

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? Egybevezethető-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 folyamataiban 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 társadalomszerkezet 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 eltérő – jelrendszereket a mindennapokban alkalmazza, viselkedésével folyamatosan a valóságot interpretálja. Az embereket a fellelt jelrendszerek használata, ezek kisajátítása és a mindenkori 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 jelentéselőállító 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 jelöltnak 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 szorosán 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 alánya. 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. Szörnyjelmezekbe bújtathatják őket, vagy egy apró ruhadarabot kivéve megfoszthatják őket ruháiktól, vagy teljesen levetköztethetik őket, hogy kifejezzék: liminális lényekként nem rendelkeznek semmilyen státusszal, tulajdonnal, ismertetőjellel, semmilyen rangot vagy szerepet jelző világi öltözékkel, 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 felfogásnak a szorításából, amely a szakrális, a szent, a mitikus, a nem-haszonelvű cselekvés szférájára korlátozta azokat. Turner szekularizálta a rítust, s a társadalom paradigmaticus 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 faluközösségtől 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 klaszifikálhatják 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 kreatitásnak, 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 mindenkori 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 tapintható 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 dramatismus, illetve a társadalmi dráma összekötő lánczemein 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 értékkelképzéseit, 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 paradigmatis 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 közelebről 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 dramatikusan formákat 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 technikai 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 »férjé« 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 »hátér-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 elbeszél/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 nyilvánvalóak és nehezen nyomom követhetőek, 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”, csak hogy 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 koncentráció 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 dolgokként« 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 pozitívista 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 gondolnunk.

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 utánozni! 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 jelentésetolódás, 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, dramatiszta, 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 benszülöttekkel. 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 színházkulturák 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 szolt.

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 performatív 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 kísérik. 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 térforduló 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 praktikusabban 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 expreszszív 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 teremt. Az élet inszcenált, előadott, elmondott.

A társadalomban fellépő diszharmoniak 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)