerik egymást, a helyzetek ismétlődnek, a szövegek és hagyományok, bár valamikor kitalálták őket, az örökkévalóság illúzióját keltik. Másfelől, a rítusszerűség azért marad központi jelenség, mert a komplex társadalmak performanszainak is az említett fúzió lehet a célja. Ami viszont változik, az a performatív sikeresség kontextusa.

Mint korábban megjegyeztem, történészek, antropológusok és szociológusok számtalan módon elemezték azokat a sporadikus és egyenetlen folyamatokat, amelyek a nagyléptékű társadalmakat létrehozták. Egymásnak élesen ellentmondó elméletek születtek arról, miért és hogyan történt az átmenet az egyszerűbb társadalmi formáktól, amelyekben a rítus központi szerepet játszott, a komplexebb formákig, amelyek a szimbolikus kommunikáció stratégikusabb, reflexívebb és ellenőrzöttebb módjaira épülnek. Azzal azonban mindenki egyetért, hogy egy ilyen átalakulás megtörtént, s hogy a „komplexszé válás”, a „racionalizáció” vagy a „differenciálódás” (Eisenstadt 1963, Habermas 1982–83, magyarul 1989, Alexander–Colomy 1990, Champagne 1992, Luhmann 1995, Thrift 1999) másfajta szimbolikus kommunikációt eredményez ma, mint régen. Még Jack Goody is, aki nemcsak hogy az egyik legszofisztikáltabb kortárs antropológus, hanem egyben a neo-evolucionarizmus egyik legnagyobb kritikusa, magabiztosan beszél a „világnézetről az ideológiára” történő átmenetről (1986:22).

Árulkodó ez az ideológiára fektetett hangsúly, s egyenesen az általam javasolt érveléshez vezet, a performativitás feltételeinek megváltozásáról. A korábbi szociológiai és antropológiai vizsgálódások a gazdasági változás meghatározó szerepét hangsúlyozták a társadalomszervezet egyszerű formáinak átalakulásában. A technológiai újdonságoknak köszönhetően megnőtt a termelékenység; ez a felesleg felhalmozódásához és az osztályok kialakulásához vezetett; végül pedig az első politikai intézmények kialakulásához, amelyek funkciója egy, már rétegzett társadalom megszervezése, és az anyagi és szervezeti szükségletek ellátása lehetett. Az 1950-es évek végére azonban az antropológusok már kevesebbet beszéltek technológiai változásokról, sokkal inkább gazdasági berendezkedésekről és irányvál-

tásokról. Fried az „egalitarianizmusból a rendi társadalomba” (1971:103) történő átmenetet magyarázva, egy olyan reciprocitásra épülő gazdaságtól való elmozdulásról beszél, amelynek „fő eszköze a redisztribúció volt” (uo.). Ugyancsak a determinisztikus magyarázatot bírálva Service azt írja le, hogy a korai társadalmak monolitikus struktúrái átalakultak „az autoritás ikerformáivá” (1962:171), amelyek különálló gazdasági és politikai eliteket tartottak fenn. Ezzel, mint írja, „nagyobb termelékenységet tettek lehetővé” (1962:143, a saját kiemelésem). Sahlins (1972) hasonlóan érvelt, mondván, hogy nem a felesleg felhalmozására való képtelenség akadályozta korábban a növekedést, hanem az igény egy kevésbé termelésorientált, többnyire szabadidőre épülő életmód fenntartására. Nolan és Lenski kikerülhetetlennek tartja az egyszerre felfogásbeli és gyakorlati változás összefüggéseinek hangsúlyozását: „a technológiai haladás teremtette meg a felhalmozás lehetőségét, de ennek a lehetőségnek a gyakorlati beváltásához olyan ideológiára volt szükség, ami arra ösztönözte a parasztokat, hogy többet termeljenek, mint amennyiből megélnék, és meggyőzte őket arról, hogy a felesleget átadják valaki másnak” (1995:157, az én kiemelésem). E megjegyzés világossá teszi, hogy az antropológia ebben az egész történeti átalakulásban az ideológiai áramlatok kritikai szerepét emeli ki. A felesleg felhalmozásához újfajta motivációkra volt szükség. E motivációk pedig a mások meggyőzésére alkalmas szimbolikus performanszok létrehozásán keresztül, nem pedig anyagi kényszer hatására születtek.

A legfeltűnőbb társadalmi újítás, amely a kulturális elmozdulást jelzi az ideológia felé, az írott szöveg megjelenése. Goody szerint, az írásbeli kultúrák megjelenése a kollektív reprezentációk „dekontextualizációjához, avagy általánosításához” (1986:12) vezetett, amelyek a szóbeli hagyományban még szorosan kapcsolódtak a helyi társadalmi struktúrákhoz és jelentésekhez. Az írásbeliséggel „a kommunikatív kontextus drámai változáson ment át, mind az üzenet feladóját, mind címzettjét tekintve (...) Az írásbeliség természete lehetőséget teremtett arra, hogy a törvények, normák és szabályok egy általános közönséget szólíthassanak meg, és ne csak adott térben és időben, szemtől-szembe, egy konkrét csoporthoz szóljanak, vagyis megtörténjen az elvonatkoztatás a konkrét helyzetektől.” (1986:13). Csak a lokálisat meghaladó projekciók tehették lehetővé, hogy egyes csoportok a gazdasági felesleget arra használják, hogy szegmentált, egyenlőtlen, differenciált társadalmakat hozzanak létre. Hogyan is lehetett volna aszimmetrikus módon koordinálni ezeket a fragmentált, sokkal kevésbé integrált csoportokat az ideológiai projekció képessége nélkül?

Ezek a strukturális és ideológiai folyamatok döntő változásokra mutatnak rá a szereplőknek a szimbólumtermelés eszközeihez fűződő viszonyában is. A szöveg alapú társadalmakban az írástudás nélkülözhetetlen ahhoz, hogy a társadalmi struktúrát legitimáló szimbolikus folyamatok sikeresek legyenek. Mivel az írástudás megszerzése nehéz és költséges, a papok „kisajátítják a hozzáférést a szent szövegekhez”. Ez lehetővé teszi „az írásbeli kommunikáció eszközeinek hatékony

ellenőrzését” (Goody 1986:16–17), és az értelmezés hatalmát az elit kezében csoportosítja. Ezen új hatalmi monopólium kialakulása mellett, pontosabban emiatt, kialakul a performansz szigorú ellenőrzésének követelménye is, hogy az egymástól távol eső, alárendelt csoportokat ideológiailag kontrollálni lehessen. Evans-Pritchard egyszer azt írta, hogy a nuér főnöknek csupán „rituális kvalifikációkra” van szüksége ahhoz, hogy „*eljátszhassa szerepét a vitákban és veszekedésekben*” (1940:172, az én kiemelésem). Mivel a nuereknek nincs „se törvényük, se kormányzatuk”, és nincsen náluk valódi társadalmi rétegződés sem, a főnöknek pusztán azért engedelmesskednek, mert „szent ember” (1940:173). A politikai rendszerek eredetét kutatva Eisenstadt ugyanerre mutat rá: „a vallási szféra viszonylagos autonómiája, a közösségből és más intézményekből történt »kiágyazódása«” miatt, a politikai legitimitáció természete teljességgel megváltozott – írja (1963:65). A gazdasági, politikai és ideológiai eliteknek most már maguknak kell szentté avatniuk magukat. Mint Eisenstadt fogalmaz, az elitek ma „megpróbálják megtartani a hatalmat” (uo., az én kiemelésem), nem pedig automatikusan birtokolják.

„Mindegyik eddig vizsgált társadalomban a vezetők úgy próbálják ábrázolni magukat és az általuk bevezetett politikai rendszert, mint speciális kulturális szimbólumok és küldetések hordozóját. Megpróbálják kivételes civilizációs értékek továbbítóiként lefesteni magukat (...) E vezetők mind úgy igyekeznek feltűnni, mint saját hagyományaik védelmezői és fenntartói, s minimalizálni próbálják minden más csoport igényét arra, hogy a vezetőket megítéljék, értékeljék vagy legitimitációjukat megkérdőjelezzék.” (Eisenstadt 1963:141, az én kiemelésem)

Az itt bemutatott modell szempontjából mindez azt jelenti, hogy a performansz elemei szétválnak, defúzió jön köztük létre: (1) az írásbeli előtér-forgatókönyvek elválnak a kollektív háttér-reprezentációktól, (2) a szimbólumtermelés eszközei nem lesznek elérhetők a társadalmi cselekvők jelentős része számára, és (3) a központi szimbolikus cselekvéseket végrehajtó elit elválik a közönségtől. A természetesség, amely a szimbolikus cselekvést rituálissá avatta, átadja a helyét a mesterséges tervezésnek. A performatív cselekvés kiművelt, kevésbé automatikus gyakorlattá válik.

A színházi performansz megszületése

Történeti vizsgálódásunk e pontján, a performansz témája analitikusan adódik az első részben bemutatott elméleti kérdésekből. Világosan látszik, hogy a szegmentált, komplex, rétegzett társadalmak létrejötte teremtette meg a feltételeket, sőt az igényt a rítusok performanszá alakulásához. E performansz, mint a szimbolikus kommunikációnak a korábbinál esetlegesebb formája, megalkotói és közönsé-

ge számára nem a mai értelemben számított mesterségesnek vagy színpadiasnak. Igaz, a társadalom és a kultúra már differenciáltabb volt, és nem volt elegendő mindössze elfogadni a szimbolikus cselekvés hatását, hanem létezett egy kényszer az átgondolásra, az esetleges elutasításra is, de a performansz elemei még nem váltak annyira szét, hogy magának a folyamatnak a mesterséges volta tudatossá válhatott volna a résztvevők számára.

Ezzel egybevág, hogy Henri Frankfort „a dráma hiányáról” (1948:135–36) beszélve az ókori Egyiptomban, éppen a szent szövegek és a szereplők továbbra is meglévő egységét (fúzióját), illetve az ókori társadalom relatív rugalmatlanságát, a változásnak való ellenállását hangsúlyozza (vö. Kemp 1989:1–16, Assmann 2003). „Igaz – jegyzi meg ugyanakkor Frankfort – hogy az egyiptomi rítusban az isteneket néha különböző szereplők jelenítették meg”. A balzsamozó pap például „egy csúcsos maszkkal” megtestesíthette Anubisz istent. Az egyik legjobban megőrződött egyiptomi szöveget, az *Öröklődés Misztériumát*, „akkor adták elő, amikor új király ült a trónra” (uo.). De Frankfort ragaszkodik hozzá, hogy ezek a performanszok „nem jelentenek újfajta művészeti formát”. Ezek szerint, „egyszerűen a rítusok »könyvei«”. Lehet, hogy „dramatikusak”, de „egyértelműen nem drámák”. A drámában a jelentés és a cselekvés következményei egymásból bomlanak ki, és ebben az értelemben, a színrevitelben rejlő kihívás hozza őket létre. „A drámában, a nyelv a cselekvésbe oltva van jelen, és a változás e cselekvés következményeként jelenik meg” (uo.). Ezzel szemben, az egyiptomi rítusokban (éppúgy, mint Durkheim bennszülött-rítusainak esetében) „a cél, hogy az aktualitást a mítosz változatlan formájára *fordítsák le* (...) Az istenek ismét megjelennek, és ugyanazokat a szavakat ejtik ki, mint amelyeket »az idők kezdetén« kiejtettek” (uo., az én kiemelésem). A rítus sajátossága, hogy aktualizálja a mítoszt.

A mai értelemben vett színház csak a görög városállamokban jelent meg. Ehhez szükség volt az ott meglévő társadalomszerveződési és kulturális háttérre. Közben persze a színházi performansz megjelenése vissza is hatott erre a társadalmi és kulturális közegre. Szemben az ázsiai birodalmak fuzionált és előíró hierarchiáival, Görögországban egy új, republikánusabb városszervezés jelent meg. Természetesen ezeket is az elitek szervezték meg és irányították, de ezek az elitek alapvetően demokratikusan működtek. Ahogy Schachermeyr sokat idézett esszéjében hangsúlyozza, a görög városállamok addig nem ismert „autonóm polgárságának” megjelenését egy hasonlóan újszerű „intellektuális felszabadulás kísérte a görög mitológia alól” (1971 [1953]:201). Ezek a szervezeti és kulturális fejlemények, Schachermeyr szerint, egy olyan „forradalmi légkört” alakítottak ki, amely „folyamatos harcban állt a kormányzás monarchikus, diktatórikus vagy oligarchikus formáival” (uo.).

A társadalmi és kulturális tér e látványos kinyílása a figyelmet a társadalmi cselekvés performatív dimenziójára irányította, és a hagyományosabb életforma ritualizált performanszait egyre erősebb vizsgálat és próbatétel tárgyává tette (pl.

Platon 1980, magyarul 1983). A görög társadalomban nemcsak metaforikusan, hanem a valódi történéseken keresztül követhetjük nyomon a rítustól a performanszig vezető átmenetet. Konkrétan rá tudunk mutatni a performansz elemeinek szétesésére, de-fúziójára. Többről van szó, minthogy ezek az elemek analitikusan beazonosíthatóvá válnak: gyakorlati elkülönülésük intézményesül a társadalmi struktúra specializálódott formáiban, és elérhetővé válik a kultúra mindennapi reflexiójában.

A görög színház Dionüszosznak, a bor istenének szentelt vallási rítusokból jött létre (Hartnoll 1968:7–31). A rítus hagyományos változatában, a ditirambust vagy egyhangú himnuszt az egész ethnosból válogatott, ötven férfiből álló kórus adta elő Dionüszosz oltáránál. Saját terminusaink szerint ez még fúzióra utal: a szereplők, a kollektív reprezentációk, a közönség és a társadalom egy homogénnek mondható, még mindig mitikus egységben olvadnak itt össze. E régi, preszókratikus idők iránt érzett nosztalgiáját Nietzsche így fejezi ki: „a ditirambusban tudattalan szereplők közösségét láthatjuk, akik egymást mind elvarázsoltnak érzékelik (...) A közönség és a kórus sosem válik igazán szét (...) A nézőközönség, ahogyan ma ismerjük, ismeretlen volt számukra (...) Mindegyik néző szó szerint beleképzelhette magát az előadás egész ideje alatt a kóristák szerepébe” (1956 [1872]:51–55, 78–79, magyarul 2007).

Mikor a görög társadalom a gyors társadalmi és kulturális differenciálódás útjára lépett, a ditirambusba bekerültek azoknak a félisteneknek és evilági hősöknek a történetei is, akiktől a kortárs görögök származtatták magukat. Más szóval, a háttér-reprezentációs rendszer elkezdte magába foglalni, szimbolizálni és elbeszélni már nemcsak a szent, hanem az emberi életet is. A profán és a szent e keveredése a szimbolikus dinamikákat a mindennapok részévé tette, és fordítva. Az új kulturális szövegek előadásának szentelt közösségi ünnepeken az evilági hősök jó és gonosz tetteit is előadták, együtt a házasságok és házasságtörések, a háborúk, az elárult etnikai vagy vallási hovatartozások és a szülőkre vagy utódokra hozott szenvedés történeteivel. E társas konfliktusok szolgáltak ezentúl forrásul a drámai feszültségnek, amelyet korábban a vallási performerek a szent konfliktusokhoz kötöttek, és rituális alkalmakkor adtak elő.

Ahogy a háttér-reprezentációk elmozdultak egy társadalmi orientáció felé és a dramaturgia irányába, vagyis ahogy a mindennapi élet a szimbolikus rekonstrukció tárgyává vált, a performansz egyéb elemei is átalakultak. A legfontosabb fejlemény magának a színész társadalmi szerepének a kialakulása. Theszpiusz, az első színházi színész, kilépett a ditirambus kórusból, hogy a vezetőjévé váljon. A rituális performanszban ő lett volna a főszereplő, egy isten vagy hős szerepét játszotta volna a kórusral dialogizálva. Ehelyett profi színészek vándortársulatát hozta létre. Theszpiusz a szimbólumtermelés eszközeit egy színpadként is szolgáló szekérre pakolta, és elhagyta szülőföldjét, Ikariát. Egyik közösségi ünnepről a másikra utazott, és i.e. 492-ben Athénban megnyerte a városi Dionüszosz fesztivál éppen akkor megalapított díját.

A társadalmi átalakulásnak ugyanebben a kritikus periódusában nemcsak az történt meg, hogy a kollektív reprezentációk rendszerei írásbeliségben létező szövegekké váltak, hanem ekkor különültek el valójában a vallási élettől is. Az ötödik századi Athénban a színdarabírás önálló műfajjá vált, nagy presztízsű íróverse-nyekkel, s az olyan figuráknak kiadott díjakkal, mint amilyenek Aiszkhülosz vagy Szophoklész voltak. A szekuláris képek ezen megalkotói gyakran nagyobb hírnévre tettek szert, mint a templomok papjai. Először maguk a darabírók válogatták és készítették fel saját színészeiket, de az athéni ünnepségen a hivatalnokok osztották szét a színészeket az írók között. Az itt bevezetett fogalmak szerint ez a drámai forgatókönyv autonómiáját hangsúlyozza az azt megalkotó művészek személyes szándékaival vagy karizmájával szemben.

Ezekből az újításokból következik a performansz-kritika új, független intézményének megszületése, ami a társadalmi hatalmat újfajta módon közvetítette és sokszorozta meg. Ahelyett, hogy egyszerűen elmerült volna a performanszban, mint a rítusok esetében, az értelmezés most olyan „bíráként” fordult a színészek és darabírók felé, amely a vallási és morális szempontoktól elválasztott esztétikai ítéletet hozott. Ugyanakkor ezek a bírák képviselték a performansz szponzoráló várost is, vagyis a polisz tagjai mint esetleges kritikusok, független hallgatóságként követhették az előadást. Huizinga azt hangsúlyozza, hogy mivel a színházi verse-nyeket nem az állam rendezte, „a hallgatóság kritikája különösen éles volt” (1950 [1938]:145, magyarul 1990). Ugyanő azt is kifejti, hogy a közönség „egy futball-meccs közönségéhez hasonló feszültséggel” figyelte az előadásokat, de az is világosan látszik, hogy nem egyszerűen csak szórakozni vágytak. A görög tragédiák maszkos szereplőit az eviláginál sűrűbb anyagból gyúrták, szövegeik óriási érzelmi és esztétikai erővel szólaltak és mozdultak meg a színpadon, és a legjelentősebb, morális súlyú, közéleti kérdésekkel hozták összefüggésbe magát a performanszt. A görög tragédia Aiszkhülosztól Szophoklészen át Euripidészig a polgári erénnyel és romlással foglalkozott, arra kérdezve rá, létezik-e a tökéletlen emberi rendnél hatalmasabb természetes törvény (Jaeger 1945:232–381). Ezek a kérdések lényegi fontossággal bírtak a törvény erejének fenntartása, illetve a független és demokratikus polgári élet megőrzése szempontjából.

Nietzsche arról panaszkodik, hogy a tragédia születésével a dramatikus törté-
netek szerzője már nem válhat egyé képeivel, és hogy „még a legrette-
ntőbb dolgokat is így bűvöli a szemünk elé, a látszat kéjével s e látszat nyújtotta megváltás-
sal” (1956 [1872]:78–79, magyarul 2007:117). Valójában azonban, a performatív
elemek szétesése (de-fúziója), amelyből a színház született, nem számolta fel a
performativitás erejét. Pusztán nehezebbé vált a performatív hatás előidézése. Ez
az újfajta nehézség jelentette Arisztotelész esztétikájának társadalmi motiváció-
ját. Az általam itt kifejtett elméleti keretben Arisztotelész poétikája új értelmezést
nyer. Absztrakt elméleti fogalmaival azt próbálja megragadni, hogy a gyakor-
latban miként váltak szét a performansz elemei, a rítust performanszá alakítva.

Arisztotelész szükségét érezte, hogy leírja azt, amit a rituális performerek annak idején zsigerből tudtak, anélkül, hogy valahol hallaniuk vagy olvasniuk kellett volna. A Poétika a természetest már mesterségesként írja le. Egyfajta filozófiai szakácskönyvet nyújt a jelentésteremtés és a hatásos performansz számára egy olyan társadalomban, amely a fúziótól a tudatos és mesterséges cselekvés felé mozdult el. Arisztotelész elmagyarázza, hogy a performanszok cselekményből állnak, s hogy a hatásos cselekményhez olyan történetekre van szükség, amelyeknek eleje, közepe és vége van. Katarzis elméletében nem teológiai, hanem gyakorlati magyarázatát nyújtja a drámai hatásnak: a tragédiának a „félelem és sajnálat” érzését kell előhívnia, hogy érzelmi hatást keltsen.

E vázlat a színház létrejöttéről nem teleologikus, és nem evolucionista. Amit javaslok ehelyett, az a társadalmi fejlődés egy univerzális formájának ötlete, amely a társadalmi és kulturális rendszer növekvő komplexitását értelmezi. A rítus a világ összes civilizációjában elmozdult a színház felé, válaszul az olyan társadalmi és kulturális átalakulásokra, mint amilyen a városok és államok létrejötte, a vallás és intellektuális élet specializálódása, illetve a politikai legitimáció kényszere. „A zsidó, a kínai és az európai keresztény dráma, és valószínűleg az indiai is, vallási rítusból származik – mondja Boulton (1960:194). „Latin-Amerikába a hódító spanyolok misztériumjátékokat hoztak az indiánoknak, akik már akkor saját drámai hagyománnyal rendelkeztek, amelyek saját primitív kultuszaikból alakultak ki” (uo.).

A társadalmi komplexitás növekedése és csökkenése együtt jár a rítus és a színház közötti mozgással. Róma továbbvitte a görög színházi hagyományt, de a birodalom bukásával és az európai feudalizmus térnyerésével újra a vallási performansz rituális formái kerültek előtérbe. Később a középkori Európában megismétlődött az, ami Görögországban történt, amikor a húsvéti passiójátékokból kialakult a szekuláris dráma. A tizenkettedik századi Autunban, Burgundia vallási központjában, egy korabeli okos megfigyelő, bizonyos Honorius, párhuzamot vont a húsvéti mise és az ókori tragédiáírók erőfeszítései között (Hardison 1965:40, Schechner 1976:210). „Tudva lévő – írja Honorius – hogy a tragédiákban az ellenfelek cselekedeteit gesztusokkal mutatták be a népnek (...) Az Egyház színháza pedig ugyanígy mutatja be Krisztus üldöztetését a keresztény népnek” (uo.). Gesztusok segítségével, amelyek „megmutatják nekik a feltámadás dicsőségét” (uo.). Honorius a mise mindegyik mozzanatát megfeleltette a tragédia egy-egy mozzanatának, és a közönségre tett hatást azonosként írta le: a fúzió tapasztalataként, a mi fogalmaink szerint. „A szertartás végén, a pap békét és áldást oszt a népnek – írja – aztán az *Ite, missa est*-tel hazaküldi őket, ők pedig *Deo gratias*-t kiáltanak, és boldogan térnek haza” (uo.). Nem csoda, hogy Boulton (1960:195) ezeket a korai vallási megnyilatkozásokat a színészi szerepléshez hasonlítja. „Az első színészek a papok és segítők voltak” – mondja. S úgy véli „a dráma növekvő szekularizációjának egyik oka az volt, hogy az egyre terjedő »szereposztásba« nem egyházi embereket is bevontak” (uo.).

A XVII. század elején, a városállamok, az abszolutista rezsimok, a tudományos forradalom és a vallási reformok elterjedése után a kritika intézménye már teljes pompájában virágzott: „Szinte minden darabhoz előszót írtak, amely a kritikusok jóakarátát kéri” (Boulton 1960:195). Jóval a regény és az újság megjelenése előtt, a színház a társadalomkritika erőteljes kifejezésének fórumává vált. A drámaírók a kortárs társadalmi élet anyagából alkották szövegeiket, képzeletük azonban kifejezetten éles, stimuláló és provokatív módon teremtette meg ezeket. E forgatókönyvek előadása olyan metaforákat alkotott, amelyek visszakerültek a társadalomba, majd egy sajátos nyolcast leírva (Schechner 1977, Turner 1982:73–74) ismét a színházba, majd ismét vissza a társadalmi életbe. A szekuláris kritika nemcsak a racionalista filozófiából vagy a városi kávéházak idealizált vitáiból nőtt ki (Habermas 1989 [1962]), hanem színlelőadásokból, amelyek egyszerre szórakoztatták a közönséget, és vetítettek ki morális értékeket. Miközben szofisztikált szórakozást is nyújtott, Molière egyszerre pellengérezte ki az éppen felemelkedő polgárságot és a katolikus egyházat, amelyek aztán megfelelően viszonyozták is a jóindulatát. Shakespeare-t szórakoztató darabjai miatt intellektuálisabb ízlésű szerzőtársai és kritikusai bulváríróknak minősítették. Ugyanakkor Shakespeare kifigurázott mindenféle konvencionális tekintélyt, s a társadalmi hatalom minden fajtájának erkölcselenségét vitte színre drámaiban. Mint minden Erzsébet-kori drámát, Shakespeare munkáit is komoly, a puritán hitvallás kritériumain alapuló cenzúrának vetették alá. Ezt követően egyébként a restauráció komédiái sem voltak sokkal finomabbak társadalmi törekvéseik és éles kritikáik tekintetében. Reiss figyelte meg a XVII. századi drámával kapcsolatban, hogy „az illúzió akkor tűnik el, amikor a színrevitel nem társul a *vraisemblance* (igazszerűség, valóságghűség) igényével” (1971:122). Ugyanő arra a következtetésre jutott, hogy „a színház (...) a színházi helyzet valótlanságán alapult (...) hogy megőrizze a kellő a távolságot” (1971:144). A performativitás fúziójának hiányából erényt kovácsolva, drámaírói gyakorlatukban a darabok szerzői, inkább a színjátszás mesterséges jellegét hangsúlyozták, semmint elrejtteni igyekeztek azt. Ezzel pedig kritikus és ironikus távolságot hoztak létre a közönség és a korabeli erkölcsök között.

A társadalmi dráma kialakulása

Az a történeti folyamat, amelyet itt felfejteni próbálok, jelen esszé alapkérdését érinti: miért olyan társadalmi berendezkedések követik a rítus köré szerveződő társadalmakat, amelyek nemcsak az instrumentálisan racionális cselekvéseken alapulnak, hanem amelyekben a rítusszerű folyamatoknak továbbra is központi jelentőségük van?

E történet megértéséhez fontos látnunk, hogy a színház kialakulása többé-kevésbé egybeesett a társadalmi nyilvánosság mint meghatározó társadalmi színpad kialakulásával. Nagyjából ugyanabban az időben jelent meg a színházi dráma,

mint amikor a társadalmi dráma a társadalomszervezés fő formájává vált, s a két-fajta folyamat okai megegyeznek.

Amikor egy társadalom komplexebbé válik, a kultúra kritikusabbá, s a tekintély kevésbé előíróvá, olyan társadalmi terek nyílnak meg, amelyekben a különböző szerveződéseknek alkudozniuk kell egymással. Ahelyett, hogy tekintélyelvű parancsok és előírások irányítanák őket, a társadalmi folyamatok esetlegesebbé válnak, sokkal nyitottabbá a konfliktusra és vitára. Racionalista filozófusok (Habermas 1989 [1962]) úgy beszélnek a nyilvánosságról, mint a deliberatív és tudatos vita színteréről. A szociológiai szempontú megközelítés egy olyan nyilvános színpad, egy olyan szimbolikus fórum elterjedését hangsúlyozná inkább, amelyben a szereplőknek egyre nagyobb szabadságuk van arra, hogy saját érdekeikkel megegyező performanszokat hozzanak létre és adjanak elő egy olyan közönség számára, amelynek hangja egyre inkább hivatkozási alpnak számít a politikai és társadalmi konfliktusokban. Ugyanazokra a történeti változásokra reagálva, amelyek fölszámolták a rituális performansz természetességét, a kollektív cselekvés a tágabb társadalomban is egyre inkább egy performatív szereposztás formáját veszi fel.

A komplex társadalmak korábbi, archaikusabb formáiban, mint Egyiptom vagy Yukatán birodalmi rendszereiben, egyszerűen a társadalmi hierarchiából adódott a vezetés; a szimbolikus misztifikációt pedig ritualizált ideologikus performanszok nyújtották. A komplex társadalmi szerveződés kevésbé kötött rendszereiben a hatalom sokkal nyitottabbá válik a kihívásokra, a szellemi és anyagi javak sokkal könnyebben válnak küzdelem tárgyává, s a hatalomért folytatott küzdelem nyitottabb kimenetelű és esetlegesebb lesz. Ezek a drámai küzdelmek gyakran úgy érnek véget, hogy nem stabilizálnak semmilyen forgatókönyvet. Az ilyen drámák sikerével legitimálhatják magukat egyéni és kollektív aktorok a társadalmi szövegek jogos értelmezőiként.

Nemcsak filozófiatörténeti, hanem politikatörténeti közhely is (pl. Bendix 1964), hogy a modernitás korai szakaszában a hatalommal nem rendelkező emberek tömegei váltak lassan polgárokká. A társadalmi performansz modelljéből kiindulva pontosabbnak tűnik azt mondani, hogy az eliteken kívül eső rétegek passzív befogadókból aktívabb, saját értelmezéseket kialakító közönséggé alakultak át. E „publikum-közönség” („audience-public”) kialakulásával, még az olyan stratégiai szereplőknek is, mint a különféle szervezetek és osztály-szerveződések, ki kellett alakítaniuk az expresszív kommunikáció hatékony formáit. Ahhoz, hogy társadalmi hatalmukat és a társadalmi ellenőrzés gyakorlásának képességét megőrizzék, az eliteknek érdekkonfliktusaikat meggyőző, szimbolikus kifejezési formákban megjelenő, széles rétegek számára elérhető performanszokká kellett átalakítaniuk. Amint a perifériákat egyre inkább magába foglalta a centrum, a hatalomra igényt tartó szereplők egyre inkább arra törekedtek, hogy konfliktusaikat drámákként jelenítsék meg. Úgy ábrázolták magukat, mint leegyszerűsített narratívák hőseit, saját pozíciójukat, érveiket és cselekedeteiket szent-vallásos vagy akár szekuláris

szövegek formáiban jelenítették meg. Ellenfeleikre pedig, a narratív ellenhős szerepét osztották, őszintétlen, mesterséges színészként állítva be őket, akik csak szerepet játszanak saját céljaik elérése érdekében.

Mindez természetesen erős általánosítás. A cél itt nem az empirikus magyarázat, hanem egy elméleti alternatíva megfogalmazása, annak megmutatása, hogy a klasszikus politikai és szociológiai szempontok közé a performativitás szempontját is fel kell venni. Ugyanakkor, bár céлом itt elsősorban elméleti, természetesen alátámasztható empirikus érvekkel. A következőkben pár példát mutatok be arra, hogyan lehet jól ismert társadalmi folyamatokat a performansz modelljének segítségével rekonstruálni.

1. Mikor Beckett Tamás ellenállt II. Henrik azon erőfeszítésének, hogy az angolszász egyház fölött a politikai hatalmat megszerezze, szükségét érezte egy olyan nagyméretű társadalmi dráma megalkotásának, amely küzdelmét megszemélyesítette és jelentőségét megnövelte (Turner 1974:60–97). Háttér-reprezentációként, hogy igazolja szembenállását a királlyal, Krisztus mártíromságának drámai paradigmáját használta. Míg Henrik instrumentális politikai érvekkel szállt szembe Sir Thomasszal, addig Beckett drámája megragadta az angolok képzeletét, és századokra egy új háttérszöveget biztosított a különféle morális küzdelmek számára.
2. A reneszánsz városállamokban (Brucker 1969) az egyház és az állam konfliktusait szó szerint a köztéren jelenítették meg, nemcsak átvitt értelemben, hanem konkrétan, a választójoggal egyre szélesebb körben felruházott *populo* szeme láttára. A hatalom megosztottsága nem volt sem pusztá tanítás, sem intézményesedett struktúra. Többek közt nyilvános előadás volt. Savanorola, a velencei köztársaság megtisztításáért küzdő tömegmozgalmát egy drámai bejelentéssel kezdte a Piazza della Signorián, ahol már korábban is voltak nyílt gyűlések. Savanorola nyilvános akasztása és testének elégetése ugyanazon a téren zajlott. A polgárok és félpolgárok tömege előtt, egyesekben félelmet, másokban kárörömet keltve (Brucker 1969:271) ment végbe Savanorola letartóztatásának, gyónásának és kivégzésének performansa, leeresztve a függőnyt lelki megújulási mozgalma előtt. Nem véletlen, hogy Machiavelli tanácsa az olasz hercegeknek, amely ugyanebben az időben íródott, nemcsak az adminisztratív hatalom kezeléséről szól, hanem a hatalom szimbolikus bemutatásának művészetéről is. Arra kívánta megtanítani a herceget, hogyan lépjen fel, jelenítse meg önmagát úgy, mint egy hatalmas úr, aki a körülményektől függetlenül kegyetlen hatékonysággal és felsőbbrendűséggel tudja gyakorolni a hatalmát.
3. 1776-ban, egy Anglia-ellenes amerikai csoport megtámadott egy kereskedőhajót a bostoni kikötőben, és több tonna indiai teát dobott a tengerbe. A később „bostoni teadélután” néven elhíresült eset instrumentális hatása elenyésző, de kifejezőereje óriási volt (Labaree 1979:217–255). Ez a kollektív performansz az

angol koronával szembeni ellenállást fejezte ki, tisztázta az ellentét mibenlétét, és széles körű támogatást sikerült mobilizálnia. Később a függetlenségi háború első, lexingtoni összecsapását színpadiasan úgy emlegették, mint „a puskalövést, amit az egész világ meghallott”. Az eseményekről szóló kortárs megemlékezések is bővelkedtek a drámai mozzanatokban. Az amerikai és angol katonák csillogó egyenruhákban, mint ellenséges performerek jelentek meg. Állítólag Paul Revere mondta el a prológust, lóhátról kiabálva: „a vörösök, a vörösök!”, bár valószínűleg ez nem így történt. A katonák sorait az ábrázolások szerint furulya- és dobszó kísérte. A függetlenségi háború véres és gyakran kaotikus csatáit visszamenőleg úgy mesélik el, mint hittel teli, drámai versengést, ahol a győzelmes oldalt pecsétek és jelvények avatják ikonokká.

4. A radikális, kollektív cselekvés társadalmi drámaként történő bemutatása a francia forradalomban is fontos szerepet játszott. A forradalom első napjaiban a *sans culotte* nők a mindennapi kenyérporció ígéretét próbálták kicsikarni a királytól. Ennek keretében adták elő a „nők menetét Versailles-ba”, egy elképesztően színpadias zárándoklatot, amelyet egy kiemelkedő feminista történész „a hagyományos női szerep újrafogalmazásának” nevezett „köztársasági tónusban” (Landes 1988:109–111). A forradalmi események előrehaladtával, a hősök és a gonoszok nem politikai számítások szerint, hanem a drámai diskurzus logikájának (Furet 1981) és a színpadi konfigurációnak (Hunt 1984) megfelelően cseréltek helyet. Függetlenül attól, hogy mennyire voltak erőszakosak és vérszomjasak a valóságban, a győzteseket és a mártírokat visszamenőleg klasszikus republikánus pózokban és tógákban ábrázolták, mint David híres Marat Sade portréján (Nochlin 1993).

Victor Turner volt az (1974, 1982), aki több mint harminc évvel ezelőtt bevezette a társadalomtudomány szótárába a társadalmi dráma fogalmát. Egy ideig úgy tűnt, hogy ez a fogalom felkelti a makroszociológiai gondolkodás érdeklődését a nyilvánosság szimbolikus dinamikáira (például Moore–Myerhoff 1975, 1977), de néhány fontos kivételtől eltekintve (például Wagner-Pacifi 1986, Alexander 1988, Edles 1998) a kifejezés gyakorlatilag lekerült a napirendről, még a performansz kutatás területén is. Ennek oka részben az instrumentális racionalitásra fektetett hangsúly a racionális döntések elméletében, illetve a posztmodern világot leíró kritikai elméletekben. Másfelől, az eredeti megfogalmazás is hagyott kívánnivalót maga után. Ezt viszont itt nyomban tisztázhatjuk is. Turner oly módon egyszerűsítette le és itatta át morális tétekkel a társadalmi performanszt, hogy ezzel eltakarta a performansz alkotóelemeinek autonóm voltát. Részben a társadalmi dráma egyfajta természetrajzát keresve, részben az ideológiai communitashoz vezető kiskapu után kutatva, Turner (1982:75) a társadalmi drámák „teljes formális kiteljesedéséről” és „teljes fázisstruktúrájáról” beszélt. Bár elismerte, hogy a társadalmi dráma feltétele a társadalmi komplexitás, mégis kitartott amellett, hogy az „egészen

alapvető” és „minden csoport kialakulási folyamatában tetten érhető” (1982:78). Úgy gondolta, hogy a performanszok „értékei és céljai széttörőnek a szereplők között”, és „egy közös vagy konszenzuális jelentésrendszerévé állnak össze” (1982:75). Szerinte társadalmi dráma csak ott jöhet létre, ahol „a csoport tagjai (...) erős érzelmeket táplálnak a csoporttagság iránt, és motiváltak arra, hogy a többiekkel »jelentéssel« kapcsolatokba lépjenek. Ez azt jelenti, hogy a csoport kultúrájában »hordozott« hiteket, értékeket, normákat és szimbólumokat az adott személy úgy tudja elgondolni, mint amelyek identitásának fontos részévé válhatnak” (Turner 1987:46; hasonló megfogalmazásokhoz lásd még: Meyerhoff 1978:32, Schechner 1987).

Jelen elmélet felől közelítve azonban éppen azt látjuk meg, hogy a társadalmi drámában nem ez történik. A társadalmi performanszok elemei szétválnak, ahelyett hogy automatikusan összefügnének. Éppen ezért jelenhetett meg a társadalmi dráma szervezett formában. A társadalmi dráma a rítus utódja, nem egy másik formája.

Ezen a ponton eljutottunk oda, hogy továbbgondolhatjuk a performatív siker és kudarc első részben bevezetett kritériumait.

III. RÉSZ

Re-fúzió és autenticitás: a performatív siker és kudarc kritériumai

A szekuláris performanszok célja – a színpadon és a társadalmi nyilvánosságban – ugyanaz marad, mint ami a szent rítusoké volt. A performansz sikere azon múlik, hogy sikerül-e a pszichológiai azonosulást és a kulturális kiterjesztést létrehozni. A cél az, hogy egy profi és meghatározható performanszon keresztül megvalósuljon a közönség azonosulása a szereplővel és a szöveggel, és ezáltal megteremtődjenek azok a feltételek, amelyek között a performansz kulturális jelentéseket közvetíthet a közönség számára. Amilyen mértékben e feltételek teljesülnek, annyiban mondhatjuk, hogy a performansz elemeinek összeolvadása (fúziója) megvalósult. Nietzsche „a mítosz képlekeny világának születését” siratja, mint „a kitörés pillanatának egy olyan lehetőségét, amely az embert kiemeli az idő, a tér, az individualitás kötöttségeiből” (1956 [1872]:126,125). Szomorúsága jogos: minél komplexebb egy társadalom, annál nehezebb előidézni a fúzió e pillanatait. A performansz elemei szétválnak, és akár egymástól függetlenül változtathatók lesznek. A szövegeket egyre nehezebb életre kelteni.

A legfőbb kihívás, amellyel jelenkori, komplex társadalmakban az individuális és kollektív szimbolikus cselekvéseknek szembe kell nézniük, hogy miként képesek a performansz elemeinek újraegyesítésén (re-fuse) keresztül jelentéssel feltölteni

(infuse) magukat – mind a színházi, mind a tágabb értelemben vett társadalmi színpadon. A romantika óta e modern kihívás, mint az autentikusság problémája kerül elő, mind egzisztenciális mind filozófiai értelemben (Taylor 1989). Bár ez az autenticitásról szóló diskurzus eléggé zárt abban az értelemben, hogy specifikusan az európai kontextusban értelmezhető, mégis számunkra ismerős fogalmakkal írja körül, hogy mit is érthetünk performatív siker vagy kudarc alatt. A mindennapi élet szintjén az autenticitás olyan kérdéseken keresztül jelenik meg, minthogy egy személy „igaz ember-e”, azaz őszinte-e, egyenes-e és megbízható-e. A cselekvés akkor számít igaznak, ha magától értetődőként jelenik meg egy önálló cselekvő teljesítményként, akit nem más társadalmi összefüggések mozgatnak. Egy autentikus személy mesterkéletlenül, túlzott reflexió nélkül cselekszik, gondosan kidolgozott terv vagy forgatókönyv nélkül, anélkül, hogy cselekedeteinek kontextusát manipulálni próbálná, s főképpen nem aggódik cselekedeteinek közönségre gyakorolt hatása miatt. Más szavakkal, az autenticitás a cselekvő azon képességein múlik, hogy sikerül-e neki a performansz különálló elemeit egy természetesnek és egybetartozónak látszó egészként feltüntetni. Ha az autenticitás a sikeres performansz tulajdonsága, akkor a kudarcot az jelzi, ha az adott cselekvést őszintétlennek vagy álságosnak érzékeljük. A színész kívül van a szerepén, úgy látszik, mintha egy forgatókönyv személytelen megvalósítója lenne, a társadalmi erők bábja csupán, cselekedeteinek motívumai nem őszinték, hanem csak manipulálni akarja a közönséget.

Ez az értelmezés lehetővé teszi, hogy végre túllépjünk a rítus versus ráció vagy tágabban a kultúra versus praktikus cselekvés leegyszerűsítő dichotómiáján. Ehelyett azt mondhatjuk, hogy az elemek újraegyesítése (re-fúziója) megengedi a rítusszerű cselekvést, a rituális folyamat egyfajta ideiglenes feltámasztását. Lehetővé teszi, hogy a jelenkorban is megtapasztaljuk a rítust: azokban az esetekben, amikor látszólag természetes módon kapcsolódnak össze a kulturális performansz egyébként szétesett elemei. A gender (társadalmi-nem) performatív megközelítésében Butler azt hangsúlyozza, hogy a nemi identitás csupán „cselekedetek stilizált ismételtetése” és „nem az a természetes identitás, mint aminek látszik” (1990:179, az én kiemelésem, magyarul 2007). A társadalmi nem mindennapi performanszai azonban éppen ezt a természetességet teremtik meg. „Milyen értelemben tekinthetjük tehát a társadalmi nemet cselekvésnek?” – teszi fel a kérdést Butler. Ugyanabban az értelemben – adja meg a választ – „mint más rituális társadalmi drámákat” (uo.).

„A társadalmi nem gyakorlása ismételt performanszokat kíván meg. Ez az ismétlés egyszerre újratерemtése és újra-megtapasztalása a társadalmi jelentéseknek; s egyúttal mindennapi, ritualizált legitimációjuk is.” (1990:178, magyarul 2007)

Pszichológiai fogalmakkal, ez a természetesnek tűnő re-fúzió az, amit Csíkszentmihályi (1975) „flow”-ként ír le, a virtuóz művészeti, sport- és játékteljesítményekkel kapcsolatban (vö. Schechner 1976). Az általam kidolgozott fogalmak szerint Csíkszentmihályi a szöveg, a kontextus és a szereplő egybeolvadásáról beszél ezekben az esetekben, amelyben a szereplők elvesztik öntudatukat, sőt a cselekvést figyelő közönségről is megfélemedeznek. „A cselekvés és a tudat összeolvadása miatt” írja Csíkszentmihályi, „a flow-t megtapasztaló személy nem rendelkezik dualisztikus perspektívával” (1975:38). A performansz elemeinek egybeolvadása nemcsak a szereplők, hanem a közönség számára is lehetővé teszi, hogy megtapasztalják a flow-t. Ez azt jelenti, hogy minden figyelmüket közvetlenül a színre vitt szövegre irányítják, kizárva minden egyéb lehetséges magyarázó referenciát. „A flow tapasztalatához szükséges lépések: a valóság kizárása, valamely elemének kontrollja, és a visszacsatolásra való olyan erős koncentráció, amely bármely más ingert kizár” (1975:53–54).

A komplex társadalmakban a performanszok úgy próbálják felszámolni a fragmentáltságot, hogy a flow létrehozására és az autenticitás megvalósítására törekednek. Megpróbálják a rítus pillanatnyi tapasztalatát feltámasztani, kizárni vagy letagadni a társadalmi és kulturális különválások (de-fúzió) hatásait. Sűrítve azt mondhatnánk, hogy a sikeres performanszok újra összeillesztik a történelmet. Lerombolják az akadályokat, amelyeket történelem felépített: a megosztottságot a háttér-kultúra és a forгатókönyv, a forгатókönyv és a szereplők, a közönség és a színrevitel között. A sikeres performanszok átlépik a jelentésnek azt az eltérését, amelyet Derrida *différence*-ként (elkülönböződésként) ismert fel (1991, magyarul é.n. 43–65). A sikeres performanszban a jelek valóban azzá válnak, amit jelentenek. Szimbólumok és referenciáik egygyé válnak. A forгатókönyv, a rendezés, a szereplő, a háttér-kultúra, a színrevitel (*mise-en-scène*), a hallgatóság, a szimbólumteremtés eszközei – a performansz mindezen különálló elemei szétválaszthatatlanná és láthatatlanná válnak. A performansz aktusa maga lesz a hatás (vö. Austin 1957, magyarul 1990). A színész Hamletté válik, az esküt tévő ember elnökké.

Bár a re-fúzióhoz társadalmi hatalom kell, a valóban sikeres performansz elrejteti ezt a hatalmat. A sikeres performansz esetében a társadalmi kényszerek nem úgy jelennek meg, mint a performanszt segítő vagy akadályozó külső, hegemon erők. Ehelyett mint a jelek hordozói, a reprezentáció eszközei, mint a szándékolt jelentés közvetítői jelennek meg. Erre gondol Bourdieu, amikor a kifinomult művészeti ízlés gyakorlásáról mint a kultúra „természetessé válásáról” beszél (1990 [1968]:211). A connoisseur esztétikai ítélete nem más, mint egy sikeres performansz, abban az értelemben, hogy tökéletesen elrejteti saját „mesterséges és mesterségesen elsajátított” voltát, és azt is, hogy az, saját osztálya kiváltságos szocializációjának köszönhető. „Az esztétikai ítélet virtuózai”, írja Bourdieu, művészeti tájékozottságukat lezseren adják elő, mintha az természetes volna. Céljuk, hogy „az esztétikai kifinomultságnak olyan tapasztalatát mutassák be”, amely „tökéletesen szabad a kultú-

ra korlátaitól”, hogy olyan performanszt adjanak elő, „amelyen kevésbé érződnek annak a hosszú és türelmes nevelési folyamatnak a nyomai, amelynek ő maguk termékei”.

Inkább a szexuális hatalom, mint az osztályhatalom hegemon gyakorlását kritizálva Butler hasonlóképpen érvel. A társadalmi nem (gender) sikeres performansa – mondja – láthatatlanná teszi a mögötte rejlő patriarchális uralmat. A különbség Bourdieu-vel szemben az, hogy Austin és Turner elméleteire építve Butler explicit módon is alkalmazza a performansz fogalmát:

„A gender (...) egy olyan konstrukció, amely elrejt a saját eredetét. A hallgatólagos kollektív megállapodás, hogy különálló és egymás ellentétét jelentő nemi szerepeket adjunk elő, termeljünk ki és tartsunk fent, elrejt ezeknek a termékeknek a hiteles előadása (...) Az anyagosság lényege éppen ez: egy konstruált identitás, egy performatív megvalósítás, amelyet a mindennapi társadalmi közönség, beleértve magukat a szereplőket, elhisz, és ennek a hitnek megfelelően gyakorol.” (Butler 1999:179)

Amikor a posztrituális dráma megjelent az ókori Görögországban, Arisztotelész kijelentette, hogy a színjáték „a cselekvés imitációja, nem pedig maga a cselekvés”. Amikor re-fúzióról van szó, ezt a figyelmeztetést senki sem veszi figyelembe. A performansz ismét valószínű lesz – megteremti a valódiság látszatát. Cselekvésnek tűnik, és nem a cselekvés imitációjának. Ezt a jó performansz és flow által elért valószínűséget írja le Barthes (1972:15) híres esszéjében a „valódi pankrációról”. Azt mondja, „a néző éppen olyan spontánul éli át a látottakat, mint egy külvárosi mozi közönsége” (1972:15 magyarul: 1983:10).

„A közönség különben fűtyül rá, hogy a verekezésben mennyi a szemfényvesztés, és neki van igaza. Vakon megbízik az előadás fő erejében, amely nem más, mint hogy megsemmisít minden indítékot és minden következményt: neki nem az a fontos, amit hisz, hanem amit lát.” (uo.)

Most, hogy kidolgoztuk a performatív siker és kudarc kritériumait, visszatérhetünk a performansz elemeinek és ezek egymáshoz való viszonyainak részletesebb elemzéséhez. A drámaelmélet alapján, a performansz alapelemeit komplexebb egységekre bontom, s mindezt megfeleltetem a nyilvánosság színterét megalkotó társadalmi drámákkal. A színházi és társadalmi dráma együttes kezelése az érvelés mindkét oldalát megerősíti; egyúttal empirikus alapállításomat is igazolja: a komplex társadalmakban a társadalmi cselekvés azért olyan gyakran rítusszerű, mert performatív marad. A színház elterjedését megalapozó társadalmi körülmények, egyben a szimbolikus cselekvés poszt-rituális formáinak elterjedését is lehetővé teszik.

A forgatókönyvet érő kihívás: a háttér-reprezentációk és a performansz fúziójának visszaállítása

Minden cselekvő társadalmi és színházi performansza mögött a kultúrát alkotó kollektív reprezentációk megalapozott rendszere áll, alapvető kódok és narratívák világa, retorikai alakzatok tárháza, amelyekből minden performansz dolgozik. A színházi performanszban a színész egy „*egyéni* karaktert” testesít meg, de, ahogy Turner mondja, ugyanakkor ehhez „részben magától értetődőként kell hivatkoznia az adott karakter által betöltött, kulturálisan meghatározott szerepekre: mint az apa, az üzletember, a barát, a szerető, a jegyes, a szakszervezeti vezető, a földműves, a költő” (1982:94, az én kiemelésem). Turner szerint „e szerepek azokból a kollektív reprezentációkból állnak, amelyeket az általában *ugyanahhoz* a kultúrához tartozó szereplők és a közönség közösen birtokol” (uo.). Nem muszáj azonban elfogadnunk ezt a teljes konszenzusról szóló érvelést ahhoz, hogy állítását igaznak tartsuk. A performansz lényegi körvonalainak megértése egy olyan közönség jelenlétén múlik, amely már előzetesen, bármifajta különösebb gondolkodás nélkül felismeri azokat a kategóriákat, amelyek a szereplők viselkedését meghatározzák. Egy komplex társadalomban ez a tudás mindig fokozatok kérdése. Turnerrel szemben, mi nem feltételezzük, hogy a társadalmi performansz eleve rituális, éppen azt próbáljuk megérteni, hogy valóban az-e, illetve mennyiben az.

Éppen itt, a háttér-reprezentációk, illetve a szereplők és a közönségük előfeltevései közötti hézagban vagy lehetséges súrlódásban kerül elő a forgatókönyv. A forgatókönyv megjelenése önálló elemként a performansz relatív felszabadulását jelzi a háttér-reprezentációktól. A performer tudatos és nem tudatos döntéseket hoz arról, hogy a jelentések tágabb világában mely útvonalakat kívánja használni, a jelentések mely arzenálját akarja mozgósítani. Ezeket a választásokat nevezzük forgatókönyveknek, amely ebben az értelemben nem más, mint a háttér-értelmezések cselekvésorientált készlete. Ha a forgatókönyv a performanszra alapozott jelentés, akkor azt mondhatjuk, hogy a színházi drámában ez az alap általában megelőzi a performanszt. Ezzel szemben, a társadalmi drámában a forgatókönyvet gyakran a szereplők hozzák létre. Egy néha inkább intuitív, máskor tudatosabb jelentéstudajdonítási folyamatban, a szereplők és a közönség a valószínű forgatókönyv keresésének folyamatos munkáján keresztül reflektálnak a performanszra.

A társadalmi dráma forgatókönyvének megírásában a szereplők és a közönség aktívan építik a hermeneutikai kört (Dilthey 1976, magyarul 1975). A performansz lesz az előtér, amely alapján valamiféle egész létrejön. Az egész ebben az értelemben a forgatókönyv, amely lehetővé teszi a cselekvés jelentésének meghatározását. Ez a forgatókönyv egyszersmind egy másik egész részévé válik. Azt mondhatjuk, hogy az lesz az autentikus forgatókönyv, amely a háttérkultúra számára igaznak tűnik. Amint a rockzene egyik kritikusa megjegyzi, „az autenticitás gyakran abban a viszonyban rejlik, amely az aktuális zenét a zene mitikus történetének egy korábbi,

»tisztább« pillanatához köti» (Auslander 1999:71). De ez az állítás félrevezető is lehet, mert a természetesség feltételezését rejt magában. Valójában a hermeneutikai értelmezés látszólagos körkörösége az, ami létrehozza az autenticitás érzetét, és nem fordítva. A jó forgatókönyv azért tűnik igaznak a háttérkultúra számára, mert jó forgatókönyv. A forgatókönyvet nem az különbözteti meg a háttérkultúrától, hogy szimbolikus viszonyban áll vele, hanem az a *mód*, ahogyan a kultúra, a szituáció és a közönség közötti viszonyt artikulálja. Egy másik kortárs zenekritikus szerint, Billy Holiday *Strange Fruit* című felvétele – a feketék meglinceléséről szóló, ma mitikusként és hipnotikusként ható ballada – nem azért lett sikeres annak idején, mert a lincselés „akkor már nyilvánvaló témának számított a fekete irodalomban, színházban és művészetben”, hanem mert „ez volt az első alkalom, hogy valaki (...) *ennyire költői módon* közvetítette ezt az üzenetet” (Margolick 2000:56, az én kiemelésem). A háttérben a téma adott, ami új, az a drámai technika, amely különös hatással van a közönségre. Saját fogalmainkkal: a forgatókönyv itt fúzióra lép a háttérkultúrával és a közönséggel egyaránt. Amikor ez sikerül, akkor a forgatókönyv igaznak *látszik*, mind a háttér-reprezentációk szempontjából, mind a közönség számára. Az előbbi garantálja a kulturális kiterjesztést, az utóbbi a pszichológiai azonosulást.

A forgatókönyvírás művészete e lehetőség beváltásáról szól. Az író a háttérjelentések „koncentrációját” (Boulton 1960:12–13) kívánja létrehozni. A hatásos forgatókönyvek a kultúra háttérjelentéseit azáltal sűrítik, hogy megváltoztatják az arányokat és fokozzák az intenzitást. A sűrítést (vö. Freud 1950 [1900]) drámai technikák révén érik el.

1. Kognitív egyszerűsítés

„Egy színdarabban – írja Boulton – gyakran a legegyszerűbb tények és a legegységelműbb magyarázatok is megismétlődnek, a szereplőket gyakrabban szólítják a nevükön, mint valóságos helyzetekben, és olyan egyszerűsítések jelennek meg, amelyek a drámát olvasva infantilisnak tűnhetnek” (1960:12–13). Ugyanez a leegyszerűsítő sűrítés jellemző a kevésbé tudatosan megalkotott társadalmi drámákra is. Egy adott narratíva előadása során a társadalmi performerek, például politikusok, aktivisták, tanárok, terapeuták vagy miniszterek újra meg újra elismétlik azt az történetet, amelyet a közönségre kívánnak projektálni. Komplex bemutatás helyett, pozitív tulajdonságaikat – mint hősök, vagy áldozatok – sztereotip képekben adják elő, s az ellenfeleikként beállított szereplők gonosz szándékait melodramatikusan eltúlozzák (Brooks 1976), gonosztevékként vagy bolondokként ábrázolva őket.

A társadalmi drámák forgatókönyvével foglalkozó profi beszédírók ugyanolyan érzékenyek erre a technikai igényességre, mint a film-forgatókönyvírók vagy a színdarabírók. Peggy Noonan, Reagan és Bush híres beszédírója *A jó beszédről*

írott könyvében újra meg újra hangsúlyozza, hogy a beszélő, a közönség és a háttérkultúra fúziójához az egyszerűsítésen keresztül vezet az út (vö. Flesch 1946). „A közönséget személyes barátként kell kezelni”, tanítja Noonan (1998:23), ami azt jelenti, hogy „úgy kell beszélni velük, mint barátokhoz, ugyanazzal a melegséggel, bizalommal és megbecsüléssel”. „Egy-egy kiváló beszéd egyszerű, közvetlen részeseit” Noonan annak tulajdonítja, hogy „a beszélő elkötelezett abban, hogy kifejtse álláspontját, megértesse magát, és megragadja az igazságot” (1998:48). A mondatoknak „rövideknek és könnyen kimondhatónak” kell lenniük, figyelmeztet, mert „a hallgatók be kívánják fogadni a beszédet” (1998:35). E kétirányú fúzió alapján értékeli George Bush 1988-as, elnökelöltséget elfogadó beszédét (1998:28–29). A beszéd forgatókönyve egyfelől lehetővé tette, hogy Bush saját életútját beillesse az amerikai társadalom háttér-reprezentációiba. Bush „nemcsak igaz és sajátos módon beszélt saját életútjáról, de hozzá is kapcsolta azt a történelemhez – vagyis azok történelméhez, akik harcoltak a második világháborúban, majd hazajöttek, megházasodtak, és feltalálták Amerika kertvárosait, a Levittownokat, Hempsteadeket és Midlandeket”. Másfelől Noonan forgatókönyve a beszélő és a közönség fúzióját is lehetővé tette: „Saját életét hozzákapcsolta a többiekéhez, mindazokéhoz, akiknek gyermekük van, és velük élnek az életet (...) Mindenki ugyanannak a szágnak lehetett benne a része” (uo.).

2. Tér-idő sűrítés

A színház rítusból való kialakulásának folyamatára reagálva Arisztotelész azt hangsúlyozta, hogy a sikeres dráma a kezdet, közép és vég időbeli sorrendjét követi. A kora-modern Európában, amikor a rítus ismét a szekularizáció és de-fúzió folyamatán ment keresztül, a narratív koherencia követelménye ismét megerősödött: a színdarabíróknak a cselekmény, a hely és az idő „hármasságát” kellett tiszteltben tartaniuk (Boulton 1960:13). Mivel az előadás materiális és viselkedésbeli kényszerei adóttak – érveltek a klasszikus drámaírók –, a színpadi cselekménynek láthatóan egybe kell tartoznia. Ahhoz, hogy a háttérkultúrát világosan fejezze ki, és a közönséget képes legyen bevonni, a performansznak egyetlen drámai színben, egyetlen narratív helyen kell lejátszódnia, és egy folyamatos időt kell elbeszélnie.

Az olyan társadalmi drámák, mint a kongresszusi meghallgatások vagy a tévén is közvetített kihallgatások ugyanígy összesűríthetik az időt és a teret. A vizsgálatot folytatók folyamatábrákon ábrázolják a fontosabb eseményeket, a cselekmények visszamenőleges rendjét, abból a célból, hogy egy folyamatos, világos ok-okozati viszonyban álló eseménysorozat képét adják. A többi adást megszakítják azért, hogy ezeknek a vizsgálatoknak a reprezentációit valós és folyamatos, tehát drámai erejű időben szemlélhessük. A napi parlamenti munka folyamatát felfüggesztik, hogy a cselekmény, a tér és az idő egységét biztosíthassák a politikai és kulturális performanszok számára, legyenek akár nagyszabásúak, akár csak nagygényűek.

3. Morális feszültség

A sikeres forgatókönyv nem feltételezi a cselekmény harmonikusságát. Sőt, ahhoz, hogy hatásos legyen, a forgatókönyvnek ellentétes jelentéseket kell felépítenie (Arendt 1958, Benhabib 1996). A morális feszültséghez a jó és a rossz szembeállításából fakadó dinamikára van szükség (Bataille 1985), amely egy hullámzó dialektika révén megvilágítja a szent és a profán metafizikai ellentétét. „A bináris szembenállások performansa” alkotja meg azokat az alapvető kódokat, és hajtja előre a narratívákat, amelyekbe belekerülünk. A dráma szereplői szorosan összekapcsolódnak a kulturális mítosz témáival és figuráival, és ezek megtestesítésén keresztül saját maguk hoznak létre új ikonokat, és új szövegeket. Kifejezve ellenszenvét a jót beszennyező profán és gonosz olvasatokkal és figurákkal szemben, a szereplők egyik csoportja megkérdőjelezi a másik csoport őszinte és igaz voltát. Ha egy szereplő sikeresen adja elő ezeket a bináris ellentéteket, a közönség „őszinte embernek” tartja majd, a cselekmény alakulását „valóban demokratikus-ként”, a cselekményt pedig „a keresztény szellemiség csúcsaként” értékeli. Ha a performanszt elég energikusan és ügyesen ültetik el ezek között a morális pólusok között, létrejön a pszichológiai identifikáció és a háttér-kultúra elemeinek drámai kiterjesztése.

A forgatókönyv feszültsége a fellengzős performanszok esetén a legszembetűnőbb. Geertz úgy írja le a balinéz kakasviadalt, mint „a démonoknak felajánlott (...) véráldozatot”, amelyben „ember és állat, jó és rossz, ego és id, a győzedelmeskedő férfiasság alkotóereje és az elszabadult állatiasság romboló ereje egyesül” (1973:420–21, magyarul 2001:153–154). Barthes pedig arra mutat rá, hogy a pankráció birkózójának „alamusziása, kegyetlensége és gyávasága jól beleillik abba a képbe, amelyet galádságáról az első pillanatban kialakítottam” „Csúfsága (...) a test visszataszító anyagszerűsége, az élettelen hús puhasága (...) hitványságának jele”. (1972 [1957]:17, magyarul 1983:12–13). De a bináris ellentétek előadása a mindennapi politikai élet forgatókönyveiben is lényegi szerepet játszik.

4. Csavarok és fordulatok

Boulton a „cselekményfejlődés általános művészi törvényei” kapcsán megjegyzi, hogy „a darab cselekményébe csavarokat és fordulatokat kell építeni, hogy a közönség érdeklődését mindvégig fenn lehessen tartani” (1960:41). Annak érdekében, hogy a közönség figyelmét és elköteleződését megragadja, a drámának „egyik krízisről a másikra” kell előrehaladnia. Az alapokat megteremtő bemutatás után, „amelyből kiderül, kik a főbb szereplők, milyen célokért küzdenek, és milyen problémákkal szembesülnek”, szükség van „egy új, meglepő fejleményre, amely új problémákat szül”. Ezt az első krízist újabbak követik, amelyek „ok-okozati összefüggésben következnek egymásból” (uo.).

Turner (1974) a társadalmi drámában szinte ugyanezt a cselekménystruktúrát vélte felfedezni. A társadalmi drámát egymást követő mozzanatok fázisaiként írta le, a kezdeti töréstől a krízisig, majd az ezt követő átalakulásig, végül a visszarendeződésig vagy szakadásig. A drámát kiváltó eredeti törés „indulhat szándékosan, sőt számító módon egy konkrét szereplő vagy csoport felől, akinek az a szándéka, hogy rákérdezzen a beágyazott hatalomra és kimozdítsa azt”. De „következhet egyszerűen érzelmek összeütközéséből” is (Turner 1982:70). Ebben az esetben a társadalmi dráma beindulását a közönség azonosítja be, és viszi bele a forgatókönyvbe, még akkor is, ha ez nem egyezik a szereplők szándékaival.

Drámaelméletének naturalizmusa megakadályozta Turnert abban, hogy a cselekményben megjelenő csavarokat és fordulatokat olyan jelenségekként értelmezze, amelyek a háttér-kultúrát és a közönséget a performatív szöveggel egybeolvasztják (refúzionálják). Turner sémáját újraértelmezve Wagner-Pacifi (1986, 1994, 2000) megmutatta, hogy még a legerősebb társadalmi szereplők számára is mennyire nehéz olyan drámai szekvenciákat létrehozni, amelyek hatásos forgatókönyvként tudnak működni. Aldo Moro olasz miniszterelnök 1978-as elrablásáról és kivégzéséről szóló tanulmányát (Wagner-Pacifi 1986) úgy is olvashatjuk, mint egy performansz kudarc történetét. Annak ellenére, hogy Moro annak idején a legbefolyásosabb politikai szereplő volt, nem tudott más kollektív szereplőket meggyőzni arról, hogy elrablását az általa projektált forgatókönyv szerint értelmezzék. A miniszterelnök úgy próbálta beállítani önmagát, mint bátor és erős hőst, aki a „balra nyitás” történelmi szükségességét bizonyítja, azaz annak szükségességét, hogy terrorista elrablóival saját életének megmentése érdekében tárgyalások folyanak. Ettől a forgatókönyvtől eltérően más értelmezők, akik nála befolyásosabbnak bizonyultak, Moro történetét nem a „romantikus hős”, hanem a „tragikus mártír” történeteként állították be, amely nem a kiegyezés, hanem a terrorista baloldallal szembeni bosszú narratíváját hívta elő. Wagner-Pacifi Moro performanszának kudarcát elsősorban a hatalmi különbségeknek tulajdonítja, annak, hogy a Moro-ellenes erők rendelkeztek a szimbólumtermelés eszközei felett. Az itt kidolgozott többdimenziós modell szerint viszont ebben az esetben a performansz kudarcának más elemei is lényegi szerepet játszottak.

A színrevitel (*mise-en-scène*) kihívása: a forgatókönyv, a cselekmény és a performatív tér re-fúziója

Még ha a forgatókönyv sikeresen eleveníti is meg a háttérkultúrát, a performansz valós időben és konkrét helyen lép mindig „akcióba”. Ezt a kihívást úgy érthetjük, mint a forgatókönyv szövegének megjelenítésével kapcsolatos problémák összességét, színházi fogalommal: *mise-en-scène*-t, amely szó szerint „színrevitelt” jelent. A *mise-en-scène*-t Pavis úgy határozza meg, mint „a szöveg és a performansz szembesítését egymással”, amely során „egy adott térben és időben különböző

jelrendszerek összeegyeztetése vagy összeütköztetése zajlik egy jelenlévő közönség előtt” (1988:87). A jelrendszerek ütközésének lehetősége azért áll fenn, mert a társadalom komplexitásából következő szegmentáció szétválasztja egymástól a performansz elemeit. Ezért jelent kihívást ezek újraegyesítése a színpadon.

Rouse „a drámai szöveg és színpadi előadás viszonyát (...) a nyugati színház központi tényezőjének” tartja (1992:146, az én kiemelésem). Miközben elismeri, hogy „a produkciók nagy része egy előzőlegesen adott színdarab előadását” jelenti, azt hangsúlyozza, hogy „éppen a szöveg előadása az, ami a gyakorlatban annyira bonyolultnak bizonyul”, mivel „a színpadi cselekvés és a szöveg közti összefüggés egy folyamatos oda-vissza mozgásban van” (uo.). Saját fogalmaink szerint egyértelműnek tűnik, hogy a rendező speciális szerepe azért alakult ki, hogy ezt a lehetséges mozgást ellenőrizze. A nyugati társadalmakban a színpadi előadásokat hosszú ideig producerek szponzorálták, drámai elemeiket pedig a drámaírók és színészek rendezték össze. Amint azonban a társadalom mind komplexebbé válik, és a performansz elemei tovább differenciálódnak, a koordináció feladata egyre komolyabbá válik. A XIX. század végére Chinoy szerint ez a feladat „annyira sürgetővé vált”, hogy a rendező új szerepe „gyorsan behelyettesítette az író és a színészek több évszázados hegemoniáját” (1963:3). Chinoy úgy gondolja, hogy „a rendező megjelenése új fejezetet nyit a színjátszásban”. Innentől „az ő kísérletei, kudarcai és győzelmei alakítják ki és tartják fenn a színpadot” (uo.).

Mikor Boulton (1960:182–3) arra figyelmeztet, hogy „a túlrendezett forgatókönyvek nem engednek elegendő mozgásteret”, arra utal, hogy mivel az író nem ismerheti a *mise-en-scène* sajátos kihívásait, nem volna szabad specifikus színpadi utasításokat beleírnia a forgatókönyvbe. Az írónak „helyet kell hagynia” a rendező „invencióinak”. A performansz esetlegessége miatt, az alkotóknak, akik a darabot színpadra viszik, tág mozgástérre van szükségük, amelyben színpadi képzeletüket kiélhetik. A színészekkel be kell gyakoroltatniuk a megfelelő tónust, térben és időben koreografálniuk kell mozgásukat, ki kell találniuk a kosztümöket, fel kell építeniük a díszletet, és el kell rendezniük a világítást. Amikor Barthes azt mondja, hogy „az ókori színháznak vagy az arénának nem a fölébe feszülő égbolt a lényege, hanem a verőfény nyers vertikálitása” (1972 [1957]:15, magyarul 1983:9), akkor egy ilyen rendezői hatásra utal. Ha a forgatókönyv fellengzősséget követel, jegyzi meg Barthes, akkor a fényt a sötétséggel kell kontrasztba hozni, mert „az árnyék nélküli fény fenntartások nélküli hatással jár” (uo.).

A társadalmi drámák esetében, ahol a forgatókönyv inkább jelen idejű, és viszszaemlékezőleg írják rá az eseményekre, a *mise-en-scène* magában a performanszban születik meg. A tény, hogy a forgatókönyveket és a reprezentációkat egy aktuális színen kell megjeleníteni, szintén a szimbolikus cselekvés a társadalmi alapoktól való relatív függetlenségére utal. Egy társadalmi szituáció alapvető feszültségei vagy érdekkonfliktusai nem fejezik ki magukat automatikusan. A társadalmi problémákat nemcsak szimbolikusan ábrázolni és keretezni kell (Snow et al. 1986,

Eyerman–Jamison 1990), hanem performansként elő is kell adni őket. Eyerman, a „társadalmi mozgalmak mozgását” elemezve rávilágít „a kollektív cselekvés színrevitelének fizikai és geográfiai aspektusaira” (2003). A szembenállásról gondolkodva Wagner-Pacifi (2000:192–93) különbséget tesz „összövegek” és „akciószövegek” között, amikor azt elemézi, hogy az „elköteleződés szabályai” miként vezetnek gyakran halálos kimenetelű összecsapásokhoz a törvény fegyveres őrei és támadói között (2000:157). E szabályok akár „fix pontokat” (2000:47) is létrehozhatnak a fizikai térben, például barikádokat. Az időben is kialakulnak hasonló szabályok, például a „támadás ritmusa” az „óra ketyegése” szerint strukturálódik (2000:64). A szembehelyezkedés csak akkor torkollik erőszakba, ha ezeket az időbeli és térbeli erővonalakat áthágják egy adott szintéren belül.

Az anyagi alap kihívása:

a társadalmi hatalom és a szimbólumteremtés eszközei

Bár a *mise-en-scène* saját, független követelményeket is támaszt, továbbra is összefügg a performativitás többi elemével. Sikere kétségtelenül függ például a szimbólumteremtés anyagi eszközeinek elérhetőségétől. Goffman korai figyelemztetését sosem vettük elég komolyan: „nem szentelünk elég figyelmet a jelkészletnek, amelyet a performerek nagy része magáénak mondhat” (1956:22–23, magyarul 2000). Természetesen a kisléptékű társadalmak jobban összerendezett performanszai esetében a hozzáférés az ilyen eszközökhöz általában nem ütközik akadályokba. De a szimbólumtermelés eszközei, még az ilyen természetes és fuzionált performanszok esetében sem egyszerűen a semmiből kerülnek elő. Schechner leírja, hogy a tsembagák a *konj kao* rítus révén állítják vissza a békét két háborúzó törzs között. Mivel ez a rítus a vaddisznó körüli ünnepségre épült, „évekbe tellett, míg elegendő vaddisznót szereztek a *konj ka*hoz” (Schechner 1976:198). A háború és a béke egy olyan rítuson múlt, amely „a disznó-populáció sorsától függött” (uo.).

Nem nehéz elképzelni, mennyivel nehezebb a hozzáférés a szimbólumtermelés eszközeihez a komplex társadalmak esetében. Először is szükség van egy helyszínre. Színház, vagy legalábbis egy rögtönzött színpad nélkül nincs se performansz, se közönség. Ugyanígy a szónoki láda valamilyen funkcionális megfelelője nélkül nincs társadalmi dráma sem. Az amerikai elnöki hivatalt „a meggyőzős pulpitusának” nevezik, mert aki onnan beszél, különleges erővel képes drámai üzeneteket projektálni az Egyesült Államok lakosságára.

Ha már van tér a performanszhoz, azt fizikailag is ki kell alakítani. Aston és Savona megjegyzi, hogy „a színdarab alakját a díszlettel változtatni lehet” (1991:114). Minden szimbólumteremtésnek anyagi alapja van. A szimbólumteremtés nem egyszerűen a vulgár-marxista értelemben vett ingatag felépítmény, ugyanakkor a kulturális performansz nem is jöhet létre csak önmagában. A

performansz „anyagi alapjának” is szimbolikus formát kell adni. Minden színház megkülönböztető tulajdonsága „az építmény stílusa és díszítése”, mondja Aston és Savona (1991:112), és a társadalmi drámákat is hasonlóképpen befolyásolja annak a térnek a kialakítása, ahol végbemennek. A Clinton-per kapcsán többen megjegyezték, hogy a kihallgatásokat a régi szenátusi hivatal épületében tartották, egy olyan díszes környezetben, amely szimbolikus súlyát a Watergate-ügy civil színdarabja erősítette meg évtizedekkel azelőtt.

A színpadi tér kialakítása a technikai eszközöktől is függ. A preindusztriális időszakban, mondják Astonék, a nyílt téri színházak „nagy és merev” tere (1991:114) korlátozta az intimitás kommunikációját, bármilyen ügyes volt is a rendező vagy a forgatókönyvíró. Később a világítás bevezetése „megteremtette a lesötétített nézőtér konvencióját”, és „a néző térérzékelését a színpadi térre korlátozta” (uo.). A figyelem ilyenfajta fókuszálásával – ahogyan Barthes is írja a látványossággal kapcsolatos megjegyzéseiben – „újabb tereket lehet létrehozni egy adott térben” (Aston és Savona 1991:114), és az intimitás is könnyebben kommunikálhatóvá válik.

A szimbólumteremtés eszközeinek egy másik technikai újítása hasonlóan fontos következményekkel járt drámai hatások tekintetében. A televízió képernyőjének kis mérete a mozivászónéhoz képest csökkentette a távol- és csoportképek használatát, több közelképet igényelt, és több rendezői vágást követelt a jelenetekben belül. A televíziós performanszokban ezáltal a drámai intimitás és a feszültségteli dialógus további lehetőségei nyíltak meg. A hangosítás lehetősége a performansz szimbolikus tartalmát ellenkező irányba befolyásolta. Az emberi hang elektronikus rögzítésének és továbbításának új technológiai eszközei a felvételek elszaporodását hozták, a nagy kereskedelmi musicaleket pedig mikrofonokkal hangosították fel. Ezek a fejlemények megváltoztatták az autenticitás követelményeit is. Hamarosan nemcsak az operákat és a koncerteket, hanem a nem-zenei előadásokat is hangosítani kellett, mert így „természetesebbnek” tűnt a sztereo tévéhez, a high fidelity lemezekhez és a CD-hez szokott közönség számára (Copeland 1990 in Auslander 1999:34).

A hatalom itt keveredik a legfinomabb módon a performansz elemei közé. Természetesen a cenzúrát és a megfélemlítés eszközeit mindig is használták, hogy korlátozza a szimbolikus kommunikáció bizonyos formáinak létrejöttét és terjedését, vagyis főleg arra, hogy ellenőrizze és megelőzze a politikai ellenállást. Ami viszont elméleti és gyakorlati szempontból érdekesebb, és a féldemokratikus és demokratikus komplex-társadalmak szempontjából relevánsabbnak is tűnik, hogy mi módon képes a hatalom a szimbólumtermelés eszközeihez hozzáférésbe beavatkozva befolyásolni a performanszokat. Az ívlámpák hatásos használata például alapvető Leni Riefenstahl hírhedt propagandafilmjének, *Az akarat diadalának* *mise-en-scène*-jében, amely Adolf Hitler győztes hazatérését rekonstruálta Nürnbergbe 1933-ban. Riefenstahlnek saját képzelőereje mellett a német politikai

és gazdasági hatalom elosztására kellett hagyatkoznia. Mivel Hitler pártja győzött, a szimbólumtermelés eszközeit a nácik ellenőrizték. Mint művész, Riefenstahl maga is közel állt a náci ügyhöz, és olyan forgatókönyvet írt, amely Hitlert hősi szerepben világította meg. De az eszközök felett, amellyel drámáját elkészíthette, mások rendelkeztek. Goebbels volt az, aki felbérelhette és elláthatta őt a szükséges eszközökkel nagyhatású munkája elkészítéséhez.

A társadalmi performanszok többségében a hatalom befolyása ennél közvetetebb. Hogy szomorú példánkkal folytassuk, amíg a náci koncentrációs táborok a Harmadik Birodalom kezén voltak, az ott folytatott népiptás nem válhatott társadalmi drámák témájává. A táborhoz csak a nácik oldalán álló újságírók, fotósok és híradósok férhettek hozzá – senki más, aki kritikájával a dramatikus szikrát kipattinthatta volna. Az a néhány független vagy esetlegesen kritikus megfigyelő, akit beengedtek a táborba, hazug díszletekkel találkozott, amelyek félrevezetően mutatták be a zsidó foglyok helyzetét. A szimbólumtermelés fölötti kontrollt a háborús győzelem fordította meg (Alexander 2002). A meggyilkolt és kiéheztetett zsidó foglyokról csak azután készülhettek horrorisztikus híradófelvételek, miután a szövetséges csapatok felszabadították a nyugati fogolytáborokat (Zelizer 1998). Nehéz jobb példát mondani a performansz alapjainak anyagi természetére, s arra, hogy ez az anyagi alap az éppen aktuális hatalomtól függ.

Mint a legutóbbi példa mutatja, a komplex társadalmakban a hatalom nemcsak a szimbólumtermelés eszközeit, hanem a szimbólumok terjesztését is ellenőrzi. Egy drámai forma minél inkább függ a technológiától, ez a két performatív fázis (előállítás és terjesztés) annál inkább elkülönül időben is egymástól. Egy dolog előadni vagy akár lefilmezni egy drámát, és másik elterjeszteni is egy nagyobb közönségnek. A társadalmi drámák esetében a videós technológia elválasztotta egymástól a terjesztést és az élő adást. A médiaesemények (Boorstin 1961, Dayan-Katz 1992) olyan társadalmi performanszok, amelyek inkább az újságíróknak és a fotósoknak szólnak, és nem közvetlenül a közönségnek.

Az, hogy e tudósítók olyan intézményekhez tartoznak-e, amelyek érdekei különböznek, sőt adott esetben ellentétesek a performerek érdekeivel, lényegi szempontja annak, hogy a hatalom a performanszba demokratikusan szól-e bele. Mivel a performansz és a közönség összekapcsolásában a média fölötti kontroll ennyire központi szerepet játszik, így nem meglepő, hogy a sajtó anyagi és szervezeti szálakkal ilyen mértékben kötődik az ideológiai, gazdasági és politikai erőkhöz (Schudson 1981). Ez az összeolvadás (fúzió) lehetővé teszi, hogy azok, akik hatalmi pozícióban vannak, meghatározhassák, hogy mely performanszok és milyen keretezéssel kerülnek terjesztésre.

Ahogy a hatalom egyre plurálisabbá vált, és a társadalmi drámák rögzítésének és terjesztésének eszközei egyre szélesebb körben elterjedtek, a médiatartalmak értelmezése egyre inkább válhatott viták tárgyává, és a performanszok sikere ennek megfelelően egyre esetlegesebb lett. Még a XIX. századi kapitalizmus „vasketrecé-

ben” is megtörténhetett, hogy a gyári körülmények kormányzati vizsgálatai erősen kritikus performanszokat projektáljanak a nyilvánosság felé. A meghallgatásokról a sajtó széles körben beszámolt (Osborne 1970:88–90), és az eredményeket befolyásos „fehér újságok” terjesztették az „osztálytársadalom szélében-hosszában” (Smelser 1959:291–92). Miután a XIX. század végi Németországban Bismarck törvényen kívül helyezte a szocialista pártot, a munkásmozgalom és a munkáspárt vezéralakjai „szónoki párbajokat” kezdeményezhettek vele, amelyeket a radikális és a konzervatív sajtó egyaránt rögzített és terjesztett (Roth 1963:119–135). Az amerikai polgárjogi mozgalom a huszadik század közepén elbukott volna, ha a déli fehér média monopolizálja az afroamerikai tüntetések bemutatását. Meghatározó szerepet játszott, hogy az északi tulajdonban levő független média riporterei a kedvező értelmezéseket is rögzíthették és terjeszthették, amelyek révén létrejöhetett a fekete mozgalommal kapcsolatos pszichológiai azonosulás és kulturális kiterjesztés (Halberstam 1999).

A performansz elemeinek differenciálódása nemcsak társadalmi és kulturális, hanem politikai folyamat is. Igen fontos következményei vannak a hatalom pluralizálódását és a társadalom demokratizálását illetően. Ha a performansz elemei szétválnak és viszonylag függetlenek lesznek egymástól, azzal az autoritás új forrásai nyílnak meg. A performansz szétvált elemeinek mindegyike független kritika tárgya lehet, amelyen keresztül nemcsak az adott performansz esztétikai minősége bírálható, hanem akár működésének legitimitása is kétségbe vonható. Ezek az ítéletek a „kritikusoktól” származnak, akik lehetnek a populáris vagy magaskultúrával foglalkozó média újságírói, vagy az akadémiai szférában dolgozó értelmiségiek.

Ezek a kritikai ítéletek nem csak kívülről érhetik a performanszt. A performansz belülről is generálhatja őket. A performansz szétválasztott elemei körül speciális performatív közösségek alakulnak ki, amelyek a saját kritikus, gyakran kérlelhetetlen standardjaikhoz és ítéleteikhez ragaszkodnak. Bármilyen nagy is a történelmi, földrajzi és esztétikai távolság az ókori Görögország városi Dionüszosz fesztiválján kiosztott díjak, és a posztmodern Hollywood Academy Awards-a között, társadalmi logikájuk ugyanaz maradt. A cél mindkettő esetében az, hogy a társadalmi performanszt autonóm kritériumok alapján ítéljék meg. A komplex társadalmakban a kritikai értékelést minden performatív médium és minden megszülető műfaj kitermeli – legyen az színház vagy film, dokumentumfilm vagy rajzfilm, country, western vagy rapzene, klasszikus zene, sit-com, szappanopera, hír, hírfotó, vezércikk vagy esti hírósszefoglaló. Ezeknek az önellenőrző eszközöknek a célja, hogy „javítsák” a performansz projektálásának hatását. Az ítéletek vagy a díjak a társak értékelésére támaszkodnak. Bármekkora is legyen a stúdiók és megacégek hatalma, az esztétikai standardokat és presztízshierarchiákat a saját performatív közösségükön belül a színészek, a filmesek, a kiadók, a rendezők, az írók, a riporterek és a kosztümtervezők alakítják ki.

Egyszerűbben fogalmazva, a kritikai és értelmező ítéletek szabadon és vég nélkül járják át a dráma világának mind színházi, mind társadalmi formáját. A társadalmi kapcsolatok (public relation) szakma, a huszadik század újítása, megpróbálja előre kialakítani és behatárolni azokat az értelmezéseket, amelyekhez ezek a kritikák folyamodhatnak. Minél inkább komplex és pluralizált egy társadalom, annál kiterjedtebbek a kritikának és önértékelésnek ezek a körei.

A természetesség kihívása: a szereplő egybeolvasztása (re-fúziója) a szereppel

Még ha a szimbólumteremtés eszközei rendelkezésre állnak is, és jóakarátú hatalmak döntenek velük kapcsolatban, még ha a forgatókönyv elég erős, és a színrevitel ügyesen kialakított is, abban az esetben sem garantált, hogy a performansz sikerrel jár. Az eljátszás komoly kihívás, amely még hátravan. A szereplőknek hatásosan kell eljátszaniuk szerepeiket, és ezt gyakran nem képesek megtenni. Veltrusky például, miközben elismeri, hogy a jelentés létrehozásának hatalma „sokféle dolgon múlik, a kosztüm részleteitől a díszletig”, mégis azt állítja, hogy „a lényeg az, (...) hogy a színész ezeket a jelentéseket képes-e önmagán összpontosítani” (1964:84).

A kisebb léptékű társadalmakban a rituális performerek olyan szerepeket adnak elő, amelyeket a valódi társadalmi közegben is betöltenek, vagy amelyek a szent mítoszokból származnak, és ezért bensőségesen ismerik őket. A poszt-rituális társadalmakban azonban ennél jóval bonyolultabb a helyzet. A színházi performanszok esetében a színész olyan szakember, akinek a színpadon kívül semmi köze az előadott szerephez. Egy igazságtalanul mellőzött esszéjében Simmel világosan megfogalmazza ezt a problémát: „A színész szerepe, ahogyan az a leírt színdarabban kifejeződik, nem egy teljes személyiség (...) nem egy ember, hanem olyan dolgok összessége, amelyet irodalmi eszközökkel el lehet mondani egy emberről” (1968:92). A társadalmi drámák esetében a szereplők gyakran olyan szerepet játszanak el, amelyet valóban betöltenek, de mindig kérdés, hogy vajon képes-e benne is maradni ebben a szerepben; legitimációjuk állandó kritika tárgya; s magával a szereppel szemben is érezhetik magukat távolinak és idegennek.

Ahogy a színházi drámában a színész egyre inkább elválik az általa játszott szereptől, úgy válik egyre nagyobb intellektuális feladattá egyfelől a színész és szöveg, másfelől a színész és közönség egységének megteremtése (re-fúziója). Amikor a társadalmi szövegek nagyobb tekintélynek örvendtek, kevésbé voltak vitatottak és nem váltak le annyira az otthonos társadalmi szerepekről, a hivatásos színészek létrehozhatták ezt a fúziót – sokkal inkább indexikus, semmint ikonografikus módszerekkel. A később színpadiasnak, hipokritának nevezett előadási módban, a performer jobbra csak rámutatott a szövegre, és nem próbálta megtestesíteni azt. Ez a megközelítés inkább hangsúlyozta, semmint elrejtette a színész és a

szerep kettősségét (Aston–Savona 1991:118). A kora XVIII. században, amikor a szekuláris forradalmak újrendezték a hagyományos és szent társadalmi struktúrákat (Brooks 1976), az e fajta „érzelmekek nélküli” előadásmódot mély kritikával illették. A *Színház paradoxonában* Diderot (1957 [1830]) támadja azt a fajta színészi játékot, amely az érzelmekeket gesztusokkal próbálja kommunikálni, ahelyett, hogy megtestesítené őket. Igazán azonban csak a késő XIX. század úgynevezett új színháza esetében történt meg – amikor a társadalmi és kulturális differenciálódás sokkal nagyobb méreteket öltött már –, hogy a Strindberg és Ibsen által kezdeményezett pszichológiai színház a szubjektív megtestesítés és átélés követelményét állította a színészek elé.

Éppúgy, mint ahogy Arisztotelész megírta a forgatókönyvírás „szakácskönyvének” szánt Poétikát, a mítosz hanyatlásával a modern színjátszó technikák orosz feltalálója, Konsztantyin Sztanyiszlavszkij is megalkotott egy „rendszert”, amely a hivatásos színészeket arra tanítja, hogy miként hozzák létre a természetes és közvetlen játék illúzióját. Sztanyiszlavszkij először is a színész és a forgatókönyv különválasztását hangsúlyozza. „Mit gondolsz?” – dörren rá a színészpalántára (Sztanyiszlavszkij 1989 [1934]:55).

„Azt hiszed, mindent megtudhatsz az írótól, ami a jó játékhoz szükséges? Le tudnád-e írni, akár száz oldalon is, a szereplő teljes életét? Elég részletet közöl-e például a szerző arról, hogy mi történt a szereplővel a cselekmény kezdete előtt? Szól-e arról, hogy mi történik majd a cselekmény vége után vagy mi történik a jelenetek között?” (uo.)

Éppen ez a különválasztás az, ami a színész munkáját annyira fontossá teszi, s a fúzió lehetőségével ruházza fel.

„Mi azt hívjuk életre, ami a szavak között van; a mi saját gondolatainkkal töltjük ki a sorok közeit, saját viszonyokat alakítunk ki a darab többi szereplőjéhez, s életük különféle körülményeihez; saját magunkon szűrünk át minden anyagot, amit a szerzőtől vagy a rendezőtől kapunk; átdolgozzuk, saját képzeletünkkel helyettesítjük be őket.” (1989:52, saját kiemelésem)

A színjátszás művészete az önállóság látszatának eltüntetéséről szól. A fő cél az, hogy úgy tűnjön, mintha a színész nem is végezne munkát, mintha nem lenne a szereplőén kívüli, saját személyisége. „Mutasd, mit tennél, ha mindezek az elképzelt tények igazak volnának” – tanácsolja Sztanyiszlavszkij (1989:46). Azt javasolja a színésznek, hogy helyezkedjen egy „mi történne, ha” helyzetébe, tegyen úgy, mintha a forgatókönyvi helyzet a saját életében fordulna elő. Ily módon „a benne feltámadó érzelmek a képzeletbeli személy cselekedeteiben fejeződnek ki”, mintha az „valóban a színjáték körülményei közé került volna” (1989:49; vö. Goffman 1956:48

magyarul 2000). Ha a színész hinni tud a forgatókönyv által leírt körülményekben, természetesen fog viselkedni. Magáévá teszi a szereplő belső motivációit. Csak a szerep magáévá tétele révén érheti el, hogy az előadás őszintének és valóságosnak tűnjön (Auslander 1997:29). „Ilyenkor a színész már nem egy képzeletbeli Hamlet nevében beszél – foglalja össze Sztanyiszlavszkij – hanem a saját nevében, belehelyezkedve a színdarab világába” (1989:248).

„Minden színpadi történésnek belsőleg motiváltnak, logikusnak és koherensnek kell lennie (...) A »mi történne, ha« speciális minősége (...) mindent tisztává és őszintévé varázsol (...) A »mi történne, ha« hatásának titka (...) hogy színésznek semmit nem kell tennie. Ellenkezőleg, őszintesége révén magabiztossá teszi egy elképzelt szituációban (...) Belső és valódi cselekvést indít el, s ezt a legtermészetesebb módon teszi.” (1989:46–47, a kiemeléseket megváltoztattam)

Ha már a társadalmi és kulturális de-fúzió megváltoztatta a színházi játék fókuszát, nem szabad meglepődnünk azon, hogy a társadalmi dráma sikerkritériumai is hasonlóképp megváltoztak. Amikor a társadalmi és politikai szerepek eleve adottak voltak, akár öröklés akár társadalmi jóváhagyás révén, az egyének akár milyen ügyetlenül játszották is szerepüket, azt akkor is megőrizhették, ha konkrét performanszaik kudarcot vallottak. A társadalom differenciálódása révén azonban, a társadalmi szerepek magukra öltői, legyen ez a szerep eleve adott vagy elérendő, csak akkor tarthatják meg ezeket, ha megtanulják teljesen természetesen előadni őket (pl. Von Hoffman 1978, Bumiller 2003). Ez annál inkább igaz az olyan társadalmi drámákra, amelyek előre megírt forgatókönyv és sokszor a szerepek tisztázása nélkül próbálnak jelentéseket kifejezni.

Egyáltalán nem ritka például, hogy egy politikai dráma szereplői egyszerűen visszautasítják a szerepüket. 1973 nyarán, a televízió által is közvetített Watergate-tárgyalásokon még a Nixon elnököt magánemberként támogató republikánus szenátorok is szükségét érezték, hogy csatlakozzanak demokrata kollégáikhoz, és főlháborodjanak az elnök viselkedésén (McCarthy 1974). Ezzel szemben a Clinton-ügy 1998-as tárgyalásain a demokraták távolságot tartottak a forgatókönyvtől, s nem voltak hajlandók komolyan részt venni abban a történetben, amelyet a republikánus vezetők tragikus nyilvános eseményként kívántak megjeleníteni (Mast 2003). Távolságtartásuk megtörte a társadalmi dráma valóságosságát. Ennek nyomán a közönség úgy érezte, hogy mindkét oldal „politizál”, azaz mesterségesen cselekszik. A politikai forgatókönyv érvényes volta ellenére a politikai dráma kudarcba fulladt, mert a szereplők nem azonosultak eléggé a szerepükkel.

A színjátszás annyira lényegbevágó a performansz sikere szempontjából, hogy még rossz darabokból is képes színházi sikert varázsolni. „Tudjuk, hányszor aratott világsikert egy-egy rossz darab azért, mert nagy színészek keltették életre” – írja Sztanyiszlavszkij (1989:52). Simmel is azt hangsúlyozta, hogy „a hamisság érzését

csak a rossz színész válthatja ki” (1968:93). Ha a színész megtapasztalja a flow-t, az azt jelenti, hogy sikerült eggyé válnia a szerepével. A lényeg Sztanyiszlavszkij szerint az, hogy „a színész teljesen elmerüljön a darabban”, úgy, mintha „minden magától, tudattalanul és intuitíve történne” (1989:13). Csak ebben a flow-ban válhat eggyé a színész a közönséggel is. Ahhoz, hogy a közönség szemében a szereplő igaznak látsszék, „a nézőknek érezniük kell, hogy saját, belső viszonyban áll azzal, amit mond” (1989:249, kiemelés az eredetiben; vö. Roach 1993:16–17, 218). De még a legjobb színészi játék sem garantálhatja, hogy a közönség jól érti a darabot.

A befogadás kihívása:

a közönség és a performatív szöveg re-fúziója

Az egyoldalúan kulturalista és pragmatista elméletek nem veszik figyelembe a performatív színrevitel és a közönség befogadása közötti viszony esetlegességét. A performanszt pusztán szöveggként értve, a szemiotikusok a közönség értelmezését közvetlenül a színészek dramatikus szándékaihoz és a performansz kontextusát adó kulturális struktúrákhoz kötik. A néző szerepe Pavis számára egyszerűen anynyi, hogy megfejtje a *mise-en-scène*-t, illetve „befogadja és értelmezi a produkció szerzői által létrehozott jelentésrendszert” (1988:87). Míg egy ilyen elmélet felől a pszichológiai azonosulás és kulturális kiterjesztés túlságosan könnyűnek látszik, a pragmatista szemszögekből ez gyakorlatilag lehetetlen. A befogadélmélet megalapozója, Wolfgang Iser „a szöveg és az olvasó közti alapvető aszimmetriáról” beszél, mivel „a közös szituáció és a közös referencia hiánya (...) egy meghatározatlan, konstitutív űrt” teremtet (1980:109–110). Történeti fogalmakat használva, Iser francia kollégája, Jacques Leenhardt, arra hívja fel a figyelmet, hogy „az olvasóközönség kialakulásával az alkotóhoz való szerves viszony szinte teljesen felszámolódott” (1980:207–08). Az „irodalmi művek megírásának kódjai” egészen idegenek lettek „az olvasók spontán kódjaitól” (uo.).

A közönség és a performansz elidegenedése a társadalmi és kulturális komplexitás terméke. A befogadást nem szabják meg többé sem háttér- vagy előtér-reprezentációk, sem a hatalom, sem a jó rendezés, de még a színészi tehetség sem. Ugyanakkor a befogadás ettől még nem válik el *szükségszerűen* ezektől. Minden drámai erőfeszítés a bizonytalanság talaján mozog, de az összeolvadás (a re-fúzió) továbbra sem lehetetlen.

Boulton erről a lehetőségről beszél, amikor a közönséget „a drámai háromszög” egyik oldalaként határozza meg (1960:196–7). Vajon a közönség kívül marad-e a performansz keretein vagy hajlandó „kooperálni”, bebizonyítva azt, hogy képes „átadni magát egy új tapasztalatnak”? Boulton itt a szöveggel való pszichológiai azonosulásra utal. Azáltal, hogy „az élet egy mintáját elfogadja és megízleli – írja – a közönség képzeletbeli emberek életébe nyer bebocsátást, akik nem sokban különböznek az általa ismert, hús-vér emberektől” (uo.). Megvilágító erejű, hogy a

pszichodramát megalkotó pszichoanalitikus, J. L. Moreno, ugyancsak a közönség és a színpad közti esetleges viszonyt helyezi középpontba, illetve azt a módot, ahogyan ezt a szakadékot az azonosulás áthidalja. „Minél inkább sajátjaként fogadja el a néző a színpadi érzelmeket, szerepeket és történeteket – mondja Moreno – annál inkább elragadja figyelmét és fantáziáját az előadás” (1975:48). A pszichés zavarokkal küzdők performanszait az a paradoxon határozza meg, hogy „olyasmivel azonosítják magukat, amivel nem azonosak” (uo.). Ennek a paradoxonnak a meghaladásán múlik a terápia sikere: „Minél inkább be tud lépni a néző a színpadon zajló életbe, annak történéseihez igazítva saját érzelmeit, annál inkább képes lesz átélni az eseményben megjelenő katarzist” (uo.).

A darab kinyitása a nézők felé (az „audience-performance”) az avantgárd szerzőket is foglalkoztatta. Egyes radikális írók (pl. Brecht 1964) a kultúrakutatás birminghami iskolájához hasonlóan (pl. Hall–Jefferson 1976) a szétválasztást (de-fúziót) próbálták hangsúlyozni, hogy megakadályozzák a polgári ideológia kulturális kiterjesztését. Ugyanakkor a radikális dráma esetében, messze a legerősebb tendencia, hogy elutasítják a de-fúziót, mivel az előadást mesterségessé, a közönség részvételét pedig másodlagossá és jelentéktelenné teszi. Ehelyett megpróbálták a színházi tapasztalatok flow-ját létrehozni, a színházat ritussá alakítani, ahol a forgatókönyv, a színészek és a közönség eggyé olvadnak. 1923-as genfi beszédében Jacques Copeau úgy fogalmaz, hogy „vannak esték, hogy telt ház van, és még sincs közönségünk” (1955 [1923] in Auslander 1997:16). Az igazi közönség a fúzióban jön létre, amikor tagjai „közös türelmetlenségben gyűlnek össze, könnyeik és nevetésük szinte fizikailag integrálja őket a színpadon folyó drámába vagy komédiába” (uo.). Ötven évvel később Peter Brook a re-fúciónak ugyanezt a nyelvét használja, amikor a „szent színház” céljáról beszél. Csak amikor már a „reprezentáció (...) nem választja többé szét a színészt és a nézőt, a játékot és a közönséget”, akkor tudja a darab annyira „bekebelezni” őket, hogy „ami jelen van az egyik számára, az jelen legyen a másik számára is” (1969:127). Egy „jó estén”, teszi hozzá, a közönség sokkal inkább „részt vesz” a darabban, mintsem megmarad az egyszerű „néző szerepében” (uo.).

A posztmodern színházelmélet is tisztában van azzal, hogy „a színház közönsége »nem ártatlan«, világlátása, kultúrája, osztályhelyzete és neme befolyásolják a befogadást” (Aston–Savona 1991:120). A filmes és televíziós producerek úgy próbálják befektetéseiket biztosítani, hogy speciális közönségcsoportokat céloznak meg, és tesztekkel mérik fel a megfelelő válaszok valószínűségét. A politikusokat nem esztétikai vagy gazdasági okok, hanem egyszerűen a szakmájuk kényszeríti rá arra, hogy közönséget toborozzanak maguknak, a közönség és a performansz közt tatóngó szakadékot azonban ők is, legalább akkora lelkesedéssel igyekeznek betemetni. „Fülüket a földhöz szorítva” figyelnek performanszaik közönségének „feedbackjére”. Az, hogy a demográfiai célcsoportokat és a lehetséges célközönségek válaszait ma professzionális, tudományos közvélemény-kutatók tesztelik (Mayhew

1997), mit sem változtat a performativitás elvén. A cél továbbra is az, hogy a társadalmi és a drámai de-fúziót legyőzve, sikeres performanszokat hajtsanak végre.

Ha a nagyléptékű társadalmak homogének lennének, a performansz szegmentációja a közönség szempontjából csupán társadalmi távolság kérdése volna. Először a közvetlen csoport értesülne a performanszról, s csak később terjesztenék ki ismeretlen tömegekre is (vö. Lang–Lang 1968:36–77). Valójában azonban a közönség különbségeit nemcsak a performerekkel való kontaktus közvetlensége teremti meg, hanem a közönség önmagán belül is heterogén. Még a Nixon-üggyel kapcsolatos politikai konszenzus szigorúan ellenőrzött tévés performanszai után is azt mutatták a közvélemény-kutatások, hogy az amerikaiak 20 százaléka még a törvényszegés miatt sem marasztalta el az elnököt, nemhogy morális indokok miatt (Lang–Lang 1983). Az amerikaiak nagy többségével szemben ez a kis, ultrakonzervatív csoport az ügyet a Nixon ellenségei által kiagyalt koholmánynak tartotta (O’Keefe–Mendelsohn 1974).

Copeau, nagyon helyesen, a közönség és a performansz fúzióját a közönség belső függőségétől tette függővé.

„A közönség olyan emberek gyülekezete, akik ugyanabból az okból, ugyanolyan vágyakkal és igényekkel gyűltek össze ugyanazon a helyen (...), hogy együtt tapasztaljanak meg emberi érzelmeket – a nevetés és a költészet szépségeit – egy olyan látványosságon keresztül, amely kidolgozottabb, mint maga az élet.”
(1955 [1923] in Auslander 1997:16)

A komplex társadalmakban a társadalmi dráma és a közönség közti fúzió fő akadályja az, hogy az állampolgárok csoportja nem homogén. A társadalmi szegmentáció nemcsak egymástól eltérő érdekeket, hanem egymással nem összeegyeztethető szubkultúrákat is létrehoz, olyan „többszörös nyilvánosságokat” (Eley 1992, Fraser 1992), amelyek a kulturális kiterjesztés különböző útjait, és a pszichológiai azonosulás más és más tárgyait írják elő. Az ideológia, az etnicitás, az osztályhelyzet, a vallás és lakóhely szerint szabdalta állampolgár-közönség (citizen-audience), a társadalmi performanszokra egészen ellentmondásos válaszokat adhat (Liebes–Katz 1990). Éppen ezért, sokkal könnyebb egy-egy csoportot kifejező és megerősítő társadalmi drámákat létrehozni, mint univerzalizálni egyet. Ez a partikularizáló stratégia határozza meg napjainkban az identitáspolitikákat, de a komplex társadalmak szociális drámáinak ez mindig is lényegi jellemzője volt. Amikor ezeket a strukturális különbségeket a politikai és kulturális polarizáció felerősíti, a közönség és a performansz természetesnek látszó re-fúziója még nehezebbé válik (Hunt 1997).

Akár létezik, akár nem valamiféle közös kulturális keret, az bizonyosan nem a társadalmi struktúra vagy a demográfia tükröződése. A kulturális keretezés értelmezés kérdése is. A közönség értelmező munkája egy folyamat, nem pedig

automatikus eredmény. Bauman (1989) szerint például, a kettősség tudata eleve hozzátartozik a performansz értelmezéséhez: minden performanszt egy korábbi tapasztalat idealizált vagy „az emlékezetben” őrzött modelljéhez hasonlítunk. Más szóval, a közönség értelmezése nem pusztán a performatív elemek minőségére reagál önmagában. A társadalmi és színpadi drámák közönsége sokkal inkább összegeztető munkát végez. Felért-e például Reagan elnök fegyvereket tűszokra cserélő akciója a Watergate-botránnal vagy eltörpült mellette (Schudson 1992b)? A vádemelő testület elnökeként Henry Hyde törekvése felért-e Sam Ervinnek a Watergate-tárgyaláson előadott bravúros performanszával? Hogyan viszonyulnak a mai elnöki viták azokhoz a Lincoln–Douglas vitákhoz, amelyek az amerikai mítosz (Schudson 1992a) szerint a polgári történelem drámájának alapjait fektették le több mint egy évszázaddal ezelőtt?

A közönség ilyen összehasonlító kérdéseket tesz fel, amikor egy-egy társadalmi dráma jelentését és jelentőségét mérlegeli. Ha a válasz negatív, még a demográfia-ileg könnyen elérhető rétegek sem fognak sok érzelmet fektetni a performanszba. Azok, akik náluk távolabb állnak, sosem jutnak el sem a pszichológiai azonosuláshoz, sem a kulturális kiterjesztéshez. A performansz fragmentált értelmezései visszaforgatódnak a szubkultúrák kialakulásába, olyan emlékeket gerjesztve, amelyek az elkövetkező performanszok értelmezését befolyásolják majd (Jacobs 2000). Ha viszont az emlékek közösek, akkor a közönség szélesebb körben és mélyebben tapasztalja meg a drámát. Minél jobban implikálódik a közönség, annál inkább képes áthelyezni őt a performansz a különböző demográfiai és szubkulturális fülkékből egy általánosabb határterületre.

Kulturális pragmatika: ritualitás és racionalitás között

Jelen esszében azt próbáltam megfejtetni, miért létezik a varázslat és a misztika a mai racionalizált társadalmakban is. Azok a klasszikus rítusok, amelyek az egyszerűbb társadalomszerveződési formákat jellemezték, mára nagyrészt eltűntek, de rítusszerű folyamatokkal továbbra is találkozunk. Az egyének vagy csoportok különböző erőforrásokat megmozgatva stratégiai előnyökre törekednek, instrumentális hatalmuk azonban, gyakran kulturális jellegű sikerkritériumokon múlik. Ez nem azt jelenti, hogy sikerüket pusztán szimbolikus tényezők határozzák meg, hanem azt, hogy a pragmatikus és a szimbolikus dimenziók szorosan összetartoznak (vö. Morris 1938, Emirbayer–Mische 1998).

Ez az egyszerre kulturális és pragmatikus szemléletmód jellemzi esszénket. Ennek szellemében dolgoztam ki a társadalmi performansz makro-modelljét. Az első részben azt állítottam, hogy a performanszok néhány állandó elemből állnak, amelyek a társadalmak története során nem változtak, viszonyaik egymáshoz azonban időközben alapvetően megváltoztak. A második részben arra mutattam

rá, hogy a társadalmi és kulturális struktúrák egyre komplexebbé és szegmentáltabbá válásával a performansz elemei is egyre differenciáltabbá válnak, fúziójuk széttöredezik. A harmadik részben azt mutattam meg, hogy a társadalmi és a színházi performanszok sikere azon múlik, hogy sikerül-e az elemek fúzióját újból létrehozni.

Durkheim úgy vélte (1995 [1912]), hogy az egyszerűbb társadalmakban a rítusokat egy adott időben és egy adott térben tartják, és lezajlásuk után a résztvevők szétszóródnak, hogy instrumentálisabb és individuálisabb tevékenységekbe kezdjenek. A komplex társadalmakban a dolgok nem válnak ilyen szépen szét. Minden cselekvés szimbolikus bizonyos mértékig. A társadalomtudomány jobban teszi, ha a vagy-vagy kérdéseket a variációk kérdésével cseréli fel. A cél, olyan állandó struktúrák meglátása, amelyek variálódnak, és azon erők beazonosítása, amelyek ezt a változást irányítják.

A komplex társadalmakban, a performativitás elemeinek viszonylagos autonómiája és ezek létrejövő összekapcsolódásai (Kane 1991) variációkat szülnek a csoporton belül és a csoportok között is. Még a viszonylag homogén közösségeken belül is lesznek autentikusnak és hamisnak ható performanszok, a két véglet között pedig olyanok, amelyek „részben meggyőzők”, „hihetők” vagy „valószínűtlenek, de nem lehetetlenek”. Ugyanez érvényes a csoportok között jelentéseket közvetítő performanszokra is, itt azonban az autentikusság élménye ritkább lesz.

Az autentikussággal szembeni óvatosság a modern és posztmodern társadalmi élet nyitottságának és pluralizmusának természetes velejárója. Nietzsche azt mondta: „ (...) mítosz híján oda lesz minden kultúra természetes alkotóereje” (1956 [1872]:136). De ennek ellenkezője is igaz lehet. A mítosszal szembeni szkepszis éppúgy egészséges dolog, mint az, ha a színészek törekvésében meglátjuk a performansz elemeinek hasadások nélküli összeillesztésére tett erőfeszítéseket (vö. Platon 1980 magyarul 1998). Ugyanakkor egy performansz megkérdőjelezésére irányuló törekvéseket általában valamilyen ellen-performansz megalkotását célzó erőfeszítések kísérik. A fúzió helyreállítása a komplex társadalmaknak is meghatározó dinamikája marad. Ki lehet állni amellett, hogy a társadalmi hatalom legyen igazolt és felelős, de azt is látnunk kell, hogy még a legdemokratikusabb és legindividualizáltabb társadalmak is a közös hit fenntartásának képességétől függenek. A mítoszokat a sikeres társadalmi performanszok hozzák létre. Ha a performansz fúziója sikerül, életre kelnek a kollektív kódok, hogy – mint Nietzsche mondja – „titkos és észrevétlen módon uralkodjanak a gyermeki ész növekedésén, s majd értelmezzék a felnőtt férfi életét és küzdelmeit”.

Utószó

Színházi nevelés mint társadalmi performansz

„Lehet-e színházi előadást formálni aktuális társadalmi konfliktusokból, s ha igen, milyen hatásuk van ezen előadásoknak a tényleges konfliktusok alakulására? Használható-e kulturális, társadalmi jelenségek tudományos érvényességgel is bíró értelmezésére a színház közege? Talán meghökkentőnek tűnnek ezek a kérdések, hiszen két olyan területet igyekeznek egymás közelébe állítani, amelyeknek szokásos foglmaink szerint nem túl sok közük lehet egymáshoz: a művészetek közegeiben »elhelyezkedő« drámát és színházat, illetve a társadalmi jelenségeket elemző tudományokat.” Ezzel a felvetéssel kezdődik N. Kovács Tímea kötetünkben olvasható tanulmánya. És ezt a kérdést – vagyis a dramatikus megjelenítések és a társadalmi jelentések viszonyát – vizsgálják az itt bemutatott „társadalmi performansz” elméletek.

Ez a viszony több szinten is összekapcsolja egymással a drámát és a társadalmat. Így a társadalmi performansz elméletek is több szinten vetnek fel kérdéseket: Hogyan értelmezhetjük a különböző dramatikus és színházi műfajokat társadalmi jelenségekként? Hogyan járul hozzá a dramatikus és színházi műfajok önértelmezéséhez, ha társadalmi jelentések szervezőjeként és mozgatójaként gondolja el magát? Milyen társadalmi jelenségek megértését remélhetjük, attól, hogy a drámát tesszük meg kutatásunk terepének? Milyen lehet az a kultúra- és társadalomtudomány, amely a drámát, a színházat, a performanszt választja elméleti modellnek? Milyen kitüntetett hely és szerep jut a dramatikus műfajoknak a társadalmi működés ilyen megközelítésében?

Kötetünk tanulmányai ezekre a kérdésfeltevésekre kísérelnek meg válaszokat találni két tudományterület – a kulturális antropológia és a kultúraszociológia – perspektívájából. Az utóbbi évtizedekben e két diszciplína területén egyaránt bekövetkezett egy úgynevezett performatív-fordulat, létrehozva egy olyan szemléletmódot, illetve olyan kutatási irányokat, amelyek a „performansz” és a „performativitás” fogalmait állítják a középpontba. A „performatív társadalomtudomány” egymástól egyébként nagyon különböző elméleteit leginkább az köti össze, hogy akár hétköznapi gyakorlatokat vagy kiemelkedő eseményeket vizsgál, akár a társadalmi konfliktusokat vagy az integráció formáit kutatja, akár társadalmi normák és kényszerek működését értelmezi vagy éppen az ezeket kikezdő

cselekvések lehetőségeire kíváncsi, a társadalmi életben mindig úgynevezett társadalmi performanszokat azonosít be, és állít az elemzés középpontjába. A társadalmi performansz lényege (legyen ez akár egy nagyszabású előadás, akár egy hétköznapi esemény), hogy benne alapvető társadalmi jelentések és összefüggések mutatják meg és leplezik le magukat, és mozdulnak ki adott esetben.

A „performansz” középpontba állítása nemcsak új témaválasztást jelent, hanem hangsúlyeltolódást is a *szimbolikus* jelentések, a *cselekvés*, a *mozgás* (a mozgásba hozás, a kimozdítás), a *változás*, egyáltalán a *működés* tanulmányozásának irányába; illetve jelenti még a *konstrukció*, a *létrehozás* hangsúlyozását a leírással, a megfejtéssel szemben. Ezek a hangsúlyok egyáltalán nem hagyomány nélküliek a modern társadalomtudományban. A klasszikus társadalomelméletekben a rítus volt az a jelenség, amely kapcsán e koncepciók megfogalmazódtak. A performansz-elméletek alapjai tehát a klasszikus rítuselméletek. Victor Turner kulturális antropológus 1969-ben a rítusok kapcsán így fogalmazott:

„A rituálék az értékeket azok legmélyebb szintjén tárják fel (...), az emberek azt fejezik ki a rituálékban, ami leginkább mozgatja őket. A rituálék tanulmányozásában látom a kulcsot az emberi társadalmak lényegi felépítésének megértéséhez.” (magyarul: Turner 2002:22)

Turner ehhez azt is hozzáteszi, hogy a rítusok

„többet jelentenek a gazdasági, politikai és társadalmi viszonyok »groteszk« tükröződésénél vagy kifejeződésénél, egyre inkább úgy tekintik őket, mint amelyek döntő szerepet játszhatnak annak megértésében, hogy az emberek hogyan éreznek, miként gondolkodnak ezekről a viszonyokról, illetve arról a természeti és társadalmi környezetről, amelyben ezek a viszonyok működnek” (uo.)

A performansz-elméletek, támaszkodva a rítus klasszikus felfogására, továbbgondolják a rítus egyszerre integráló, transzformatív és reflexív momentumait, vagyis azt a potenciálját, hogy egyidejűleg képes a társadalmi jelentések közös-tételére, interpretálására és megmozdítására. Ezek az elméletek modern és későmodern rituális jelenségekről, vagyis *rítusszerű performanszokról* és *társadalmi drámákról* beszélnek.

A '90-es évektől megjelenő performatív-elméletek és performansz-koncepciók a nyilvános eseményeket, a rítusszerű helyzeteket, a játékokat, a történetmondás alkalmait, a színházat és a táncot kutatják; társadalmi drámákról vagy dramatikus eseményekről beszélnek a mindennapi élet interakciói és történései (például konfliktusai) kapcsán; illetve társadalmi normák és szerepek – mint a nem, az etnicitás, a státusz, vagy a kor – performanszait azonosítják be az egyes helyzetekben.

A társadalmi jelenségek értelmezésében bekövetkezett hangsúlyeltolódás a szimbolikus jelentések, a cselekvés és a konstrukció felé, egy további alapvető szemléletbeli elmozdulással is járt. Ez viszont nem vezethető le önmagában a rituselméletekből. E szemléletbeli változás arra vonatkozik, hogy ha a társadalmi performanszban a társadalmi jelentések dramatikus megformálását és újrafogalmazását fedezzük fel, és ha benne a társadalmi összefüggések színpadi helyzeteken, konfliktusokon és szerepeken keresztül történő létrehozását figyeljük meg, akkor az a kérdés is felmerül, hogy ehhez képest mi mást csinál a társadalmi jelentések tudományos reprezentációja. Hiszen ezek után azt már nehezen mondhatjuk, hogy pusztán kikutat, leír, megfejt, megragad társadalmi összefüggéseket. Sokkal inkább arról van szó, hogy a maga módszertani, interpretatív, reprezentációs hagyománya szerint hoz létre társadalmi összefüggéseket. De hogyan viszonyul egymáshoz a társadalmi jelentések dramatikus és tudományos performansza? Mi teremti meg az egyik, illetve mi a másik hitelességét saját közönségük számára? Hogyan közelelíthető egymáshoz a társadalmi jelenségek „tudományos performansza” és „dramatikus interpretációja”?

E társadalomelméleti problémák egyből gyakorlati értelmet kapnak, amint konkrét dramatikus formákat és működéseket veszünk szemügyre. Egy ilyen konkrét dramatikus forma lehet a *színházi nevelés* (Theatre in Education, TIE). Ha a színházi nevelést *társadalmi performansz*nak tekintjük, akkor (1) egy speciális színházi forma és tevékenység a társadalomtudományi kutatás terepévé válik, és mint társadalmi, kulturális jelenséget vizsgáljuk. Másrészt (2), ha a színházi nevelésről, mint társadalmi performanszról beszélünk, azt is állítjuk, hogy ez a dramatikus műfaj a társadalmi, kulturális jelentések összesűrűsödésének és megmozdításának egy olyan terepe, amely a maga (pedagógiai) motivációival és eszközkészletével színre viszi, bemutatja alapvető társadalmi képzetek és jelentések működését. Amikor a színházi nevelési performansz a színpadi szerepeken és jelenetekben keresztül mutatja be ezeket a jelentéseket, folyamatosan létrehozza az e jelentésekre való rákérdezés, a reflexivitás, a kritika és a kimozdítás potenciálját. Ez viszont azt jelenti (3), hogy a színházi nevelési performansz nem egyszerűen terepe vagy tárgya, hanem mintája is magának a kutatásnak. Hiszen a TIE színpadán lényegében ugyanaz történik, mint a társadalomtudományos szövegben. Vagyis alapvető társadalmi jelentések interpretálása, reflektálttá tétele, kritikai kimozdítása zajlik. Tehát a performansz létrehozói és a kutatók partnerekké válhatnak abban, hogy ezeken a jelentéseken a maguk eszközkészletével közösen dolgozzanak.

A kötetben szereplő írások olyan elméleti kontextust teremtenek, amelyben ezek az összefüggések megfogalmazódhatnak. Ebben az elméleti kontextusban válik feltehetővé a kérdés, hogy mit jelent a színházi nevelés mint társadalmi performansz.

Ehhez azonban először tudnunk kell, hogy miről is van szó, amikor színházi nevelésről beszélünk:

A színházi nevelés (Theatre in Education, TIE) a színház, a dráma és a drámapedagógia eszközeivel dolgozó módszer és gyakorlat, amely társadalmi vagy társas együttéléssel kapcsolatos problémákat dolgoz fel színházi jelenetek és drámaszerepek segítségével, pedagógiai céllal. Ez azt jelenti, hogy egy előzetesen megfogalmazott, és színházi jelenetek formájában színre vitt, feltételezeten a jelenlévők mindennapi életében előforduló, és őket a hétköznapi élethelyzetekben kihívások elé állító problémát a színház felkínálta szerepeken és játéklehetőségeken keresztül „járhatnak be” a résztvevők. Konkrétan a következőről van szó: hétköznapi délelőtt, tanítási időben egy általános vagy középiskolai osztály érkezik a programra a színházi nevelési társulathoz. Három-négy óra hosszúságú színházi programon vesznek részt (amelyben tanáruk külső megfigyelői szerepet kap). Ennek során a TIE-csoport színész-drámatanárai egy olyan színházi elemeket használó előadáson „vezetik végig” a résztvevőket, amelynek során a fiatalok nemcsak megfigyelői, hanem sokszor írói, rendezői, szereplői is lesznek annak a megjelentetett történetnek, amely a helyzetek végiggondolásával, elemzésével, sűrítésével, átalakításával és adott esetben megjelenítésével születik. A színházi élményen és a drámapedagógiai eszközökön keresztül a program – célkitűzése szerint – a résztvevők életének kitüntetett pillanatává válhat. Benne közös élménnyé válik az együttgondolkodás eseménye a saját hétköznapi tapasztalataikról. A TIE-ban a színházon és a drámán keresztül a kijelölt probléma megjelenítése, megértésének elmélyítése és mozgásba hozása valósul meg.

Ma Magyarországon 9 TIE csoport működik (legalábbis ennyien tartoznak a TIE csoportok informális hálózatába). Ezek a társulatok az elmúlt évben több mint 400 TIE programot tartottak. Ez azt jelenti, hogy csak az elmúlt évben több mint 10 ezer gyerek vett részt Magyarországon valamely színházi nevelési programon. Az egyszerre színházi műfajként és pedagógiai módszerként is számon tartott TIE (mint a drámapedagógia fontos ága) tehát egyre elterjedtebbé és beágyazottabbá válik Magyarországon, egyre bővülő intézményi háttérrel és módszertani irodalommal. A társadalomtudományi diszciplínák (mint például a művésztársadalomtudomány vagy az oktatástársadalomtudomány) eddig azonban még nem „fedezték fel maguknak”, mint olyan kutatási terepet, amely számukra releváns lehet.

A nyugati társadalomtudomány egyes ágaiban viszont a színház, a dráma, a performansz (illetve az ezekhez köthető pedagógiai, terápiás, konfliktuskezelő, politikai tevékenységek) kiemelt figyelmet kapnak. Ez a figyelem annak a felismerésnek köszönhető, hogy a dramatikus műfajokban, eseményekben és helyzetekben a társadalmi tapasztalatok, viszonyok és összefüggések a maguk működésében, és magában a cselekvésben jelennek meg. A dramatikus megjelenítés (reprezentáció) egyben mindig az értelmezés és újfelfelfedezés eseménye (performansz) is. Ennyiben pedig kritikai potenciállal rendelkezik, és magában hordja a változtatás lehetőségét. Tehát a dramatikus reprezentáció nemcsak leírja és ebben az értelemben „leszögezi”, fixálja és megerősíti az általa felvetett jelentéseket, hanem ezeket a

színrevitelen keresztül utánzótnak, mesterségesnek tünteti fel, és ezáltal működésükre hívja fel a figyelmet. Ezzel létrehozza a társadalmi jelentésekkel kapcsolatos kritikai hozzáállás és a kimozdítás lehetőségét. A pozitivistá szemlélettől elrugaszkodó kritikai (poszt-strukturalista, posztmodern) társadalomtudomány számára nagyon vonzó a társadalmi jelentések értelmezésének ez a lehetősége. Ez a megközelítés ugyanis megnyitja a lehetőséget a gyakran merevnek, mozdíthatatlannak, kötöttnek tűnő társadalmi jelentésekkel és összefüggésekkel való „dramatikus” munkára. Ha azokra a társadalmi szakadékokra gondolunk, amelyek mozdíthatatlannak tűnő jelentések és összefüggések mentén képesek elszigetelni egymástól társadalmi szereplőket, csoportokat, akkor érthetővé válik, hogy a „performatív-projekt” miben kap döntő jelentőséget. Az is világos kell legyen, hogy ebben a projektben a performatív gyakorlat, elmélet, politika és pedagógia egymással összeér.

A performatív *gyakorlat és elmélet* már a '80-as évek közepétől kezdődően összekapcsolódott egymással. Az antropológia a modern társadalmak rítusszerű jelenségeivel, a komplex társadalmak dramatikus formáival kezdett el foglalkozni, a színház és a színházstudomány pedig felfedezte magának az antropológia társadalmi dráma koncepcióját. Az e két terület összetalálkozásából születő újszerű kérdésfeltevések talán legfontosabb eredménye, hogy létrejött az úgynevezett „etnoszínház”, amely olyan interpretált és megformált társadalmi szerepekkel, helyzetekkel, jelentésekkel kezdett dolgozni, amelyet a játsszók „emeltek be” a színházi munkába. N. Kovács Tímea kötetünkben szereplő tanulmánya azokat a kapcsolódási pontokat mutatja be, amelyeken keresztül a klasszikus rítuselméletből induló kulturális antropológia és a megújuló színházelmélet egymást inspirálni tudta, megteremtve az etnoszínházat, amelyben a performatív kultúraelmélet és a színházi tevékenység összeér.

A performatív *elmélet és politika* kapcsolódása a '90-es évek elejétől kezd megmutatkozni a különböző társadalomtudományi területeken. Ebből a szempontból Jeffrey C. Alexander munkáit fontos kiemelni. Az amerikai kultúraszociológus Durkheim rítuselméletét továbbgondolva építi fel a maga elképzelését, melynek központi fogalmai a modern társadalmakat integráló „rítusszerű performansz” és a társadalmi dráma”. Alexander egyik fontos írása kötetünkben immár magyarul is olvasható, ezért itt egy másik olyan szerzőre hívom fel a figyelmet, akinek munkássága kiemelkedő abból a szempontból, hogy benne a performatív elmélet és politika nemcsak összekapcsolódik, hanem egyenesen egymástól elválaszthatatlan. Judith Butler a poszt-strukturalista kritikai elmélet egyik legfontosabb kortárs képviselője. Írásai az alapvető társadalmi normák kritikai kimozdíthatóságára kérdeznak rá. Vagyis arra, hogy melyek azok a performanszok, és hogyan képesek ezek a társadalmi normákat úgy megjeleníteni, hogy ne megerősítsék azok jelentéseit, hanem kimozdítsák őket, vagy legalábbis megmutassák e normák és az általuk teremtett határok és kizárások nem is annyira magától értetődőségét (vö. pl.: Butler 2000:76–91; 2005:181–211, 211–231).

E nagy, átfogó elméleteken kívül az utóbbi években egyre karakteresebben rajzolódnak ki azok a területek is amelyekben a performatív gyakorlatok nemcsak az elmélettel, hanem a pedagógiával is szorosan összekapcsolódnak. Kifejezetten ilyen performatív-projekt az úgynevezett Arts-Based Research (ABR). Ez az irányzat, amely a kritikai pedagógia egyik ágával, a kritikai művészeti neveléssel (Critical Arts Education) együttműködve fogalmazza meg a maga elgondolásait, a performanszt az egymást kölcsönösen építő kritikai elmélet és kritikai pedagógiai gyakorlat kulcsmomentumának tartja.

Charles R. Garoian *Performing Pedagogy* (1999) című könyvében a performansz úgy szrepel, mint ami egy liminális (átmeneti) pedagógiai teret képes megnyitni. E térben pedig olyan reflexív tanulási folyamatok valósulhatnak meg, amelyek (1) felismerik és bevonják a résztvevők eltérő kulturális beágyazottságait, háttereit és perspektíváit; (2) érzékenyek a résztvevők különféle tapasztalataira, mint megélhető tartalmakra; (3) arra bátorítják a jelenlévőket, hogy megszólaljanak és megvitassanak bizonyos összetett és ellentmondásos témákat; és (4) lehetővé teszik a kutató bevonódását is. Diane Conrad mindezt tovább gondolja a *Popular Theatre as a Participatory, Performative Research Method* (2009) alcímű tanulmányában. Azt állítja, hogy „a »popular theatre«-ben a résztvevők valós életük »performanszait« mutatják be és elemzik, bepillantást engedve megélt tapasztalataikba és mindennapi életük kulturális jelentéseibe”. Ennek kapcsán Johannes Fabiant (1990) idézi: „a kulturális tudások bizonyos fajtáit nem lehet felidézni és kifejezni diszkurzív állítások formájában, hanem cselekvésen, gyakorlati megvalósításon, performanszon keresztül lehet megjeleníteni. A társadalmi és kulturális tudás ugyanis inkább performatív, mintsem informatív” (uo.). A performansz cselekvése ugyanakkor nemcsak megmutatja azt a hátteret, amelyből létrejön, nemcsak informál róla, hanem egyben meg is mozdítja ezt a hátteret, és újra is értelmezi. Ebben az elmozdulásban, a színre vitt háttértudás és az aktuális performansz között egy illeszkedési hézag, vagy rés keletkezik, amely teret nyit meg a kritikai pedagógia performatív gyakorlata számára. E kritikai rés létrejötte és használata a performatív pedagógia lényege.

De hogyan nyílnak meg ez a „kritikai rés” a színházi nevelési foglalkozásokon? Hogyan működik a gyakorlatban a művészi-pedagógiai tevékenység, mint társadalmi performansz? E kérdésekre olyan kutatások adhatják meg a választ, amelyek a maguk kérdéseit, módszereit és állításait már ebből a perspektívából fogalmazzák meg.

Horváth Kata

I Bibliográfia

Alexander, Jeffrey C.

1988 (ed.) *Durkheimian Sociology: Cultural Studies*. New York: Cambridge University Press.

2002 On the Social Construction of Moral Universals: The 'Holocaust' from War Crime to Trauma Drama. *European Journal of Social Theory* 5(1): 5–85.

—Paul A. Colomy (eds.)

1990 *Differentiation Theory and Social Change*. New York: Columbia University Press.

Apter, David E.–Tony Saich

1994 *Revolutionary Discourse in Mao's Republic*. Cambridge: Harvard University Press.

Arendt, Hannah

1958 *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.

Aristotle

1987 *Poetics*. Indianapolis: Hacket. (magyarul *Poétika*. Budapest: Helikon, 1963.)

Assmann, Jan

2003 *The Mind of Egypt: History and Meaning in the Time of the Pharaohs*. New York: Metropolitan.

1999 *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Budapest: Atlantisz Kiadó.

Aston, Elaine–George Savona

1991 *Theatre as Sign-System: A Semiotics of Text and Performance*. London: Routledge.

Auslander, Philip

1997 *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London: Routledge.

1999 *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge.

Austin, John L.

1957 *How To Do Things with Words*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
(magyarul: *Tetten ért szavak*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.)

Barber, Bernard

1983 *The Logic and Limits of Trust*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Bataille, Georges

1985 *Literature and Evil*. London: Marion Boyard.

Barthes, Roland

1972 The World of Wrestling, pp. 15–25 in Barthes, *Mythologies* [1957]. New York: Hill and Wang. (magyarul: Űsd-vágd, nem apád!, in Barthes, *Mitológiák*. Budapest: Európa Kiadó, 1983, 9–27.)

Bauman, Richard

1989 Performance, in Erik Barnouw, ed., *International Encyclopedia of Communications*. New York: Oxford University Press.

Bellah, Robert N.

1970 Religious Evolution, pp. 20–51 in Bellah, *Beyond Belief: Essays on Religion in a Post-Traditional World*. New York: Harper and Row.

Bendix, Reinhard

1964 *Nation Building and Citizenship*. New York: John Riley.

Benhabib, Seyla

1996 *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt*. London: Sage.

Boorstin, Daniel

1961 *The Image*. New York: Atheneum.

Boulton, Marjorie

1960 *The Anatomy of Drama*. London: Routledge and Kegan Paul.

Bourdieu, Pierre

1990 Artistic Taste and Cultural Capital, [1968] pp. 205–216 in Jeffrey C. Alexander–Steven Seidman, eds., *Culture and Society: Contemporary Debates*. New York: Cambridge University Press.

Brecht, Bertold

1964 *Brecht on Brecht*. London: Methuen.

Brook, Peter

1969 *The Empty Space*. New York: Avon. (magyarul: *Az üres tér*. Budapest: Európa Kiadó, 1999.)

1973 On Africa [an Interview] in: *Drama Review* 17:37–51.

Brooks, Peter

1976 *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press.

Brucker, Gene A.

1969 *Renaissance Florence*. New York: John Wiley and Sons.

Bruner, Edward M.–Victor W. Turner

1986 (ed.) *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press.

Bumiller, Elisabeth

2003 Keepers of Bush Image Lift Stagecraft to New Heights. *New York Times*, May 16, p. A1.

Burke, Kenneth

1965 Dramatism. *Encyclopedia of the Social Science* 7: 445–451.

Butler, Judith

1999 *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge. (magyarul: *Problémás nem. A feminizmus és az identitás felforgatása*. Budapest: Balassi Kiadó, 2007.)

2000 A politikától a paródiáig. *Café Babel*, 3:76–91.

2005A Vitában a valóssal. In: Butler, *Jelentős testek*. Budapest: Új Mandátum, 181–211.

2005B Kritikus queerség. In: Butler, *Jelentős testek*. Budapest: Új Mandátum, 211–231.

Carlson, Marvin

1996 *Performance: A Critical Introduction*. London: Routledge.

Champagne, Duane

- 1992 *Social Order and Political Change: Constitutional Governments among the Cherokee, the Choctaw, the Chickasaw, and the Creek*. Stanford: Stanford University Press.

Chinoy, Helen Krich

- 1963 The Emergence of the Director, in Toby Cole–Helen Krich Chinoy, eds., *Directors on Directing*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.

Clifford, James

- 1988 *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnographer, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press.

Conquergood, Dwight

- 1992 Performance Theory, Hmong Shamans, and Cultural Politics, pp. 41–64 in Janelle G. Reinelt–Joseph R. Roach, eds., *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Conrad, Diane

- 2009 Exploring Risky Youth Experiences: Popular Theatre as a Participatory, Performative Research Method. In: Patricia Leavy ed. *Method Meets Art. Arts-Based Research Practice*. New York: Guilford Press, 162–179.

Copeland, Roger

- 1990 The Presence of Mediation. TDR: *The Journal of Performance Studies* 34 (4): 28–44.

Copeau, Jacques

- 1955 *Notes sur le métier de comédien* [1923]. Paris: Michel Brient.

Csikszentmihalyi, Mihaly

- 1975 *Beyond Boredom and Anxiety*. San Francisco: Jossey-Bass.

Dayan, Daniel–Elihu Katz

- 1992 *Media Events: The Live Broadcasting of History*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.

Derrida, Jacques

- 1991 Difference, pp. 59–79 in Peggy Kamuf, ed., *A Derrida Reader: Between the Blinds*. New York: Columbia. (magyarul: Az el-különböződés, in Bacsó Béla szerk. *Szöveg és interpretáció*. Budapest: Cserépfalvi, é.n., 43–65.)

Diderot, D.

- 1957 *The Paradox of Acting* [1830]. New York: Hill and Wang.

Dilthey, Wilhelm

- 1976 *The Construction of the Historical World in the Human Studies*, 168–245 in H.P. Rickman, ed., *Dilthey: Selected Writings*. Cambridge: Cambridge University Press. (magyarul: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Budapest: Gondolat, 1974.)

Durkheim, Emile

- 1995 *The Elementary Forms of Religious Life* [1912]. New York: Free Press. (magyarul: *A vallási élet elemi formái*. Budapest: L'Harmattan, 2003.)

Edles, Laura

- 1998 *Symbol and Ritual in the New Spain: The Transition to Democracy after Franco*. New York: Cambridge University Press.

Eisenstadt, Shmuel Noah

- 1963 *The Political System of Empires*. New York: Free Press.
1982 The Axial Age: The Emergence of Transcendental Visions and the Rise of Clerics. *European Journal of Sociology* 23: 294–314.

Eley, Geoff

- 1992 Nations, Publics, and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century, pp. 289–339 in Craig Calhoun, ed., *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge: MIT Press.

Emirbayer, Mustafa–Ann Mische

- 1998 What Is Agency? *American Journal of Sociology* 103: 962–1023.

Evans-Pritchard, Edward E.

- 1940 *The Nuer: A Description of the Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People*. London: Oxford University Press.

Eyerman, Ron

2003 Performing Opposition or, How Social Movements Move. *Unpublished Manuscript*.

—Andrew Jamison

1990 *Social Movements: A Cognitive Approach*. London: Polity.

Fabian, Johannes

1990 *Power and Performance: Ethnographic explorations through proverbial wisdom and theatre in Shaba, Zaire*. Madison: University of Wisconsin Press.

Fischer-Lichte, Erika

1999 A színház mint kulturális modell. *Theatron* (tavasz), 67–80.

Flesch, Rudolf

1946 *The Art of Plain Talk*. New York: Harper and Brothers.

Frankfort, Henri

1948 *Ancient Egyptian Religion*. New York: Harper and Row.

Fraser, Nancy

1992 Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy, pp. 109–142 in Craig Calhoun, ed., *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, MIT Press.

Freud, Sigmund

1950 *The Interpretation of Dreams* [1900]. London: George Allen and Unwin. (magyarul: *Álomfejtés*. Budapest: Helikon, 1985.)

Fried, Morton H.

1971 On the Evolution of Social Stratification and the State, pp. 101–104 in S.N. Eisenstadt, ed., *Political Sociology*. New York: Basic Books.

Furet, Francois

1981 *Interpreting the French Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press.

Garfinkel, Harold

- 1967 *Studies in Ethnomethodology*. Engelwood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
(magyarul: Részlet: Mi az etnometodológia?, in: Felkai–Némédi–Somlai szerk., *Szociológiai irányzatok a XX. század elejéig*. Budapest: Új Mandátum, 2000, 352–378.)

Garoian, Charles

- 1999 *Performing Pedagogy: Toward an art of politics*. Albany: State University of New York Press.

Geertz, Clifford

- 1973 “Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight” in Geertz, *The Interpretation of Cultures*. (magyarul: Mély játék: jegyzetek a bali kakasviadalról, in: Geertz, *Az értelmezés hatalma*. Budapest: Osiris, 2001, 144–194.)
1980 *Negara: The Theatre State in Nineteenth Century Bali*. Princeton: Princeton University Press.
1994 *Az értelmezés hatalma*. Antropológiai írások. Budapest: Osiris.

Gennep, Arnold van

- 1986 *Übergangsriten*. Frankfurt/M.: Campus Bibliothek.

Gerth, Hans H.–C. Wright Mills

- 1964 *Character and Social Structure: The Psychology of Social Institutions*. New York: Harcourt, Brace, and World.

Giesen, Bernhard

- 1998 *Intellectuals and the Nation: Collective Identity in a German Axial Age*. New York: Cambridge University Press.

Goffman, Erving

- 1956 *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor. (magyarul: *Az én bemutatása a mindennapi életben*. Budapest: Pólya Kiadó, 2000.)
1967 *Interaction Ritual*. New York: Pantheon.
1974 *Frame Analysis*. New York: Harper and Row. (magyarul: Keretelemzés, in Goffman, *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*. Budapest: Gondolat, 1981, 454–470.)

Goody, Jack

- 1986 *The Logic of Writing and the Organization of Society*. Cambridge: Cambridge University Press.

Habermas, Jürgen

1982–3 *Theory of Communicative Action*. Cambridge: MIT Press. (magyarul: *A kommunikatív cselekvés elmélete*. Budapest: ELTE, 1986.)

1989 *The Structural Transformation of the Public Sphere* [1962]. Cambridge: MIT Press. (magyarul: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Budapest: Osiris, 1999.)

Hagstrom, Warren

1965 *The Scientific Community*. New York: Free Press.

Halberstam, David

1999 *The Children*. New York: Fawcett.

Hall, Stuart

1980 Encoding/Decoding, pp. 128–138 in Hall, D. Hobson, A. Lowe–P. Willis, eds., *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson.

_____**–Tony Jefferson (eds)**

1976 *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson.

Hardison, O.B.

1965 *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*. Baltimore, Md.: The Johns Hopkins Press.

Hartnoll, Phyllis

1968 *A Concise History of the Theatre*. London: Thames and Hudson.

Huizinga, Johan

1950 *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture* [1938]. Boston: Beacon. (magyarul: *Homo Ludens. Kísérlet a kultúra játékelemeinek meghatározására*. Szeged: Universum, 1990 [1944].)

Hunt, Darnell

1997 *Screening the Los Angeles “Riots.”* New York: Cambridge University Press.

Hunt, Lynn

1984 *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*. Berkeley: University of California Press.

Iser, Wolfgang

- 1980 Interaction between Text and Reader, pp. 106–119 in Susan R. Suleiman–Inge Crosman, eds., *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton: Princeton University Press.

Jacobs, Ronald

- 2000 *Race, Media, and the Crisis of Civil Society*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jaeger, Werner

- 1945 *Paideia: The Ideals of Greek Culture*, vol. 1. Oxford: Oxford University Press.

Kane, Anne

- 1991 Cultural Analysis in Historical Sociology: The Analytic and Concrete Forms of the Autonomy of Culture. *Sociological Theory* 9: 53–69.

Kemp, Barry J.

- 1989 *Ancient Egypt*. London and New York: Routledge.

Labaree, Benjamin Woods

- 1979 *The Boston Tea Party*. Boston: Northeastern University Press.

Landes, Joan

- 1988 *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca: Cornell University Press.

Lang, Gladys Engel–Kurt Lang

- 1968 *Politics and Television*. Chicago: Quadrangle Books.
1983 The Battle for Public Opinion: *The President, the Press, and the Polls during Watergate*. New York: Columbia University Press.

Leach, Edmund R.

- 1972 Ritualization in Man in Relation to Conceptual and Social Development, pp. 333–337 in William A. Lessa–Evon Z. Vogt, eds., *Reader in Comparative Religion: An Anthropological Approach* (3rd ed.). New York: Harper and Row.
1982 *Social Anthropology*. Oxford: Oxford University Press. (magyarul: *Szociálanropológia*. Budapest: Osiris, 1996.)

Leenhardt, Jacques

- 1980 Towards a Sociology of Reading, pp. 205–224 in Susan R. Suleiman–Inge Crosman, eds., *The Reader in the Text: Essays on Audience Interpretation*. Princeton: Princeton University Press.

Levi-Strauss, Claude

- 1963 The Sorcerer and His Magic, pp. 167–185 in Levi-Strauss, *Structural Anthropology*. New York: Basic Books. (magyarul: A varázsló és mágiája, in: Levi-Strauss, *Strukturális Antropológia*. Budapest: Osiris, 2001, I. kötet 135–149.)

Levy-Bruhl, Lucien

- 1923 *Primitive Mentality*. London: Macmillan.

Liebes, Tamar–Elihu Katz

- 1990 *The Export of Meaning: Cross-Cultural Readings of “Dallas.”* Oxford: Oxford University Press.

Luhmann, Niklas

- 1995 *Social Systems*. Stanford: Stanford University Press.

Lukes, Steven J.

- 1977 Political Ritual and Social Integration, pp. 52–73 in Lukes, *Essays in Social Theory*. New York: Columbia.

Margolick, David

- 2000 *Strange Fruit: Billie Holiday, Café Society, and an Early Cry for Civil Rights*. Philadelphia: Running Press.

Marx, Karl

- 1962 The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte, [1852] pp. 246–360 in Karl Marx and Frederick Engels: *Selected Works*, vol. 1. Moscow: Foreign Languages Publishing House. (magyarul: *Louis Bonaparte Brumaire tizennyolcadikája*. Budapest: Kossuth Kiadó, 1975.)

Mast, Jason

- 2003 How To Do Things with Cultural Pragmatics: A Case Study in Brief. *Theory* (Spring): 8–10.

Mayhew, Leon

1997 *The New Public: Professional Communication and the Means of Social Influence*. New York: Cambridge University Press.

McCarthy, Mary

1974 *The Masks of State: Watergate Portraits*. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich.

McConachie, Bruce A.

1992 Historicizing the Relations of Theatrical Production, pp. 168–178 in Janell G. Reinelt–Joseph R. Roach, eds., *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Myerhoff, Barbara

1978 *Number Our Days*. New York: Dutton.

Moore, Sally F.–Barbara G. Myerhoff (eds)

1975 *Symbols and Politics in Communal Ideology*. Ithaca: Cornell University Press.

1977 *Secular Ritual*. Amsterdam: Van Gorcum.

Moreno, Jacob.L.

1975 Spontaneity and Catharsis, pp. 39–59 in Jonathan Fox, ed., *The Essential Moreno: Writing on Psychodrama, Group Method, and Spontaneity* by J. L. Moreno, M.D. New York: Springer.

Morris, Charles W.

1938 Foundations of the Theory of Signs. *International Encyclopedia of the Unified Science* 1 (2). Chicago: University of Chicago Press.

Myerhoff, Barbara

1978 *Number Our Days*. New York: Dutton.

Nietzsche, Friederich

1956 The Birth of Tragedy [1872]. Pp. 1–146 in Nietzsche, *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals*. New York: Anchor Books. (magyarul: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. Budapest: Magvető, 2007.)

Nochlin, Linda

1993 *Realism*. New York: Viking.

Nolan, Patrick–Gerhard Lenski

1995 *Human Societies: An Introduction to Macrosociology*. New York: McGraw-Hill.

Noonan, Peggy

1998 *On Speaking Well*. New York: Harper.

O’Keefe, Garrett J.–Harold Mendelsohn

1974 Voter Selectivity, Partisanship, and the Challenge of Watergate.
Communication Research 1 (4): 345–367.

Ortner, Sherry B.

1988 Az antropológia elmélete a hatvanas évektől. In: Hofer Tamás és Niedermüller Péter (szerk.): *Nemzeti kultúrák antropológiai nézetben*. Budapest, 19–97.

Osborne, John W.

1970 *The Silent Revolution: The Industrial Revolution in England as a Source of Cultural Change*. New York: Scribners.

Pavis, P.

1988 From Text to Performance, pp. 86–100 in M. Issacharoff–R.F. Jones., eds., *Performing Texts*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Platon

1980 Gorgias. London: Penguin. (magyarul: *Gorgiasz*. Budapest: Atlantisz, 1998.)

Rappaport, Roy

1968 *Pigs for the Ancestors*. New Haven, Conn.: Yale University Press.

Reiss, Timothy, J.

1971 *Toward Dramatic Illusion: Theatrical Technique and Meaning from Hardy to Horace*. New Haven: Yale University Press.

Ringmar, Erik

- 1996 *Identity, Interest, and Action: A Cultural Explanation of Sweden's Intervention in the Thirty Years War*. New York: Cambridge University Press.

Roach, Joseph R.

- 1993 *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*. Ann Arbor: University of Michigan.

Roth, Gunther

- 1963 *The Social Democrats in Imperial Germany*. New York: Bedminster Press.

Rouse, John

- 1992 Textuality and Authority in Theater and Drama: Some Contemporary Possibilities, pp. 146–158 in Janelle G. Reinelt–Joseph R. Roach, eds., *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Sahlins, Marshall

- 1972 *Stone Age Economics*. New York: Aldine de Gruyter.

Schachermeyr, Fritz

- 1971 The Genesis of the Greek Polis, [1953] pp. in 195–202 in Eisenstadt, ed., *Political Sociology*. New York: Basic Books.

Schechner, Richard

- 1976 From Ritual to Theatre and Back, pp. 196–230 in Schechner–Mady Schuman, eds., *Ritual, Play, and Performance: Readings in the Social Sciences/Theatre*. New York: Seabury Press.
- 1977 *Ritual, Play, and Social Drama*. New York: Seabury Press.
- 1981 Performers and Spectators Transported and Transformed. *Kenyon Review* 3: 83–113.
- 1985 *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia.
- 1987 Victor Turner's Last Adventure, pp. 7–20 in Victor Turner, *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ.
- 1990 *Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Hamburg.
- 2002 *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge.

Schudson, Michael

- 1981 *Discovering the News*. New York: Basic Books.
- 1992A Was There Ever a Public sphere: If So, When? Reflections on the American Case, pp. 143–164 in Craig Calhoun, ed., *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, MA.: MIT Press.
- 1992B *Watergate in American Memory*. New York: Basic Books.
- 1998 *The Good Citizen: A History of American Civil Life*. New York: Free Press.

Scott, Marvin B.–Stanford M. Lyman

- 1968 Accounts. *American Sociological Review* 33 (Feb.): 46–62.

Service, Elman R.

- 1962 *Primitive Social Organization: An Evolutionary Perspective*. New York: Random House.
- 1979 *The Hunters*. Englewood Cliffs., N.J.: Prentice-Hall (sec. ed.).

Sewell, William, Jr.

- 1980 *Work and Revolution in France: The Language of Labor from the Old Regime to 1848*. New York: Cambridge University Press.

Simmel, Georg

- 1968 The Dramatic Actor and Reality, pp. 91–98 in George Simmel, *The Conflict in Modern Culture and Other Essays*. New York: Teachers College Press.

Slater, Philip

- 1966 *Microcosm*. New York: John Wiley.

Smelser, Neil J.

- 1959 *Social Change in the Industrial Revolution*. New York: Free Press.

Smith, Philip

- 1993 Codes and Conflict: Towards a Theory of War as Ritual. *Theory and Society* 20: 103–138.

Snow, David–E.B. Rochford–Steven Worden–Robert D. Benford

- 1986 Frame Alignment Processes, Micromobilization and Movement Participation. *American Sociological Review* 51: 464–481.

Spencer, W. Baldwin–F.J. Gillen

1927 *The Arunta*, 2 vols. London: Macmillan.

Spillman, Lyn

1997 *Nation and Commemoration: Creating National Identities in the United States and Australia*. New York: Cambridge University Press.

Stanislavski, Constantin

1989 *An Actor Prepares* [1934]. New York: Theatre Arts Books.

Stanner, W.E.H.

1972 The Dreaming pp. 269–277 in W. Lessa and E. Vogt, eds., *Reader in Comparative Religion*. Evanston, Ill.: Row, Peterson.

Sztompka, Piotr

1999 *Trust: A Sociological Theory*. New York: Cambridge University Press.

Taylor, Charles

1989 *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.

Thrift, N.

1999 The Place of Complexity. *Theory, Culture and Society* 16 (3): 31–70.

Trinh, Thi Minh-Ha

1989 *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Blomington: Indiana University Press.

Turnbull, Colin

1980 *The Mountain People*. London.

Turner, Victor

1967 *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca

1968 *The Drums of Affliction*. Oxford

1969 *The Ritual Process*. Chicago: Aldine. (másik kiadásban: Ithaca, New York, 1979). (magyarul: *A rituális folýamat*. Budapest: Osiris, 2002.)

1974 *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press.

1977 “Symbols in African Ritual” pp. 183–194 in Janet L. Dolgin et al., eds., *Symbolic Anthropology: A Reader in the Study of Symbols and Meanings*. New York: Columbia University Press.

- 1982 From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. Baltimore: PAJ Press. (másik kiadás: *Vom Ritual zum Theater. Das Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt/M., 1989.)
- 1983 Szimbólumtanulmányok. In: Hoppál Mihály–Niedermüller Péter (szerk.): Jelképek – kommunikáció – társadalmi gyakorlat. Válogatott tanulmányok a szimbolikus antropológia köréből. Budapest, 173–187.
- 1987 The Anthropology of Performance. New York: PAJ.
- 1997A Liminalitás és communitas. In: Zentai Violetta (szerk.): *Politikai antropológia*. Budapest: Osiris, 51–63.
- 1997B Átmenetek, határok és szegénység: a communitas vallási szimbólumai. In: Paul Bohannon–Mark Glazer (szerk.): *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*. Budapest, 675–712.
- 2003 A liminális és a liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban. A komparatív szimbológiáról. In: Demcsák Katalin–Kálmán C. György (szerk.): *Határtalan áramlás. Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúrantropológiai írásaiban*. Budapest: Kijarat Kiadó.

Veltrusky, Jiri

- 1964 Man and Object in the Theater pp. 83–91 in P.L. Garvin, ed., *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Washington: Georgetown University Press.

Von Hoffman, Nicholas

- 1978 *Make-Believe Presidents: Illusions of Power from McKinley to Carter*. New York: Pantheon.

Wagner-Pacifi, Robin

- 1986 *The Moro Morality Play: Terrorism as Social Drama*. Chicago: University of Chicago Press.
- 1994 *Discourse and Destruction: The City of Philadelphia versus MOVE*. Chicago: University of Chicago Press.
- 2000 *Theorizing the Standoff: Contingency in Action*. Cambridge: Cambridge University Press.

Zelizer, Barbie

- 1998 *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*. Chicago: University of Chicago Press.

Kiadványsorozatunk második kötete olyan társadalom- és kultúratudományi megközelítéseket mutat be, amelyeknek kulcsfogalmai: a „társadalmi dráma”, a „társadalmi performansz”, illetve maga a „performativitás”. Ezek a megközelítések *drámát és társadalmat* kapcsolják össze különböző módokon. Az összekapcsolások metszeteiben pedig megjelennek színházi előadások éppúgy, mint társadalmi konfliktusok, politikai beszédek, mindennapos szerepjátékok, tudományos értelmezések vagy pedagógiai gyakorlatok. Mindezek „egy lapon emlegetése” nem csak a drámapedagógusok, de a társadalomtudósok számára is szokatlannak tűnhet. Ezért érdemes tisztázni, hogy miként fedezték fel a társadalomtudományok a maguk számára a drámát, mint ahogy azt is, hogy miként fedezhetik fel a drámapedagógusok saját munkájuk területén (pl. a színházi nevelésben) a társadalmi működések jellegzetes szimbolikus mechanizmusait.

A drámapedagógiában elért magyarországi eredmények újabb kihívások elé állítják a szakma képviselőit. Kiadványsorozatunkat az egyik ilyen kihívásra válaszul hoztuk létre. Olyan szövegek publikálására vállalkozunk, amelyek a társadalomtudományok, a pedagógia és a pszichológia diszciplinái felől értelmezik a drámán alapuló pedagógiai tevékenységeket. Miközben ugyanis a drámapedagógiai programok egyre elterjedtebbek és egyre profeszszionálisabbak, nagyon keveset tudunk arról, hogy milyen hatással működik egy-egy módszer, egy-egy foglalkozás. Mire is tanítják ezek a programok a résztvevőket? Milyen egyéni és csoport-problémák kezelésére alkalmasak? Interdiszciplináris vállalkozásunkkal segíteni szeretnénk a drámapedagógusokat a mindennapi munkájuk során felmerülő társadalmi, kulturális és pedagógiai kérdéseik értelmezésében és kezelésében. Ugyanakkor szeretnénk azt is elérni, hogy a drámás pedagógiai módszerek olyan szaktudományos elismerésre és támogatásra tegyenek szert, amelyet gyakorlati hatékonyságuk és sikerük alapján megérdemelnének. Bízunk továbbá abban, hogy munkánk tanulmányozásán keresztül a pedagógusok és a szaktudományok képviselői is válaszokat kaphatnak az őket foglalkoztató kérdésekre.

Káva
SZÍNHÁZ ÉS PEDAGÓGIA

anB|lokk

ISBN 978-963-88397-1-8



9 789638 839718 >