
PATRICIA LEAVY

A performansz tudománya (részlet)

„Az etnográfia leginkább a performansz segítségével képes egyidejűleg feltárni a megélt tapasztalatok jelentéseit és rá is kérdezni ezekre”

Norman K. Denzin (1997:94-95).

A performansz mindig jelen idejű és közvetlen. Ugyanakkor egyszerre mulandó és időtálló is abban az értelemben, hogy megőrződhet valamilyen tárgyi formában, ez azonban nem azonos magával az eseménnyel (Saldaña 1999). A performansz-alapú módszerek valószínűleg minden más módszernél alkalmasabbak arra, hogy a kutatási eredményeket életre keltsük és a való világ részeként mutassuk be, illetve, hogy autentikus módon (re)prezentáljunk olyan jelenségeket, amelyek egyébként ábrázolhatatlanok lennének. Saldaña szerint „a színház olyan művészeti médium, amelyen keresztül a társadalmi élet fiktív és valós viszonyai – mint az emberi lét alapvető összefüggései – szimbolikusan ábrázolhatóak, hogy a nézők bejárhassák ezeket és reflektáljanak rájuk” (2005:10).

A társadalomtudományok közéleti szerepvállalásával összhangban, a performansz a legkülönbözőbb összetételű közönség számára teszi elérhetővé a kutatási eredményeket, és teremt lehetőséget arra, hogy a közönség, az előadók, illetve a szövegek interakcióba kerüljenek egymással. Ez az interakció akár a társadalmi jelentésekről folyó komplex egyeztetés is lehet. Az előadó és a közönség közötti együttműködés mikéntje ugyanakkor nagy mértékben függ a társadalmi közegtől és a résztvevők elkötelezettségétől (Langellier – Peterson 2006).

A performansz különféle célokat szolgálhat: a problémák tudatosítását és az öntudat erősítését, a helyzetbe hozást, az emancipáció ügyét, politikai állásfoglalások és programok megfogalmazását, kutatási vagy oktatási célokat. Bár a leggyakrabban csupán reprezentációs formának tekintik, a performansz – az adatgyűjtéstől az elemzésen át a kutatási eredmények bemutatásáig – önálló és teljes kutatási módszerként is megállja a helyét. Mi több: a performansz elméletei gyakran módszertani eljárásokkal is elválaszthatatlanul összekapcsolódnak. A performansz egyszerre feltárás és bemutatás (Worthen 1998).

Ugyanakkor más, hagyományosabb kvalitatív műfajokat, az etnográfákat vagy az interjúkat is performanszokká lehet alakítani.

A performansz műfajának a kvalitatív kutatásra tett hatása túlmutat módszertani vagy reprezentációs jelentőségén, mivel új utakat nyit a társadalomtudományos kutatásról való gondolkodásban. Gray mellett érvel, hogy a performansz átértékeli a tudással kapcsolatos hagyományos elgondolásokat (2003:254). Oikarinen-Jabai szerint a performansz-alapú módszertan lehetővé teszi, hogy a kutató átlépje azt a határt, amely őt a kutatás alanyaitól hagyományosan elválasztja; segít feltárni azokat a területeket, ahol a résztvevő közösség megerősítésre szorul; felszínre hozza az ellentmondásokat, valamint erősíti a beleélés és az együttérzés képességét (2003:578). Ugyanő így foglalja össze a módszerrel kapcsolatos tapasztalatait: „A performatív módszer lehetővé teszi, hogy megtaláljuk, megtapasztaljuk és kifejezzük azokat a vágyakat, szenvedélyeket, ambivalenciákat, illetve gyengeséggel, bizonytalansággal, szégyennel, félelemmel kapcsolatos érzéseket, amelyek társadalmi kapcsolatainkban és a kulturális diskurzusokban csak rejtetten vannak jelen” (uo.).

A performansz, mint kutatási tevékenység az utóbbi három évtizedben terjedt el. Ma már sokféle módon használják a kvalitatív módszertanban, és több okból is fontos trenddé vált a társadalomtudományi elméletek számára. Ez az írás erről nyújt rövid áttekintést.

A színháztudományok számára nem volt meglepő a performansz jelentőségének társadalomtudományos felismerése. A drámaírás és színészi játék sokban hasonlít a kvalitatív kutató munkájához. Johnny Saldaña szerint a kvalitatív kutató és a drámaíró ugyanazt a célt követi, amikor „az alapvetően emberi dolgokról igyekszik egyedi, megvilágító erejű és elkötelezett szöveget írni” (1999:60). Saldaña egyben azt állítja, hogy azokkal az alapvető készségekkel, amelyek a kvalitatív kutatáshoz kellenek, a performansz művelői is rendelkeznek:

1. a tudatos és érzékeny megfigyelés képessége, ami a megfelelő érzékenységgel végzett terepmunkához kell;
2. a szereplők és a drámai események elemzésének képessége, ami az interjúk és terepnaplók szövegeiből kirajzolódó cselekedetek és viszonyok értelmezésekor fontos;
3. az a képesség, hogy a szereplők verbális és nonverbális

- kommunikációjának célját és nem-manifeszt jelentéseit érzékeljék, ami a társadalmi viszonyok feltárásához szükséges;
4. a színterek áttekintésének képessége, ami a terepmunkában a színhelyek, a tér, a tárgyak, a ruházat stb. vizuális elemzéséhez szükséges;
 5. a fogalmi, szimbolikus és metaforikus gondolkodás képessége, ami a kvalitatív adatelemzés alapvető követelménye;
 6. a tág értelemben vett történetmondás képessége, ami az érdekfe-szítő narratív kutatási beszámolók megírásához szükséges.

Joe Norris (2000) is amellett érvel, hogy a drámapedagógia művelőinek óriási tapasztalata van a drámával, mint a *jelentésképzés*, és a (re)prezentáció lehetséges formájával kapcsolatban. Drámacsoportban például a tanulók rendszeresen tesztelik saját hipotéziseiket a mágikus „mi lenne, ha?” módszerével (2000:41). Berry és Reinboldot (1985) idézve Norris azt állítja, hogy a drámapedagógia gyakorlatát akár kutatási módszernek is tekinthetjük: a közös alkotás (*collective creating*) folyamatára hivatkozik, ahol a darabot a résztvevők közösen hozzák létre. Ez a Tarlington és Michaels által (1995) játékképzésnek (*playbuilding*) nevezett technika, egy olyan eljárás, amit a kvalitatív kutatók a közös jelentésképzésnek mondanának. „A folyamat-dráma (*process drama*) segít abban, hogy új módon közelítsük meg a szimbolikus tartalmakat, új összefüggéseket találjunk, és új jelentéseket hozzunk létre; ennyiben kutatási eszköznek tekinthetjük” – írja Norris (2000:44).

A színház és a kvalitatív kutatás közötti kapcsolatot az akadémiai kutatásban több párhuzamos fejlemény is felerősítette. A performansz felé való elmozdulás – amit Victor Turner igen korán „performatív paradigmaként” előlegezett meg (1974) – összefügg a testiség és testivé válás (*embodiment*) kutatásával, a test-elme kapcsolat problematizálásával, a posztmodern elméletek térnyerésével (Denzin 1997-ben posztmodern performatív szövegekről beszél). De összefügg még azzal is, hogy a tudományos gondolkodás általában elmozdult az interdiszciplináris és multidiszciplináris kutatások felé, ezzel párhuzamosan pedig egyre több kutató foglalkozik a kvalitatív paradigma kitágításával és újrafogalmazásával az új elméleti, episztemológiai és módszertani fejlemények tükrében (különösen az „alávetett” megszólalási lehetőségeivel kapcsolatban).

McLeod (1988) nem fogadja el, hogy a jelentés létrehozásának csak két fajta (kvalitatív és kvantitatív) módja lenne. Ehelyett a jelentésképzés öt módjáról beszél (szó, szám, kép, gesztus és hang). Norris (2000) ezzel kapcsolatban azt mondja, hogy a dráma ezeket mind magában foglalja. A performanszhoz kötődő módszerek jól illeszkednek a kutatási folyamat holisztikus szemléletéhez.

A *performance studies*-ban találkoznak a megismerés testbe ágyazottságával kapcsolatos kutatások; a testet és a diskurzust egyre inkább együtt kezelő szemlélet, és az a kutatási irány, amely az elnyomottak perspektíváját akár a diszciplináris határokat átlépve próbálja megmutatni. A mindennap megélt tapasztalatainkhoz hasonlóan a performanszban sem válik szét nyelvi és testi. Az előadók és a közönség mindig testben létező és jelenlevő szereplők, akik magukon hordozzák a nemi, faji, szexuális és osztály-identitásokra vonatkozó diszkurzív rezsimpek pecsétjeit.

Langellier és Peterson szerint a performansz tudománya határokon lép át, és feltárja „a diszciplináris határok repedéseit” (2006:153). A személyes narratívák performanszaiban az „én” és a „te” kerülnek szimbiózisba. Ebben az értelemben mondja a szerzőpáros, hogy „a személyes történet performansza házasítja össze a testet és a hangot: a személyesség testtel ruházza fel a narratívát, a narratíva hangot ad a tapasztalatnak” (2006:156). Langellierék szerint a performansz keretezett, reflexív és emergens volta miatt alkalmas az egyébként rejtve maradó aspektusok feltárására. Mint írják:

„Először is, a performansz keretezett: lehatárolva magát diszkurzív környezetétől, az adott közösség performansz-konvenciói szerint szólal meg. A performansz közös keretezése egyúttal szerződés a közös kockázat- és felelősségvállalásról: az előadó és a közönség között született megállapodás arról, hogy a kommunikáció itt speciális módon fog zajlani – a történetmondás eseménye lesz. Másrészt a performansz reflektív esemény is, amennyiben az előadó saját tapasztalatának közönségévé is válik, szembenéz azzal, hogy ezt a közönség számára megjelenítse. A történetmondó a történet fordulópontjait úgy mondja el, hogy ő maga is visszatér a tapasztalat megéléséhez, a performansz ezért cselekvés és utánzás egyszerre. Ez a tulajdonsága pedig lehetővé teszi a tapasztalat, az én és a világ viszonyának speciális vizsgálatát. (...) A performansz ugyanakkor a ráismerés és az átalakítás lehetőségét is magában hordozza: amikor újra véghezvisszünk egy

reprezentált cselekvést, mindig ráébredünk, hogy azt másképpen is megvalósíthatjuk” (2006:155).

W. B. Worthen (1998), ugyancsak a performansz módszertani előnyeit ecsetelve azt hangsúlyozza, hogy a performanszot meg lehet szakítani, és újra lehet kezdeni (1998:1101).

A kortárs episztemológiai, elméleti és módszertani fejlemények nagymértékben hozzájárultak a performansz fogalmának kiterjesztéséhez. Ugyanakkor szociológusok már jó ideje felismerték, hogy a performansz a társas élet nélkülözhetetlen eleme. Erving Goffmann (1959) dramaturgia-fogalma az önbemutatós mindennapi gyakorlatát jelöli. A „színház az egész világ, és színész benne minden férfi és nő” logikája alapján Goffmann egy „előteret” és egy „háttérteret” különböztet meg a társas kapcsolatok színterein. Az előtér az, amit a többieknek mutatunk (a színházban ez lenne maga az előadás); a háttér pedig mindaz, amit a többiek nem látnak (a színházban a háttérhez tartozik a drámaírás, a próbák, a frizúra és a smink elkészítése, stb.). Goffmann elmélete szerint az élet minden területén performanszokat csinálunk, így például állandóan gondozzuk a saját „homlokzatunkat”. Worthen (1998) ugyancsak arról beszél, hogy a társas életben folyamatosan performanszokra kerül sor, az utcai performansztól az identitás performanszain keresztül a mindennapi élet drámáig.

A posztmodern tudomány sokban hozzájárult a performansz összetett társadalmi jelentéseinek kidolgozásához és megértéséhez. Judith Butler (1993) diszkurzív elméletében a társadalmi nem (a gender) performanszait vizsgálja. A performansz ugyanakkor azt a teret is jelentheti, amelyben az identitáskategóriák egyeztetése, küzdelme, újra-fogalmazása történik. A performansz és az identitás-munka kapcsolatának megértéséhez a hibriditás posztmodern kutatása is nagyban hozzájárult.

Homi Bhabha (1993) egy olyan hibrid „harmadik térről” beszél, ami két, egymástól különböző kulturális forma találkozásánál jön létre, és amit a hagyományos fogalmi keretekben lehetetlen megérteni. Az ő munkájából kiindulva Helena Oikarinen-Jabai (2003) azzal foglalkozik, hogy a gambiai nők performanszai hogyan kérdeznak rá a nőiség és a női identitáslehetőségek diszkurzív normáira.

„A gambiai nők performanszai csodálatot váltottak ki belőlem. A nők ezekben képesek voltak újrafogalmazni kulturális és nemi identitásuk jelentéseit. A tradicionális és „importált” műfajok elegyítésével kritikailag tudtak rákérdezni a kulturális konvenciókra és a hatalmi viszonyokra. Ezek a nők performanszaikban a művészetet kapcsolják össze mindennapi tapasztalataikkal.”

► A dráma, mint a személyes fejlődés, a tudatosítás és a szubverzió eszköze

Azok az episztemológiai és elméleti állítások, amelyek az elmúlt évtizedekben megváltoztatták a kvalitatív paradigmát, többségükben a „kutató” és a „kutatott” viszonyának megváltozásáról is szólnak. Olyan kutatási viszony kialakításáról beszélnek, amely nem csupán kollaboratív, de aktív. E téren a dráma a cselekvés tudatosságát növelő és a cselekvőképességet megerősítő potenciálja nagyban hozzájárult a performansz-alapú módszertanok kibontakozásához. A dráma közismerten olyan kommunikációs forma, amely képes előmozdítani az egyén fejlődését (Warren 1993). Mivel alapvetően a képzeletre épít, segíthet a résztvevőknek abban, hogy megvizsgálják, hogyan is élnek, illetve megfogalmazni azt, ahogyan élni szeretnének (Warren, 1993). A képzeleten túl pedig a rugalmasságot, a kifejezőkészséget és a társas készségeket is fejleszti (Warren 1993).

Norman K. Denzin (2006) a kritikai pedagógia kontextusában vizsgálja a performansz pedagógiai aspektusait. Ebben a keretben egyszerre tekint a performanszra (1) mint kritikai pedagógiára, amely a történeti és társadalmi beágyazottságra való reflektálást tanítja; (2) mint az elnyomó pedagógia leleplezésének eszközére; és (3) mint olyan eszközre, amely elősegíti a tudatos és etikus önazonosság kibontakozását annak érdekében, hogy a társadalmi (például faji jellegű) különbségeket reflektáltan lehessen kezelni (2006:332). A *performansz-pedagógia* a „társadalmi képzeletet” fejleszti, és abban segíti a résztvevőket, hogy észrevegyék és felismerjék az összefüggéseket a történeti folyamatok és saját egyéni életpályájuk között (uo.). Denzin azt állítja, hogy a kritikus önreflexiónak és a tudatosításnak ily módon történő fejlesztése olyan politikai tett, amely képes megkérdőjelezni a bevett normákat. Ebben az értelemben állítja, hogy a performansz, mint pedagógia, „a

kritikai tudatosságot fejleszti” (2006:330). A performansz szubverzív és a politikai cselekvőképességet megerősítő potenciáljával kapcsolatban Denzin még határozottabb állásponton van. Úgy fogalmaz, hogy „a kritikai pedagógiai színház (*Critical Pedagogical Theatre*) képessé teszi résztvevőit arra, hogy fellépésükkel kimozdítsák és átírják a normákat, ily módon szabadítva fel saját magukat az alávetettség alól” (2006:331). Kiváló empirikus példa erre Kristin Bervig Valentine (2006) bebörtönzött nők körében végzett performansz-kutatása.

Valentine azt állítja, hogy a performansz az önkifejezést tette lehetővé a nők számára, ami a börtön keretei között egyébként szinte lehetetlen. Szerinte a performansz gyakorlata képes csökkenteni a bűnisméltés esélyét. Mint írja: „hipotézisem szerint, a képzeletet felszabadító különféle gyakorlatok, mint amilyen a performansz vagy a kreatív írás program, segítik a hatékony kommunikációs módszerek kialakulását, ezáltal pedig azt, hogy a bebörtönzött nők képesek legyenek elkerülni a magukra vagy másokra nézve veszélyes interakciókat. E készségek révén kiszabadulásuk után nagyobb eséllyel lesznek képesek elkerülni a visszaesést, ami egyaránt kívánatos a maguk, a családjuk és a társadalmi közösség számára”(2006:321).

A dráma különféle megvalósulási formái oly módon teszik lehetővé az önkifejezést, hogy összekötik azt a tudatosítás, az önreflexió, és a társadalmi jelentések kritikai értelmezésének, esetleg kimozdításának (szubverziójának) követelményeivel.

Egy másik példa Claudio Moreira (2005) brazil kutatásából származik. Ez a kutatás a performanszot olyan módszerként használja, amelynek segítségével lehetőség nyílik az alávetettség megélt tapasztalatainak vizsgálatára. Moreira egész pontosan azt kutatja, miként határozza meg az uralkodó osztály azt, hogy mit tanulhatnak az emberek – a tudás újratermelődését olyan folyamatként mutatva be, amely folyamatosan megerősíti bizonyos csoportok elnyomását. Moreira tanulmányának a performatív-szöveg (*performative text*) műfaját választja, amelyben az egyes hangokat a közönség soraiban ülők megszólalásai adják, így amikor felállnak, hogy beszéljenek, a közönség részeként szólalnak meg. Egy fiatal fiú történetét meséli el, aki Brazília egy szegénynegyedében lakik. A többi fiútól azt a szexista és rasszista gondolatot veszi át, hogy a fiatal fekete lányok „arra vannak, hogy megdugják őket”. A közönség a fiú gondolatait követi, miköz-

ben az társaival arra készül, hogy fekete lányokat erőszakoljanak meg. A történetbe néhol üzenetek szövődnek a „domináns narratívákból”, abból ahogy ezeket a jelentéseket a média felépíti. Más üzenetek arról szólnak, hogyan lehet szétörni azokat az ideológiákat, amelyek a tudatlanságot és az elnyomást termelik újra azzal, hogy az elnyomottak egymás áldozataivá válnak, miközben folyamatosan szem előtt tévesztik a saját, „magától értetődő” gondolataik eredeti forrását. Moreira azt írja:

„Az itt megszólaló ’tudás’ ugyanúgy formálódott, mint ahogyan gyerekkorunkban a barátaimé vagy az enyém: történetek révén, beszélgetésekben arról, hogy ki mit tapasztalt, dokumentumfilmek, hírek, magazinok és újságok alapján. Ez a tudás nagyrészt olyan domináns, hegemón narratívák eredménye, amelyek nem csak, hogy mindenki számára elérhetőek, de egyúttal természetesnek és megváltoztathatlannak is mutatják ezeket a vélekedéseket.”

Ez a kutatás megmutat egy alapvető lehetőséget: dráma és performansz a kritikai reflexió, a tudatosítás és az alávetettek megszólalásának fórumai és eszközei lehetnek.

Fordította: *Gagy Ágnes*