

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 hitekkel 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 karizmatát a rutinnal, a hagyományos társadalmat az érték- és célracionális társadalommal állítja szembe. Ahelyett, hogy metafizikai,

közös megállapodáson alapuló, hiteket kifejező rítusok köre szerveződne, 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 energiateremtő 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 megalapozó kulturális interakciókra épülnek, és bizonyos mértékig képesek az intuitív és reflektálatlan bizalmat felélnékníteni (Sztompka 1999, Barber 1983). Akár azt is mondhatnánk, hogy egy differenciált, rétegzett és reflexív társadalomban egy stratégia sikere a szimbolikus kommunikáció kulturális tartalmába vetett hiteken 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, felpezsdítő hatásuk (effervescence) rövid életű marad. Kevésbé 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 széttartanak. 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 valódiságáról – ideértve mindazt a bizonytalanságot, amit az esztétikai valódiság fogalma implikál. 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 háttérrel 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 színhagyománytól a szakemberek – színdarabírók, újságírók és beszédirók – által előkészített forgatókönyvekig terjednek.

Akár a performansz előterét, akár háttérét 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 szövegekönyvek 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 szétszórt, 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 beszélünk, 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 reprezentációkként 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 egybesesések bizonyos pillanataiban létrejönnek olyan új, a szöveg színrevitelének feladataira specializálódott társadalmi szerepek, mint a rendező és a produceré.

6. Hatalom

A hatalom társadalmi elosztása, a politikai, a gazdasági, a státushierarchiák természetű és az elitiek 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 kigyomlája-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 mérőeszközéül 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 világitja 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 kifejeződése, 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 jelentenek 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 mellett 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 résztvevőt 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 ázott gödör, vadvirágokkal húzott vörös vonal, madártollakból készült fejdísz vagy papagájcsőr-amulett formájában (Turner 1969:23–37, magyarul 2002:36–52).

Ebben a társadalomfajtaban a részvétel a rítusban sem a szereplők, sem a közönség részéről nem esetleges. A részvételt a bevezetett és elfogadott, korosztályon és nemem 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 összehívnak 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 tapsal kísérelő 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 szimbólumteremtés 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 „hármás 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 posztmodern performanszelmélet 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 Minha 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 mágiikus eljárások hatásában”, mivel „a mágia hatékonysága a belé vetett *hit*en 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

tényezőitől 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 „világ-nézetről 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 teheték 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 nuer 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 engedelmessé válnak, 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 szerinte, „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 rejülő 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 története 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 kórusal dialogizálva. Ehelyett profi színészek vándortársulatát hozta létre. Theszpiusz a szimbólumtermelés eszközeit egy színpadként is szolgáló szekerre pakolta, és elhagyta szülőföldjét, Ikariát. Egyik közösségi ünnepről a másikkra 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 diplomok papjai. Először maguk a darabírók válogatták és készítették fel saját színészeiket, de az athéni ünnepeken 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 versenyeket nem az állam rendezte, „a hallgatóság kritikája különösen éles volt” (1950 [1938]:145, magyarul 1990). Ugyanő azt is kifejti, hogy a közönség „egy futballmeccs közönségéhez hasonló feszültséggel” figyelte az előadásokat, de az is világosan látszik, hogy nem egyszerűen csak szórakozni vágytak. A görög tragédiák maszkos szereplőit az aviláginál 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 történetek szerzője már nem válhat egyé képeivel, és hogy „még a legretteendőbb dolgokat is így búvóli a szemünk elé, a látszat kéjével s e látszat nyújtotta megváltással” (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 motivációját. Az általam itt kifejtett elméleti keretben Arisztotelész poétikája új értelmezést nyer. Absztrakt elméleti fogalmaival azt próbálja megragadni, hogy a gyakorlatban miként váltak szét a performansz elemei, a rítus 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 színielőadásokból, 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 erkölcsstelenségét vitte színre drámáiban. 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 alapnak 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 performansza, 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 felsőbbes magabiztossággal 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 zárandoklatot, 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 tétekekkel 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 szétoszlanak 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 »jelentésteli« 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 összefüggnének. 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 képlékeny világának születését” siratja, mint „a kitérés 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 újratemtése 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 forgatókönyv, a forgatókönyv 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 forgatókönyv, 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 izlés 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 performansza – 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 elrejteti a saját eredetét. A hallgatólagos kollektív megállapodás, hogy különálló és egymás ellentétét jelentő nemi szerepeket adjunk elő, termeljünk ki és tartsunk fent, elrejteti 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 színháték „a cselekvés imitációja, nem pedig maga a cselekvés”. Amikor re-fúzióról van szó, ezt a figyelmeztetést senki sem veszi figyelembe. A performansz ismét valóságos lesz – megteremti a valódiság látszatát. Cselekvésnek tűnik, és nem a cselekvés imitációjának. Ezt a jó performansz és flow által elért valóságosítást 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 erényében, 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 alapállításon 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 performansa 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 rejti magában. Valójában a hermeneutikai értelmezés látszólagos körkörössége 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 meglincseléséről 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 legegységesebb magyarázatok is megisméltódnak, 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 legegyszerűsítő 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 elisméltik 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 barátához, ugyanazzal a melegséggel, bizalommal és megbecsüléssel”. „Egy-egy kiváló beszéd egyszerű, közvetlen részzeit” 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 hozzákapsolta a többiekéhez, mindazokéhoz, akiknek gyermekük van, és velük élnek az életet (...) Mindenki ugyanannak a sagának 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 „három egységét” kellett tiszteletben 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 demokratikusként”, 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 „alamuszisága, 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-Pacifici (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-Pacifici 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 folyjanak. 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-Pacifici 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 fellengzőségeket 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 visszamenőleg 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 szimbolikusán 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 örei és támadóik 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 szimbólumteremtés 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 kaohoz*” (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 szimbólumteremtés 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 meggyőzés 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 szindarab 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 szimbólumteremtés 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 népiértés 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 keretesszel 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 hírösszefoglaló. 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 képesek-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 megtestesítenni 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 érzelmekek 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 ruhazza 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 történe, 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. Magaévé teszi a szereplő belső motivációit. Csak a szerep magaévé 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 motiválnak, 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 szemszögeből 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” teremt (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 lehetőségéről 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 történéseket – mondja Moreno – annál inkább elragadja figyelmét és fantáziáját az előadás” (1975:48). A pszichés zavarokkal küzdők performanszeit 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 mesterségesé, 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-fúzióknak 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 egységétől 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 öszszegegyztető 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 szülnék 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”, „híhetők” 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”.