

Kulturális pragmatika: A társadalmi teljesítmény új modellje

Jeffrey Alexander
Szociológiai Tanszék Yale
Egyetem

Az elmélet és a gyakorlat kérdése nemcsak a politikát, hanem a kultúrát is áthatja, ahol az elmélet analógja a társadalmi-szimbolikus szöveg, a mindennapi kódok, narratívák és retorikai konfigurációk kötege, amelyek a hermeneutikai rekonstrukció tárgyai. A cselekvést az elmélettel szemben hangsúlyozva a praxis teoretikusai Bourdieu-tól Swidlerig alábecsülik a társadalmi cselekvés mélyen beágyazott szövegszerűségét (pl. Turner1994). Egy nem kevésbé torzító rövidlátás érinti a másik oldalról való látásmódot. Az olyan hermeneuták, mint Dilthey és Ricoeur élesen alábecsülik az ideálok valós világban való megvalósításának anyagi problémáját. Marxnak igaza volt, amikor a "Tézisek Feuerbachról" című írásában ragaszkodott egy alternatív, szintetikus álláspont szükségességéhez: Az elmélet és a gyakorlat kétségtelenül különböznek egymástól, és gyakran feszültségben állnak egymással, de mindig szükségszerűen összefonódnak.

A szociológiai elméletről szóló esszé témája, hogy hogyan fonódik össze a társadalmi cselekvés elmélete és gyakorlata. Azt fogom javasolni, hogy az ilyen összefonódást csak a teljesítményelmélet új, interdiszciplináris területének elemeinek kisajátításával lehet megérteni és kibogozni. Törekvésem valójában az, hogy a kulturális teljesítmény komplex, szisztematikus, makroszociológiai modelljét dolgozzam ki, amely nemcsak az egyéni, hanem a kollektív társadalmi cselekvésre is vonatkozik. Ennek az új modellnek a kidolgozása során nemcsak a színházi előadás és a dramaturgia elméletének történelmi eredetébe, hanem a társadalmi előadás történetébe és elméleteibe is belemegyek. Ez azt jelenti, hogy megvizsgálom, hogyan és miért mozdult el a szimbolikus cselekvés a rituáléból a színházba (Turner 1982), és miért sürgetik oly gyakran, hogy ismét visszatérjen a rituáléba (Schechner 1976). Az alábbiakban röviden és vázlatosan megfogalmazott érvelésemet úgy fogom megfogalmazni, hogy az egyszerűbb társadalmakban a társadalmi előadást alkotó elemek "összeolvadtak", és a társadalmi fejlődés során ezek az elemek egyre inkább "hatástalanítva" lettek. Az ilyen összetettséggel szemben - javasolom - a kortárs társadalmi cselekvés kihívása a "refúzió" projektjeként fogható fel. Itt, a refúzió projektjében rejlenek a társadalmi hatékonyság és az egzisztenciális hitelesség kihívásai.

Egy kulturális pragmatika felé

Kenneth Burke (1957 [1941]) vezette be a szimbolikus cselekvés fogalmát. Clifford Geertz (1973a [1964]) tette híressé. Ezek a gondolkodók a tevékenységek sajátosan kulturális jellegére akarták felhívni a figyelmet, arra, hogy a tevékenységek inkább kifejezőek, mint instrumentálisak, inkább irracionálisak, mint racionálisak, inkább hasonlítanak a színházi előadásra, mint a gazdasági cserére. Erving Goffman (1956) szintén Burke-től merítve, és nagyjából ugyanebben az időben írva, bevezette a dramaturgiai elmélet saját változatát. Talán a század közepi szimbolikus interakcionizmus inkább pragmatikus, mint szimbolikus hangsúlya miatt a dráma e goffmani megközelítésének sajátosan kulturális dimenziója alig hagyott nyomot a szociológiai tudományágban, ahogyan az azóta fejlődött, bár erőteljesen beépült az előadás-tudományok kialakulóban lévő tudományágába[1].

Az e korszakalkotó gondolatok megfogalmazása óta eltelt évtizedekben azok a szociológusok, akik a "kulturális fordulatot" választották, más utat követtek. Nem a cselekvés, hanem a jelentés állt a középpontban, és sok tekintetben méltán. Ahhoz, hogy a jelentés fontosságát az olyan hagyományos szociológiai rejtjelekkel szemben, mint a hatalom, a pénz és a státusz, szükségesnek tűnt bemutatni, hogy a jelentés maga is egy struktúra (pl. Rambo és Chan Somers1990, 1994), amely ugyanolyan erős, mint a többi, amelyre oly gyakran redukálták. A jelentést komolyan venni, és nem epifenoméneként elvetni, hatalmas kihívást jelentett. Így a kortárs kulturális szociológia "erősebb", ellentmondásosabb programjai (pl. Eyerman Alexander 2001, és Smith Emirbayer2001, és Misch Edles1998, Seidman1998, Mukerji1997, Ringmar1997, Somers1996, Sewell1995, 1992) követték Ricoeur filozófiai demonstrációját, miszerint az értelmes cselekvések szövegeknek tekinthetők, és olyan különböző intézményi területeken, mint a vallás, a nemzet, az osztály, a faj, a család, a nem és a szexualitás, vizsgálják a kódokat és narratívákat, metaforákat, metatémákat, értékeket és rítusokat. Ezeknek az erőfeszítéseknek az volt a célja, hogy megállapítsák, mi teszi fontossá a jelentést, hogy megértsék, mi tesz egyáltalán értelmessé bizonyos társadalmi tényeket.

Charles Morris (1938) klasszikus megkülönböztetése értelmében az ilyen úgynevezett erős programok a jelentés szintaktikájára és szemantikájára, a jelek egymáshoz és referenseikhez való viszonyára összpontosítottak. A szimbolikus cselekvésről és a dramaturgiáról szóló elképzelések ezzel szemben a kulturális folyamat pragmatikájára, a kulturális szövegek és a mindennapi élet szereplői közötti kapcsolatokra mutatnak rá. Bár az ilyen megfontolásokat korántsem hagyták teljesen figyelmen kívül azok, akik a kultúraszociológia jelentésközpontú programjának kidolgozására törekedtek, nagyrészt a struktúra és az ágencia metateoretikus vitájában foglalkoztak velük (pl. Sewell Somers 1992, Kane 1994, Hayes 1991, Giddens 1994, Alexander 1984, Sahlins 1988, 1981, 1976,). A metateória mint orientációs eszköz nélkülözhetetlen. Általános módon gondolja végig a problémákat, és ezáltal irányt ad a konkrétabb, magyarázó gondolkodásnak. A kihívás ezen a ponton azonban az, hogy a tudományos kontinuumon lefelé haladjunk, a metatheória előfeltevéseitől a modellek és empirikus általánosítások felé, amelyekben a magyarázat függ. A struktúráról és a cselekvésről szóló metateoretikus gondolkodás sejtéseket ad arra vonatkozóan, hogy hogyan kellene ezt megtenni, de az általános fogalmak és az empirikus tények között továbbra is tátongó lyukak vannak. Szisztematikusan közvetítő fogalmak biztosítása nélkül még a szemantika és a pragmatika áthidalására irányuló legtermékenyebb elméleti-empirikus erőfeszítések is ad hoc jellegűek.

Itt az ideje tehát, hogy a jelentéssel továbbra is mélyen foglalkozó szociológiai teoretikusok kidolgozzák a kulturális pragmatika elméleti modelljét. A kulturális gyakorlatot a kulturális szimbolikától függetlenül kell elméletileg megmagyarázni, ugyanakkor alapvetően kapcsolatban kell maradnia vele. A társadalmi cselekvés a kulturális szövegeket gyakorlatba ülteti, de ezt nem teheti közvetlenül, céltevés nélkül. Ezt úgy is mondhatjuk, hogy a gyakorlat elméleteinek tiszteletben kell tartaniuk a jelentésstruktúrák viszonylagos autonómiáját. Egy másik módja ennek az, hogy a pragmatika és a szemantika analitikus, nem konkrét megkülönböztetések.

A pragmatika és a szemantika közötti kapcsolat analitikus jellegéhez való ragaszkodás azt sugallja, hogy a kulturális gyakorlatok nem egyszerűen beszédaktusok az austiniánus értelemben. Fél évszázaddal ezelőtt John Austin (1957) vezette be a Wittgenstein által kezdeményezett hétköznapi nyelvfilozófiába azt a gondolatot, hogy a nyelvnek valójában performatív funkciója is lehet, nem csak konstruktív. A beszéd célja a dolgok véghezvitele, nem pusztán az állítások és leírások megtétele. A beszédnek ezt a performatív dimenzióját tekintve, Austin élesen megfigyelte, a megfelelő értékelési mérce nem az igazság és a pontosság, hanem a "felicitáló" és a "nem felicitáló". Ez a filozófiai újítás az egyéni és kollektív beszédaktusok esztétikai dimenziói felé való fordulást jelenthette volna. Egy ilyen elmozdulás valóban nyomom követhető Hannah Arendt (1958) és nyomában olyan kortárs társadalmi gondolkodók, mint Eyerhan (pl. Eyerhan és Jameson 1998), Lara (1998) és Ferrara (1998) "példaértékű" cselekvésekről szóló futó reflexióiban. A beszédaktus-elmélet központi iránya azonban éppen az ellenkező irányba vezetett, vagyis a szimbolikus cselekvés interakciós, szituációs és gyakorlati elemeinek fokozódó előtérbe kerüléséhez (pl. Habermas 1984; Sachs, Schegloff és Jefferson 1974). Austin újítása paradox módon elvágtatta a nyelvi gyakorlatot a nyelv mint szöveg jelentőségétől.

Vajon maga Wittgenstein (1953) elfogadhatta-e azt a felfogást, hogy a beszéd aktusa a vonatkozó nyelvi játékra való hivatkozás nélkül is megérthető? [2]

Saussure tudott? A nyelvészet strukturális-szemiotikus megközelítésének megalkotója bizonyára egyetértett volna Austinnal abban, hogy a parole-t (beszédet) a langue-tól (nyelv) függetlenül kell vizsgálni, ugyanakkor ragaszkodott volna ahhoz, hogy a beszélt nyelvet a maga teljességében, langue-ként és parole-ként is vizsgáljuk, hogy a nyelv hatékonyságát figyelembe vehessük. Ebben a tekintetben Saussure néha tévelygő fegyelmezője, Jacques Derrida hűséges fia volt. Derrida (1988: 18) ugyanis élesen bírálta Austint, amiért figyelmen kívül hagyja még a legpragmatikusabb írás és beszéd "citációs" minőségét is. Mivel nem létezhet a jelölő és a jelölt, illetve a referens determinált, transzkontextuális viszonya, Derrida ragaszkodott ahhoz, hogy a különbség mindig differenciát von maga után. A szimbolikus gyakorlat - a kultúra a maga "jelenlétében" - értelmezése mindig a "távollétében" lévő kultúrára, azaz egy implikált szemiotikai szövegre való utalást von maga után. Más szavakkal, ahhoz, hogy a cselekvés gyakorlatias és hatékony legyen - hogy részt vegyen abban, amit később sikeres performansznak fogok nevezni.

- a szereplőknek képesnek kell lenniük arra, hogy a kulturális struktúrák jelentései megragadjanak.

A valódi és a mesterséges

Az ilyen filozófiai megfontolások valójában néhány nagyon gyakorlati és aktuális kérdésre vonatkoznak. Ezek arra vonatkoznak, ahogyan a kortárs kulturális gyakorlat oly bizonytalanul ingadozik a mesterkélt és a hitelesség között. Ott van Diana hercegnő halálának és temetésének mélységes pátosza, amelyet rendkívül konstruált, kereskedelmi célú televíziós produkciók közvetítettek, mégis annyira hiteles és lenyűgöző volt, hogy egy nagy nemzeti kollektíva ügye szinte teljes egészében nyugvópontra jutott. Ott vannak a Pentagon hamisított ballisztikus rakétaelhárító tesztjei és az intelligens rakétákról készült, az iraki háború során készített hamisított

akciófotók, amelyeket a maguk idejében mindkettőt hitelesnek adtak ki és fogadtak el. Ott van a kamerák számára megrendezett álesemények folyamatos és gyakran émelyítő áradata, amelyet Daniel Boorstin (1961) már négy évtizeddel ezelőtt elkezdett koncepciózusan megfogalmazni. Ugyanakkor közvetlenül mellettük ott van az a tagadhatatlan erkölcsi erő, amelyet a Daniel Dayan által vizsgált, ugyancsak "mesterséges" médiaesemények generálnak.

és Elihu Katz (1992) -- Szadat Jeruzsálembé érkezése, János Pál első pápai látogatása Lengyelországban és John F. Kennedy temetése.

A színdarabokat, filmeket és televíziós műsorokat úgy állítják színpadra, mintha a való életben és valós időben történnének. Hogy úgy tűnjön, mintha "élőben" lennének (vö. Auslander 1999), hogy valóságosnak tűnjenek, egyre gyakrabban forgatják őket a helyszínen. A nemzeti hadseregek háborús játékok megrendezésével félemlítik meg egymást, olyan mesterséges eseményekkel, amelyeknek a szándékát, hogy nem "valódi" hatást keltsenek, jóval a bekövetkezésük előtt bejelentik, de amelyek gyakran mégis megváltoztatják a valós erőviszonyokat. A gerillamozgalmak, mint például a mexikói Chiapas zapatista lázadók, hatalmas anyagi érdekeket kiszorítani kívánó, alulról szerveződő, erőteljes mozgalmakat képviselnek, amelyek hatására valódi emberek haltak meg. Mégis, az ilyen mozgalmak tömegei kollektív erejüket erősen megrendezett fotófelvonulásokon keresztül mutatják be, vezetőik pedig, mint például Marcos alparancsnok, kifejezetten ikonikus és figuratív módon mutatják be magukat.

Az olyan posztmodern kommentátorok, mint Baudrillard (1983), a valóság és a fikció efféle összjátékát egy új korszak kijelöléseként ítélik el, amelyben - a fentebb javasolt kifejezésekkel élve - a pragmatika kiszorította a szemantikát, a társadalmi referenciák eltűntek, és csak az aktuális érdekek és hatalmak által működtetett jelzők maradtak. Az esszé során remélem, hogy megmutatom, hogy a szimulált hipertextualitás ilyen víziója miért téves bizonyos szempontból. A szignifikánsok, függetlenül attól, hogy a kulturális termelés manipulált mezején milyen pozíciót foglalnak el, soha nem választhatók el az apriori, strukturált és értelmesen értelmezett szignifikánsok valamilyen halmazától. Érvelésemnek ezen a pontján arra szorítokozom, hogy megjegyezzem, hogy az elevenség benyomásának mesterséges megteremtésére irányuló törekvés nem újdonság. A rendkívül imaginárius impresszionista festők a francia akadémia mesterségességét azzal akarták felülmúlni, hogy a szabadba költöztek, hogy közelebb kerüljenek az általuk ábrázolt természethez, hogy "en plein air" festhessenek. A tizenkilencedik század közepén a Lincoln-Douglas viták minden voltak, csak nem "természetesek". Valójában erősen megrendezettek voltak, és valódi társadalmi hatásuk nagymértékben csökkent volna, ha nem lett volna a nyomtatott sajtó túlzó expanziója abban a korábbi, állítólag ártatlanabb korban (Schudson 1998). A reneszánsz arisztokrácia és a feltörekvő középosztály, a modernitás születését jelző időszak arisztokráciája és feltörekvő középosztálya rendkívül stílustudatos volt, a nemek közötti különbség mindkét oldalán alkalmaztak arcfestést, hajformázást és öltözködést, és általában véve is komoly erőfeszítéseket tettek az "önformálás" érdekében (Greenblatt 1980). Nem Shakespeare, a reneszánsz legnagyobb írója volt az, aki bevezette a nyugati irodalomba az egész világ színpadként való felfogását, azt sugallva, hogy az emberek csupán színészek ezen a színpadon?

Ha arra vagyunk ítélve, hogy életünket a mesterkélttség korában éljük - a tükrözött, manipulált és közvetített reprezentáció világában -, a szimbólumok konstruált jellege nem teszi őket kevésbé valóságossá. Egy nemrégiben készült empirikus tanulmányban Marvin és Ingle (1999) az amerikai zászlót, a "csillagokat és csíkokat" az amerikai nemzet totemeként írta le, egy olyan törzseként, amelyek tagjai rendszeresen véráldozatot mutatnak be, hogy ez a totem továbbra is fennmaradhasson. A kortárs szakralitásnak az írásbeliség előtti törzsi étellel való ilyen közvetlen megfeleltetésének megvannak a maga veszélyei, és ezeket az alábbiakban hosszasan fogom tárgyalni. Mindazonáltal a korabeli életnek ebben a beszámolójában sok olyan dolog van, amely erőteljesen igaznak hangzik.

Nosztalgia és ellen-nosztalgia: szakralitás akkor és most

Azok számára, akik továbbra is ragaszkodnak a jelentések központi szerepéhez a kortárs társadalmakban, és akik ezeket a jelentéseket a kulturális struktúrák bizonyos szükséges módon történő megtörésének tekintik, a kihívás ismerős: hogyan kezeljük a "modernitást", amely történelmi megjelölés ma már a posztmodernitást is magában foglalja? Miért olyan nehéz továbbra is a korábbi idők és a miénk közötti hatalmas történelmi különbség kulturális következményeinek konceptualizálása? Ennek egyik oka az, hogy a kultúráról szóló kortárs elméletek nagy része elszántan el akarja kerülni ezt a különbséget. Pedig a hatalom és a tudás fúziója, amelyet Foucault a modern episztéma középpontjában tételez fel, valójában sokkal kevésbé jellemző a kortárs társadalmakra, mint a korábbi, hagyományosabb társadalmakra, ahol a társadalmi struktúra és a kultúra viszonylag egybeolvadt. Ugyanez igaz Bourdieu habitusára, az énré mint pusztán nexusra, a csoportpozíció és a társadalmi struktúra érzelmi maradványára, amely sokkal világosabban tükrözi a korai társadalmak érzelmi helyzetét, mint a mai autonóm, reflexív, mélyen ambivalens pszichológiai folyamatok.

A kultúra még mindig erőteljesen befolyásolja a társadalmi cselekvést, még a legmodernebb társadalmakban is. A hatalmakat még mindig átítatják a szakralizáló diskurzusok, és a modern és posztmodern szereplők csak úgy tudnak stratégiát alkotni, ha intézményesen szegmentált narratívák és bináris kódok alapján tipizálnak. A szekularizáció nem jelenti a kulturális jelentés elvesztését, a teljesen szabadon lebegő intézmények megjelenését vagy a tisztán önreferenciális egyéni szereplők létrejöttét, amire Emirbayer és Misch (1998) nagyon jól rámutatott. Továbbra is fennmarad a "szakralizáció és a szekularizáció közötti dialektika" (Thompson 1990). De a cselekvés nem egyfajta kibontakozó módon viszonyul a kultúrához. A szekularizáció inkább

differentiálódást, mint fúziót jelent, nemcsak a kultúra, az én és a társadalmi struktúra között, hanem magán a kultúrán belül is.

Mannheim (1986 [1927]) rámutatott, hogy az ilyen megkülönböztetés következményeinek elfogadására való nem hajlandóság jellemezte mindig is a konzervatív politikai elméletet, amely Burke-től Oakshotton át a

a kortárs kommunitaristák a kulturális pluralizmust és az egyéni autonómiát rövidre zárják. Azt talán kevésbé értik meg, hogy ez a vonakodás aláásta az értelmező orientációjú kulturális társadalomtudomány néhány legfontosabb felismerését is.

Sok modernista elődünk számára, akik azt állították, hogy a modernizáció ellenére a jelentés még mindig számít, a hagyományos és egyszerű társadalmakban a jelentéselemzéshez használt fogalmi eszközök gyakran elégségesnek tűntek. Az olyan szociológusok, mint Edward Shils (Younggal 1956), és az olyan antropológusok, mint F. Lloyd Warner (1951) szerint a modern társadalmaknak még mindig voltak szertartásaik és rítusaik, és még mindig voltak szakrális központjaik. Talcott Parsons szerint a modern társadalmak annyira intézményesítették az értékmintákat, hogy az én, a kultúra és a társadalmi szerep empirikusan, ha nem is analitikusan, de izomorfikusan összeolvadtak. Ezek a gondolkodók, ki-ki a maga kreatív módján, egyenesen a késő Durkheimtól a késő modernitásig ugrottak, anélkül, hogy útközben elvégezték volna a szükséges fogalmi kiigazításokat. Ennek az lett a következménye, hogy egy "stb. záradékba" sorolták azt a túlnyomóan nyilvánvaló tényt, hogy a modern társadalomban a cselekvés és a jelentéshez való viszonyának bizonyos alapvető dolgai megváltoztak. Természetesen a társadalmi-kulturális integrációhoz való ilyen ragaszkodásra reagálva a konfliktuselmélet - jóval a posztmodern konstruktivizmus előtt - azt állította, hogy a nyilvános kulturális előadások pusztán kognitívak, nem pedig affektívak (1977), hogy nem kulturális szövegekből, hanem mesterséges forgatókönyvekből erednek, hogy kevésbé rituálék, amelyekben a közönség önként, ha közvetve is, de részt vesz, mint inkább szimbolikus hatások, amelyeket az elitek irányítanak és manipulálnak (Birnbaum 1955).

A régimódi durkheimianusokat, akár csak a politikai konzervatívokat, akiktől ideológiájukban különböztek, hasonló mértékben motiválta a nosztalgia egy korábbi, egyszerűbb és összetartóbb korszak iránt. Kritikusaikat azonban gyakran nem egészen másfajta érzések, olyan antinosztalgia mozgatta, amely alig leplezi saját mély vágyakozásukat a szent élet után. A modern és posztmodern élet töredezettségével való szembenézés során a politikai radikálisokat gyakran a kulturális konzervativizmus motiválta. Marxtól Nietzsche és Weberen át a frankfurti iskoláig, majd később Arendt-től Jamesonig és Baudrillard-ig a baloldali kultúrkritikusok azt a nosztalgikus állítást fogalmazták meg, hogy a kapitalizmus, az ipari társadalom, a tömegtársadalom vagy a posztmodernitás megsemmisítette az értelem lehetőségét. Ahogy azonban Clifford (1986) egy másik összefüggésben felvetette, az ilyen kritika a kultúrtörténetből allegóriát csinál. A kiábrándulásként elbeszélte történelem az Édenből való bukásként, a teljesség és szentség egykori aranykorának hanyatlásaként moralizálódik. Ha a reprezentáció egyszer ilyen keretbe van foglalva, akkor elkerülhetetlenül mesterségesnek kell tekinteni. Akár érdemben, akár csak formálisan racionálisnak tekintjük a modernitást, mechanikussá és értelmetlenné válik.

Ennek az allegóriának a klasszikus elméleti kifejtése továbbra is Walter Benjamin (1986 [1936]) "A műalkotás a mechanikus reprodukció korában" című, a frankfurti iskola által írt esszéje, amelynek tisztelete csak nőtt a jelen kor mesterkétségének posztmodern kritikusai körében. Benjamin úgy vélte, hogy a művészet auratikus minőségét, azt az aurát, amely körülveszi és szent és szent társadalmi státuszt kölcsönöz neki, a művészet reprodukálhatósága eredendően csökkenti. Ha a szakrális aura a távolság függvénye - állította Benjamin -, akkor aligha maradhat fenn, ha a mechanikus reprodukció lehetővé teszi, hogy az esztétikai tárgyjal való érintkezés bensőségessé, gyakorivá és hétköznapivá váljon. Baudrillard Simulacrum (1983) csupán egy újabb részletet jelent a kiábrándulás elméleti allegóriájában. Az ő nyomán egy újabb posztmodern teoretikus, Peggy Phelan (1993) azt javasolta, hogy mivel a performansz "egyetlen élete" "a jelenben van", "nem lehet elmenteni, rögzíteni, dokumentálni vagy más módon részt venni a reprezentációk reprezentációinak körforgásában". Amint a performansz mechanikusan mediatizálódik, jelentésvilága kimerül. Az ilyen történelmi allegória ontológiailag pesszimistává, és ily módon heideggerivé válik. Ha az ontológiát a Dasein, mint "ottlét" értelmében határozzuk meg, akkor minden mesterséges közvetítés eltörli azt. "Amilyen mértékben a performansz megpróbál belépni a reprodukció gazdaságába", jósolja Phelan, "elárulja és csökkenti saját ontológiájának ígértét".

Az ilyen ontológiai fundamentalizmustól csak úgy szabadulhatunk meg, ha egy komplexebb teljesítményelméleti szociológiát alakítunk ki. Burke (1957 [1941], 1965/1959,) volt az, aki először javasolta Weber és Parsons egyenes cselekvéseméletének átalakítását, a gazdasági embert egyszerre utánzó és kritizáló eszköz-vég-szabály-feltétel sémát. Tette ezt úgy, hogy a "cselekményt" inkább színházi és kifejező, mint nominalista, hagyományosan szociológiai módon tekintette, és a "feltételeket" egy "színpad" gondolatává alakította át, amelyen egy cselekmény megjeleníthető. Az ilyen analitikus átalakításokkal a kulturális hagyományokat nem pusztán a hagyományos szociológiai értelemben vett cselekvéseket szabályozónak lehetett tekinteni, hanem olyan informáló drámáknak, amelyek előadása példamutató motívumokat jeleníthet meg, katarzisa ösztönözhet, és lehetővé teszi a feldolgozást.

Egy ilyen rendkívüli fogalmi újítás következményeit azonban korlátozták Burke tisztán irodalmi ambíciói, valamint az a tény, hogy ő is elárulta, hogy nosztalgiázott egy egyszerűbb társadalom iránt. Egyfelől azt sugallta, hogy "a

dráma a szimbolikus cselekvés olyan módon megtervezett módja, hogy a közönséget rá lehessen venni arra, hogy "szimbolikus cselekedjen" vele szimpatizálva" (1965: dőlt449, betűvel szedve). Másfelől ragaszkodott ahhoz, hogy "amennyiben a dráma ezt a funkciót szolgálja, úgy tanulmányozható, mint egy "tökéletes mechanizmus", amely részekből tevődik össze

kölcsönös egymáshoz igazodva mozognak, mint egy óramű" (ibid.). A gondolat az, hogy ha a közönség szimpátiáját elnyerjük, akkor a társadalom valóban úgy működik, mint egy drámai szöveg, amelyben a különböző részek között valódi szinkronitás van. Más szóval Burke dramaturgiaelmélete nemcsak analitikus eszközként, hanem az újjávarázslás allegóriájaként is működött. Ebből az következik, hogy ha az elméletet megfelelően alkalmazzák, akkor a kortársak számára megmutatja, hogyan lehet a szakralitást visszaszerezni, sőt, hogy az talán soha nem is tűnt el, és hogy a középpont megmarad.

Az újjávarázslás iránti ilyen nosztalgia befolyásolta a dramaturgiai gondolkodás legjelentősebb vonalát, amely Burke-öt követte. Minden más gondolkodónál jobban Victor Turner volt az, aki a legmélyebb érdeklődést mutatta a rituáléelmélet modernizálása iránt, amelynek leghíresebb eredménye a rituális folyamat, a liminalitás és a liminoid fogalma (Turner 1969; vö. Edles 1998). Amikor a rituálékról a dramaturgia felé fordult, Turner (1974, 1982) ezt az érdeklődést mélyen innovatív módon tudta továbbvinni, megteremtve a "társadalmi dráma" elméletét, amely mélyen megpecsételte korának társadalomtudományát (Abrahms Wagner-Pacifiçi 1995, 1986). Ugyanakkor azonban Turner intellektuális fejlődése mély egzisztenciális vágyakozásról árulkodott a szentebb élet után. Társadalmi drámaelméletét úgy mutatta be, mint a korabeli élet rituális jellegének megértéséhez vezető utat. Az általa értelmezésre kiválasztott társadalmi drámák tartalmazhattak tragédiát, de jelentésük jellemzően koherens és nagyrészt hihető módon bontakozott ki.

Ha Turner a rituálétól a színház felé mozdult el, akkor kollégája, a drámaelméleti szakember Richard Schechner a színházból a rituálé felé és vissza. A kortárs előadáskutatás alapító atyja, Schechner valójában a rituális és a színházi előadás közötti strukturális hasonlóságok első szisztematikus elemzését nyújtotta. Schechnert azonban ismét az egzisztenciális és az analitikus ambíciók egyaránt vezérelték. Miközben elmélete világos utat mutatott a sikertelen kulturális produkciók megértéséhez, ő maga arra vágyott, hogy újrateremtse annak teljességét, amit Peter Brook "Szent Színháznak" (1969) nevezett, és amit az Élő Színház az élet színházaként mutatott be (vö. Carlson 1996: 100-120). Clifford Geertz az antropológiától a színháziasság felé tett hasonló lépést, a színpadra állítás és a drámai reprezentáció fogalmait alkalmazva a szimbolikus cselekvés elhelyezésére és kontextualizálására. Feltűnő azonban, hogy Geertz olyan előadások tanulmányozására szorítkozott, amelyek szilárdan kialakult és erősen kikristályosodott rituális tárolókban bontakoztak ki, a balinéz kakasviadaloktól (1973), ahol "semmi más nem történik", mint a státuszstruktúrák esztétikai megerősítése, a XIX. századi Bali "színházi államáig" (1980), ahol a rendkívül merev hatalmi struktúrákat rituális, erősen koreografált módon folyamatosan megerősítették.

Ami ezt az egész gondolkodásmódot jellemzi - a fogalmi fejlődés folyamatát, amely központi szerepet játszik a kortárs kulturális-szociológiai gondolkodás fejlődésében -, az az, hogy nem tárja fel azokat a széleskörű elméleti lehetőségeket, amelyeket a szimbolikus cselekvésnek mint egyfajta társadalmi performansznak a megértése nyújt. Az egyszerűbb és koherensebb társadalmak iránti közös nosztalgiájuk megakadályozta őket abban, hogy a szemantika és a pragmatika valóban összefonódjon. 3 John MacAloon egy befolyásos kötetben, amely a "Turner-korszakot" zárta le, és átvezetett a teljesítményelmülethez, a kulturális teljesítmény olyan leírását kínálta, amely példázza mind az eredményeket, mind a korlátokat, amelyekre itt rámutatok. MacAloon (1984) a performanszot "olyan alkalomként határozta meg, amelyben kultúraként vagy társadalomként reflektálunk és meghatározzuk önmagunkat, dramatizáljuk kollektív mítoszainkat és történelmünket, alternatívákat mutatunk be, és végül bizonyos tekintetben megváltozunk, míg más tekintetben ugyanazok maradunk". A holizmus, a kulturális, társadalmi és pszichológiai integráció kommunikatív hangsúlyozása érezhető. MacAloon az előadáselmélet felé tolt a dramaturgiát, de ezt nosztalgikus és így korlátozó módon tette.

Burke-től más irányba indulva Goffman egy második, határozottan kevésbé nosztalgikus dramaturgiai elméletet indított el. Félig a játékelmélet és a racionális választás által meggyőzve, Goffman (1956) egy távolságtartóbb, tisztán analitikus megközelítést alkalmazott a színész színházi elfoglaltságaihoz. Ragaszkodott a kulturális előadás és a kulturális szöveg, a színész és a szöveggönyv radikális szétválasztásához. Goffman eleve elvetette annak lehetőségét, hogy valódi szimpátia kínálkozna akár a színész, akár a közönség részéről, és az előadást "homlokzatként" írta le, amely mögött a színészek összegyűjtik egoista erőforrásaikat, és amelyen keresztül megjelenítik az eredmények eléréséhez szükséges "szabványosított kifejezőeszközöket". Az idealizáció performatív, de nem motivációs tény volt. A modern társadalmakban Goffman szerint a cél az volt, hogy a saját ideális értékeket meggyőzően úgy mutassuk be, mint amelyek izomorfikusak egy másik ember értékeivel, annak ellenére, hogy ilyen komplementaritás ritkán, vagy soha nem volt a valóságban.

Ez a hűvös fogalmi kreativitás jelentősen hozzájárult a társadalmi teljesítmény megértéséhez, de Goffman gondolkodásának instrumentális hangvétele nemcsak analitikusan, hanem elvileg, azaz ontológiailag is elvágta a pszichológiai motiváció, a társadalmi teljesítmény és a kulturális szöveg közötti szoros kapcsolat lehetőségét. A nyelvészetben ezt a performancia tiszta pragmatikája felé való nyitást Del Hymes vette át. Austin performatívra helyezett hangsúlyát követve Hymes (1964) annak szükségességét hangsúlyozta, hogy "a kommunikáció

referenciális tartalmán túlmenően ki kell emelni azt a módot, ahogyan a kommunikáció megvalósul". Az antropológiában ezt az irányvonalat Milton Singer (1959) dolgozta ki

a dél-ázsiai társadalmak "kulturális performanszainak" feltárása, amelyeket "a kulturális struktúra legkonkrétabb megfigyelhető egységeinek" nevezett, és amelyeket olyan standard jellemzőkre bontott, mint az előadók, a közönség, az időtartam, a kezdet, a vég, a hely és az alkalom. Az analitikus dekonstrukciónak és a nosztalgiának ez a goffmani kombinációja természetes és erőteljes módon táplálkozott a kortárs előadáselmélet posztmodern irányzatából, amely, mint már utaltam rá, kiemeli a mesterséget, és túlzó és kizárólagos módon az áruvá válás, a hatalom és a reprezentáció politikájának kérdéseire összpontosít (pl.: Diamond Carlson 1996, Auslander 1996, 1999 1997,).

Legyen az marxista vagy heideggeri, konzervatív vagy posztmodern, turneri vagy goffmani, a dramaturgiai gondolkodás ezen irányvonalai, bár rendkívül tanulságosak, olyan módon tévesztik el a kultúrszociológiát, hogy az tévútra vezeti azt. Csak akkor leszünk képesek a kulturális gyakorlat kielégítő elméletét kidolgozni, ha el tudunk szakadni mind a nosztalgiától, mind az antinosztalgiától. Nemcsak a kiábrándulás, hanem az újra-kiábrándulás (Bauman 1993) jellemzi a poszttradicionális társadalmakat. Ha a társadalmi cselekvést a társadalmi szereplők és a társadalmi értelmezők továbbra is értelmes szöveggé értelmezhetik - és az empirikus bizonyítékok túlnyomórészt arra utalnak, hogy ez továbbra is így van -, akkor a kulturális gyakorlatnak továbbra is képesnek kell lennie a szakralitás megragadására és sikeres szimbolikus teljesítményben való megjelenítésére. A kiábrándultságot nem úgy kell felfogni, mint Habermas azon állításának bizonyítékát, hogy ahhoz, hogy demokratikus, modern és posztmetafizikai világ létezzen, a társadalmi szereplőknek meg kell tanulniuk alaposan de-ontológiai módon élni. A kiábrándultság inkább a nem meggyőző kulturális gyakorlatot, a sikertelen szimbolikus teljesítményt jelzi.

Bizonyára igaz, hogy a posztmetafizikai világban a társadalmi és kulturális differenciálódás sokkal nehezebbé teszi a sikeres szimbolikus teljesítményt, és így sokkal ritkábban valósul meg. Éppen ezért Nietzsche (1950 [1872]: 50), mérhetetlenül nacionalista és reakciós korai művében, olyannyira tisztelettel adózott a görög drámai élet szókratész előtti szakaszának: "A metafizikai vigasztalás [amely] alapjában véve elpusztíthatatlanul örömteli és erőteljes, a legkonkrétabb módon a szatírok kórusában fejeződött ki", amely a dionüszoszi kultuszt jellemezte. Ha nem is szeretnénk egyetérteni Nietzschével abban, hogy e dionüszoszi szakasz után a holisztikus és dramaturgiai jelentés eltűnik az apollóni aszkézisben és individualításban, a kulturális gyakorlat bármely elméletének komolyan kell vennie ezeket a történelmi változásokat. A kulturális élet radikálisan eltolódott, mind belsőleg, mind a cselekvéshez és a társadalmi struktúrához való viszonyában. Mindazonáltal a kultúra még mindig lehet erőteljes jelentésű; rendelkezhet és mutathat koherenciát, és hatalmas társadalmi hatást gyakorolhat. Ahhoz, hogy megértsük, hogyan lehet a kultúra értelmes, de lehet, hogy nem, el kell fogadnunk a történelmet, de el kell utasítanunk a radikális historizmust. Az élet más, de nem teljesen más. Elsőpró allegorikus elmélet helyett inkább allegorikus dekonstrukcióra és analitikus pontosságra van szükségünk. A szimbolikus cselekvés "egészét" alkotóelemeire kell lebontanunk. Ha ezt megtesszük, látni fogjuk, hogy a kulturális teljesítmény ugyanazt a területet fedi le, amit mindig is, de gyökeresen másképp.

A kulturális teljesítmény elemei

A kulturális előadás az a társadalmi folyamat, amelynek során a szereplők egyénileg vagy együttesen mások számára megjelenítik társadalmi helyzetük jelentését. Ez a jelentés lehet olyan, amelyhez ők maguk szubjektíven ragaszkodnak, de lehet, hogy nem; ez az a jelentés, amelyet ők, mint társadalmi szereplők, tudatosan vagy öntudatlanul el akarnak hitetni másokkal. Ahhoz, hogy ezt a hatást elérjék, a szereplőknek hihető előadást kell nyújtaniuk, olyat, amely cselekvéseik és gesztusaik számára hihető beszámolót nyújt (Garfinkel 1967). Ahogy Gerth és Mills (1964: 55) egyszer megfogalmazta, "gesztusaink nem feltétlenül "fejezik ki" előzetes érzéseinket", hanem inkább "egy jelet tesznek hozzáférhetővé mások számára". A sikeres előadás attól függ, hogy képesek vagyunk-e meggyőzni másokat arról, hogy az előadásunk igaz, mindazokkal a kétértelműségekkel együtt, amelyeket az esztétikai igazság fogalma magában foglal. Ha így értelmezzük a kulturális teljesítményt, könnyen kirajzolódnak az azt alkotó alapelemek.

(1) *A kollektív reprezentációk rendszere.* Az előadók úgy mutatják be magukat, mint akiket egzisztenciális, érzelmi és erkölcsi aggodalmak motiválnak, és ezek felé fordulnak, amelyek jelentéseit a szignifikánsok mintái határozzák meg, amelyek referenciái azok a társadalmi, fizikai, természeti és kozmológiai világok, amelyekben a színészek és a közönség él. Ezek a világok adják a társadalmi előadások háttérszimbólumait, és ezek bizonyos részhalmozai az előadásszövegek megírt referenciáivá válnak. A performatív képzelet által hajtva ezek az inflektált szimbólumok kronologikus narratívákba és analóg és antipatikus bináris kódok soraiba állnak össze. A színészek és a közönség világát szimbolizálva ezek a narratívák és kódok egyszerre sűrítik és bővítik, és retorikai eszközök széles skáláját alkalmazzák a metaforától a szinekdoche-ig, hogy a társadalmi és érzelmi életet meggyőző és koherens módon konfigurálják. A kollektív reprezentációk rendszerei az "időtlen időkből származó" mítoszoktól a közvetlenül a helyszínen létrehozott elképzelésekig, a szájhagyomány által hordozott hagyományos elbeszélésektől a szakmai szövetségek, bürokratikus szervezetek, drámaírók, újságírók és beszédírók által készített forgatókönyvekig terjednek.

A kollektív reprezentációk biztosítják az előadások hátterét. Nem önmagukban beszélnek. Marjorie

Boulton (1960: 3) egyszer úgy jellemezte a színházat, mint "irodalmat, amely a szemünk előtt jár és beszél". Ez a járás és beszéd - és a járás és beszéd látása és hallgatása - igénye az, ami az előadás pragmatikáját megkülönbözteti a kulturális szövegek hermeneutikájától, és amely nemcsak a "forgatókönyv", hanem a kulturális gyakorlat egyéb összetevőinek sajátosságát is meghatározza[4].

(2) *Színészek*. Ezeket a mintaszerű ábrázolásokat a hús-vér emberek ültetik át a gyakorlatba, vagy kódolják. Ahogyan Reiss (1971) egyszer felvetette *Toward Dramatic Illusion* című tanulmányában, amelyben a színházi technika és a jelentés kapcsolatát vizsgálta a XVII. századi francia színházban.

A színháznak két olyan tulajdonsága van, amely egyetlen más művészetben sem található meg egyszerre: egyszerre "jelen van és jelen van". A cselekvés valóságának hatása, mert a színész ugyanolyan valóságos, mint a nézők; valójában jelen van közöttük, és részt vesz a szemük előtt zajló cselekményben. Ezért épül be a színházba az illúzió... Ez a törekvés, hogy a néző összekeverje saját érzelmeit a színpadi szereplő érzelmeivel, általában hallgatólagos marad, de a színházban a nagyobb valósághűség megteremtésére irányuló változatos javaslatok háttérében ez látható. (1971: 142138,)

Ezek az "előadók" belső szubjektivitással rendelkeznek, amely tükrözi sajátosságaikat, és társadalmi identitással, amely tükrözi társadalmilag meghatározott státuszukat. Bár az előadóknak definíciójuk és helyzetük szerint a mintázott reprezentációkhoz kell igazodniuk, e mintákkal szembeni motivációjuk függő. Pszichológiai értelemben a színész és a szöveg közötti kapcsolat a kathexistól függ, az érzelmek kivetülésétől, amely miatt a szövegek szubjektíven fontosnak tűnik számukra. Az előadás nemcsak kognitív, hanem expresszív képességeket is igényel, valamint a morális értékítéletek megjelenítésének képességét is. Azok, akik kulturális szkripteket adnak elő, nem biztos, hogy rendelkeznek ilyen készségekkel (Bauman 1986), és ennek következtében szerencsétlenül elbukhatnak a jelentés megjelenítésére tett erőfeszítéseikben.

(3) *Megfigyelők/közönség*. A kulturális szövegeket úgy adják elő, hogy a jelentések mások számára megjeleníthetők legyenek. Ezek a mások alkotják a kulturális előadás megfigyelő közönségét. Ők dekódolják azt, amit a szereplők kódoltak (Hall 1980), de ezt változó módon teszik. Ahhoz, hogy a kulturális szövegeket meggyőzően lehessen kommunikálni - ezt a folyamatot nevezhetjük kulturális kiterjesztésnek -, szükséges, hogy a közönség és az előadó pszichológiai azonosulása megtörténjen. A közönség azonban lehet koncentrált vagy zavart, figyelmes vagy érdektelen. Ha a színészek a kulturális szövegekre katekizálnak, és magas szintű kulturális jártassággal rendelkeznek, akkor is előfordulhat, hogy kivetítéseiket a közönség/megfigyelők nem tudják introjektálni. A megfigyelés lehet pusztán kognitív, érzelmi vagy morális jelentés nélkül. A változékonyságnak más forrásai is vannak. A közönség nem feltétlenül képvisel olyan társadalmi státuszt, amely kiegészíti az előadókét. A közönség részvétele nem feltétlenül kötelező vagy kényszerített. Előfordulhat, hogy a mai értelemben vett közönség egyáltalán nem is létezik, hanem csak résztvevők, akik megfigyelik magukat és előadóművész társaikat.

(4) *A szimbolikus termelés eszközei*. Ahhoz, hogy egy kulturális szöveget a közönség előtt előadhassanak, a színészeknek hozzáférésre van szükségük azokhoz a hétköznapi anyagi dolgokhoz, amelyekre vetítéseket lehet készíteni. Szükségük van tárgyakra, amelyek ikonikus reprezentációként szolgálnak, amelyek segítenek dramatizálni és élővé tenni a láthatatlan szimbólumokat, amelyeket képviselni próbálnak: ruházatra vagy másfajta kifejezőeszközökre, egy fizikai helyre, ahol felléphetnek, és olyan eszközökre, amelyek biztosítják előadásuk közvetítését a közönség felé.

(5) *Mis-en-scene*. A társadalmi szereplők a szövegekkel és eszközökkel a kezükben, a közönséggel a kezükben drámai társadalmi cselekvésbe kezdenek, belépve és kivetítve az előadást alkotó fizikai és verbális gesztusok együttesét. Ezt a gesztusegyüttest ugyanolyan szimbolikus eszközök strukturálják, mint a nem előadott szöveget. Ahhoz, hogy a járás és a beszéd olyan mintázatot öltson, amely önmagában is szöveget alkot - egy olyan szöveget, amely elkülönül attól, amit később kollektív háttérreprezentációknak és forgatókönyveknek fogok nevezni -, kódoltnak, narratívának és retorikailag konfiguráltnak kell lennie. De ennél többről is szó van. Az előadás időbelileg szekvenálódik és térben koreografálódik, és olyan művészi törvényeknek engedelmessé válik, amelyek ezeket a követelményeket tükrözik.

(6) *Társadalmi hatalom*. A társadalomban a hatalom eloszlása, a politikai, gazdasági és státuszhierarchiák jellege, valamint az elitek közötti kapcsolatok mélyen befolyásolják az előadás folyamatát, bár ez inkább a kulturális pragmatika kontextusát képezi, mint az előadás elemét. Nem minden szöveg egyformán legitim a hatalmon lévők szemében, legyenek azok akár az anyagi, akár az értelmező hatalom birtokosai. Nem minden előadás, és egy adott előadásnak nem minden része mehet tovább. Vajon a társadalmi hatalom megpróbálja-e kiiktatni egy kulturális szöveg bizonyos részeit? Kiknek és milyen eszközökkel engedik meg, hogy egy előadásban szerepeljenek? Kinek lesz szabad részt vennie az előadáson? Milyen reakciók lesznek megengedettek a

közönség/megfigyelő részéről? Vannak-e olyan hatalmak, amelyeknek az előadások értelmezéséhez olyan hatalom áll rendelkezésükre, amely független azoktól, akiknek a hatalmukban áll előállítani azokat? Függetlenek-e ezek a hatalmak a színészekről és magától a közönségtől is?

Fúzió, defúzió és refúzió: Kulturális teljesítmény történelmi kontextusban

A kulturális gyakorlat ezen összetevői határozzák meg az előadás jellegét, azt, hogy megtörténik-e és hogyan, és milyen végső hatásai vannak. Minden társadalmi szituációban esetlegesen kezelt és egymással összefüggő, mégis ideálisan tipikus módon határozhatók meg, amelyek a történelmi idők során nagymértékben eltérnek egymástól.

Szagrális rituálé: szimbolikus teljesítmény a korai társadalmakban

A korai emberi társadalmak tagjai rokonság, életkor és nemek szerint szerveződtek hatvan-nyolcvan fónél nem nagyobb kollektívákba; vadászattal és gyűjtögetéssel foglalkoztak, kevés intézményi differenciáltságot mutató, összeolvadt társadalmi szerepekben vettek részt, és pszichológiailag és kulturálisan olyan életvilágokban éltek, mint az aboriginalok "álomideje" (Stanner 1958), amelyben a világi és a profán szorosan összefonódott. Az ilyen egyszerű és egybeolvadt társadalmi struktúrákban és szimbolikus univerzumokban a kulturális előadások a klasszikus antropológiában megfogalmazott és Durkheim Elemi formák című művében legmélyebben kikristályosodott "rituális" formát öltöttek.

A kollektív reprezentációk, amelyekre az ilyen rituálék utalnak, nem olyan szövegek, amelyeket egy összetett, vitatott és gyakran figyelmetlen társadalom egy homályos vagy kiváltságos szegletében élő szakemberek írtak. Ezek a korai reprezentációs halmazok sem alkotják azt a fajta "metakommentárt", amelyet Geertz (1973b) a kulturális rendszereknek tout court tulajdonít, ami lehetővé teszi, hogy a kollektív reprezentációk értelmező és kritikai formát öltsenek. Levi- Strauss (1963), akinek strukturalista álláspontja minden más megközelítésnél jobban hangsúlyozta a rituális reprezentációk szövegszerűségét, mindazonáltal igyekezett bemutatni, hogy az ősi mítoszok bináris elrendezései fantasztikus formában hogyan tükrözik az úgynevezett primitív társadalmi élet tényleges átkeléseit, zarándoklatait, rokonsági struktúráit és közösségi konfliktusait (vö. Turner 1957). A kulturális szöveg és a társadalmi struktúra ilyen szoros összefonódása minden bizonnyal az egyik módja annak, hogy megértsük, mire gondolt Durkheim, amikor azt írta, hogy a vallás elemi formái egyszerűen a társadalom nagybetűs formái. A tizenkilencedik század paradigmateremtő antropológiájában Spencer és Gillian (1927) leírta, hogy az ausztráliai arunták Engwura rituális ciklusa miként rekapitulálja az arunta férfiak tényleges életmódját. Amikor egy évszázaddal később Schechner (1976: 197) megfigyelte a Kaiko Tsembaga táncát, megerősítette, hogy "minden alapvető mozdulat és hang - még a központi térbe való berohanás is - adaptáció és közvetlen átvétel a csatából".

Nem csoda, hogy az ilyen mítoszokhoz igazodó rituális előadások személyesek, közvetlenek és ikonográfiaiak. A fizikai test festésén, maszkolásán és kompozícióján keresztül a rituális résztvevők nem metaforikusan, hanem szó szerint igyekeznek az immateriális reprezentációs szöveggé válni, céljuk az ember és a totem, "ember és Isten", a szent és a világi összeolvadásának sugallása. Az előadás célja, hogy a szimbolikus folyamatot izomorfikussá tegye a szimbolikus reprezentáció szagrális és profán tengelyeivel, hogy megismételje és megelevenítse azokat, és ezáltal a társadalmat hozzájuk igazítsa. A rituális performanszok szerepei szintén közvetlenül, közvetítés nélkül, magából a társadalomból erednek. Az Engwura rituáléban az arunta férfiak olyan szerepeket játszottak el, amelyeket az arunta társadalmi életben jelenleg vagy valaha is betöltöttek. Amikor a társadalmi szereplők ilyen könnyen átvett szerepeket játszanak, kevés öntudattal teszik ezt. A rituálékot nem tekintik a mai értelemben vett "előadásnak", hanem a folyamatos társadalmi élet természetes és szükséges - hagyományos - gyakorlatának. Az ütemezett előadások ciklikusak és ismétlődőek, rendszeres időközönként fordulnak elő, tükrözve az intézményi, biológiai és pszichológiai változásokat. A szimbolikus termelés olyan eszközeit használják, amelyek, bár nem mindig állnak azonnal rendelkezésre, de általában kéznél vannak -- egy árok, amelyet állatok éles csontjaival ásnak, egy vonal, amelyet vadvirágok piros színéből húznak, egy madártollakból készült fejdísz, egy papagájcsőrönből formált amulett (Turner 1969).

Ha a rituálék színpadra állítása nem opcionális, akkor az előadók részvétele sem az. A rituális előadás kötelező, amit a nemek és az életkor kialakult és elfogadott hierarchiái határoznak meg, nem pedig az egyéni választás vagy a plurális vagy elit társadalmi hatalom erőforrásaiból és intézményeiből eredő és azoktól függő nyomás. Minden érintett félnek részt kell vennie a rituális előadásokon, és sok szertartás az egész közösséget érinti. A résztvevők nem csak megfigyelők. A szertartás különböző pontjain a megfigyelőket is felszólítják, hogy vegyenek részt, néha mint megbízók, máskor mint a figyelmes kórus tagjai, akik a jóváhagyásuk jeléül olyan demonstratív cselekedetekkel, mint a kiabálás, a sírás és a taps. A férfiak beavatási szertartásainak kulcsfázisaiban például a nők szorosan jelen vannak, és bizonyos pillanatokban jelentős rituális szerepet játszanak: az előadás elején közömbösséget és elutasítást fejeznek ki, a végén pedig az üdvözlés és a csodálat fizikai jeleit mutatják. Még ha nem is vesznek részt, a rituális közönség aligha idegen. Közvetlen vagy közvetett családi szálak kötik őket az előadókhöz. A közönség sem töredezett. A világról alkotott véleményük és a világról alkotott elképzeléseik alapján hasonlóan viszonyulnak a szenthez, a világiakhoz és a profánokhoz. Rappaport (1968) például úgy írja le a Tsembagát, hogy "olyan egyének összessége, akik kollektív jólétüket a rituális előadások közös halmazától függőnek tekintik" (Schechner 1976: 211).

A társadalomhoz kötött szövegek, a társadalmi szerepekhez kötött rituális szerepek, a szöveget és a társadalmi életet követő és tükröző előadási folyamat, a kötelező részvétel, valamint a homogén és figyelmes közönség miatt aligha meglepő, hogy a rituális előadások hatása általában azonnali és gyakorlatilag biztos (vö. Schechner 1981: 92-94, 1976: 205). A rítusok nemcsak jelzik az átmeneteket, hanem meg is teremtik azokat. A résztvevők ezáltal valami vagy valaki mássá válnak. A rituális előadás nemcsak szimbolizál egy társadalmi kapcsolatot vagy változást, hanem aktualizálja azt. Közvetlen hatás van, közvetítés nélkül. Az ilyen összeolvasott részvétel megakadályozza a kritikai értékelés lehetőségét. A rituális szakemberek trükkjeit ritkán vizsgálják. Levi-Strauss (1963, dőlt betűvel szedve) megjegyezte ezt annak tanulmányában, hogy Quesalid, miután rituális szakembereket rábeszélte, hogy tanítsák meg neki a mesterségük trükkjeit, hogyan vált nagy sámánná. "Quesalid nem azért lett nagy sámán, mert meggyógyította a betegeit" - írta Levi-Strauss; inkább "azért gyógyította meg a betegeit, mert nagy sámánná vált". A sámánok gyógyulást érnek el, egyéni és társadalmi gyógyulást, mert az előadásuk résztvevői és megfigyelői elhiszik, hogy rendelkeznek azzal az erővel és gyakorolják azokat a hatalmakat, amelyekre igényt tartanak. Más szóval a sámánok a rituális előadás mesterei. Ennek az előadásnak a sikere elsősorban a drámai képességeiktől függ, de ezek a képességek a korai társadalmak kulturális előadásának összenőtt és nagyon is elősegítő feltételeibe vannak behálózva.

Társadalmi komplexitás és poszt-rituális kulturális teljesítmény

E korai bandatársadalmak után a társadalmi fejlődés mind intézményi, mind kulturális értelemben fúziómentesítéssel, vagyis differenciálódással járt (pl. Alexander és Colomy Luhmann 1987, 1982). A szimbolikus teljesítmény szempontjából ez lehetővé tette azt, amit Derrida (1978) differenciának nevezett: nemcsak a szimbólum és a referens növekvő elkülönülését, a jelző és a jelzett közötti távolságot, amelyet különbségnek nevezünk, hanem magának az értelmezésnek a halasztását is. Ahogy a társadalmi fejlődés egyre összetettebbé válik, úgy halasztódik a jelentés értelmezése. Egy dolog szimbolizációja egyre nyíltabban elválik referensétől, legyen ez utóbbi akár egy tárgy a természetben, akár egy eredeti kulturális szöveg, akár egy társadalmi hasadás vagy intézmény. A differencia megjelenése miatt a kulturális teljesítmény a megtestesülésről és a szó szerinti reprezentációról szóló, vagy legalábbis annak tűnő megtestesülésből olyan jelenlétté válik, amelynek jelentése a megfigyelőnek egy hiányzó szövegre való hivatkozásától függ, amely hivatkozás szükségszerűen társadalmilag kontingens és változó. A jelenlét és a távollét szétválasztása azt jelenti, hogy a korábbi társadalmakhoz képest még nagyobb súlyt adunk magának a performatív folyamatnak.

A társadalmi differenciálódást a neolitikus kori mezőgazdasági forradalom ösztönözte, amely többletet tett lehetővé, és megteremtette az osztályok rétegződésének alapját. Ezek a gazdasági hierarchiák összefonódtak a szimbolikus szertartások létrehozásával, hogy misztifikálják és igazolják a rendkívüli új kiváltságokat az alárendelt tömegekkel szemben (Eisenstadt 1963). Az intézményi differenciálódás az osztályok szegmentálódásával párhuzamosan zajlott, inkább funkcionális, mint pusztán gazdasági okokból. Államokat és közigazgatási szervezeteket alakítottak ki; etnikai, faji, regionális és katonai csoportosulásokat és identitásokat; szervezeti vezetőket, kvázi-tudósokat, művelődési központokat és a jogi ítékezés intézményeit is. Az ezeket a kialakulóban lévő intézményeket szervező elitek speciális szimbolikus rutinokat és előadásokat fejlesztettek ki, hogy kommunikálni tudjanak más intézményi elitekkel és a saját soraikban lévő alacsonyabb szintű funkcionáriusokkal, illetve meg is félemlíthessék őket.

Mégis, miközben ezek a társadalmi elitek a szimbolikus misztifikáció révén szisztematikusan kulturális hatalmat kezdtek szerezni, a szakrális kezdett transzcendenciát elérni, és egyre inkább függetlenné válni a hétköznapitól. Amint Weber (pl. 1963) kimutatta, ez a folyamat belső és nem csupán külső okok miatt ment végbe, amelyet a racionalizáció és az univerzalizáció folyamatai hajtottak magának a kultúrának a szintjén. Kulturális szakemberek alakultak ki, és szakrális szövegeket írtak le, vitáztak róluk, absztraháltak és általánosítottak. Papképző központok alakultak ki, és válságos időkben próféták jelentek meg. A szakrális és a világi szféra között olyan feszültségek alakultak ki, amelyek elvileg feloldhatatlanok voltak (Bellah 1970): az üdvösség kontingenciája endemikus konfliktusokhoz vezetett az empirikus élet és a másik világ között. Magán a kulturális szférán belül is konfliktusok alakultak ki. A kulturális racionalizáció és a társadalmi differenciálódás azt jelentette, hogy a szakrális jelentéssel kapcsolatos egyetértés többé nem volt lehetséges, és az ilyen vallási heterodoxia viszont intézményi heteronómiát serkentett.

Ahogy az összevont előadás szétforgácsolódott, a rituálé átadta helyét a színháznak. Ez az átmenet átvitt és szó szerinti értelemben is érthető. A kulturális differenciálódással és a társadalmi összetettséggel együtt a mesterkéeltség és az előadás új hangsúlya és tudatossága is megjelenik. Az ideológiai előadás specialistái, a weberi kifejezéssel élve "misztagógok", belépnek a társadalmi színpadra, hogy aztán soha többé ne tűnjenek el. De a rituáléból a színházba való átmenet is szó szerint értendő. A többlet és a hierarchia által létrehozott társadalmi komplexitás lehetővé teszi, hogy a játék elváljon a munkától, és a hétköznapi szabadidő és szórakozás önálló előadási műfajként jelenjen meg a szakrális rituáléval szemben. A színház fejlődésének ilyen

módon történő leírása azonban a színháznak a rituálétól való túlságosan hirtelen elválasztását és a kettő közötti túlságosan hermetikus elkülönülést sugallja. A drámai szórakoztatás kialakulásában, a világi előadásban többről van szó, mint gőzkieresztésről. A szent szövegek, legyenek azok vallásosak vagy világiak, erős hivatkozási pontok maradnak, még akkor is, ha nem olvadnak össze az előadással; és a szakrális tapasztalat

még akkor is lehetséges, ha az előadás elemei szétválnak, és mesterséges és konstruált jellege nyilvánvalóvá válik az alkalmi szemlélő számára. Ahhoz, hogy megértsük, hogyan van ez így, közelebbről meg kell vizsgálnunk magának a színháznak a történelmi kialakulását.

A színház kialakulása a rituáléból

A nyugati társadalmakban a színház a görög vallási rituáléból alakult ki, amelyek Dionüszosz, a bor istene köre szerveződtek (Hartnoll 1968: 7-31). A szertartás hagyományos formájában a Dionüszosz-oltár körül egy ötvenfős, az egész etnikumból kiválasztott kórus egy dithürambot, azaz egyhangú himnuszt adott elő. Ahogy a görög társadalom az intenzív és példátlan társadalmi és kulturális differenciálódás korszakába lépett, a dithürambus tartalma fokozatosan kibővült, és a korabeli görögök által őseiknek tekintett félistenekről és világi hősökről szóló történetekkel bővült. A szakrális ábrázolási rendszer, más szóval, az emberi társadalmat is szimbolizálni, kódolni és elbeszélni kezdte. A hétköznapiak ez a szakrálisba való beillesztése közvetlenül a mindennapi életbe vezette be a szimbolikus dinamikát, és fordítva. Az ezen új kulturális szövegek előadásának szentelt közösségi ünnepeken a világi hősök jó és rossz tetteit mesélték el, valamint viszályaikat, házasságaikat és házasságtöréseiket, az általuk indított háborúkat, az általuk elárult etnikai és vallási kötelekeket és a szenvedéseket, amelyeket szüleikre és utódaikra hoztak. Az ilyen társadalmi konfliktusok mostantól a szakrális konfliktusokhoz kapcsolódó és rituális alkalmakkor előadott drámai feszültségek forrásai lettek.

Meglepő-e, hogy ugyanebben az időszakban, amikor a mindennapi élet ilyen szimbolikus és rekonstrukciós folyamatok tárgyává vált, jelent meg először a "színész" társadalmi szerepe? Thespius, akiről végül maga a színházi előadás művészete kapta a nevét, kilépett a dithürambus kórusából, hogy annak vezetője legyen. A rituális előadás során átvette a főszereplő, akár isten, akár hős szerepét, és párbeszédet folytatott a kórusal. Thespius hivatásos színészekből álló vándortársulatot alakított. A szimbolikus produkció eszközeit egy szekérbe gyűjtve, amelynek padlója és farka színpadként is szolgálhatott, Thespiosz a szülőhelyéről, Ikarijából egyik közösségi fesztiválról a másikra utazott, míg végül Athénban kötött ki, ahol i. e. 492. e. i. a. megnyerte a városi Dionüszosz-fesztivál által éppen akkor alapított színészi díjat.

A társadalmi fejlődésnek ugyanebben a kritikus időszakában a kollektív reprezentációk rendszerei először kezdtek nemcsak leíródni, tényleges szövegekké válni, hanem a vallási élettől egyértelműen elkülönülő kompozíciós formát ölteni. Az ötödik századi Athénban a színházi írás különlegességgé vált, rangos írói versenyeket rendeztek, és olyan személyiségeket díjaztak, mint Aiszkhülosz és Szophoklész. Az ilyen világi képzelőművészek hamarosan nagyobb hírnévre tettek szert, mint a templomi papok. Eleinte a drámaírók maguk választották és képezték ki színészeiket, de végül - minden bizonnyal a drámai szöveg autonómiájának hangsúlyozása és kiemelése érdekében -- az athéni fesztivál tisztviselői sorsolás útján osztották ki a színészeket a drámaíróknak.

Amint az ilyen újítások mutatják, ekkorra már kialakult az előadáskritika önálló intézménye is. Ahelyett, hogy a bírálók az előadásba olvadtak volna bele, most már független művészeti képviselőkként álltak szemben a színészekkel és az írókkal. Olyan esztétikai kritériumokat képviseltek, amelyek elkülönültek a tisztán vallási, sőt erkölcsi megfontolásoktól. Az ilyen bírálók az előadást támogató várost is képviselték. Miután a nyilvánosság polgáraiként konstituálták magukat, a görög városállamokat alkotó személyek az előadásokat potenciálisan kritikus szemlélők elkülönült közönségeként látogatták. Nem egyszerűen azért voltak ott, hogy szórakoztassák őket. A fesztiválnapokat külön-külön szentelték a komédiáknak és a tragédiáknak. Míg az előbbi egyértelműen kikapcsolódást nyújtott a "szórakoztatás" hétköznapi, szertartás utáni értelmében, az utóbbi egészen biztosan nem. A görög tragédiák előadásai, noha világiak voltak, a "la vie serieuse"-ben vettek részt, ami Durkheim szerint egy jelenséget a szó kis "r" értelmében vallásosnak jelöl. A görög tragédiák maszkos előadói nem csupán az életnél nagyobbak maradtak, de az általuk megidézett szövegek lenyűgöző érzelmi és esztétikai erővel "beszéltek és jártak" a kor legsúlyosabb és erkölcsileg legsúlyosabb polgári kérdéseire. A görög tragikus dráma Aiszkhülosztól Szophoklészten át Euripédészig (Jeager 1945: 232-381, passim) a polgári erényt és a korrupciót járta körül, azt vizsgálva, hogy létezik-e az emberi társadalmi élet végzetesen hibás rendjétől elkülönülő és annál erősebb természetes erkölcsi rend. Ezek a kérdések döntő fontosságúak voltak a jogállamiság és a független, demokratikus polgári élet fenntartása szempontjából[5].

Arisztotelész intellektuálisan kristályosította ki az előadás elemei közötti empirikus megkülönböztetést, amely a színházba a rituálét hozta. Amit a rituális előadók egykor "öszönösen" tudtak, azt Arisztotelész most kénytelen volt leírni. Poétikája (1987) mesterségesé tette a természetet. Egyfajta filozófiai szakácskönyvet nyújtott, útmutatást a jelentésalkotáshoz és a hatékony előadáshoz egy olyan társadalom számára, amely a rituálék összeolvadásától a színházi előadás öntudatosabbá válása felé haladt. Arisztotelész kifejtette, hogy az előadások "cselekményekből" állnak, és hogy a hatékony cselekményalkotás "elbeszéléseket" követel, amelyeknek "eleje, közepe és vége" van. A katarziszról szóló elméletében nem teleologikusan, hanem empirikusan magyarázta meg, hogy a drámák hogyan hathatnak a közönségre:

a színdaraboknak a "rémület és a szájalom" érzését kellene kiváltaniuk, ha ilyen érzelmi hatást akartak elérni.

Hasonló fejlemények hozták a rituálét a színházba a világ összes civilizációjában, válaszul a kulturális és társadalmi differenciálódás ugyanazon strukturális folyamataira. "Vallási és rituális eredetű volt a zsidó dráma, a kínai dráma, az összes európai keresztény dráma és valószínűleg az indián dráma is" - tájékoztat Boulton (1960: 194), és "Dél-Amerikában a hódító spanyolok hozták a csodajátékokat az indiánoknak, akiknek már volt egy, a primitív kultuszukból kifejlődött drámai hagyományuk". A középkori Európában a világi dráma a húsvéti passiójátékokból fejlődött ki. A XII. századi Autunban, a burgundiai vallási tevékenység egyik központjában egy Honorius nevű éles eszű megfigyelő a húsvéti mise hatásaiból az ókori görög tragédiákhoz hasonlított (Hardison 1965: Schechner40, 1976: 210). "Ismeretes - írta Honorius -, hogy azok, akik a színházakban tragédiákat szavaltak, az ellenfelek cselekedeteit gesztusokkal mutatták be a nép előtt". A továbbiakban azt sugallta, hogy "az Egyház színházában a keresztény nép előtt" Krisztusnak az üldözői elleni küzdelmét hasonló "gesztusokkal" mutatják be, amelyek "az ő megváltásának győzelmét tanítják nekik". Honorius a mise minden egyes mozzanatát a tragikus dráma egy-egy megfelelő mozzanatához hasonlította, és leírta a szerinte hasonló, szorosan összekötött és összeolvasztott közönség hatásokat. "Amikor az áldozat befejeződött, a celebráns békét és közösséget ad a népnek" - írta -, majd "az Ite, missa est által felszólítja őket, hogy térjenek haza [és] Deo gratias-t kiáltva, örvendezve térnek haza". Nem csoda, hogy Boulton (1960: 195) az ilyen korai vallási felvonulásokat egyszerűen színjátszással teszi egyenlővé. Azt sugallva, hogy "a legkorábbi színjátszást a papok és segítők végezték", megjegyzi, hogy "a dráma növekvő szekularizálódásának egyik oka az volt, hogy hamarosan laikusokat kellett hívni, hogy betöltsék a bővülő "szereposztás" szerepeit".

Ami ezt a dramatizálást követte az európai szakrális rituálén belül, az azokat a differenciáló és fragmentáló folyamatokat foglalta össze, amelyek az ókori Görögországban a rituálét a színházba vitték. A tizenhetedik század elejére például már teljesen kialakult a kritika intézménye: "Szinte minden színdarabnak volt egy prologja, amelyben a kritikusok jóindulatát kérték" (Boulton 1960: 195). A hagyományosabb, összeolvasztott és kozmológiai értelemben vett szakralitástól való függetlenségük ellenére (vallás nagy "r"-rel) ezek a világi szimbolikus előadások gyakran mégis a legkomolyabb erkölcsi témákat vetítették előre, és potenciálisan jelentős ideológiai és politikai hatást gyakoroltak (vallás kis "r"-rel). Jóval a regény és az újságok megjelenése előtt a színházi előadások erőteljes társadalomkritika megfogalmazásának színterei lettek. A drámaírók a kortárs társadalmi élet szövetéből szóttek szövegeket, de ehhez éles hangsúlyú, rendkívül izgató és provokatív módon használták a képzeletüket. Ezeknek az ábrázolásoknak az előadása olyan kemencék voltak, amelyek metaforákat kovácsoltak, amelyek visszakerültek a társadalomba, egyfajta nyolcas mozgást (Schechner Turner1977, 1981: 73-74) jelezve a társadalomtól a színházig és vissza a társadalomba. Miközben Moliere kifinomult és rendkívül szórakoztató szórakozást nyújtott, nemcsak a felemelkedő polgárságot, hanem a katolikus egyházat is szidalmazta, amely egyaránt viszonyozta a szidalmakat. Shakespeare olyan mulatságos és népszerű darabokat írt, hogy korának műveltebb és "kifinomultabb" drámaírói és kritikusai alacsonyabbrendűnek tartották. Shakespeare ugyanakkor mindenféle hagyományos tekintélyt szatirikusan szidalmazott, és mindenféle társadalmi hatalom erkölcstelenségét dramatizálta. A puritán istenhívők által gyalázott Erzsébet-kori drámák a cenzúra szigorú törekvéseinek voltak kitéve. Az ezt követő restaurációs vígjátékok sem voltak kevésbé maróak társadalmi törekvéseikben és csípős hatásukban[6].

A társadalmi dráma kialakulása

Ugyanazokra a történelmi változásokra reagálva, amelyek a rituális performansz természetessé válását eredményezték, a szélesebb társadalomban a kollektív cselekvések egyre inkább performatív jelleget öltöttek. A társadalmi differenciálódás "korábbi" és merevebb szakaszában az új társadalmi hierarchiák egyszerűen parancsot adtak arra, hogy performansaikat szimbolikus misztifikációval legitimálják. Ahogy a társadalmak lazábbá váltak, a tekintélyt egyre inkább megkérdőjelezték, az eszmei és anyagi erőforrások elosztása pedig egyre inkább viták és konfliktusok tárgya lett, a társadalmi hatalomért folytatott küzdelem egyre nyitottabbá és esetlegesebbé vált. E folyamat során az ambíciózus résztvevők és az új demokratikus nyilvánosság egyaránt "társadalmi drámáknak" nevezték őket, amelyek meghatározott forgatókönyv vagy előre megtervezett eredmény nélkül bontakoztak ki, vagy kerültek előadásra. A mis-en-scene maga hozta létre a forgatókönyvet, egyfajta progresszív-regresszív módszerrel, amely hasonlít ahhoz, amit Sartre filozófiailag leírt a Search for a Method (1953) című művében, és történelmileg alkalmazta azt a beszámolójában (1976: 351-361), hogy a Bastille ostromakor hogyan alakult ki spontán módon egy "összeolvadt" csoport, szemben a "soros" csoporttal. Progresszív pillanatokban a társadalmi drámák mint enactment mutatnak előre, narratívát teremtve és bináris kódot érvényesítve. Regresszív pillanatokban a társadalmi drámák úgy nyernek tekintélyt e cselekményekhez, hogy visszamenőleg mutatnak rá már létező kulturális témákra. A társadalmi drámák folyamatán keresztül az egyéni és kollektív szereplők a szakrális társadalmi szövegek értelmezőiként szerezhetnek legitimitást.

Ahogy a hatalom nélküliek tömegei fokozatosan polgárokká váltak, ők képezték az értelmező közönséget. Az

ilyen nyilvánosságok kialakulásával még a leginstrumentálisabban motivált konfliktusok is arra kényszerültek, hogy új kifejező kommunikációs formákba bocsátkozzanak. Annak érdekében, hogy megőrizzék társadalmi hatalmukat, és a

a társadalmi ellenőrzés gyakorlásának képességét, az eliteknek érdekellentéteiket olyan széles körben elérhető előadásokká kellett alakítaniuk, amelyek meggyőző szimbolikus formákat vetítenek előre. Ahogy a perifériák fokozatosan beolvadtak a központokba, a társadalmi hatalomra pályázók így erőteljesen törekedtek arra, hogy konfliktusaikat drámákká formálják. Leegyszerűsített narratívák főszereplőiként ábrázolták magukat, álláspontjukat, érveiket és tetteiket szent vallási és világi szövegek példájaként vetítették előre. Ellenfeleiket narratív antagonistáknak, őszintétlen és mesterkéltszereplőknek "állították be", akik csak szerepjátékot játszottak érdekeik érvényesítése érdekében.

Amikor Thomas Becket szembeszállt II. Henrik azon törekvésével, hogy politikai ellenőrzést gyakoroljon az angol egyház felett, nagyszabású társadalmi drámát alkotott, amely Krisztus mártíromságának drámai paradigmáját használta arra, hogy legitimálja az ellenkezését, majd emléket állítson neki. Henrik király instrumentális politikai értelemben legyőzte Sir Tamást, de a Becket által színre vitt dráma megragadta az angol képzeletet, és azóta évszázadokon át alakította erkölcsi szigorát.[7] A reneszánsz városállamokban (pl. Brucker 1969) az egyház és az állam közötti konfliktusokat grafikusán játszották le a nagy köztereken, nemcsak képletesen, hanem gyakran szó szerint is az egyre inkább feljogosított populó szeme láttára. A heteronómia nem volt sem pusztán doktrína, sem pusztán intézményi struktúra kérdése. Ez egyben nyilvános előadás is volt. Savanorola a firenzei köztársaság megtisztítására irányuló tömeges népi mozgalmát a Piazza della Signorián, a város főterén tett drámai bejelentéssel kezdte. Nyilvános felakasztását és az azt követő holttestének elégetését ugyanezen a polgári téren rendezték meg. A polgárok és félpolgárok túlcsoportulva, némelyek elborzadva, mások komor elégedettséggel figyelték (Brucker 1969: 271), a Savanorola letartóztatása és a kínzással előidézett vallomása által ösztönzött előadás grafikusán rántotta le a leplet a reformátor szellemi megújulási kampányáról. Machiavelli tanácsai az itáliai fejedelmeknek nemcsak az egyre jobban szétszórt adminisztratív hatalom összegyűjtésére vonatkoztak, hanem a szimbolikus hatalom megjelenítésére vonatkozó útmutatásokra is, arra, hogy megtanulják, hogyan kell úgy viselkedni, mint egy olyan fejedelem, aki a tényleges körülményektől függetlenül úgy tűnik, hogy a hatalmat fölöttébb magabiztosan gyakorolja.

A britellenes amerikai gyarmatosítók egy 1776-kis csoportja a bostoni kikötőben egy kereskedelmi hajóra szállt, és több tonna indiai teát dobott a tengerbe. A bostoni teaparti néven a közvéleményben azonnal megjelenő esemény instrumentális hatása elhanyagolható volt, de kifejező ereje nagy volt. A kollektív előadás dramatizálta a gyarmatosítóknak a brit koronával szembeni ellenállását, tisztázta az ellentétek egyik kulcskérdését. és lelkes közvéleményt mozgósított. Az amerikai forradalom nyitó katonai csatáját Lexingtonban kollektíven úgy ábrázolták a színházi metafora értelmében, mint "a lövést, amelyet a világ körül hallott". Az amerikai és brit katonák az egymással szemben álló előadók élénk színű egyenruháit viselték - Paul Revere emlékeztetően kiáltotta, hogy "jönnek a vöröskabátok, jönnek a vöröskabátok" -, és a mindkét oldal fényes öltözetű katonáinak hosszú menetelését gyakran kísérte ötös- és dobos-testület. A függetlenségi háború véres csatáit visszamenőleg sorsdöntő és drámai küzdelmekként mesélték el, győzteseket pedig bélyegek és metszetek tették ikonokká.

A kollektív cselekvés társadalmi drámaként való színrevitele a franciaországi forradalomnak is szerves része volt. A radikális sans coulottes a forradalom kezdeti napjaiban úgy mutatták meg ellenállásukat, hogy rendkívüli színházi színvonalú "női menet" rendeztek Vincennes-be, hogy megkérdőjelezzék a király hűségét, és végül szimbolikus parancsnokságukkal együtt térjenek vissza vele (Landes 1988). A következő években a hősök és a gazemberek a diskurzus és a színházi konfiguráció logikája, nem pedig a politikai számítás szerint cseréltek helyet, és bármilyen erőszakos vagy vérszomjas is volt, a győzteseket és a mártírokat utólagosan klasszikus republikánus pózokban és tógákban festették meg, mint David Marat Sade ünnepelt portréján.

Visszautasítás és hitelesség: A sikeres teljesítmény kihívása összetett társadalmakban

A világi előadás célja, akár a színpadon, akár a társadalomban, ugyanaz marad, mint a szakrális rituáléé: pszichológiai azonosulás és kulturális kiterjesztés. A cél az, hogy az ügyes és hatásos előadás révén a közönség pszichológiai azonosulását teremtsék meg a színésszel és a szöveggel, és ezáltal elérjék a kulturális jelentés kivetítését az előadásból a közönségre. A társadalmi és kulturális komplexitás növekedésével sokkal nehezebbé válik annak elérése, amit Nietzsche (1956 [1872]: 125126,) a "mítosz plasztikus világának életre keltéseként" és a "paroxizmus azon pillanataiként" elegánsan megfogalmazott, amelyek "az embert a tér, az idő és az individuáció határain túlra emelik", mivel az előadás elemei egymástól elkülönülnek és egymástól függetlenül változnak.

A kortárs társadalmakban az egyéni és kollektív szimbolikus cselekvés előtt álló kihívás - akár a színpadon, akár a társadalomban - az, hogy az előadás újbóli összekapcsolásával értelmet adjunk neki. A romantika óta ez a kihívás a hitelesség problémájához kapcsolódik (Taylor 1989). A mindennapi élet szintjén az autenticitást olyan kérdések tematizálják, mint hogy egy személy "valódi"-e, egyenes, igaz és őszinte. A cselekvést akkor tekintik valódinak, ha az sui generisnek, egy önmagát létrehozó szereplő termékének tűnik, aki nem

a társadalom zsinórjain rángatják, mint egy bábut. Egy hiteles személy cselekedeteiben nem mesterkél, nem öntudatos, nem hivatkozik valamilyen fáradtságosan kigondolt tervre vagy szövegre, nem törődik azzal, hogy manipulálja cselekedeteinek kontextusát, és nem aggódik a cselekedet hatásai miatt. A hitelesség érzékelése, más szóval, a reflexiótól függ.

Világi szertartás és áramlás

Egy ilyen megértés lehetővé teszi számunkra, hogy túllépjünk azon a végtelen vitán, hogy lehetséges vagy kívánatos-e a rituálé a modern társadalmakban, amely vita mindkét oldalon nosztalgiával és ellen-nosztalgiával van átítva és összezavarva. A refúzió lehetővé teszi a rituális folyamat ideiglenes helyreállítását. Lehetővé teszi a kortársak számára a rituálé megtapasztalását, mert a kulturális teljesítmény egymástól elszakadt elemeit zökkenőmentesen összefűzi. Pszichológiai értelemben ez a zökkenőmentes refúzió az, amit Csikszentmihály (1975) "flow"-ként írt le (vö. Schechner 1976) a játékról és a virtuóz teljesítményről a művészetben, játékban és sportban három évtizeddel ezelőtt széles körű figyelmet keltő innovatív munkájában. Az általam itt kifejtett fogalmakkal élve, amit Csikszentmihály ezekben a nagyon különböző tevékenységekben felfedezett, az a szöveg, a kontextus és a szereplő összeolvadása, a cselekvés eredményeivel kapcsolatos öntudatosság elvesztése, legyen az siker vagy kudarc, és a cselekvésen kívüli megfigyelők vizsgálatának hiánya, sőt annak tudatosítása. "A cselekvés és a tudatosság összeolvadása miatt" - írja (1975: 38) - "a flowban lévő személynek nincs dualista perspektívája". Az előadás elemeinek összeolvadása lehetővé teszi a színészek, illetve a közönség számára, hogy figyelmüket a szándékolt szövegre összpontosítsák, kizárva a sok más, empirikusan elérhető szöveget, jelentést és alternatív értelmezést: "A flow megtapasztalásának lépései ... magukban foglalják a ... valóság körülhatárolásának folyamatát, annak bizonyos aspektusának ellenőrzését, és a visszajelzésekre való reagálást olyan koncentrációval, amely minden mást irrelevánsnak zár ki" (1975: 53-54).

A komplex társadalmakban a szekuláris előadások az áramlás megteremtésével és a hitelesség elérésével próbálják leküzdeni a széttöredezettséget. Megpróbálják visszaszerezni a rituálét, hogy megszüntessék vagy negligálják a társadalmi és kulturális defúzió hatásait. A sikeres performanszok újra összeolvasztják a történelmet. Újrakombinálják az egykor naturalista módon összeolvasztott elemeket. Lebontják a történelem által felállított korlátokat - a háttérkultúra és a performatív szöveg, a szövegekönyv és a színészek, a színpadon kívüli és a közönség közötti elválasztást. A sikeres performanszok legyőzik a jelentés elhalasztását, amely a másságot jelzi: A jelölő látszólag a jelöltté válik, az előadás puszta cselekvése látszólag meghatározza az előadás hatását. A reflexiót csak a társadalmi hatalmak lerakódása teszi lehetővé, de éppen az előadás sikere teszi láthatatlanná e hatalmak hatását, sőt létezését. A társadalmi erők nem mint a kibontakozó előadással szemben álló külső vagy irányító erők, hanem mint a reprezentáció hordozói, mint a szándékolt jelentés közvetítői mutatkoznak meg. Azáltal, hogy a sikeres előadás megtagadja mindezen elkülönített elemeket, átmenetileg bezárja a szakrális transzcendencia és a hétköznapi, reflektálatlan társadalmi élet színterei közötti szakadékot. Amikor az ókori Görögországban megjelent a poszt-rituális dráma, Arisztotelész (1987) kifejtette, hogy a színdarab "a cselekvés utánzása, nem pedig maga a cselekvés". Amikor a refúzió bekövetkezik, ez az intő megjegyzés figyelmen kívül marad. Az előadás eléri a valósághűséget. Úgy tűnik, hogy cselekvés, nem pedig annak utánzása.

Szkriptek: A kulturális és performatív szövegek refúziója

Minden társadalmi és színházi előadás mögött ott van a kultúrát alkotó kollektív reprezentációk bevett fonala, az alapvető narratívák és kódok univerzuma, valamint a retorikai konfigurációk szakácskönyve, amelyből minden előadás merít. A jelentések e tágabb univerzumából kiindulva az előadók döntéseket hoznak arról, hogy milyen utakat kívánnak bejárni, milyen konkrét jelentéskészletet kívánnak kivetíteni. Ezek a döntések a forgatókönyvek, amelyek vagy már az előadás előtt léteznek, és (többé-kevésbé) az előadók által kerülnek színre, vagy pedig előrehaladóan alakulnak ki, és utólag, post-hoc rekonstruálódnak szövegszerűen. A forgatókönyvek kikristályosítják a cselekvés hátterében álló kultúrát, és az értelmezés új hátterét képezik. Ez szó szerint igaz a színházi előadásra, átvitt értelemben pedig a társadalmi drámai előadásra.[8] A forgatókönyv az előadásra primelt jelentés. A színházi drámában ez az alapozás általában, bár nem mindig, előre felvázolt. A társadalmi drámában ezzel szemben a forgatókönyvet sokkal gyakrabban a színészek következtetik ki. A színészek és a közönség az intuitívabbtól a tudatosabbig terjedő jelentéskeresési folyamat során az előadásra reflektálnak annak kibontakozása közben, és egy olyan forgatókönyvet szednek össze, amelyre az előadásnak épülnie "kell". Az ilyen társadalmi-drámai forgatókönyvalkotás során a színészek és a közönség megrajzolják a hermeneutikai kört (Dilthey 1976). Az előadások olyan előtérbe helyezett "részekké" válnak, amelyekből "egészek" konstruálódnak, ez utóbbiakat pedig olyan forgatókönyvekként értelmezzük, amelyek lehetővé teszik egy cselekvés értelmének megállapítását.

Akár előre megírják a forgatókönyvet, akár a helyszínen gyűjtik össze, mindenütt érvényesek azok a szabályok, amelyek a forgatókönyvet a színházi igényességnek vetik alá. A forgatókönyvet a háttérkultúrától nem a

szimbolikus státusza, hanem a dramaturgiai technikához való igazodása különbözteti meg. Térjünk vissza Boulton klasszikus leírásához, miszerint a színház olyan irodalom, amely jár és beszél. A forgatókönyvek lehetővé teszik a járást és a beszédet, bár nem garantálják azt. A forgatókönyvek biztosítják

tervrajzok arról, hogy a performatív folyamat fizikai korlátain belül hogyan tudják a színészek fenntartani mindenfajta dráma legalapvetőbb szabályát, amit Boulton úgy jellemzett, mint a "közönség figyelmének fenntartásának alapvető szükségességét". A figyelem fenntartása érdekében a forgatókönyveknek "koncentrációt kell elérniük" a kulturális jelentésben; arányok változtatásával és az intenzitás növelésével kell tömöríteniük a kultúra háttérjelentéseket. Az egyszerűsítés és az ismétlés alapvető fontosságú. "Egy színdarabban" - írja Boulton (1960: 12-13) - "gyakran előfordulnak még egészen egyszerű tények ismétlései is, [túl] gondos magyarázatok, az emberek nevükön való megszólítása gyakrabban, mint a valódi beszélgetésben, és különféle túlzott leegyszerűsítések, amelyek egy tanulmányban szereplő színdarab olvasója számára szinte infantilisnek tűnhetnek". Ugyanez a fajta egyszerűsítés és sűrités érinti a sikeres társadalmi drámák kevésbé tudatosan megformált forgatókönyveit is. Miközben arra törekcsenek, hogy választott narratívájuk főszereplőivé váljanak, az olyan társadalmi előadók, mint a politikusok, aktivisták, tanárok, terapeuták vagy lelkészek újra és újra átismélik az alapvető történetstzálat, amelyet előre kívánnak vetíteni. Hősként vagy áldozatként sztereotipizáltan számolnak be pozitív tulajdonságaikról, és eltúlozzák az általuk antagonistaként azonosítani kívánt szereplők indítékainak rosszindulatúságát, gonosztevőknek vagy bolondoknak mutatva őket. Akár a színházi forgatókönyvekbe apriori, akár a társadalmi drámákba konjunktív módon írják be, ezek a leegyszerűsítő technikák "eszközök, amelyek biztosítják, hogy a közönség felfogja mindazt, amit szükséges tudnia" (Boulton 1960: 12-13).

A naturalista párbeszéd alkalmazása egy másik technika a meggyőző drámai cselekmény megírásához. "A színdarab és a regény közötti egyik legfőbb különbség" - javasolja Boulton (1960: eredeti dőlt 101, betűvel) - "az, hogy a színdarabban minden egyes tény vagy gondolatot úgy kell a közönségnek közvetíteni, hogy valaki kimondja". Ha például "a párbeszéd túlságosan formális", még a legelegánsabban megírt forgatókönyv is "színházilag halott" lehet (98). Ugyanakkor, bár nem szükséges, sőt, talán még kontraproduktív is, hogy a királyi angol nyelvet beszéljük, a hétköznapi beszédet sem lehet csonkítani. A csonkolt beszédben a forgatókönyv jelentése, akár írott, akár tulajdonított, tisztázatlanná válik. Korai elnöki fellépései során. George W. Bush ezt nagy bánatára megtanulta, mivel a híresen nyelvtani és artikulálatlan félrebeszélései, vagy "Bushizmusai" oly gyakran nem értették meg a lényegét. Az ilyen félreértéseket drámai módon kell értelmezni. Beszédhibái következtében Bush elnök korai fellépései gyakran siklottak ki a komolyból a komikusba. Bush úr és kezelői elvesztették a kontrollt az elnöki előadás forgatókönyvének utólagos értelmezése felett.

Ahhoz, hogy hatékonyak legyenek, a forgatókönyveknek tükrözniük kell a performatív koherencia szabályait. Arisztotelész (1987) a színház rituáléból való kialakulására reagálva azt tétélezte, hogy minden sikeres drámának tükröznie kell a kezdet, a közép és a vég időbeli sorrendjét. A kora újkori Európában, amikor a rituálék ismét szekularizáltak és szétválasztották, ez a koherencia-szabály a "három egység" - a cselekvés, a hely és az idő - néven vált ismertté (Boulton 1960: 13ff). Az előadások anyagi és viselkedésbeli korlátai miatt, érveltek a klasszicisták, a színházi cselekvésnek egyértelműen egy darabból kell állnia: egy jelenet és egy hely határain belül kell játszódnia, és folyamatos időben kell kibontakoznia. Ugyanígy a társadalmi drámák - legyenek azok kongresszusi meghallgatások vagy televíziós nyomozások - is erőlködve igyekeznek fenntartani saját drámai ökonómiájukat. A vezető nyomozók nagyméretű vizuális táblázatokkal mutatják be a kritikus események "idővonalait", visszatekintő tervrajzokat, amelyek célja, hogy folyamatos cselekvéseket sugalljanak, amelyeket világosan összefüggő okok és hatások szakítanak meg. A nappali televíziózást megszakítják, hogy e nyomozások ábrázolásai maguk is folyamatos és valós, és így erőteljesen drámai időben bontakozhassanak ki. A szokásos parlamenti ügymenetet felfüggesztik, hogy az ilyen politikai-kulturális előadások, legyenek akár grandiózusak, akár grandiózusak, elérjék a cselekvés, a hely és az idő egységét.

A sikeres forgatókönyvek által elért egység nem azt sugallja, hogy harmonikus cselekvést tervez. Bolton (1960: 41ff.) az általa "a cselekményfejlődés általános művészi törvényszerűségeinek" nevezett kifejezést magyarázva megjegyzi, hogy "egy színdarabnak kell, hogy legyenek fordulatai és fordulatai, hogy az érdeklődést a végéig fenntartsa". Érvelése, miszerint a színpadra állított drámáknak "egyik válságból a másikba kell fejlődniük", igaz a meg nem írt és kortársaknak tulajdonított forgatókönyvekre is. Ez még nyilvánvalóbbá válik, amikor Bolton kifejti, hogy a válságot "irodalmi kifejezésként" használja, amely "nem feltétlenül valami riasztó vagy szorongató dolgot jelent, hanem csupán egy érdekesítő válságot, egy fontos eseményt - abban az értelemben, hogy egy házassági ajánlat éppúgy lehet válság, mint egy lavina". Valójában Boulton szerint a sikeres drámai forgatókönyvek univerzális formulát követnek. Egy kezdeti tisztázás vagy bevezetés után, amelyben "megtudjuk, hogy kik a főszereplők, miért vannak ott, és milyen problémákkal indulnak", következik "valamilyen megdöbbentő fejlemény, amely új problémákat vet fel". Ezt az első válságot továbbiak követik, amelyek a műfaj jellegének megfelelően "okokként és következményekként követik egymást". Végül "az egész cselekményt valamilyen végső felfedezés zárja le", egy olyan cselekedet vagy döntés, amely a denouement, a "csomó feloldása".

Meglepő, hogy a társadalmi előadások mennyire hasonló, válságoktól lépcsőzetes cselekményt írnak le. Turner (1974) úttöréstanulmányaiban például majdnem pontosan ugyanezt a cselekményszerkezetet találta működésben - törés, válság, helyreállítás és újraintegráció vagy skizma.[9] A különbség az, hogy a társadalmi drámákban az előadás maga indítja el ezeket a megosztottságokat, szemben azzal, hogy apriori írják be őket. Annak érdekében,

hogyan olyan előadásokat hozzanak létre, amelyek lekötik a közönség figyelmét, sőt annak érdekében, hogy egyáltalán létrejöhessen egy előadás, a társadalmi színészek szándékosan hoznak létre fordulatokat, hétköznapi eseményeket "válságnak" állítanak be egy adott cselekmény dramatizálása érdekében. A törés

a dráma kezdeményezése - jegyezte meg Turner - "lehet szándékosan, sőt, akár számító szándékkal kitalált egy olyan személy vagy párt által, aki vagy amely arra hajlandó, hogy demonstrálja vagy megkérdőjelezze a megrögzött hatalmat". De a bomlasztás "keletkezhet [egyszerűen] a felhevült érzelmek jelenetéből is" (Turner 1983: 70), ilyenkor a társadalmi dráma megindítását a közönség akkor is a közönségnek tulajdonítja, vagy írja meg, ha maguk a színészek nem így akarják.

A Turner dramaturgiai elméletének alapjául szolgáló naturalizmus megakadályozta, hogy az ilyen szekvenciális cselekményvezetést mesterséges sűrítmenynek tekintse, amely a háttérkultúra és a performatív szöveg újraegyesítésére törekszik, de gyakran kudarcot vall, még kevésbé úgy, mint csak egyet a számos elem közül, amelyet a sikeres előadásoknak újra kell egyesíteniük. Wagner-Pacifici (1986, 2000/1994,) egyre növekvő munkássága azt mutatja, hogy még a leghatalmasabb társadalmi szereplők számára is milyen nehéz biztosítani a Turner által leírt hatékony drámai szekvenciát. Például Wagner-Pacifici részletes vizsgálata Aldo Moro olasz miniszterelnök elrablásáról 1978 és meggyilkolásáról úgy is olvasható, mint a sikertelen előadás esettanulmánya. Annak ellenére, hogy Moro korának legnépszerűbb és legbefolyásosabb olasz politikai személyisége volt, nem tudta meggyőzni a többi befolyásos kollektív színészt, hogy abból a forgatókönyvből olvassanak fel, amelyet ő maga készített az előadáshoz, amelynek eljátszására az emberrablói kényszerítették. Moro továbbra is hősként, kockázatvállaló és erőteljes főszereplőként kívánta feltüntetni magát egy olyan előadásban, amely továbbra is a "baloldali nyitás" szükségességét demonstrálta, és így azt, hogy életének megmentése érdekében tárgyalnia kellett terrorista elrablóival. Ezzel az előrevetített forgatókönyvvel szemben más, befolyásosabbnak bizonyult társadalmi értelmezők ragaszkodtak ahhoz, hogy Moro elrablása megvilágította Moro mártíromságának forgatókönyvét, és a terrorista baloldal elleni bosszú narratívájára mutatott rá. Míg Wagner-Pacifici maga elsősorban az egyenlőtlen társadalmi hatalomnak és a Moro ellenes erők által a szimbolikus termelés eszközei felett gyakorolt ellenőrzésnek tulajdonítja Moro előadásának kudarcát, az általam itt kidolgozott dramaturgiai modell a sikertelen előadás más dimenzióit is kritikusan fontosnak mutatná.

Az előadási folyamat mint Mis-en-Scene

Még azután is, hogy felépült egy forgatókönyv, amely lehetővé teszi, hogy a háttérkultúra járjon és beszéljen, az előadás "akciójának" meg kell kezdődnie, egy konkrét időben, egy adott helyen, konkrét szereplőkkel, egy konkrét közönség előtt, és a szimbolikus termelés rendelkezésre álló eszközei és a társadalmi hatalom hatásai által szabott korlátok között. Ez úgy fogalmazható meg, mint a megírt szöveg instantiálásának kihívása. 10. A francia teoretikusokra támaszkodva a drámateoretikusok erről a folyamatról mis-en-scene-ként beszéltek, ami szó szerint fordítva "színpadra állítást" jelent. Pavis (1988: 87) a refúzió fogalmára implicit módon utaló leírást kínálva a mis-en-scene-t "szöveg és előadás konfrontációjaként", "különböző jelrendszerek egy adott térben és időben történő összehozásaként vagy szembesítéseként a közönség számára" határozza meg. Az írott szövegek könyvből kiinduló színházi előadás esetében a mis-en-scene folyamatát egy speciális dramaturgiai szerepkör, nevezetesen a rendező szervezi. A társadalmi drámák esetében, amelyekben a forgatókönyveket egyidejűleg és gyakran visszamenőlegesen tulajdonítják el, a mis-en-scene-t maga az előadás aktusa indítja el: a kollektív színészek tudatos vagy akaratlan szándékai és érzékenységei, az egyén megfigyelő egója (az ő "én"-je az ő "én"-jéhez képest), valamint a színész ügynökeinek vagy tanácsadóinak javaslatai, válaszul a potenciális közönség kéréseire.

A performatív jeleneteken belüli reprezentációs díszletek aktualizálásának részleteire helyezett hangsúlynak egyértelmű következményei vannak a társadalmi drámára nézve. Emlékeztet bennünket arra, hogy a mögöttes társadalmi törzsek önmagukban és önmagukban nem instanciálják a társadalmi cselekményeket. A drámai előadás az, ami a társadalmi problémák tudatosságát és konfigurációját létrehozza. A társadalmi drámák, más szóval, egyszerre próbálnak társadalmi problémákat létrehozni és megoldani. Mivel a kortárs társadalmi keretek szélesebbek és rugalmasabbak, mint a korábbi társadalmakban, a nyitott végű drámák létrejöhetnek, és bizonyos értelemben létre is kell jönniük. A társadalmi drámák átvágják a kortárs kétértelműség struktúráját; esélyt adnak a közönségnek és a színészeknek, hogy újrakapitulálják és újrhangolják alapvető kulturális erőforrásaikat, és gesztusokat tesznek az értelmes cselekvések felé, amelyek megoldhatják azokat.

Amikor Bolton (1960: 182-3) arra figyelmeztet, hogy "a túlrendezett forgatókönyvek nem hagynak mérlegelési lehetőséget a producernek", arra utal, hogy a forgatókönyveknek "sok teret kell hagyniuk a rendezőknek a találmányok számára", hogy azoknak, akik a forgatókönyv tényleges előadását színpadra állítják, akik a mis-en-scene-t kezdeményezik, nagy térre van szükségük ahhoz, hogy színházi képzeletüket gyakorolhassák. A mis-en-scene különbözik a hatékony forgatókönyv megalkotásától. Olyan feladatokat foglal magában, mint a koreográfia, a produkciós eszközök, a színészi játék és a közönségkapcsolatok. Magában foglalja a tényleges közönséggel való kommunikációt. Ezeknek a változatos elemeknek a tárgyalására azután térünk rá, hogy megvizsgáljuk azokat a társadalmi hatalmakat és szimbolikus eszközöket, amelyeken minden instanciatudomány is nyugszik.

A társadalmi hatalom és a szimbolikus termelés eszközei

A korai társadalmak összeolvaszt előadásaiban sem a társadalmi hatalom, sem a szimbolikus termelés eszközei nem

problémás. A hatalom nem különálló dologként válik el, hanem viszonylag láthatatlanul keveredik a jelentésekkel. Az életkor és a nem a konszenzusos vezetés alapját képezi, és kifejező szimbólumokként beépül a teljesítménybe. Hasonlóképpen, az anyagi eszközök, amelyekre az ilyen összevont előadások támaszkodnak, széles körben hozzáférhetőek, még ha nem is állnak azonnal rendelkezésre. A Tsembagáról szóló tanulmányában Schechner (1976: 198) elmondja, hogy a konj kaiko rituálé, amely a háborúzó törzsek közötti békét megteremti, soha nem fordul elő gyakrabban mint egy tucat évente. A rituálé középpontjában a disznók tömeges levágása és az azt követő lakoma a húsból. Mivel "évekbe telik, amíg elegendő disznót tudnak felnevelni a konj kaiko megrendezéséhez", a háború és a béke rituális ciklusa "a sertésállomány szerencsésjéhez kötődik".

Ha még az ilyen naturalista és összeolvadt előadásokban is a szimbolikus termelés változatos elemei megőrzik bizonyos empirikus autonómiájukat, a kortárs társadalmakban ez még sokkal inkább így van. A drámai defúzió azt jelenti, hogy minden a kezünkben van. A rendelkezésre álló forgatókönyv és a hozzáértő rendező birtokában a szimbolikus termelés eszközei még mindig nem biztos, hogy megtalálhatók. Még az előadás legtisztább szemiotikai értelmezései is kénytelenek elismerni ezt a lehetőséget. Miközben "a rendező manapság a színházi fölött rendelkezik" - ismeri el Aston és Savona (1991: 100) a Theatre and Sign-System című művében -, továbbra is "a színház jelrendszerének megszervezése marad a rendelkezésére álló feladat".

Hogy pontosan mi áll a rendező rendelkezésére, az itt a kérdés. A legfontosabb a helyszín megszerzése. Színház vagy valamilyen rögtönzött színpad nélkül nincs előadás, nemhogy közönség, ahogy azt maga Thespius is régen felfedezte. Hasonlóképpen, a színpad világi megfelelője, a tiszteletreméltó szappanopera nélkül nem létezhet társadalmi dráma. Ha már egyszer megvan a tér, azt meg is kell alakítani. Ha "a játéktér alakja a díszletépítéssel megváltoztatható" (ibid., 114), akkor visszatérünk ahhoz az anyagi alaphoz, amelyre a szimbolikus produkciókat fel lehet építeni. Lehet, hogy nem szuperstruktúrák a marxista értelemben, de az előadások sem állhatnak meg önmagukban. A performatív alapnak azonban maga is szimbolikus formája van. A tér az architektúrája révén válik helyé (Entrikin 1991): "A stílus, amelyben tervezték és építették, önmagában kulturális jele mind a színháznak, mind az azt létrehozó társadalomnak" (Aston és Savona 1991: 112). A Clinton-vád alá helyezés során széles körben megjegyezték, hogy a meghallgatásokat a régi szenátusi irodaépületben tartották, amely a Watergate polgári színjátékok díszes díszlete volt a régi időkben.

Ez a színházi tér a rendelkezésre álló technikai eszközök függvényében tovább finomodik. Az iparosodás előtti korszak kizárólag nappali fényben játszó, szabadtéri színházaiban a "nagy és rugalmatlan helyszín" (ibid., 114) "korlátai" korlátokat szabtak annak az intimitásnak, amelyet az előadók közvetíteni tudtak, függetlenül színészi képességeiktől vagy a szövegek művészi kivitelezésétől. A világítás bevezetése azonban "megteremtette az elsötétített nézőtér konvencióját", és "a néző térérzékelését a színpad területére korlátozta". Ha a figyelem ilyen módon összpontosul, akkor "tér jön létre a téren belül", és nagyobb kommunikációs intimitás válik lehetővé. Hasonlóan jelentős drámai hatások követték a többi technikai újítást is. A televízió kis mérete a filmvászonhoz képest például korlátozta a távoli és együttes felvételek használatát, és sokkal nagyobb arányban igényelte a közeli kameramunkát, ami viszont több vágási vágást igényelt egy jelenet létrehozásához. Ezt követte a nagyobb drámai intimitás és a párbeszéd. Az erősítés elérhetősége éppen ellenkező irányba terelte a tartalmat. Eleinte csak a nagyszabású kereskedelmi musicaleket mikrofonozták, de hamarosan az operákat és még a legtöbb nem zenei darabot is felerősítették, "mert az eredmény "természetesebben" hangzik egy olyan közönség számára, akinek a fülét a sztereo hangzásra kondicionálták".
televízió , nagy hűségű LP-k és kompakt lemezek" (Copeland in 1990, Auslander 34).

Bármilyen drámai hatásúak is a szimbolikus termelés eszközeinek ilyen újításai, a természetes és a mesterséges folyamatos keveredéséről árulkodnak, ami ellentmond a kritikai elmélet "kulturiparra" vonatkozó állításainak. Csak egy nosztalgiával átítatott perspektíva hirdetné, hogy a televíziós korszak vagy a filmipar megjelenése a teljesítmény hirtelen "mediatizálódását" eredményezte. A képek nem veszítik el hitelességüket mechanikus reprodukciójuk révén. A szimbolikus reprodukció eszközei nem csupán egy a számos performancia-dimenzió közül, de nem is lehet őket ilyen túlságosan távan historizálni. Az előadásokat mindig is befolyásolták a rendelkezésükre álló technikai eszközök.

A szimbolikus termelési eszközök feletti ellenőrzés szempontjából a társadalmi hatalom közvetlenül a teljesítménybe lép be. Leni Riefenstahl hírhedt filmes rekonstrukciójában, amelyben Hitler diadalmas esti érkezését filmezte meg a náciak nürnbergi gyűlésére, Leni Riefenstahl nagy hatású ívlámpáinak használata elengedhetetlen volt, 1933, de a politikai és gazdasági hatalom sokkal tágabb értelemben határozta meg, hogy ez a nagy hatású politikai dokumentumfilm valaha is elkészülhetett-e vagy sem. Mivel Hitler pártja állami szinten diadalmaskodott, a náciak, akik a szimbolikus termelés eszközeit ellenőrizték. Riefenstahl művészként maga is el volt ragadtatva a náci ügytől, és olyan forgatókönyvet írt, amely Hitlert hősi fényben tüntette fel. De a drámája szó szerinti megvalósításának eszközeit mások ellenőrizték. Goebbels volt az, aki fel tudta venni a zseniális fiatal filmrendezőt, és színpadot és megafont tudott biztosítani neki a munkájához.

A legtöbb társadalmi drámai előadásban azonban a társadalmi hatalom hatása kevésbé nyilvánvaló és közvetlen, bár még mindig kritikus. Amikor a koncentrációs táborok a Német Birodalom ellenőrzése alatt maradtak, aligha lehetett elmondani a zsidóellenes népiertás "igaz történetét". A tényleges táborokba való drámai bejutás a legszimpatikusabb, nácibarát filmhíradó- és filmgyártókon kívül mindenki számára tilos volt. Független, potenciálisan kritikus megfigyelőket vittek olyan táborokba, amelyeket azért hoztak létre, hogy teljesen álságos politikai és kulturális bemutatókat tartsanak. A szimbolikus termelés eszközei feletti ellenőrzés csak a fegyverek erejével változott (Alexander 2002). Csak miután a szövetséges csapatok felszabadították a nyugati táborokat, készítették el a halott és lefogyott zsidó foglyokról szóló, ma már híres filmhíradókat, amelyeket a világ többi részéhez is eljuttattak.

Amint ez utóbbi példa is mutatja, a társadalmi hatalom nemcsak a szimbolikus termelés, hanem a szimbolikus elosztás eszközeit is biztosítja. Hogyan halljuk az erdőben a kidőlő fa hangját? Egy dolog egy drámát előadni, sőt filmre venni is. Egészen más dolog a terjesztését biztosítani. A filmiparban a forgalmazási szerződések csak a filmek elkészülte után alakulnak ki, mert azoknak, akik a színházi szindikátusokat képviselik, először meg kell vizsgálniuk, hogy milyen előadásokhoz kötik a végeredményt. A társadalmi drámák esetében ez a sorrendiség lehetetlen; a tömegmédiához való hozzáférés gyakran egyidejűleg történik magához az előadáshoz való hozzáféréssel. Sajtóközleményeket készítenek, médiaeseményeket rendeznek, és sajtótájékoztatókat hívnak össze, hogy a társadalmi szereplők olyan intézmények által alkalmazott "riporterek", írók és fotósok előtt hozhassanak létre előadásokat, akiknek érdekei elkülönülnek az előadók érdekeitől, és esetleg ellentétesek azokkal. Mivel a média feletti ellenőrzés létfontosságú az előadások nyilvánossággal és közönséggel való összekapcsolásához, aligha meglepő, hogy az újságok oly sokáig egyes ideológiai, gazdasági és politikai hatalmakkal összefonódva - azok ellenőrzése alatt - maradtak (Schudson 1998). Ez a fúzió lehetővé tette a különböző társadalmi pozíciók pártolói számára, hogy csak olyan előadások terjesztését biztosítsák, amelyeket ők maguk kívántak színpadra állítani. Ennek ellenére a társadalmi és kulturális differenciálódási folyamatok fokozatosan eltolták a média ellenőrzését. Minél plurálisabbak voltak a társadalmi hatalmak, annál függetlenebbek lettek a társadalmi drámák rögzítésének és terjesztésének eszközei. Egy gazdasági elit továbbra is ellenőrizheti saját médiáját, de sokkal kevésbé valószínű, hogy a gazdaságellenes politikai pártok vagy társadalmi mozgalmak médiáját.

Ebben a tekintetben a modern hierarchiák Raymond Aron (1969) által kínált elemzése sokkal találóbb, mint Marxé. Míg minden konkrét előadás a szimbolikus termelés eszközeinek megtalálása és ellenőrzése előtt áll, addig a társadalmi előadás számára általában - legalábbis a demokratikus társadalmakban - a kihívás a széttöredezettség és a polarizáció, a különböző hangok versenye és bábeli hangzása, nem pedig a monopólium és az egyoldalú ellenőrzés leküzdése. Még Marx XIX. századi Anglia ideáltípusú kapitalizmusában is a gyári körülmények parlamenti vizsgálata képes volt rendkívül kritikus performanszokat kivetíteni: az ilyen meghallgatásokról széles körben beszámolt a sajtó, és megállapításaikat nagy hatású "fehér könyvekben" terjesztették az egész osztályrendszerben. Még a szocialista pártot betiltó Bismark gróf tekintélyelvű Németországában is a harcos munkásvezetők és a tömegmozgalmak erőteljes előadásai az egész nemzet számára lejátszódtak, amelyeket radikális és konzervatív újságok egyaránt rögzítettek és terjesztettek. A huszadik század közepén Amerikában a polgárjogi mozgalom soha nem indult volna el, ha a déli újságok az egyetlen médiumok, amelyek a fekete amerikaiak tiltakozó tevékenységéről tudósítottak volna. Valójában a független északi tulajdonú újságok riporterei voltak azok, akik a feketék által vezetett mozgalom által generált lenyűgöző társadalmi drámák rokonszenves értelmezéseit rögzítették és terjesztették, és ezek az előadások lehetővé tették a pszichológiai azonosulást és a kulturális kiterjesztést a mozgalom ügyével. Amit James Scott (1990) a gyengék hatalmának nevezett, az összetett társadalmakban a szimbolikus termelés és terjesztés eszközeihez való hozzáféréstől, ha nem is az azok feletti ellenőrzéstől függ, mivel csak így lehet a kritikus társadalmi előadásokat szimpatikusan értelmezni és hatékonyan, tömegesen terjeszteni.

A színész és a szerep visszautasítása

Még ha a szimbolikus termelés technikai eszközei elegendőek is, és ha a hatalom felettük szimpatikus kezekben összpontosul, akkor sincs garancia arra, hogy az előadás sikeres lesz. Nemcsak a forgatókönyv ügye van ott, hanem a színészi játék rendkívüli kihívása is.[11] A színészeket fel lehet bérelni vagy kényszeríteni az előadásra, és ebben az értelemben csupán egy újabb termelőeszközt képviselnek. De az, hogy egy lovat vízhez viszünk, még nem biztosítja, hogy inni fog. A színészeknek hatékonyan kell eljátszaniuk a szerepüket, és erre gyakran még akkor sem képesek, ha valóban tovább akarnak lépni. Ha Barthes a színházat "egyfajta kibernetikus gépezetnek" nevezte, amely a "jelek rendkívüli sűrűségét" (1972: 261) tárja fel, akkor ez a jelzőerő még inkább magának a színésznek a személyében/szerepében összpontosul. Veltrusky (1964: 84) úgy írja le a színészt, mint "egy egész jelkészlet dinamikus egységét". Bár elismeri, hogy a jelzőerő "különböző tárgyakban is lakozik, a jelmez részeitől a díszletig", (ibid.) ragaszkodik ahhoz, hogy "a lényeg az, ... hogy a színész a jelentésüket magára összpontosítja", és hogy a színész "ezt olyan mértékben teheti meg, hogy cselekedeteivel az összes

[egyéb] jelhordozót helyettesítheti".

A fúziós társadalmakban a rituális előadók olyan szerepeket játszanak, amelyeket a tényleges társadalmi életben játszottak vagy fognak játszani. A poszt-rituális társadalmakban az előadók helyzete sokkal összetettebb. A színházi előadásokban a színészek profik.

akiknek a képernyőn kívül nincs kapcsolatuk a forgatókönyv szerinti szerepükkel. A társadalmi drámákban a színészek gyakran valóban betöltik az általuk játszott társadalmi szerepet, de az, hogy ezt a szerepet továbbra is betölthetik-e, mindig kétséges, legitimitásuk kritikai megfigyelésnek van kitéve. A hatékony előadás kihívása tehát mindkét esetben az, hogy a színész és a szerep újra összeolvadjon, hogy a játzó személy természetes és hiteles módon a szerepének tűnjön.

Schechner (1981b) a cselekvést "helyreállított viselkedésnek" vagy "kétszer viselkedő viselkedésnek" nevezte. A színházi színjátszásban a viselkedés színlelt, de ennek a színlelt viselkedésnek színlelhetetlennek kell tűnnie. Schechner (1981a: 86-7) egy apokrif mestertanár bölcsességét idézte fel: "Az igazság az, amiről a színészet szól" - intonálta állítólag, és "ha egyszer megjátszod az igazságot, akkor már megvan". Schechner (ibid., 88) maga is ragaszkodik a színészet "nem-nem-nem" minőségéhez: "Olivier nem Hamlet, de nem is Hamlet; alakítása a másság tagadása (= én vagyok én) és a nem másság tagadása (= én vagyok Hamlet) között mozog".

Csakúgy, mint az előadási folyamat különböző dimenzióinak újraegyesítésére irányuló más erőfeszítések esetében, a színésznek a szöveggel való elutasítása is képzelőerőt és kreativitást igényel. A színész a kulturális szövegek struktúrájával szemben - legyen az írott vagy íratlan - olyan, mint Levi-Strauss földhözragadt, gyakorlatias gondolkodású bricoleur-je. Megmagyarázva, hogy "a színdarab szövege miért árul el olyan keveset arról, hogyan nézhet ki egy produkció", Schechner (ibid., 86. o.) azt írja, hogy "a produkció nem a szövegből 'jön ki', hanem a próbán jön létre, a szöveggel való 'találkozás' érdekében". A próbák során a színészek különböző "akciókat, gesztusokat, fantáziákat [és] szavakat" próbálnak ki. Ez "a gyűjtés és a selejtezés, a kiválasztás, a rendszerezés és a megmutatás folyamata". A próbakísérletek során "néhány dolgot újra és újra megcsinálnak [és] úgy érzékelik ... mint ami 'működik', és 'megtartják'". Ahelyett, hogy egyszerre létezne, a poszttradicionális előadás "apránként `alakot ölt', a 'megtartott ügyek' töredékeiből építkezve".

Amikor a társadalmi szövegek tekintélyesebbek, kevésbé vitatottak, és kevésbé távolodtak el a személyek mindennapi és elfogadott társadalmi szerepeitől, a professzionális szereplők inkább indexikus, mint ikonográfiai módon tudták elérni a refúziót. A később színészi játéknak nevezett "képi színészkedés" során az előadók inkább rámutattak egy szövegre, minthogy ténylegesen megtestesíteni próbálták volna azt. Ez a megközelítés a színész és a szerep kettősségét mutatta ki, ahelyett, hogy megpróbálta volna azt zökkenőmentessé tenni (Aston és Savona 1991: 118). A XVIII. század végén, amikor a szakrális és hagyományos társadalmi struktúrákat a szekuláris forradalmak újjáépítették, ez az "anti-emotionalista" módszer kritika alá került. Diderot (1957 [1830]) A színészi játék paradoxona című művében támadta azt a színészi játékot, amely az érzelmeket inkább gesztusokkal, mint megtestesüléssel közvetítette. A Strindberg és Ibsen által kezdeményezett, intenzíven pszichológiai és introspektív színház azonban csak a XIX. század végének "új drámájában" - ekkorra a társadalmi és kulturális definiálás már lényegesen kidolgozottabbá vált - legitímálta teljes mértékben a fakszimilációt előterbe helyező színészi módszereket.

Csak ebben a korabeli empirikus defúzióban jelentek meg a "method acting" technikái a színész és a szerep megtagadására. A módszeres színjátszás orosz atyja, Konsztantyin Sztanyiszlavszkij (1936: 13) A színész felkészül című művében a rituális forma visszaszerzéséhez kapcsolódó áramlás fajtájával írta le törekvését. "A legjobb, ami történhet" - írta - "az, hogy a színészt teljesen magával ragadja a játék". Amikor ez bekövetkezik, akkor "saját akaratótól függetlenül éli a szerepet ... tudat alatt és intuitíve".

Mielőtt Sztanyiszlavszkij és amerikai tanítványai a "módszert" a színházi készség meghatározó kritériumaként megalapozták volna, a sztárszínészet (Quinn 1990) volt a szabály. Akár színpadi színésznők, mint Sarah Bernhardt a tizenkilencedik században, akár hollywoodi előadók, mint Clark Gable a huszadikban, a sztárság úgy értelmezhető, mint az az állapot, amelyben a színész személyének hatása meghaladja a színházi szerep hatását. Mivel a sztárok közvetlenül kommunikálnak a közönséggel, közvetítve a már kialakult híresség kulturális tartalmát, a refúzió sokkal kevésbé valószínű. A defúzió és a mesterségesség hiper-tudatosságának posztmodern korában a kritikusok csak akkor dicsérik a színészi játékot, ha az "átlátható" és "őszinte" (Auslander 1997: 29), ami azt jelenti, hogy a szerephez, nem pedig magához a színész személyéhez való hűségnek tekintik. Ez nem jelenti azt, hogy a sztárság eltűnt volna. Még mindig kasszasiker, még akkor is, ha akadályozza a drámai forgatókönyv összeolvadt kommunikációját.

Ha a társadalmi és kulturális defúzió áthelyezte a színházi színjátszás fókuszát, nem csodálkozhatunk azon, hogy ezzel párhuzamosan a hatékony társadalmi dráma színészi követelményei is megváltoztak. Amikor a társadalmi és politikai szerepeket - akár öröklés, akár szigorú társadalmi szponzoráció révén - tulajdonították, az egyének ügyetlenek lehettek nyilvános szerepeik ábrázolásában. A társadalmi differenciálódás növekedésével még az örökölt szerepeket is látszólag természetes módon kell eljátszani, ha fenn akarják tartani a legitimitást. Ez még inkább igaz az olyan társadalmi drámákra, amelyek forgatókönyv nélkül, és néha a szereplők szerepeinek előzetes tisztázása nélkül instantiálnak jelentéseket. Egyáltalán nem ritka például, hogy egy kialakulóban lévő politikai drámában a "kijelölt szereplők" megtagadják szerepük eljátszását. A televízióban közvetített Watergate-

meghallgatások során nyáron még azok a 1973, republikánus szenátorok is kénytelenek voltak csatlakozni demokrata képviselőtársaikhoz, és felháborodásukat és felháborodásukat kifejezni a republikánus elnök viselkedése miatt. Ezzel szemben a Clinton elleni vádemelési meghallgatások során, amelyeket a televízió közvetített, a képviselőházi testületben a legtöbb 1998, demokrata képviselő nyilvánosan kigúnyolta republikánus képviselőjüket.

kollégák. Távol tartották magukat az eljárástól, amelyet a republikánusok vezetői komoly, sőt tragikus nyilvános eseményként próbáltak beállítani. Az eredmény a valóságosság lerombolása volt. Az eljárás szinte karneváli hangulatot teremtett, amelyben nem a tragédia, hanem a komédia volt a jellemző. A színészek mindkét oldalon "politikusként" tűntek, mesterkéltnek és mesterkéltnek tűnő előadásokat nyújtottak. A politikai dráma részben azért bukott meg, mert az azt alkotó színészek nem tudtak, vagy nem akartak összeolvadni a szerepükkel.

Még ha a társadalmi drámák szereplői el is akarják játszani a kulturális szövegek által rájuk osztott szerepeket, akkor sem biztos, hogy megvan bennük a képesség a refúzióra. A társadalmi drámák csak akkor lehetnek sikeresek, ha a viselkedés íratlannak és természetesnek tűnik. Ha azt sugalljuk, hogy valaki "csak eljátssza a szerepet", az olyan őszintétlenséget tulajdonítunk a szerep betöltőjének, amely sikertelen előadást tükröz. A polgárok és a társadalmi kommentátorok méricskélnek új tisztségviselőket, és néha arra a következtetésre jutnak, hogy "nem felelnek meg a szerepnek", ami nem csak a politikai tehetség hiányára utal, hanem valószínűleg arroganciára is a választókkal szemben, akik ezt a társadalmi szerepet adták a tisztségviselőnek. Hat hónappal George W. Bush elnöksége után a New York Times egyik rovatvezetője kijelentette, hogy míg az elnök "korábban a forgatókönyvek szerinti helyzetekben laza volt[,] most a forgatókönyv szerinti helyzetekben laza" (Dowd 2001). Ezt a megállapítást az elnök könnyedségének és kecsességének hiányával indokolta, egy republikánus pártvezetőt idézve, aki szerint Bush "idegesnek és feszültnek tűnt az európai vezetőkkel folytatott találkozóiról készült képeken". Amennyiben az elnök cselekedetei megírtnak tűntek, elvesztette hitelességét, mert úgy tűnt, nem a maga ura. A Times kolumnistája lehangoló megállapításait folytatva azt állította, hogy az elnök "képzelt" mostanában arra vetemedtek, hogy áltermészetes eseményeket rendezzenek, hogy "megmutathassa pezsgését". De azt állította, hogy ez a performatív sikerre tett erőfeszítés hiábavaló volt: Amikor "az elnök egy másik alkalmi helyszínre vitte a forgatókönyvet" - egy helyi kórházba, ahol a first lady egyik munkatársának épp most született meg a gyermeke - "a barátságos babalátogatás ... azzá változott, ami valójában volt: egy merev sajtótájékoztatóvá".

A nemzet legbefolyásosabb újságjában terjesztett satirikus rovatnak egyértelműen dramaturgiai következményei voltak. Bush elnököt elítélték a refúzióra való képtelenségért, egy olyan performatív kudarcért, amely, ha nem korrigálják, közvetlenül politikai kudarcá válhat. Az első Bush elnök, George H.W., nagy tekintélyt szerzett kormányzásának első éveiben azzal, hogy hatékonyan viselkedett háborús vezetőként, meggyőzve az amerikaiakat arról, hogy az Irak elleni háború szent küldetés a polgári jó sötét és veszélyes ellensége ellen. A gazdasági stagnálással szembesülve azonban, amely hivatali idejének második felét jellemezte, egyre kínosabbá vált hivatalának ellátása. A hatástalanság és gyengeség látszatát keltve végül nem sikerült az újjavasztatása. A Times kolumnistája a fia hivatali viselkedésében dokumentált performatív kudarcok alapján hasonló sorsot jósolt. Azzal zárta rovatát, hogy megjegyezte, hogy a második Bush teljesítményére vonatkozó legutóbbi közvélemény-kutatások "riasztóan visszhangozzák apja kiesését, amikor a választóktól elrugaszkodottnak tartották". Amit persze nem tudott megjósolni, az egy új háborús forgatókönyv kialakulása, amely lehetővé tenné, hogy a fiú ugyanolyan hatékonyan teljesítsen, mint az apja. Amikor ez a lehetőség kínálkozott, George W. Bush visszautasította és visszavágott, és először tűnt "igazi elnöknek".

Az előadás és a közönség refúziója

Az előadást pusztán a szöveg szempontjából szemlélve a szemiotikusok hajlamosak az előadás létét a közönség általi értelmezéshez kötni. Pavis (1988: 87) például azt írja, hogy a mis-en-scene folyamata "csak akkor bontakozik ki, amikor a néző a produkcióból befogadja és rekonstruálja". Eszerint az érvelés szerint a nézői értelmezés közvetlenül a színészek drámai szándékához és az előadás által létrehozott kultúrstruktúrához kötődik: "A mis-en-scene megfejtése azt jelenti, hogy nézőként befogadjuk és értelmezzük ... a produkció felelősei által kidolgozott rendszert" (uo.). Egy ilyen elméleti álláspont alapján az előadás kettős ambícióját jelentő pszichológiai azonosulás és kulturális kiterjesztés könnyen megvalósíthatónak tűnik. Nem értékeli, hogy a hagyományos élet utáni előadást milyen radikálisan jellemzi a defúzió.

A kortárs színházban ténylegesen részt vevőknek egy jóval higgadtabb és ezáltal pontosabb a megítélésük. Ez kétségtelenül abból a gyakorlati tapasztalatukból fakad, hogy a közönség világa alapvetően autonóm az előadók világától, abból a szétválasztásból, amely az előadást pragmatikussá és nem csupán szöveggé teszi. A poszttradicionális előadás hatástalanított világában minden drámai erőfeszítés bizonytalan fogadtatással szembesül, hiszen olyan közönség előtt játsszák, amelynek reakcióját nem lehet tudni. Ez az esetlegesség az előadás minőségétől, az író, a színész vagy a producer korábbi sikereitől függetlenül fennáll. Steven Spielberg (2001) az A.I.: Mesterséges intelligencia című filmje bemutatója előtt egy interjúban bevallotta, hogy "az a félnék macska, aki készít egy filmet, és azonnal feltételezi, hogy az első napon senki sem fog megjelenni, és az egész világon meg fogják szidni". A világ legnépszerűbb és legbefolyásosabb populáris kultúrájú filmek alkotója a közönség reakcióitól való félelmét filmkészítői pályafutásának alapvető és elkerülhetetlen jellemzőjeként írta le.

Minden egyes projektnél így jártam el. Mindegyikben. Amikor nem így alakult, megkönnyebbültem.

A megkönnyebbülés a legnagyobb reakció, amit egy jól fogadott és jól nyitó filmre érzek. Nem ünnepelek. Nem tartok győzelmi partikat. Egyszerűen megkönnyebbülést érzek.

Spielberg azonban még akkor is, amikor filmjei jó fogadtatásban részesülnek, árulkodó bizonytalanságot mutat azzal kapcsolatban, hogy az általa megalkotni kívánt jelentés vajon ugyanaz-e, amit a közönsége is megért. Ami "jobban zavar ... még annál is, hogy az emberek nem mennek el" - jegyezte meg - "az az, hogy nem kommunikálják az eszméket". Amitől "félek", hangsúlyozta, az az, "amikor az emberek nem értik meg". Talán azért, mert ő maga a színházi szakemberek számára egy klasszikus szöveg szerzője, Boulton (1960: 1996-7) néhány elméletírónál tisztább megközelítést nyújt a közönséggel kapcsolatban. Az írók és a színészek mellett, írja, a közönség alkotja "a válaszok nagy háromszögének harmadik oldalát, amely a dráma", és ez is "képzeletbeli gyakorlatot" jelent. Boulton a közönség befogadóképességéről mint esetlegességről beszél, és azt találgatja, hogy a közönség "együttműködő" lesz-e, vagyis képes-e "alávetni magát egy új tapasztalatnak". Az ilyen alávetettség leírására a befogadás, az internalizáció és az azonosulás nyelvét használja. Azáltal, hogy "elfogadja az élet egy mintáját és megkóstolja azt", írja, a közönség "osztozik a képzeletbeli emberek életében, akik nem teljesen különböznek az ismert élő személyektől". A pszichodráma színpadra állításáról és sikeréről szóló gyakorlati írásaiban a pszichoanalitikus J. L. Moreno ugyanilyen nehézségekre reflektál.

Minél inkább képes a néző a színpadi érzelmeket, szerepeket és fejleményeket úgy elfogadni, mint amelyek megfelelnek saját magánérzelmeinek, magánszerepeinek és magánfejleményeinek, annál alaposabban elragadja figyelmét és fantáziáját az előadás. A paradoxon azonban az, hogy azonosul valamivel, amivel nem azonos... Az a mérték, amennyire a néző képes beleélni magát a színpadi életbe, saját érzéseit az ott ábrázoltakhoz igazítva, az a katarzis mértéke, amit ez alkalommal el tud élni. (Moreno 1975: 48).

Nem meglepő, hogy azok a szakemberek, akik a legmeggyőzőbben írtak az előadás és a közönség közötti szakadékról és annak leküzdésének lehetőségéről, azok, akik a leghatározottabban kiálltak amellett, hogy a világi színháznak vissza kell nyernie a vallási rituálékban rejlő gyökereit. Elutasítva azt a defúziót, amely a színházi előadást mesterségesé teszi, és a közönség részvételét helyettesítő és csillapított szereplővé teszi, a modernista avantgárd drámaírói gyakran próbáltak olyan színházi flow-élményeket létrehozni, ahol a szövegek, a színészek és a közönség egy. Jacques 1923, Copeau, a közösségi színház megalkotója és megteremtője genfi beszédében készségesen elismerte, hogy "vannak olyan esték, amikor a ház tele van, de nincs előttünk közönség" (Copeau 1955: 38-39). A közönség csak az összeolvadással és az internalizációval létezik igazán, ha tagjai "közös sürgetésben gyűlnek [és] együtt várakoznak, és könnyeik vagy nevetésük szinte fizikailag is beépíti őket abba a drámába vagy komédiába, amelyet előadunk". Copeau a közönség és az előadás ilyen fúzióját magának a közönségnek a belső egységéhez kötötte.

Amit én közönségnek nevezek, az olyanok egy helyen való összegyűjtése, akiket ugyanaz az igény, ugyanaz a vágy, ugyanaz a törekvés hoz össze... hogy együtt éljék át az emberi érzelmeket - a nevetés és a költészet elragadtatását - egy olyan látványosság révén, amely teljesebben megvalósul, mint maga az élet. (ibid.)

Peter Brook (1969: 127) a "szent színházról" alkotott elképzelését a refúzió hasonló módon történő leírásával magyarázta. Csak akkor, amikor a "reprezentáció" folyamata - írja - "nem választja el többé színészt és közönséget, előadást és közönséget", akkor tudja őket "beburkolni" oly módon, hogy "ami az egyik számára jelen van, az a másik számára is jelen van". Ilyen helyzetekben a közönség feladja a distanciált megfigyelői szerepét, és magának az előadásnak a részévé válik: "Alkalmanként, egy általa "jó estének" nevezett estén [a színész] olyan közönséggel találkozik, amely véletlenül aktív érdeklődést és életet visz a nézői szerepébe". Ahelyett, hogy aláásná a drámai kommunikációt, ez a fajta közönség valójában "segíti" az előadást.

A színházi szakemberek e vitái rámutatnak azokra a sajátosan szociológiai problémákra, amelyekkel a társadalmi drámák találkozhatnak, mivel a "társadalom" éppen az előadás és a közönség közötti szétválásban lép be a színházba. Milyen természetű ez a szakadék? Mekkora ez a szakadék? Mi a magyarázata? Milyen azonosulást generáló folyamatok tennék lehetővé a leküzdését? Kétféle magyarázatról van szó.

A magyarázatok egyik fajtája arra a dimenzióra utal, amelyet nagyjából társadalmi-strukturálisnak nevezhetünk. Maguk a színházi elemzők is élesen tudatában vannak annak, hogy "a színházban részt vesz a "nem ártatlan" néző, akinek világnézete, kulturális megértése vagy elhelyezése, osztálya és neme kondicionálja és alakítja a választ" (Aston és Savona 1991: 120). Az előadás és a közönség defúziójára való érzékenységük miatt a film- és televíziós producerek és forgalmazók úgy próbálják megvédeni befektetéseiket, hogy meghatározott "közönségdemográfákat" céloznak meg, és olyan próbafolyamatokat rendeznek, amelyek válaszul szöveges átigazításokat válthatnak ki. Nagyjából ugyanezen okból a politikusok mindig is igyekeztek "fülüket a földön tartani", hogy "visszajelzést" kapjanak a "népességtől", amely előtt társadalmi előadásait megrendezik. Hogy ez a demográfiai és reakciókkal kapcsolatos tesztelés a

A potenciális közönség tudományos közvélemény-kutatással történő megkérdezése nem változtatja meg az érintett performatív elvet. A cél továbbra is a társadalmi-drámai defúzió leküzdése.

Az összetett társadalmakban a társadalmi dráma és a közönség újbóli összekapcsolásának strukturális akadály a állampolgár-közönség alapvető széttagoltsága. A társadalmi szegmentáció nemcsak különböző érdekeket, hanem ortogonális szubkultúrákat is létrehoz, amelyek viszont azonosulási mintákat és tárgyakat hoznak létre. A jobb- és baloldal, fehér és fekete, észak és dél, férfi és nő, gazdag és szegény által végtelenen megosztott polgári közönség gyakran szögesen ellentétes módon reagál a társadalmi előadásokra. Emiatt a partikuláris, csoportokat megerősítő társadalmi drámákat sokkal könnyebb megvalósítani, mint az univerzalizálókat. Ez még inkább így van akkor, ha az ilyen folyamatos és rutinszerű megosztottságot az intenzív társadalmi konfliktusok és változások által generált polarizáció súlyosbítja. Ha a világi rituálé a közönség és az előadás zökkenőmentes összeolvadásától függ, akkor ez sokkal nehezebbé válik, amikor a közös kultúra elemei a polarizáló változások prizmáján keresztül törnek meg. A sikeres társadalmi dráma attól függ, hogy a közönségnek van-e néhány közösen osztott nézőpontja, ahogyan azt Copeau oly világosan megértette.

Az, hogy egy ilyen közös elem "valóban létezik-e", nem egyszerűen a társadalmi struktúra és a demográfia tükörképe. Ez értelmezés kérdése is. Ez rámutat a második fajta magyarázatra, amellyel a közönség és az előadás defúziójának minden társadalmi megközelítésének foglalkoznia kell. Az értelmező dimenziót magának a performatív folyamatnak az autonómiája teremti meg. A közönség értelmezésén múlik, hogy egy társadalmi dráma meggyőző módon beakad-e egy társadalom háttérkultúrájába vagy sem. Bauman (1989) szerint az előadásban benne rejlik a megkettőződés tudata, minden előadás egy idealizált vagy "emlékezetes", a tágabb kultúrában elérhető modellhez van viszonyítva. Más szóval, a közönség értelmezése nem önmagában a performatív elemek minőségére reagál, arra, hogy a forgatókönyv, a rendezés, a színészi játék és a szimbolikus előállítás eszközei önmagukban magas színvonalúak-e. A közönség értelmezése nem a performatív elemek minőségére reagál. A társadalmi (és színházi) drámák közönsége a minőséget összehasonlító módon ítéli meg. A forgatókönyveket, akár írottak, akár attribútumok, a korábbi idők nagyszerű és meggyőző cselekményeihez hasonlítják. Vajon a Reagan elnök túszerűként cserébe történő fegyverletétele körüli felzúdulás egy újabb Watergate-et jelentett, vagy elhalványult ehhez képest? A társadalmi színjátszást hasonló módon értékelik. Henry Hyde képviselő úr erőfeszítései a képviselőházi vádbizottság elnökeként hogyan értékelhetők Sam Ervin bravúros teljesítményével szemben, amelyet a szenátus Különbizottságának elnökeként nyújtott a Watergate-meghallgatások során? Hogyan viszonyulnak a mai elnökjelölti viták résztvevői a Lincoln-Douglas viták toronymagas példájához, amelyek az amerikai mitológia szerint (Schudson 1992) több mint száz évvel ezelőtt polgári drámatörténelmet írtak?

Amikor a közönség értelmezi a társadalmi drámák jelentését és jelentőségét, az ilyen összehasonlító kérdéseket tartja szem előtt. Ha a válaszaik negatívak, akkor azok, akik a könnyű demográfiai elérhetőségen kívül esnek, sokkal kevésbé fogják befektetni az előadásba az affektusukat. Ha a közönség széttagoltságát nem sikerül leküzdeni, akkor a polgárok nagy része számára sem a pszichológiai azonosulás, sem a kulturális kiterjesztés nem fog bekövetkezni. Ha a válaszok pozitívak, a közönség felfokozott és kiszélesített módon éli meg a társadalmi drámát. Ahogy mélyebben bevonódnak, az előadásnak megvan az esélye arra, hogy kiemelve őket demográfiai és szubkulturális réseikből, hogy a szétterjedt közönséget egy szélesebb körben megosztott és esetleg univerzalizisztikusabb határterületre hozza.

A kritika és az önértékelés köre

Azokban a differenciált társadalmakban, amelyek a rituálék utáni teljesítményt generálják, az értelmezés önálló pozíciót tölt be, mind intézményi, mind kulturális tekintélyi szempontból. A performansz minden egyes hatástalanított eleme független kritika tárgya, amelyet az esztétikai hatalmat és a műfaji hitelességet elhatároló reflexív kritériumok alapján ítélnék meg. Az ilyen ítéletek a "kritikusoktól" származnak, legyenek azok a népszerű médiában dolgozó szakújságírók vagy az akadémiai közegben dolgozó értelmiségiek. A kritikai ítéletek azonban nem csak kívülről érkeznek az előadásba. Belülről is keletkeznek.

A dráma minden egyes hatástalanított eleme körül speciális performatív közösségek alakultak ki, amelyek fenntartják és alkalmazzák saját kritikai és gyakran meglehetősen kíméletlen ítélezési normáikat. Lehet, hogy földrajzi, történelmi és esztétikai szempontból nagy a távolság az ókori görögországi Dionüszosz város fesztiválja által kiosztott első drámadíjak és a posztmodern Los Angelesben Hollywood által kiosztott Oscar-díjak között, de a társadalmi logika ugyanaz marad: a világi előadás értékelésének differenciált kritériumainak elismerése. Folyamatos értékelések születnek minden performatív médiumban és feltörekvő műfajban -- a színháztól a játékfilmig, a dokumentumfilmtől a független filmig, a country és western énekléstől a rapig, az esti televíziózástól a szappanoperáig, a sci-fitől az animációs rajzfilmig. Az ilyen önellenőrző eszközök célja, hogy "javítsák" a teljesítmény hatékony kivetítésének lehetőségeit. Az ítéletek és díjak kiosztása a kortársak értékelései alapján történik. A stúdiók hatalma ellenére maguk a színészek, operatőrök, vágók, rendezők, írók és

jelmeztervezők hozzák létre az esztétikai képességek hierarchiáját az egyes előadói közösségekben, nem pedig az akadémián kívüli hatalmak.

Kevésbé formális módon a kritikai értelmező ítéletek szabadon és végtelenül keringenek a drámai életben, annak színházi és társadalmi formáiban egyaránt. A közönségkapcsolatok, egy rendkívül nagy iparág, azzal foglalkozik, hogy a közönség által az előadásra alkalmazott értelmezéseket kondicionálja és strukturálja. Ezzel foglalkoznak az ügynökök és ügyintézők, a fókuszcsoporthoz szakértői, a magánvállalkozók által felbékelt közvélemény-kutatók is. Ez a törekvése minden "csúnya" pletykának, feltűnő hóbortnak és divatnak is, amelyek szájról szájra terjednek szegmált társadalmi csoportokban, és néha egész társadalmakban.

Az agonisztikus elköteleződés a jelentéssel

Az összetett társadalmakban a hatalmi és kulturális struktúrák adják a kulturális teljesítmény háttérét, de a hitelesség megvalósul, nem pedig tulajdonítható. Maga az előadás határozza meg a legitimitást. A jó háborúk illegitimnek, a rossz háborúk pedig jónak tekinthetők. A hiteles hőseket vissza lehet csinálni. Az ármánykodó, rosszindulatú és veszélyes embereket lehet hitelesen szeretni és tisztelni. Egy szimbolikus szöveg sikeres előadása teremti meg a hitelességet, nem pedig a jelzettek tényleges természete vagy minősége. Erről szól a kulturális előadás pragmatikája. A dráma minden egyes hatástalanított elemét lehet többé-kevésbé hatásosan előadni. Ha van elméleti veszélye annak, hogy ennyire a pragmatikára koncentrálunk, az az, hogy a kultúra szimbolikája átmenetileg félrekerül. De a szimbolikus cselekvés pragmatikája az, ami minket mindig foglalkoztat. Soha nem szabad elfelejtenünk, hogy a hatékony előadás sikerét az méri, hogy milyen mértékben foglalja magába a jelentést.

A jelentés agonisztikus módon épül fel (Arendt Benhabib 1958, 1996). Az agonizmus arra a dinamikus mozgásra utal, amelyből a jelentés áramlik, egy konfliktusos és hullámszerű dialektikára, amely a jót a rosszal szembeállítja, amely a szent és a profán közötti egzisztenciális és metafizikai ellentétet hangsúlyozza. Ezek a kettősségek határozzák meg az előadás háttérében álló kulturális nyelv alapjait. Ezek hozzák létre az alapvető kódokat, és ezek mozgatják azokat az alapvető társadalmi narratívákat, amelyekre minden sikeres előadásnak támaszkodnia kell. A "binárisok előadása" a drámát a háttérkultúra alapnyelvébe ülteti be. Ez legitimálja a forgatókönyvet és a díszletet, a színészi játékot és a rendezést, a hatalmat és a szimbolikus eszközöket, a kritikai dicséretet és az elítélést egyaránt. Ha az előadás beültetésre kerül ezekbe a binárisokba, akkor pszichológiai azonosulás érhető el, és a háttérkultúra elemei kiterjeszthetők az előadott sajátos érdekekre. A drámai refúzió folyamatában az előadás minden eleme ugyanazt a vonalat próbálja meghúzni a homokba. Az a hitelesség, amely a hatékony teljesítményt jellemzi, agonisztikus teljesítmény. A dráma főszereplői erőteljesen igazodnak a kulturális mítoszok szakrális témáihoz és alakjaihoz, és e megtestesülés révén új ikonokká válnak, és új szövegeket hoznak létre. Ezt azonban nem tehetik meg anélkül, hogy egyúttal ne konstruálnák meg és ne emelnék ki az autentikusat. A profánnal, a gonosz témákkal és alakokkal szembeni ellenszenvüket jelezve, amelyek azzal fenyegetnek, hogy beszennyezik és elnyomják a jót, kétségbe vonják más előadók őszinteségét és hitelességét. Ha egy főszereplő sikeresen teljesíti a binárisokat, a közönség az előadót "becsületes embernek", a mozgalmat "igazán demokratikusnak", egy akciót "a keresztény szellem megtestesítőjének" nyilvánítja. Ez a társadalmi relativitás minden társadalmi előadást és mindenféle drámai műfajt érint, a szórakoztatástól a kisebb-nagyobb politikai összecsapásokig.

Grossberg (1992: 206) leírta, hogy a rockzenének "folyamatosan változnia kell a túléléshez", és hogy ezt úgy teszi, hogy "új formákban, új helyeken, új szövetségekben próbálja reprodukálni hitelességét". A rock ezt agonisztikus módon teszi. Egyfelől "állandóan egyik középpontból a másikba kell mozognia", szakrális témákhoz és helyekhez igazodva. Másfelől, "hogy folyamatosan kivetítse az autenticitásra vonatkozó igényét", a rock mindig "átalakítja azt, ami autentikus volt, a nem autentikusba". Amikor Auslander (71) azt írja, hogy radikális állításai ellenére "a rock ideológiája konzervatív", akkor ugyanarra a szükségszerűsége mutat rá, hogy a kulturális előadás a háttérkultúra binaritásaihoz igazodjon: "Az autenticitás gyakran az aktuális zene egy korábbi, "tisztább" pillanathoz való viszonyban található a zene mitikus történetében".

Ugyanezt az elméleti logikát alkalmazva egy egészen másfajta radikális követelésre, Chan (1998) azt javasolta, hogy a politikai forradalmakat nem egy teljesen új ideológia megteremtéseként, hanem a "középpont áthelyezés" gyakorlatként kell felfogni. A júniusi Tienaman téri összecsapásról szóló tanulmányában Chan 1989, bemutatja, hogy a radikális diákok és a hatalmat birtokló kommunisták tevékenységei hogyan tekinthetők egymással versengő performatív erőfeszítéseknek, amelyek ugyanazt a háttérforgatókönyvet igyekeznek felhasználni és újraartikulálni. A tiltakozók és a reakciók egyaránt azt igyekeztek bizonyítani, hogy a saját mozgalmuk és eszméik azok, amelyek a kínai forradalom szent eszméit hitelesebben fejezik ki. Miközben performatív módon igyekeztek legitimálni magukat, arra is törekedtek, hogy ellenfeleiket hitelesíthetetlennek, szennyezőnek és veszélyes ellenforradalmároknak bélyegezzék.

A kettősségek bemutatása a mindennapi politikai élet rutinszerű része. A 1980, republikánusok és a

Az Egyesült Államok alelnöki tisztségére pályázó demokrata jelöltek közül az indianai republikánus jelölt, Dan Quayle szenátor a mártírhalált halt egykori elnökre, John F. Kennedyre hivatkozva próbált hitelességet szerezni. Quayle ellenfele, Lloyd Benton texasi szenátor egy olyan megjegyzéssel válaszolt, amely nem csupán fontos vitapontokat szerzett, hanem a következő években folklorisztikus státuszba került: "Szenátor úr, volt szerencsém ismerni Jack Kennedyt, és ön nem Jack Kennedy". Közvetlenül politikai ellenfeléhez szólva, de hallgatólagosan a jelöltek hitelességét megítélő televízióhoz, Benton igyekezett megakadályozni, hogy Quayle ikonikus szerepet töltsön be. Sikerral járt.

Performatív hatások

Az emberek cselekedeteikkel akarnak elérni dolgokat. Néha ezek a célok tisztán kulturálisak: egy érték vagy meggyőződés érvényességét akarják érvényesíteni. Néha ezek a dolgok praktikusak: valami anyagi javakat akarnak szerezni, manipulálni egy helyzetet vagy személyt, megvalósítani egy érdeküket. Nem számít, hogy milyen célt követnek, a szereplőknek szimbolikus cselekvésre van szükségük. Hacsak nem akarnak kizárólag nyers erőre támaszkodni, meg kell győzniük másokat, hogy egy bizonyos módon cselekedjenek. Ez azt jelenti, hogy meg kell próbálniuk meggyőzniük másokat arról, hogy elhiggyék, amit mondanak: hogy ők azok, akiknek mondják magukat; hogy azt fogják tenni, amit kijelentenek, figyelmeztetnek vagy megígérnek; hogy cselekedeteik eredménye az előre jelzetteknek megfelelően fog alakulni; hogy a helyzet valóban olyan, amilyennek leírták.

Egy olyan összetett világban, amelyben a teljesítmény elemei elmosódtak, mindez sokkal nehezebb, mint amilyennek elsőre tűnik. Ezeket az eredményeket elérni azt jelenti, hogy sikeres teljesítményt nyújtottunk. Csak akkor szólal meg a teljesítmény, ha a teljesítmény elemei újra összeolvadnak. Ez több, mint pusztán hit. Amikor újra összeolvad, az előadást mélyen igaznak érezzük. A személyeket valóban úgy fogadják el, mint akiket az általuk felidézett értékek motiválnak. Az emberek által felhozott indokokat valóban meggyőzőnek tekintik. A személyek által megfogalmazott vádak alaposan megalapozottnak tűnnek. Az általuk elítélt személyeket bűnösnek tekintik.

A színházi drámában ez a hatásosság illokúciós. A színpadra állított dráma nem azért sikeres, mert a "való világban" társadalmi eredményeket hoz, hanem mert a színházi világban katarzisa készíteti a nézőket. A dráma lehetővé tette és kikényszerítette a motívumok és viszonyok feldolgozását. Elmélyítette a megértést, néha mélyreható, néha komikus módon. A végén azonban a színházi közönség mindig elsétálhat.

A társadalmi drámában a sikeres előadás hatásai perlokúciós jellegűek. A katarzisz és az elmélyült érzések és gondolatok mellett a társadalmi drámák gyakorlati hatásokat is kiváltanak. A társadalmi szereplők ugyanis a meggyőző előadások színpadra állításával érik el - akár egyéni, akár kollektív - törekvéseiket a "való világban". Üzleteket kötnek, vállalkozásokat indítanak, munkavállalókat motiválnak. Háborúkat indítanak és a morált fenntartják. Forradalmak születnek. Karrierük születnek és vesznek el. Hősök születnek és hatalmas vezetőkké válnak. Kollektív identitások törnek össze és alakulnak újra.

Ezek az illokúciós és perlokúciós hatások hatással vannak a struktúra és a cselekvés metateoretikai vonatkozásaira. Ha a dráma sikeres, akkor az előadást szöveggé alakítja át. Azt akarom itt sugallni, hogy amennyiben az előadás elemei összeolvadnak, a pragmatika szimbolikusává válik. A sikeres előadás pragmatikájának megvilágítása érdekében a háttérkultúrát állandónak tartottam, a bevett kódok, narratívák és retorikai konfigurációk tárházaként kezelve azt. A kulturális pragmatika általam itt kidolgozott modellje segít megérteni, hogyan és miért változnak az ilyen kulturális struktúrák háttérjelentései.

Az előadások azáltal váltak hitelessé, hogy látszólag megtestesítik és előadják a bevett, apriori forgatókönyveket, még akkor is, ha látszólag arra törekednek, hogy megváltoztassák azokat. A rendkívüli kreativitás és képzelőerő, amelyet a változatos és összetett refúziós erőfeszítések maguk után vonnak, mégis arra utal, hogy az előadói kultúra mindig is jelentős változással jár. Például, ahogy a forgatókönyvírók erőfeszítéseket tesznek a háttértémák egyszerűsítésére és redukálására, valamint meglepő váltások és fordulatok létrehozására, nemcsak új harmonikus váltásokat vezetnek be a kulturális akkordokon, hanem néha harmonikátlanokat is, sőt néha túlmutatnak magukon az akkordokon. Ez még inkább igaz a szociáldramai forgatókönyvírásra, amelynek rendkívül kontingens helyzeteket kell értelmeznie, ritkán írják meg előre, és gyakran utólagosan tulajdonítják el.

Hasonlóképpen, a forgatókönyv és az idő, a hely és a cselekmény újraegyesítésére irányuló törekvés során a mis-en-scene olyan újításokat kezdeményez, amelyek, bár kezdetben kisebb jelentőségűek, gyakran messzemenő jelentőségűvé válhatnak. Korábban már feltártuk, hogy a rendezőknek milyen rendkívüli mozgástere van a forgatókönyvek instanciálásában. Azt is láttuk, hogy a szimbolikus előállítás eszközeinek változása hogyan vezet az előadás rekonstrukcióihoz. A színháztörténet nagy színészeinek felidézése azt jelenti, hogy nyomon követjük a

forgatókönyv szerinti szerepek sorozatos és radikális átformálását, olyannyira, hogy gyakran azt állítják, hogy maguknak a szerepeknek a jelentése is drasztikusan megváltozott.

Amikor az előadás áramlást hoz létre, ezeket az olykor radikális kulturális változásokat a közönség mint ilyeneket fogja befogadni. Amikor az előadásnak ez az utolsó eleme kerül a játékba, a képzelet gyakorlására irányuló igény további kulturális változásokat eredményez. A közönség mint állampolgár-közönség tükrözi és kifejezi a mögöttes társadalmi átalakulásokat. Politikai értelemben a közönség elvárásokat támaszthat a nagyobb befogadás és a másság iránti nagyobb érzékenység iránt; ösztönözheti őket a visszahatás, és hajlamosak lehetnek kevésbé exkluzív, partikulárisabb módon választani és értelmezni; vagy az intenzív közéleti részvétel időszakát követően a privatizáció és a visszavonulás reménye motiválhatja őket. Jobb vagy rosszabb esetben, ahogy a közönség változik, úgy változnak az általuk a teljesítménynek tulajdonított jelentések is. Láttuk, hogy a társadalmi drámák közönsége ritkán reagál egy előadásra egyöntetűen. Az etnikai, faji, osztály- és nemi csoportosulások hol finom, hol drámaian eltérő olvasatokat produkálnak ugyanarról az előadásról, legyenek azok hagyományos és színházi (Liebes és Katz 1990) vagy társadalmi (Hunt 1997). Ugyanazon előadás ilyen töredezett értelmezései viszont belépnek a szubkultúrák építésébe, tovább differenciálják azokat, új módon viszonyítják egymáshoz, hibrid és alternatív témákat vezetnek be (Jacobs 2000).

Vajon a világtörténelem nagy kulturális újításai másképp jöttek volna létre? A háttérkultúrára agonisztikusan támaszkodó, sikeres előadás maga is radikálisan új szöveggé vált. Buddha buzgó és hűséges hindu volt, aki látszólag csupán a kialakult hagyományt akarta megtisztítani. E megtisztulás végrehajtása során azonban olyan mértékben beszennyezte a meglévő értelmezéseket, hogy új vallási szöveg és új közönség jött létre. Jézus jámbor zsidó volt, aki a templomi zsidók hitelességét támadva erőteljes tisztulási előadást hozott létre; az istenfélelmet úgy testesítette meg, hogy élénken, áhítatos és kifejező módon cselekedett. De anélkül, hogy ő ezt szándékosan tette volna, Jézus közönsége az előadását nem az ősi szöveg megtisztításaként, hanem önmagában egy új kulturális írás kezdetét jelző szöveggé fogta fel. Az angol és az amerikai forradalmat csináló demokratikus radikálisok is úgy érezték, hogy megtisztítják politikai hagyományaikat (Bailyn 1963)), helyreállítják őseik ősi republikanizmusát, amelyet a királyság és az arisztokrácia beszennyezett és megrontott. Az általuk végrehajtott forradalmakat azonban nem hűséges performatív iterációként, hanem önmagukban új szöveggé fogták fel; egy új politikai kultúra alapító atyái lettek.

Bármilyen változásokat is vezetnek be az előadások, fontos megérteni, hogy ha sikeresek, akkor ilyen mértékben visszamenőleg önmagukban is szövegnek tekintik őket. Az ilyen akciók által hagyott feljegyzések lenyomatot hagynak a kollektív tudatban. Ezek a lenyomatok a kollektivitás emlékei, a performatív letétek, amelyek a feljegyzések kultúrájává válnak, és amelyeket folyamatosan feldolgoznak, átdolgoznak és újragondolnak a performatív térben. A kollektív emlékek a kulturális performanszok emlékei, olyan drámák, amelyek sikere kitörölhetetlen nyomokat hagy (pl. Eyerman 2002).

Néhány filozófiai és esztétikai megfontolás: A hitelesség performatív státuszával szembenézve

Aligha túlzás azt állítani, hogy a modern társadalom tudatát kísérti a jelen esszé alap gondolatának - miszerint a refúzió mesterséges és konstruált folyamat - implicit tudata. A filozófia és a művészet ezoterikus világától a mindennapi élet legdurvább területein át a mindennapi élet legzordabb tartományaiig az a nyugtalanító felismerés ébredt, hogy az előadás kevésbé egy rögzített én kisugárzása, mint inkább a különböző drámai részek esetleges összehangolása és megjelenítése.

Az ezoterikus gondolkodásban több mint egy évszázaddal ezelőtt filozófiai figyelmeztetések sora kristályosította ki azt a veszélyt, hogy a szereplők valóságosnak tűnhetnek anélkül, hogy valójában azok lennének (vö. Carlson 40ff). Nietzsche (1984 [1878]: 51) az Emberi, túlságosan is emberi című művében megfigyelte, hogy "majdnem minden ember, még a művész is, képmutatással kezdi a szakmáját, mivel kívülről utánozza, másolja azt, ami hatásos". Az ilyen modern mesterkéltetés a "szabad szellem" megölésével fenyegetett, amelyet Nietzsche egész későbbi melankolikus művében aposztrofált. Mivel Santayana (1922: 133-4) ugyanígy kísértette a modern töredezettség, ugyanilyen kritikusan viszonyult a modern előadás feltételezett mesterkéltetéséhez: "Mindenkinek, aki biztos az eszében, vagy büszke a hivatalára, vagy aggódik a kötelessége miatt, tragikus maszkot ölt magára".

Sartre ezt a filozófiai vizsgálódást a legmagasabb szintre emelte, és úgy határozta meg, hogy az előadás egzisztenciális dilemmája, amelyet az előadás újrafeldolgozásának szükségessége vet fel annak érdekében, hogy az autentikussá váljon. Sartre úgy vélte, hogy az ember csak az emberi lét eredendő semmisségével szembenézve ismerheti fel kreativitását, minden cselekedetnek a semmiből való kiindulását, és csak e felismerés révén fogadhatja el saját erkölcsi felelősségének tényét. Ez az ontológiai meggyőződés tette lehetővé Sartre számára, hogy élesen érzékeny legyen a performatívumra. A Lét és a Semmi híres kitérőjében Sartre (1956 [1943]: 101-102) ragaszkodik ahhoz, hogy a pincér csak "pincérkedik egy kávéházban". "A fűszeres, a szabó, az árverésvezető táncát" leírva Sartre azt sugallja, hogy ők színpadi előadók, és egyúttal leleplezi e sugallat mesterkéltetését: "Arra törekszenek, hogy meggyőzzék ügyfeleiket, hogy ők nem mások, mint egy fűszeres, egy árverező, egy szabó". Nietzschével ellentétben

és Heideggerrel, valamint a kései Foucault-nak az én kultiválására vonatkozó felhívásával együtt azonban Sartre ebben a korai művében legalábbis elutasítja azt a romantikus illúziót, hogy a színészek elszakadhatnak a performansztól, és egy összeolvadt autenticitást fogadhatnak el. Sartre ragaszkodik ahhoz, hogy a színészeknek fel kell ismerniük, hogy valóban előadnak. Mert ha valaki úgy játszik, hogy nem tudja, hogy játszik, az rosszhiszeműséget eredményez. Csak ha valaki tudja, hogy maszkot vesz fel és vetít előre, akkor cselekszik jóhiszeműen, akkor éri el az egzisztenciális hitelességet, és akkor vállal morális és politikai felelősséget.

Művészetelméleti szakemberek, kritikusok és drámaírók ugyanezzel a dilemmával szembesültek és tették ezt nyilvánvalóvá. A modern előadás minden egyes fő médiumát egymás után védelmezték, tévesen a realizmus ontológiájának tekintett tulajdonságaiért - az életszerű tulajdonságokért, amelyek állítólag lehetővé teszik a médium számára a valóság-hűség elérését a pusztán írott szövegekkel szemben. Korábban idéztem Boulton megjegyzését, miszerint a színház "irodalom, amely a szemünk előtt jár és beszél". Ez a színházisághoz intézett paeonjának előszava.

Óriási különbség van egy színdarab és az irodalom bármely más formája között. Egy igazi színdarab háromdimenziós... Nem az a célja, hogy a szem a papíron lévő jeleket érzékelje, és a képzelet ezeket látványokká, hangokká és cselekvésekké alakítsa; a színdarab szövegét arra szánták, hogy látványokká, hangokká és kiegészítéseké váljon, amelyek szó szerint és fizikailag a színpadon történnek. Bár a színdarabokat valójában gyakran csendben olvassák, ha egyáltalán drámát akarunk tanulni, ezt mindig szem előtt kell tartanunk. (Boulton 1960: 3)

Paradox módon Boulton könyvének zsenialitása abból fakad, hogy részletesen feltárja, hogyan lehet és kell meggyőzően megteremteni ennek az élethű testiségnek minden dimenzióját. A francia filmfilozófus, Andre Bazin (1968: 9-16, 76-124) a *What Is Cinema?* című könyvében ugyanezt az ellentétet hangsúlyozta, de úgy vélte, hogy saját médiumának realizmusra való képessége minden más médiumét felülmúlja. "Hasonlítható-e a fényképezési kép, különösen a filmes kép" - kérdezte Bazin (ibid., 96) - "más képekhez, és lehet-e velük együtt úgy tekinteni, mint amelyeknek a tárgytól elkülönülő létezése van?". Válasza nemleges volt. A regénnyel, az újsággal vagy a színházzal ellentétben - érvelt - csak a film alapozta meg magát egy realista ontológián. Az időben és térben látszólag folyékonyan mozgó, folyamatos fényképész első látásra garanciát nyújtott a valóság-hűségre.

A jelenlétet természetesen térben és időben határozzuk meg... A fotográfia és később a mozi megjelenése előtt a plasztikai művészetek (különösen a portré) voltak az egyetlen közvetítők a tényleges fizikai jelenlét és a távollét között. Igazolásuk a hasonlóság volt ... De a fotográfia megint valami más. Semmiképpen sem egy tárgy vagy személy képe, helyesebben annak lenyomata Többet hordoz magában a puszta hasonlóságnál, nevezetesen egyfajta identitást ... De a fényképezés abban az értelemben gyenge technika, hogy pillanatnyisága arra kényszeríti, hogy az időt csak darabonként rögzítse. A mozi valami furcsán paradox dolgot tesz. Megformálja a tárgyat, ahogyan az időben létezik, és ráadásul lenyomatot ad a tárgy időtartamáról. (ibid.: 96-97)

Mégis, ismét csak ez a felismerés tette lehetővé Bazin számára, hogy értékelje és megmagyarázza a film szétszabdalo művészetét. A *mis-en-scene* irányításában - Bazin híres javaslata szerint - a rendező, nem pedig a színész vagy a forgatókönyvíró a filmművészet igazi szerzője. Harminc évvel később Philip Auslander, a posztmodern performansz-elméletíró pontosan ugyanezt az állítást fogalmazta meg a televízióval szemben, mint a filmmel szemben. "Az elevenség ontológiájára" utalva Auslander (1999: 12-13) arról beszél, hogy még az előre felvett televízióban is megnyilvánul az "elevenség kolonizálásának" képessége. Az, hogy a televízió "a közvetlenség igénye révén ontológiai szinten képes a színházat orvosolni", figyelmeztet Auslander, súlyos manipulációs és mesterséges problémákat vet fel.

Aligha meglepő, hogy a mesterségesség/autenticitás dilemmája magába a színházi gyakorlatba is behatolt. Így a viszonylag új műfaj, a "performanszművészet" a defúzió megteremtésével leleplezi a mesterkéeltséget. Auslander (1997: 41) a kísérleti Wooster Csoportról szóló értekezésében, amelynek színészei különböző darabjaik teljes repertoárjában fenntartják tényleges személyes identitásukat, azt írja, hogy a színészek "előadásmódja", amely "egyszerre idézi és kritizálja a hagyományos színjátszást", úgy írható le, mint "előadás "a" színjátszásról". A modernista avantgárd rendező, Peter Brook "szent színházához" képest, amely egy összeolvadt, rituális hatás megteremtésére törekedett, az ilyen posztmodern színháziasság a refúzió mesterségességét leplezi le, kiemelve színész, előadás és szöveg különállását. Az előadások "kevésbé egy külső valóság reprezentációi, mint inkább az előadóknak az előadás körülményeihez való viszonya" (ibid.).

Természetesen Bertold Brecht volt az, aki először tette színházi hatássá a de-fúziót. Brecht Max Reinhardt asszisztense volt, a 20. század eleji német színházi rendezőé, akinek rendkívüli színrevitele először vezetett ahhoz a gyakorlathoz, hogy az előadást nem a színésznek vagy a drámaírónak, hanem a rendezőnek tulajdonították

(Hartnoll 1966: 244). Ha Reinhardt a performatív elemek esztétikai manipulációja a közönség és a szöveg megtagadására irányuló törekvéshez kötődött, Brecht esetében ennek éppen az ellenkezője volt igaz. Kifinomult színpadi módszereket alkalmazott, hogy lerombolja azt, amit a teatralitás veszélyes illúzióinak tekintett. Megparancsolta színészeinek, hogy ne

"váljon" az általuk alakított színésszé, és igyekezett megakadályozni, hogy a közönség érzelmileg belekeveredjen a darabjaiba. Politikai radikálisként Brecht (pl. 1964) azt akarta, hogy darabjai a kapitalista társadalom hamis tudatának átlátására képezzenek. Azt remélte, hogy ha a színházi előadások lelepleződnek, mint erősen mesterkél, akkor talán a mindennapi életet informáló és deformáló társadalmi szövegek is megfoszthatók performatív erejüktől.

Az uralkodó ideológia leleplezésének célja a drámai előadás dekonstruálásával átfedésben van a neomarxizmus "ellenállási rituálék" megközelítésével (Hall és Jefferson 1976). A birminghami kultúratudományi iskola tagjai azt állították, hogy az alsóbb osztálybeli személyek szimbolikus cselekvései csak felületesen érintkeznek a kapitalista társadalom hegemon szövegeivel. A hagyományos rituáléelméletet megfordítva azt sugallták, hogy a domináns gazdasági csoport szimbolikus cselekvései dacosan szubkulturális szkripteket hajtanak végre. Az az elképzelés, hogy a de-fúzió leleplezheti a konzervatív ideológiát, továbbra is motiválja azt, amit Carlson (1996: 165-186) "ellenálló előadásnak" nevezett a kortárs színházban, amely manapság gyakrabban irányul a nemi, nemi, faji és etnikai hierarchiák, mint az osztályhierarchiák ellen.

Thi Minh-Ha Trinh feminista filmrendező (1991: 1993-94; vö. Carlson 1996: 181-82) például úgy jellemzi magát, mint aki "a néző mint olvasó szubjektum és jelentésalkotó-közreműködő közvetítő szubjektivitásának vak tagadásával" szembesül. Kritizálja azokat a művészeket, akik "műveiket a Valóság 'úgy, ahogy van' átlátszó leírásának vagy közvetlen tapasztalatának tekintik", és azt javasolja, saját projektjét úgy írja le, mint amely "a látványosság szokásával való szakításra" irányuló erőfeszítést olyan technikák alkalmazásával, mint a "hangos kérdésfeltevés". Trinh ragaszkodik hozzá, hogy csak azáltal, hogy ilyen nyíltan "a reprezentációk valóságával foglalkozik", a művésznek sikerülhet "kifejezetten párbeszédbe lépnie a nézővel/olvasóval". Az ilyen radikális performansz-elméletek célja, más szóval, a kulturális gyakorlat hagyományos elemeinek hatástalanítása.

Következtetés: A szociológus erkölcsi feladata a kulturális pragmatika tükrében

A kritikus filozófusok, drámaelméleti szakemberek és művészek a refúzió normatív következményeivel foglalkozva igyekeztek leleplezni a kulturális előadás mesterségességét, legyen az színpadon vagy a való életben. Politikai és erkölcsi következményeitől megijedve defúzióra szólítottak fel, és jellemzően ők maguk is igyekeztek előmozdítani a folyamatot. A szociológus feladata más. A szociológia gyakorlatát átítatja az erkölcsi aggodalom, de célja az expozíció és az értelmezés, nem pedig az értékelés önmagában. A kulturális pragmatikáról való gondolkodásban a szociológia kritikai hozzájárulása nem az újrafúzió elítélésében, hanem annak megnevezésében és megvilágításában rejlik. Talán még ellentmondásosabb, hogy azt javasolnám, hogy a szociológusoknak nem kellene követniük az avantgárdot még a defúzió szorgalmazásával sem. Refúzió nélkül a társadalmi élet nem lenne lehetséges. Valójában nemcsak elnyomó, hanem felszabadító társadalmi értékeket is közvetítenek a sikeresen fúzióba hozott kulturális performanszok. A demokratikus és emancipatorikus ideológiák gyakran a performatív kudarcuk miatt lettek elrontva. A politikailag emancipatorikus elméletet esztétikailag meggyőző gyakorlatnak kell támogatnia.

A teljesítmény szociológiai megközelítése tehát agnosztikus marad a szimbolikus cselekvés erkölcsi minőségével kapcsolatban. A szociológus szemszögéből nézve minden előadás egyformán konstruált, és a hitelességet a sikeres előadás termékének, nem pedig feltételének tekinti. A színészek az adott műfajnak megfelelő affektusok, szimbólumok és viselkedésmódok megjelenítéséről és megtestesítéséről van szó, és arról, hogy a közönség szelektíven nem figyel az e kereteken kívül eső ingerekre. "Az autenticitás hatásának megteremtése a rock [zenében]" - írja Auslander (1999: 70) - "kulturálisan meghatározott konvenció kérdése". Ami igaz a rockzenére, az igaz a kulturális előadás minden más műfajára is, az auratikus egyházi szakrális előadásoktól a demokratikus társadalmi élet nagy polgári előadásaiig.

Nem véletlen, hogy olyan szellemi úttörők, mint Turner (1983: 55-57) és Schechner (1981a89ff) Csikszentmihályi gondolatait idézték. A Flow pszichológiát adott ahhoz a fajta ritualizált világi előadásmóddhoz, amelyet látni akartak. Csikszentmihályi kisajátításában Schechner (84) - nagyon helyesen - megjegyezte, hogy a flow "a reflexivitás ellentéte". Ha azt gondoljuk, hogy a kortárs társadalom tisztán reflexív, akkor a modernizációs elméletet a legdichotomikusabb és leghistorisztikusabb megfogalmazásában fogadjuk el (pl. Beck et al. 1994). A szimbolikus cselekvés jelentést idéz elő, és a jelentés megnyitja a szimbolikus részvételt a fantáziában, a narratívában és a kódban.

Az áramlás folyamatos lehetőségének elismerése azonban nem jelenti azt, hogy a poszttradicionális társadalmak sajátosságait figyelmen kívül lehet hagyni. A reflexivitás áthatja a kortárs életet. A kulturális előadóknak lehet céljuk a flow, de ritkán érik el azt. Ahhoz, hogy megértsük, miért, túl kell lépünk azon helyzetek nosztalgikus rekonstrukcióján, amelyekben a performatív siker könnyen elérhető, és túl kell lépünk azokon az ellen-nosztalgikus hipotéziseken, amelyek szerint az ilyen teljesítmény tartósan blokkolva van. Csak a defúzió mindennapi valóságának elemzése révén leszünk képesek elméletet alkotni annak alternatívájának lehetőségéről

- a refúzióról, amely képes fenntartani a mítoszt.

A refúzió kritikusan fontos a társadalmak életében. Mert még akkor is, ha fenntartjuk a realizmust és az erkölcsi felelősséget,

a korai Nietzschevel (1956 [1872]: 136) együtt mégis el kell ismernünk, hogy "minden kultúra, amely elvesztette a mítoszt, ugyanígy elvesztette természetes és egészséges kreativitását is". Ha "a képzelet erőit ... csak a mítosz mentheti meg", akkor még a legdemokratikusabb és legindividuaisabb társadalmakat is így kell fenntartani. A mítoszokat a sikeres kulturális előadások generálják. Amennyiben sikeresek, újjáélesztik a kollektív kódokat, lehetővé téve, hogy - Nietzsche szavaival élve - "mindenütt jelen legyenek és észrevétlenül, elnököljenek a gyermeki elme növekedése felett, és értelmezzék az érett ember számára életét és küzdelmeit".

Megjegyzések

[1] Magáért a gondolatért, hogy a társadalomelméletet kapcsolatba kell hozni a teljesítménytudományok e viszonylag új területével, a Richard Pelsszel folytatott beszélgetésnek tartozom köszönettel. A terület jelenlegi formájában történő bevezetéséért lásd Auslander (1997, 1999) és Carlson (1996). Mindkét szerző hatással volt saját felfogásomra, és az alábbiakban konkrétan hivatkozom munkájukra.

[2] Ezt a kérdést hangsúlyozza Baker és Hacker (1980: dőlt betűvel⁵¹, szedve) Wittgenstein fogalmához fűzött befolyásos kommentárja: "A játék fogalma ugyanis olyan kívánatos asszociációk széles skáláját hordozza magában, amelyek gyümölcsözően megvilágíthatják a nyelv fogalmát. A játékok az emberi elme szabad alkotásai, autonómok és szabályokkal irányítottak. A játék szabályai nem mozdulnak meg minden elképzelhető körülményre, de ezért nem tekinthetők hiányosnak. A játékokra való képesség alapja a gyakorlás; a játékokra való képesség egy technika elsajátítása. A játék emberi tevékenység, és létezése közös reakciókat, hajlamokat és képességeket feltételez. A játék célját, amennyiben az egy győztes vagy vesztes játék, a játék határozza meg (az, hogy mi számít győzelemnek vagy vereségnek), és nem idegen tőle, még akkor sem, ha valaki szórakozásból, hírnévért vagy pénzért játszik."

[3] Robert Bellah későbbi munkássága, amely Geertz munkásságával együtt oly sokat tett a kortárs kulturális szociológia megteremtéséért, ugyanígy a republikánus nosztalgia által megroggyantottnak tekinthető.

[4] A dolgozat későbbi részében, a társadalmi differenciálódásról szóló értekezésemben a kollektív reprezentációk e kategóriáját a háttérkultúra és a forgatókönyvek két kategóriájára bontom.

[5] Nietzsche pontosan ezt a színházi dráma és a dionüszoszi rituálé megkülönböztetésének folyamatát követte nyomon, és állította pellengérré provokatív és rendkívül nosztalgikus korai művében, A tragédia születésében. A későbbi görög dráma applóniai kórusával szemben Nietzsche (1950 [1872: 56) azt állítja, hogy "a dithüramikus kórus ... az átalakult kórusa, akik elfelejtették polgári múltjukat és társadalmi rangjukat, akik istenük időtlen szolgálivá váltak, és minden társadalmi szférán kívül élnek". A színész, a közönség és a szöveggönyv között még nem létezett mesterséges elkülönítés: "A dithürambusban öntudatlan szereplők közösségét látjuk, akik mindannyian elvarázsoltnak látják egymást".

A feledésnek ez a szakadéka választja el a hétköznapi valóságot a dionüszoszi valóságtól. De amint ez a hétköznapi valóság belép a tudatba ... undorral szemléljük, és ennek következménye egy aszketikus, abúlikus [sic] lelkiállapot ... Ha az igazságot egyszer megláttuk, az ember mindenütt tudatában van a létezés borzalmas abszurditásának ... a civilizált ember állítólagos valósága által viselt álruhának ... A szatírkórus szimbolikája analóg módon fejezi ki a dolog önmagában és a látszat közötti ősi kapcsolatot A közönség.. és a kórus soha nem állt alapvetően szembe egymással A nézők közönsége, ahogyan mi ismerjük, ismeretlen volt ... Minden néző a szó szoros értelmében ... a látás teljességében kóristának [sic] képzelhette magát ... A színpad világa ennek a szatírkórusnak a látomása - egy olyan erős látomás, amely elhomályosítja a színészek érzékét a körülötte sorban sorakozó művelt nézők "valóságáról" ... [Itt] a költő ... élő, cselekvő alakokkal látja magát körülveve, akiknek legbelső lényébe behatol A metafora az autentikus költő számára nem retorikai alakzat, hanem egy fogalom helyett konkrétan előtte álló reprezentatív kép ... Az elsődleges drámai jelenség [az], hogy kivetítjük magunkat önmagunkon kívülre, majd úgy viselkedünk, mintha valóban egy másik testbe, egy másik szereplőbe léptünk volna ... [De] az epikus apollói szellem ereje olyan, hogy a legszörnyűbb tetteket is átváltoztatja a szemünk előtt az illúzió varázsával A költő, aki dramatizált elbeszélést ír, már nem tud eggyé válni a képeivel ... [Ő] pompásan realista hamisítványokat alkot, de sem az eszméket, sem az affektusokat nem hatja át az igazi művészet szelleme ... Az euripidészi prologus szolgálhat [e] racionalista módszer illusztrálására, [amikor] egy szereplő megjelenik a darab elején, [és] elmondja, hogy ki ő, mi előzte meg a cselekményt, mi történt eddig, sőt, mi fog történni." A költő a drámai elbeszélést nem tudja elmesélni. (1950 [1872]: 51-55, 78-79).

[6] Reiss (1971) a XVII. századi francia dráma sajátosságainak provokatív értelmezésében hangsúlyozza a performatív elemek megkülönböztetésének fontosságát: "Úgy tűnik számomra, hogy amennyire csak lehetséges, minden színházi elemet - a mise en scene-t, a színészi játékot, a beszélt nyelvet a vizuális hatással együtt, a nézőt - figyelembe kell venni ... mivel nyilvánvaló, hogy a színház látszólagos témái gyakran válnak

csak még egy ezek közül az elemek közül" (1971: 1). Monográfiája során tulajdonképpen minden egyes ilyen elem megjelenése sorra megkapja a maga teljhatalmát. Korábban már idéztem Riessnek a színész-előadók elevenségének jelentőségére vonatkozó hangsúlyát; részletezi továbbá a néző, a forgatókönyv és a színpadra állítás önálló súlyát.

Mindezen elemek közül a legfontosabb a néző, és éppen őt nem veszik figyelembe a francia színház "hirtelen" irányváltásának jelenlegi magyarázataiban (16401971: 1)... Maga a tény, hogy a nyelv nemcsak saját hitelességét, hanem a rajta keresztül látható szereplők és helyzetek hitelességét is lerombolhatja, sőt, függ attól, hogy előzetesen képes-e ezeket a dolgokat létrehozni, [és] a színdarab létezése ebben az időszakban nagyrészt a nyelv teremtő erejétől függ (1971: 109)... Ugyanez az illúzióvesztés következik, ha a mis-en-scene-t a hasonlóságra való törekvés nélkül tervezik meg. Corneille Galerie du Palais című művében félrehúzódik a függöny, és a közönség "le libraire, la lingere, et le mercier chacun dans sa boutique" ... A díszlet valójában gyakran úgy tűnik, hogy átveszi a szöveg helyét (1971: 122-23) ... A színház talán magának a színházi helyzetnek a de facto valótlanságára (hogy színházban, színpadon van) támaszkodott a távolságtartás érdekében (144).

[7]Turner (1975) úttörő munkája a Thomas Becket és II. Henrik közötti konfliktus által generált drámáról elsőként vette észre és fogalmazta meg az ilyen társadalmi drámákat. Elméleti szempontból azonban Turner koncepciója a töréstől a válságon át a jóvátételig, majd a visszailleszkedésig vagy a széthúzásig terjedő kibontakozó szekvenciáról alig volt több, mint a szereplők tapasztalatainak kvázi-funkcionalista metaforái. Turner elmulasztotta a társadalmi drámák kialakulását a perifériáknak a központokba való történelmi beilleszkedéséhez kötni (Eisenstadt 1985), és annak ellenére, hogy ő maga is világosan tudatában volt a modernizáció által teremtett problematikának (pl. Turner 1982: és 70, Wagner-Pacifci 1986), képtelen volt problematizálni a különböző társadalmi és kulturális elemek töredezettségét és szétválását, amelyekből az előadások állnak. Turner dramaturgiai megközelítéséről a továbbiakban bővebben szólok.

[8]David Margolick újságíró (2000: 56) annak rekonstrukciójában, hogy hogyan vált Abel Meeropole "Strange Fruit" című dala Billy Holiday jellegzetes előadásává, a lincselésre való szöveges hangsúlyozásának sajátosságát hangsúlyozza, mint azt a tényezőt, amely kiemelte a fekete tiltakozó dalok és művészi szövegek általánosabb háttértémáival szemben.

Egyesek szerint Andy Razaf "Black and Blue" című, Louis Armstrong által írt és 1929 megörökített dala vitathatatlanul az első fekete tiltakozó dal volt, amely egy nagyrészt fehér közönségnek szólt. De míg a lincselés feltűnő téma volt a fekete szépirodalomban, színházban és művészetben, a fekete zenében nem szerepelt kiemelkedően. Irving Berlin a "Supper Time"-ban utalt a lincselésre ... de mielőtt Meeropol és Holiday megjelent, senki sem szembesült a témával ilyen közvetlenül. "Valóban ez volt az első alkalom, hogy valaki ilyen nyíltan és költői közvetítette a feketék üzenetét" - mondta Ahmet Ertegun lemezproducer. "A bluesban ez mindig is féltve őrzött volt: rejtett nyelvezet. De ez elég nyílt volt."

[9]"Az a tény, hogy a társadalmi dráma, ahogyan annak formáját elemeztem, szoroson megfelel Arisztotelész Poétikájában a tragédia leírásának ... nem azért ... mert helytelenül próbáltam a színpadi cselekvés "etikus" nyugati modelljét ráerőltetni egy afrikai falusi társadalom magatartására, hanem azért, mert a társadalmi drámák és a kulturális előadás műfajai között talán minden társadalomban kölcsönös, talán dialektikus kapcsolat áll fenn. Az élet ugyanis éppúgy a művészet utánzása, mint fordítva". (Turner 1983: 72)

[10] Margolick (2000: 49-50) az ilyen színpadra állítás jelentőségéről tanúskodik annak rekonstrukciójában, hogy Billy Holiday "Strange Fruit" című dalának előadása hogyan vált a New York-i éjszakai klubban, a Cage Society-ben száguldó slágerré.

A "Strange Fruit" megtekintése a Café Societyben vizuális és auditív élményt is jelentett. Josephson, aki a dalt "agitprop"-nak nevezte... a három esti előadás mindegyikéhez kidolgozott színpadi utasításokat rendelt el. Holiday-nek minden szettet ezzel kellett zárnia. Mielőtt elkezdte volna, minden szolgálat leállt. A pincérek, pénztárosok, pincérnők mind mozdulatlaná váltak. A terem teljesen elsötétült, kivéve Holiday arcán egy tűfoltot. Amikor befejezte, és a fények kialudtak, le kellett beszélnie a színpadról, és bármennyire is dörgött az ováció, soha többé nem térhetett vissza meghajolni.

[11]Hogy még egyszer idézzem Margolick beszámolóját: Sem a forgatókönyv (dalszöveg), sem a mis-en-scene, sem a már felkészült fehér és fekete közönség nem volt elég a "Strange Fruit" sikerének biztosításához. Ott volt még maga Billy Holiday megkülönböztethetetlen tényezője.

A menő fiatal liberálisok számára, akik eljöttek, hogy meghallgassák Holidayt, a Ralph de Toledana rovatvezető által később "a

a Café Society "örvénylő cigarettafüstje", vagy a főiskolás srácok, akik hetvenöt centet fizettek, hogy a bárpultnál álljanak és hallgassák, a "Strange Fruit" kitörölhetetlen benyomást tett rájuk. "Ereje és érvényessége a hangjának finom kínzásában rejlik..." - írta később Toledana. "Gyönyörűen előadott dolog volt, mint egy nagy, drámai pillanat a színházban" - mondta a művészek és a karikaturista Al Hirschfeld... "Izgalmas volt" - emlékezett vissza [Betty] Comden. "Az a dal vérfagyasztó és csodálatos volt, és ő olyan gyönyörűen adta elő". "Megdöbbenő volt a személyes vonzereje" - emlékezett vissza később Ralph Gleason, a jazz-író.

Bibliográfia

Abrahms, Roger "1983Előszó az Aldine papírkötésű kiadáshoz", v-xvi. oldal, in: Victor Turner, *The Ritual Process*. Hawthorne, New York: Aldine de Gruyter.

Alexander, Jeffrey C. "1988Action and Its Environments", in Alexander, *Action and Its Environments*. New York: Columbia University Press.

Alexander, Jeffrey C. 2002 "Az erkölcsi univerzumok társadalmi konstrukciójáról: A 'holokauszt' a háborús bűntényről a traumadrámáig." *European Journal of Social Theory* (51): 5-85.

Alexander, Jeffrey C. és Paul A. Colomy (szerk.) 1987 *Differentiation Theory and Social Change*. New York: Columbia University Press.

Alexander, Jeffrey C. és Philip Smith 2001 "A kulturális elmélet erős programja: A strukturális hermeneutika elemei". Jonathan Turner (szerk.): *A szociológiai elmélet kézikönyve*. New York: Kluwer Academic, pp. 135-150.

Arendt, Hannah 1958 *Az emberi állapot*. Chicago: University of Chicago Press.

Arisztotelész *Poétika* 1987, I. Indianapolis: Hackett.

Aron, Raymond "1960Társadalmi osztály, politikai osztály, uralkodó osztály". *European Journal of Sociology* (12): 260-81.

Aston, Elaine és George Savona *Színház 1991 mint jelrendszer: A szöveg és az előadás szemiotikája*. London: The Theatre of the Theatre: Routledge

Auslander, Philip A 1997 *Színészet az előadásig: Essays in Modernism and Postmodernism*. London: London: Routledge

Auslander, Philip 1999 *Liveness: Létezés a mediatizált kultúrában*. London: London: Austin, John

L. 1957 *How To Do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press

Bailyn, Bernard 1963 *Az amerikai forradalom ideológiai eredete*. Cambridge, MA: Harvard University Press

Baker, G.P. és P.M.S. Hacker 1980 *Wittgenstein: Meaning and Understanding*. Chicago: University of Chicago Press.

Barthes, Roland "1972Literature and Signification", 261-279. o. in Barthes, *Critical Essays*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.

Baudrillard, Jean *Szimulációk* 1983. New York: Semiotext(e)

Bauman, Richard "1989Performance", in Erik Barnouw, szerk., *International Encyclopedia of Communications*. New York: Oxford University Press.

Bauman, Zygmunt *Posztmodern* 1992 *etika*. London: Polity

Bazin, Andre Mi1968 a mozi? Berkeley: University of California Press

Beck, Ulrich, Anthony Giddens és Scott Lash Reflexív1994 modernizáció: Politika, hagyomány és esztétika a modern társadalmi rendben. Cambridge: Polity Press.

Bellah, Robert N. "1970Vallási evolúció", 20-51. o. in Bellah, Beyond Belief: Essays on Religion in a Post- Traditional World. New York: Harper and Row.

Benhabib, Seyla Hannah Arendt 1996vonakodó modernizmusa. London: Sage

Birnbaum, Norman "1955Monarchs and Sociologists: Young professzornak és Young úrnak". Szociológiai Szemle, é.n. 3: 5-23.

Benjamin, Walter [19861936] "A műalkotás a mechanikus reprodukció korában". Pp. 27-52 in John G. Hanhardt, szerk., Video Culture: A Critical Investigation. Layton, UT: Peregrine Smith Books.

Boulton, Marjorie A dráma 1960anatómiája. London: London: Paul Boorstin, Daniel

The1961 Image: Routledge and Kegan Paul. New York: Atheneum

Brecht, Bertold Brecht1964 a Brechről. London: London:

Methuen. Brook, Peter Az1969 üres tér. New York: Avon

Brucker, Gene A. Firenze reneszánsza.1969 New York: John Wiley and Sons.

Burke, Kenneth (19571941) Az irodalmi forma filozófiája: Tanulmányok a szimbolikus cselekvésről. New York:

Vintage Burke, Kenneth "1959On catharsis, or Resolution". The Kenyon Review XXI (3): 337-369.

Burke, Kenneth "1965Dramatizmus". Encyclopedia of the Social Sciences 7: 445-451.

Carlson, Marvin Performance1996: A Critical Introduction. London: Routledge

Clifford, James "1986On Ethnographic Allegory," pp. 98-121 in Clifford and George E. Marcus, eds., Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley: Berkeley: University of California Press.

Copeland, Roger "1990A közvetítés jelenléte". TDR: The Journal of Performance Studies (344): 28-44.

Csikszentmihályi, M. Túl1975 az unalmon és a szorongáson. San Francisco: Jossey-Bass

Dayan, Daniel és Elihu Katz 1992Médiaesemények: A történelem élő közvetítése. Cambridge, MA: Harvard University Press

Derrida, Jacques 1978a "Force and Signification", 3-30. o. in Derrida, Writing and Difference. Chicago: University of Chicago Press.

Derrida, Jacques 1978b "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences", pp. 278-294 in Derrida, Writing and Difference. Chicago: University of Chicago Press.

Derrida, Jacques "1982Signature, Event, Context", pp. 307-330 in Derrida, Margins of Philosophy. Chicago: University of Chicago Press.

Derrida, Jacques Limited1988, Inc. Evanston: Northwestern University Press. Diamond,

Ilin (szerk.)1995. Writing Performances. London: Routledge .

Diderot, D. [1957/1830] A cselekvés paradoxona. New York: Hill and Wang.

Dilthey, Wilhelm "1976A történelmi világ felépítése a humán tanulmányokban", 168-245 in H. P. Rickman, szerk. 168-245, Dilthey: Selected Writings. Cambridge: Cambridge University Press.

Edles, Laura Symbol1998 and Ritual in the New Spain: A demokráciába való átmenet Franco után. New York: New York: Cambridge University Press.

Eisenstadt, S.N. A birodalmak 1963politikai rendszere. New York: New York: Free Press

Eisenstadt, S.N. "1982A tengelykorszak: a transzcendentális víziók megjelenése és a klerikusok felemelkedése". European Journal of Sociology 23: 294-314.

Eisenstadt, S.N. "1985Összehasonlító határeset: Liminality and Dynamics of Civilizations". Religion 15: 315-338.

Emirbayer, Mustafa és Ann Mische "What Is Agency?" (1998Mi az ügynökség?) American Journal of Sociology 103: 962-1023.

Entrikin, Nicholas 1991The Betweenness of Place: A modernitás földrajza felé. Baltimore: Hopkins

Eyerman, Ron Kulturális 2001trauma: A rabszolgaság és az afroamerikai identitás kialakulása. New York: Cambridge University Press.

Eyerman, Ron és Andrew Jameson Zene 1998és társadalmi mozgalmak. New York: Cambridge University Press.

Ferrara, Alessandro Reflektív1998 hitelesség. London: Sage.

Garfinkel, Harold Studies 1967in Ethnomethodology. Engelwood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.

Geertz, Clifford 1973a [1964] "Az ideológia mint kulturális rendszer", in: Geertz, The Interpretation of Cultures. New York: Basic

Geertz, Clifford 1973b "Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight", in Geertz, The Interpretation of Cultures (A kultúrák értelmezése).

Geertz, Clifford Negara:1980 A színházi állam a tizenkilencedik századi Balin. Princeton: Princeton University Press.

Gerth, Hans H. és C. Wright Mills Character1964 and Social Structure: A társadalmi intézmények pszichológiája. New York: Harcourt, Brace, and World.

Giddens, Anthony A társadalom 1984alkotmánya. Berkeley: University of California Press.

Goffman, Erving Az én 1956bemutatása a mindennapi életben. New York: Anchor

Greenblatt, Stephen Renaissance1980. Self-Fashioning: More-tól Shakespeare-ig. Chicago: Chicago: University of Chicago Press.

Habermas, Jurgen 1982-83 A kommunikatív cselekvés elmélete. Boston: Beacon

Hall, Stuart "1980Encoding/Decoding", pp. 128-138 in Hall, D. Hobson, A. Lowe, and P. Willis, szerk., Kultúra, média, nyelv. London: Hutchinson.

Hardison, O.B. Keresztény1965 rítus és keresztény dráma a középkorban. Baltimore, Md.: The Johns Hopkins Press.

Hartnoll, Phyllis A színház 1968tömör története. London: London: Thames and Hudson

Hayes, Sharon "Structure and Agency and the Sticky Problem of Culture" (1994Szerkezet és ügynökség, valamint a kultúra ragacsos problémája). Szociológiai elmélet (121): 57-

Hunt, Darnell A Los Angeles-i "zavargások" kivetítése 1997. New York: Cambridge University Press.

Hymes, Del "1965 Bevezetés: Hymes: Toward Ethnographies of Communication." *American Anthropologist* 66: 1-34.

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

Jaeger, Werner Paideia: 1945 Oxford: A görög kultúra eszményei, kötet: Oxford 1.: A görög kultúra eszményei: Oxford University Press.

Kane, Anne "1991 Kulturális elemzés a történeti szociológiában: A kultúra autonómiájának analitikus és konkrét formái". *Szociológiai elmélet* 9: 53-69.

Landes, Joan A nők 1988 és a nyilvánosság a francia forradalom korában. Ithaca: Ithaca: Cornell University Press

Lara, Maria Pia Moral 1998 *Textures: Feminista narratívák a nyilvánosságban*. Berkeley és Los Angeles: University of California Press.

Levi-Strauss, Claude "1963 The Sorcerer and His Magic", pp. 167-185 in Levi-Strauss, *Structural Anthropology*. New York: Basic Books.

Liebes, Tamar és Elihu Katz A jelentés 1990 exportja: A "Dallas" interkulturális olvasatai. Oxford: Oxford University Press.

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

MacAloon, John J. Rítus 1984, dráma, fesztivál, látványosság: *Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*. Philadelphia: Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues.

Mannheim, Karl [1986/1927] *Konzervativizmus: Hozzájárulás a tudásszociológiához*. London: London: Routledge and Kegan Paul.

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

Marvin, Carolyn és David W. Ingle A 1999 véráldozat és a nemzet: Totemrituálék és az amerikai zászló. New York: Cambridge University Press

Morris, Charles W. "A jelek elméletének 1938 alapjai". *Az egységes tudomány nemzetközi enciklopédiája* (12). Chicago: University of Chicago Press.

Mukerji, Chandra Területi 1997 ambíciók és a versailles-i kertek. New York: New York: Cambridge University Press.

Nietzsche, Frederich [1956/1872] *A tragédia születése*. Pp. 1-146 in Nietzsche, *A tragédia születése és az erkölcs geneológiája*. New York: Anchor Books.

Nietzsche, Frederich [1986/1878] *Ember, túlságosan is ember*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Pavis, P. "1988 From Text to Performance," pp. 86-100 in M. Issacharoff and R.F. Jones., szerk., *Performing Texts*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Phelan, Peggy Jelöletlen 1993. London: Routledge

Quinn, Michael "1990 Celebrity and the Semiotics of Acting" (A híresség és a színészet szemiotikája). *New Theatre Quarterly* 4.

Rambo, Eric és Elaine Chan "1990Szöveg, szerkezet és cselekvés a kulturális elemzésben". Elmélet és társadalom 19: 635-648.

Rappaport, Roy Disznók1968 az ősöknek. New Haven, Conn.: Yale University Press.

Riess, T.J. A drámai illúzió felé1970: Theatrical Technique and Meaning from Hardy to Horace. New Haven: Yale University Press

Ringmar, Erik Identitás1996, érdek és cselekvés: A Cultural Explanation of Sweden's Intervention in the Thirty Years War. New York: Cambridge University Press.

Sachs, Harvey, Emmanuel Schegloff és Gail Jefferson "1974A legegyszerűbb rendszerezés a beszélgetésbeli fordulatelemzés elemzéséhez". Language 50: 696-735

Sahlins, Marshall A gyakorlati ész 1976kultúrája. Chicago: Chicago: University of Chicago Press.

Sahlins, Marshall Történelmi1981 metaforák és mitikus valóságok. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Santayana, George Soliloquies1922 in England and Later Soliloquies. New York: Charles Scribner's Sons.

Sartre, Jean Paul [19561943] A lét és a semmi. New York: Washington Square Press. Sartre,

Jean Paul Search1963 for a Method. New York: Vintage

Sartre, Jean Paul A dialektikus ész kritikája.1976 London: New Left Review Books

Schechner, Richard "1976From Ritual to Theatre and Back", pp. 196-230 in Schechner and Mady Schuman, szerk., Ritual, Play, and Performance: Readings in the Social Sciences/Theatre. New York: The Seabury Press

Schechner, Richard Rituálé1977, játék és társadalmi dráma. New York: Seabury Press

Schechner, Richard1981a "Performers and Spectators Transported and Transformed" (Előadóművészek és nézők

szállítva és átalakítva). Kenyon Review 3: 83-113. Schechner, Richard 1981b "Restored Behavior" (Visszaállított

viselkedés). Studies in Visual Communication (Tanulmányok a vizuális kommunikációról) (73).

Schudson, Michael "1992Volt-e valaha közzsféra: Ha igen, mikor? Reflections on the American Case," pp. 143-164 in Craig Calhoun, szerk., Habermas and the Public Sphere. Cambridge, MA.: MIT Press.

Schudson, Michael A 1998jó polgár: Az amerikai polgári élet története. New York: Free Press.

Scott, James Domination1990 and the Arts of Resistance: Rejtett átiratok. New Haven: Yale University Press.

Steven Seidman Difference1997 Troubles: Queering Social Theory and Sexual Politics. New York: Cambridge University Press.

Sewell, William, Jr. 1992 "A struktúra elmélete: A szerkezet struktúrája: Kettősség, ügynökség és átalakulás." American Journal of Sociology (981992): 1-29.

Shils, Edward és Michael Young "1956A koronázás jelentése". Sociological Review 1(2): 63-82. Singer, M.

Traditional1959 India: Structure and Change. Philadelphia: American Folklore Society

Smith, Philip Az 1998új amerikai kulturális szociológia. New York: Cambridge University Press

Somers, Margaret R. "Az 1994elbeszélés és az identitás konstitúciója: A Relational and Network Approach." Theory and Society (235): 605-650.

- Somers, Margaret R. "A civil társadalom és az állampolgárság elméletének 1995elbeszélése és naturalizálása: The Place of Political Culture and the Public Sphere (A politikai kultúra és a nyilvánosság helye)". *Sociological Theory* 13: 229-274.
- Spencer, W. Baldwin és F.J. Gillen *The 1927 Arunta*, vols. 2. London: London: Macmillan
- Stanislavski, Constantin *An 1936 Actor Prepares*. New York: Theatre Arts Books
- Stanner, W.E.H. "1958The Dreaming" pp. 269-277 in W. Lessa és E. Vogt, szerk., *Reader in Comparative Religion*. Evanston, Ill.: Row, Peterson).
- Taylor, Charles *Sources 1989 of the Self: The Making of Modern Identity*. Cambridge, MA: Harvard University Press
- Thompson, Kenneth "1990Secularization and Sacralization", pp. 161-181 in J. Alexander és P. Sztompka, szerk., *Rethinking Progress: Movements, Forces and Ideas at the End of the Twentieth Century*. Boston: Unwin/ Hyman.
- Trinh, Thi Minh-Ha *When 1991 the Moon Waxes Red: Représentáció, nemek és kulturális politika*. London: London: Routledge.
- Turner, Steven *A gyakorlatok 1994társadalomelmélete: Hagyomány, hallgatólagos tudás és előfeltevések*. Chicago: Chicago: University of Chicago Press.
- Turner, Victor *Schism 1957 and Continuity in an African Society*. Manchester: Turner, Victor *The 1969 Ritual Process*. Chicago: Aldine
- Turner, Victor *Dramák 1974, mezők és metaforák: Szimbolikus cselekvés az emberi társadalomban*. Ithaca: Ithaca: Cornell University Press
- Turner, Victor *A 1982rituálétól a színházig: A játék emberi komolysága*. Baltimore: PAJ Press
- Veltrusky, J. "1964Ember és tárgy a színházban", pp. 83-91 in P. L. Garvin, szerk., *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Washington: Georgetown University Press.
- Wagner-Pacifici, Robin *A 1986Moro erkölcsi színjáték: A terrorizmus mint társadalmi dráma*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wagner-Pacifici *diskurzus 1994 és pusztítás: Philadelphia városa kontra MOVE*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wagner-Pacifici *A patthelyzet elmélete 2000: Contingency in Action*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Warner, F. Lloyd *Az 1959élők és a holtak az amerikai életben*. New Haven: Yale University Press
- Weber, Max *A 1964vallásszociológia*. Boston: Beacon
- Wittgenstein, Ludwig *Filozófiai 1953 vizsgálódások*. Oxford: Blackwell.

