

Joachim Fiebach

Teatralitás: a szóbeli hagyományoktól a televíziós „valóságokig”

Absztrakt

A tanulmány a teatralitás jelenségének rendkívül sokoldalú megközelítését nyújtja. Hagyományos arisztotelianus színház, joruba vándorszínház, középkori udvari etikett, brechti epikus színház, hétköznapi társas szerepjáték, (poszt)modern „média-komplexum” (stb.). Fiebach rávilágít, hogy a színpadi megnyilvánulások széttartó példáinak közös jegyeként mindig valamilyen *peformancia* valóság-konstituáló és hatalmi struktúrákba ágyazott működése rejlik. A leíró-összegző tanulmány ekképpen iránymutatást is kíván adni, minthogy a teatralitás-kutatás legsürgetőbb feladataként egy körültekintő és sajátos médiakritikai megközelítés szükségességét veti fel.

Szerző

Joachim Fiebach: színháztudós, a Berlini Szabadegyetem professzora. Főként európai és afrikai színházkultúrával foglalkozik. Vendégprofesszorként Tanzániában, Nigériában, az Egyesült Államokban, Kanadában és Ausztriában tanított.

Teatralitás: a szóbeli hagyományoktól a televíziós „valóságokig”

Minden teatralitás-koncepciónak a legátfogóbb értelemben a színház specifikus kulturális előállításának strukturális alapelveire kell támaszkodnia. A színház egyfajta társadalmi kommunikáció, melynek sajátossága először is az audiovizuális mozgások látványos felmutatása. Ez utóbbiak elsődleges ágenseként a testi cselekvések szolgálnak. Ez számtalan formában megmutatkozhat. Orális társadalmakban kifejlett színházról akkor beszélhetünk, amikor egy test arckifejezései, megnyilatkozásai, gesztusai és mozdulatai történetmondást vagy dicsőítő éneket visznek színre, elkülönítve és létrehozva egy különleges teret és egy sajátos fizikai kapcsolatot a szemlélőkkel; az összetettebb színházi formák lényegét több test kreatív együttműködése adja. A *személyesen* érintkező testek bemutatása a színház legelterjedtebb, „klasszikus” formája. Sok színházi előadástípus az adott korban hozzáférhető tárgyakat és technikákat alkalmaz és működtet a testek tényleges interakciójának ábrázolása, valamint kreatív gyakorlataik tárgyasítása érdekében. Ekképpen bábok, marionettek és árnyékok használatát figyelhetjük meg a „pre-modern” és „modern” társadalmakban, valamint a legkorszerűbb technológiákét napjainkban. Más formák a színházi produkció mindkét módozatát ötvözik. Vonzalmunk a színházhoz a kreatív emberi készségek látványos prezentálásán, a fizikai képességek demonstrációján, a cselekvések intelligens ütemezésén és specifikus terek létrehozásán alapszik; mindez magában foglalja technicizált (mozgóképes, videóra vett, számítógépes) mozgások alkalmazását vagy az audiovizuálisan közvetített képek áramlásának vetítését a kortárs „élő színházban”. Az ilyen képességek színpadra vitele szükséges – talán elsődleges – forrása a színház esztétikai örömének.

Másodszor, mint kommunikációs praxis, az efféle mozgássorok prezentálása, a jártasságokat felmutató és kreativitást tanúsító testek interakciója természeténél fogva *szimbolikus cselekvés*. Más szóval, az előadás mindig szemiotikus folyamat is. A résztvevők rámutathatnak, utalhatnak, és ily módon referálhatnak olyan jelenségekre, amelyek alapvetően különböznek az aktuális audiovizuális mozgásoktól. Ez a potencialitás az, amelyet sok diskurzus a színházmegkülönböztető sajátóságaként fogadott el. Ez nem csak a nyugati „arisztoteliánus” hagyományraérvényes, amely interakcióban lévő karakterek és fiktív világok színpadra állítását tartja számon „tulajdonképpeni színházként”. Zeami a társadalmi életet imitáló reprezentációt és a szerepjátékot emelte ki mint no-színházának alapvető jellemzőjét (1984: 10).^[1] Nigéria tradicionális jorubavándorszínháza egyik nevét (*Agbegijo*) alkotóeleméről, a maszkírozásról kapta. Az *Agbegijo* olyanszemélyt jelöl, „aki fa maszkot vesz fel a tánchoz”, vagyis olyan embereket/testeket jelent, akik valami különbözőt mutatnak fel (fizikai) valójukhoz képest (Adedeji 1972: 254).

Az audiovizuális mozgások és a szimbolikus cselekvés elválaszthatatlanul összetartozók, és egyaránt jelentősek a színház átfogó elmélete szempontjából. Mindezt megerősítik a nyugati előretekinthető, avantgárd esztétikai szemléletű előadások gyakorlatai, a vonatkozó, XX. század elejétől kibontakozó elméletek, valamint a nem-nyugati színházi formákba való újabb betekintések. A század első két évtizedében Georg Fuchs és a futuristák a nem-mimetikus táncot és/vagy akrobatikát magasztalták (jóformán a cirkusz és a varieté teljes spektrumát), amelyek a tökélyre vitt testi gyakorlottságnak és a magas szinten kidolgozott („dramatizált”) mutatványoknak köszönhetően az autentikus színház mintájául szolgáltak számukra. Egybehangzóan azzal a nézetével, miszerint a látható *mozgás* a dráma- vagy színházművészet elsődleges alkotóeleme, Edward Craig az éttermi sürgés-forgást vagy a látványos díszszemlét is nagy drámai eseményként azonosítja. Ez utóbbinak nem is kell, sőt, nem is szabad, hogy mimetikus dimenzióval rendelkezzen; elég, ha képes felidézni néhány olyan általános absztrakt alapelvet, mint például az uniformitás vagy a harmónia. Craig magát a látvánnyá tett mozgást, a cselekvés és az irányított dolgok *szemléletét* tartotta a „színházi művészet”^[2] lényegének.



Moholy-Nagy László: Fotogram

A futurizmus és a Bauhaus művészei hangsúlyozták és kiterjesztették Craig elgondolását. Mindkét csoport különböző célokat szem előtt tartva próbálta meg a színházi játékot [*performance*] „mechanikus aktivitássá”, sőt, a tisztán „technicizált mozgás” prezentációjává alakítani. 1916 körül Fortunato Depero kijelentette, hogy a színpadi építményt teljes egészében „át kell alakítani, és ki kell terjeszteni mindenfajta mechanikus és elektronikai értelemben” (207). 1924-ben Enrico Prampolini „Futurisztikus Színpadi Atmoszféra”-vízióját *Technikai kiáltványnak* nevezte, Moholy-Nagy László pedig kiadott egy vázlatos feljegyzést, olyan mozgásokat bemutatandó, amelyek nagyrészt mozgóképes projekciókból, képernyőkre sugárzott színes fényekből és „fénykürtőkből” (*Lichtbäumen*) állnak (Schlemmer, 45).^[3] Megelőlegezték a happening és a performansz gyakorlóinak és teoretikusainak 50-es évek végétől jelentkező törekvéseit, akik megkísérelték összeházasítani az élő előadást a csúcstechnológiával (televízió, videó, számítógép) készült alkotói munkával, valamint megszabadítani az esztétikai előadásmódot (színház) a jelentéstermeléstől, mimézis felé való „elhajlásától” és reprezentációs készletétől. 1970-ben a 60-as évek kulturális forradalmától indítatva mutatta be szoros olvasatát David Beckerman a hagyományos európai drámairodalomról, melyben eltérő színházi formák mérhetetlen körét tekintette át. A kötetben a nem-mimetikus testi gyakorlottság látványos előadása (akrobatika) és a tökéletes módon kivitelezett fizikai (sport-) mutatványok kiemelkedő szerepet kaptak. Beckerman a színházat egy érdekes metaforával élve „haspóknak” nevezte. „Lenyel bármilyen anyagot és tapasztalatot, amelyet előadássá képes alakítani” (11).^[4]

Az akrobatika a régi nigériai joruba vándorszínház lényegi eleme volt, s így külön nevet is kapott: *Apidan*. A szó etimológiája a „csodákat tevő/elpusztító személy” kifejezésre megy vissza. A színész,

aki a „csodatevőt” alakítja – egyfajta típusfigura – egy rendkívül ügyes akrobata, aki képes az egész testét beborító ruhajelmez lélegzetelállító sebességgel kifordítani magán. Mindeközben a „csodatevő” mutatványok az elfogadott joruba világkép különböző aspektusaira utalnak. Előadók ugyanakkor a halottak szellemét reprezentáló *Agbegijók*ként is szerepelnek (Drewal: 94f).^[5] A jóval összetettebb történettel rendelkező, a színházat általánosságban – és főként a sajátos színházi formákat – jelölő kínai írásjelek világíthatják meg a legjobban azt, hogy a két strukturális alapelv milyen messzemenően kapcsolódott össze, mióta a színház mint önállósult és az esztétikum által meghatározott kulturális produktum megjelent. Az ókoriak úgy gondolták, hogy a halottak az élők „Másikai”, és a hozzájuk kötődő színpadi megnyilvánulások [*performances*] képezik azon tényezők egyik csoportját, melyek a különböző színházi gyakorlatokat alakították, befolyásolva azok megnevezését is. A színházra nyilvánvalóan úgy tekintettek, mint egy olyan reprezentációs mód, mely az előadó valóságos létezésétől különböző identitást hoz létre – a Másik megalkotása vagy mimézis. Másrészt valószínűleg a testi jártasságok, képességek és mutatványok látványossá tétele – szűkebb értelemben az akrobatika – volt az, amit a színházi jellegű tevékenységek legfontosabb aspektusának tartottak. Talán ez alapozta meg a hagyományos pekingi opera meglepően akrobatikus elemeit. A kínai színház szempontjából alapvető jelentőségű „xi” kifejezés eredetileg „harcost”, „harci gyakorlatot”, „versengést” és alkalmasint testi jártasságok bemutatását – azaz, ahogyan Antje Budde utal rá, akrobatikát jelölt. A másik jel, vagyis a „ju”, amely a „xi”-vel kombinálva ma a színházi formák teljes terrénumát jelöli ki („xiju”), eredetileg „kardvívást” jelentett (Budde 273-278).

Az esztétikailag meghatározott színházi formák *alapvető strukturális* jellemzőinek ismeretében a teatralitást olyan fogalomként kellene érteni és következetesen alkalmazni, amely egy test vagy testek és/vagy audiovizuális „hasonmásaik” társadalmi-kommunikatív, megkonstruált („dramatizált”) mozgásaira és helyzeteire vonatkozik – vagy azok reprezentációira, mint például a maszkok vagy a technikailag tárgyiasított képek, legyen szó azok bármely típusáról. Mindezek rendelkeznek azzal a potenciállal, hogy szemantikailag telített gyakorlattá – *szimbolikus aktussá* – váljanak, és legtöbbször aktualizálják is ezt a potencialitást. Mint kommunikatív, kinyilvánított gyakorlatok, valaki mást, azaz egy „közönséget” szólítanak meg – akár szándékoltan, akár véletlenül. Ekképpen gyakorlatilag végtelen számú ilyesféle jelenség nevezhető teatralisnak.

A XX. században a dramatizált cselekvések technicizált audiovizuális megnyilvánulásokként lettek *előállítva*. Esslin a televíziót – a legelterjedtebb audiovizuális médiumot – korunk döntő drámai formájának tartotta. A dráma vagy színház egyik alapvető sajátosága tehát valami megmutatásra szánt, vagy Esslin megfogalmazásában, valami „piedesztálra” helyezendő és (a tévéképernyőn) keretezendő dolog. Ebbe nemcsak szappanoperákat, filmeket és színdarabokat, hanem a „valóság” közvetítését mímelő dokumentumfilmeket is beleérti. Mindaz, ami a képernyőn mint „valóság” és „autentikus” jelenik meg, nem más, mint egy technicizált *mise-en-scène*, azaz egy tipikusan dramaturgiai eljárás szerint, sajátos módon kivitelezett audiovizuális megnyilvánulás. Esslin kifejezésével élve ily módon a „valóság kettős mércéjével” szembesülünk.

A demonstrációk és politikai gyűlések – természetüknél fogva – előre kijelölt mintázat szerint, külön erre kidolgozott transzparenszekkel és egyéb eszközökkel, előre elpróbált szlogenekkel előállított drámai események. Ugyanez igaz a politikusokkal vagy bűntények áldozataival és a kurrens társadalmi problémákról készült »különleges« interjúkra is. Mindezen televíziós műsorok magas fokon tartalmazzák ugyan a »valóságot«, azonban ez egy inszcenírozó és produkciós eljáráson erősen átszűrt valóság.” (11-13) [6]

Tehát számos színre vitt, előre megtervezett „valóságot” [*realities*] (az esztétikai előállításmódoktól való távolságuk ellenére is) teátrálisként vagy teátrális dimenzióval rendelkezőként kellene értenünk. Más szóval, a teatralitás fogalma bármilyen teátrális módon strukturált társadalmi tevékenységet magában foglal. Antropológusok, szociológusok, kultúrtörténészek, irodalomelmélészek és színházkutatók viaskodtak már a kérdéssel, valamint annak a közszféra nagyobb eseményeivel, a mindennapi élet *face-to-face* érintkezéseivel és a technicizált média-komplexummal összefüggő vonatkozásaival. Ahogy Victor Turner 1986-ban, a „performancia antropológiájával” kapcsolatos kutatásait összegezve írta: „a társadalmi élet alapja a performancia...”. A self

a szerepek performanciáján, a szerepeket felrúgó performancián keresztül [jelenik meg]... Az emberi lények egy olyan fajhoz tartoznak, amely jól fel van szerelve a kommunikáció mind verbális, mind nem-verbális eszközeivel, továbbá a kommunikáció drámai módozataival és a performancia különböző típusaival is. (81f)

Turner hivatkozik Goffmann *Az én bemutatása a mindennapi életben* című munkájára, amely azt vizsgálja, hogy az individuumok hogyan hajszolják saját, „valós” érdeklődésüket, s jelenítik meg magukat ugyanazokkal a technikákkal, amelyekkel egy színész megformál egy karaktert, megalkotván ily módon modern életviláguk igazi valóságát (254f). [7]

Az efféle laza átmenet a „teatralitás / színház” fogalmáról a „performanciára” (és vissza) vitathatónak tűnhet. Ugyanakkor ez nem a tudományos szigor hiányának köszönhető. Sokkal inkább eredeztethető a szóban forgó jelenség rendkívül nehezen körülhatárolható természetéből, amely ellenáll minden esszencialista definíció-kísérletnek, amely definíció egyébként is csak a „teátrális” és a „performancia” közti összefüggés torzított képét adhatná. Egy szigorúan dichotomizáló megközelítés nem oldaná meg azt az aggasztó problémát, amely akkor adódik, amikor megkülönböztetjük a teátrális gyakorlatokat a performanciától mint szimbolikus aktust a pragmatikus, nem-szimbolikus cselekvéstől.

A teatralitással való foglalatosskodás nehézsége a „teátrálisnak” és a „performanciának” az összekapcsolása a (főként) austini beszédaktus-elmélet által létrehozott „performativitás” jelenségével. 1995-ben A. Parker és E. K. Sedgwick a *Performativitás és performancia* című kötethez írt bevezetésükben „a performativitás és a performanciaként ismert színházi gyakorlatok,

összefüggések és hagyományok terebélyes ága közti homályos kapcsolattal” foglalkoztak, mint amely az egyik „legtermékenyebb” eredmény, amely Austin arra vonatkozó kérdésfeltevéséből következik, hogy valamikor valahogyan *mondani* valamit nem más, mint *csinálni* valamit (1). A performativitás témakörének vizsgálata felveti azt az aggasztó kérdést, hogy hogyan képezhetik a teátrálisan strukturált gyakorlatok a „társadalmi élet alapját” (Turner 81). Hogyan képesek valóban „csinálni valamit”; hogyan lehetnek „performatívak”, azaz hogyan lehet kézzelfogható hatásuk?

Szemléletmódom a tárggyal összefüggésben valamelyest különbözik Parker és Sedgwick jobbára dekonstrukcionista beszédmódjától. A kulcs a szimbolikus viselkedés és cselekvés fogalmaiban rejlik, amelyek végső soron teátrális módon strukturált gyakorlatok. A rituáléről és ceremóniáról értekezve Moore és Myerhoff rámutatott, hogy „egy közösségi szertartás drámai alkalom, a szimbolikus viselkedés egy összetett típusa, amelynek megnevezhető célja van, s ugyanakkor minden esetben többre utal, mint amennyit mond, és egyszerre sok jelentéssel bír.” A hangsúly, melyet az antropológiában társadalmi jelentésükre helyeznek, nem zárja ki, hogy figyelembe vegyük, hogy hogyan alakítják az eszméket, amelyeket propagálnak. „A könyv a szekuláris szertartások létrehozásával, előadásával és eredményével, valamint ezernyi jelentésével foglalkozik” (5). A *Doktrinális és operacionális hatékonyságról* szóló fejezetben Moore és Myerhoff kijelenti, hogy egy rituálé „eredménye empirikus kérdés”, amely gyakran nehezen megválaszolható:

...[a] vallásos rituálé a másik világot mozgósítja, hogy befolyással lehessen erre a világra. A világi szertartás csak és kizárólag ezt a világot mozgósítja. Ennél fogva az okozatiság meglehetősen különböző magyarázatai határozzák meg a kétfajta eljárást [*performances*]... Mindkettő a láthatatlant »mutatja meg«. A vallásos rituálé a másik világ létezését a mozgósítására tett kísérletek szemléltetésén keresztül »mutatja meg«. Ezzel analóg módon a szekuláris szertartás azokat a társadalmi kapcsolatformákat (a Kormány, a Párt, stb.), eszméket vagy értékeket »mutatja meg«, melyek többnyire inherens módon láthatatlanok, s melyeket saját összefüggéseikben el is játszik. Tárgyasítja és megtestesíti őket... Felmutatja létezésük szimbólumait és implicit utalással előfeltételezi és törvénybe iktatja »valóságukat«. (14)

Therry Threadgold az alkotói gyakorlatok (*poesis*), a performancia és a történelemírás közti szétválaszthatatlan összefonódást kidolgozva Althusser gyakorlatként felfogott ideológia-konceptiójára utal. Egy újabb meglehetősen érdekes nézőpont, ahonnan a performatív problematika megragadható (Threadgold 24f). Althusser mellett érvel, hogy az ideológiának „materiális léte” van, amely a hétköznapi társas cselekvésekbe bevésődve határozza meg ezeket a cselekvéseket. Ez nem csak az ideologikus apparátusokra igaz (állam, egyház, oktatási rendszer), hanem az individuumra is. Egy szubjektum eszméi annak cselekvéseiben léteznek. Ezt legjobban egy Pascaltól származó szövegrész illusztrálja, amelyet Althusser a következőképpen parafrázál: „Térdeljete le, kezdjete el imádkozni, és hinni fogtok” (158f, 400).

Az ideologikusnak ez a megközelítése párhuzamba állítható a szimbolikus Moore és Myerhoff által

vázolt elméletével. Mindkettő azt állítja, hogy csinálni és tenni valamit – beleértve a performativitást – jelölő gyakorlattá válik, és fordítva. A jelentés-generáló cselekvések vagy „jelölők csoportjai” szintén „performatívumok”. Kultúrtörténészek és elméletírók különféle tárgyakról értekezve jutottak ugyanerre a következtetésre. A „self mint szimbolikus projektum” koncepciója John B. Thompson modern médiáról szóló elméletének egyik alapvető alkotóeleme. Azokról a módozatokról értekezik, amelyeken keresztül a szimbolikus rendszerek meghatározzák az individuumot, és igazgatják cselekvéseit, megjegyezvén, hogy a „szimbolikus rendszerek” fogalmát korábban „ideológiákként” értették, s manapság inkább „diskurzusokként” kezelik őket (210-213). A 80-as években Stanley Tambiah hasonló következtetésekre jutott. A gondolkodás és a cselekvés [*practice*] összefüggését elemezte ázsiai premodern kultúrákban, azzal a céllal, hogy egyesítse „a jelentés szemantikai és pragmatikai, azaz külső és belső kereteit”, közvetlen összefüggésben „az Austin által kidolgozott »performatív« beszédaktusokkal”. Tambiah a világ kategóriák és világmagyarázatok szerint való osztályozásának leírását javasolja. Ez a leírás rendszerint tabukba, előírásokba és tiltásokba átfordított értékelést, morális premisszákat és érzelmi magatartásformákat von maga után. Ahogy Tambiah írja, „azért választottam a »gondolkodás és cselekvés« szavakat, hogy jelezzem a tényt, miszerint a világmagyarázatok és osztályozási rendszerek, amelyekkel foglalkozom, éppen annyira elgondoltak, mint amennyire megéltek. Nemcsak szemléleti kategóriák, hanem a gyakorlatba való átültetések. Tervrajzok az élet számára” (4). Geertz briliáns felismeréséhez kapcsolódva, miszerint a XIX. századi Bali egy „színházi állam”, Tambiah azt kifogásolja, hogy Geertz „nem haladta meg a klasszikus különbségtevést a kifejező és instrumentális cselekvés, az ideológia és a gyakorlat, valamint a pompaként és az emberek és erőforrások fölötti ellenőrzésként értett hatalom között; ezek olyan elkülönítések, amelyeket az állam különböző szegmenseihez sorol be.” Tambiah szándéka „az ideológia és a gyakorlat közti többnyire bizonyítatlan szakadék áthidalása annak bemutatásával, hogy amit a kívülálló gyakran „gyakorlatként” azonosít, az valójában az „ideológiai konstrukciókat” példázza, és fordítva” (332f).

Figyelembe véve ezeket a különböző megközelítéseket, azt gondolom, hogy a teatralitást és performanciát illető elgondolásaim jelenlegi állapotukban nagyrészt fedik egymást, sőt, felcserélhetőek. Ebből az következik, hogy a „teatralitás” és a „performancia” egyaránt lehetnek „performatívumok”, és gyakran valóban azok is. Judith Butler tíz évvel az *Izgalmas beszéd* megírása után vallotta be, hogy a performancia, performatívum és performativitás különbségeivel és hasonlóságaival kapcsolatos elmélete

...néha a performativitás nyelvi, máskor pedig színházi értelemben vett fogalma közt ingadozik. Arra jutottam, hogy e kettő mindig összekapcsolódik – méghozzá kiazmikusan -, és hogy a hatalmi instanciaként felfogott beszédaktus újragondolása minden esetben felhívja a figyelmet annak teátrális és nyelvi dimenzióira. Az *Excitable Speech* című írásomban azt próbáltam bemutatni, hogy a beszédaktus egyszerre

előadott (és ekképpen színházi, közönségnek bemutató és értelmezés tárgyát képező) és nyelvi, a nyelvi konvenciókra utaló kapcsolatán keresztül beindítva számos hatást.” (*Gender Trouble*, xxv, 28). [8][9]

Korai kutatások

Teatralitás-felfogásom, ahogyan az a fentiekből is kitűnik, számos fokozaton át fejlődött, és különböző érdeklődési területek határozták meg. Kezdetben olyan színháztípusok felkutatása, amelyek radikálisan különböznek az európai irodalom által meghatározott, „naturalista”, arisztotelészi színháztól. Olyan nézőpontot kerestem, ahonnan a színház fogalma egy újfajta módon dolgozható ki, és ahonnan felsorakoztathatók olyan bizonyítékok, amelyek képesek megdönteni azokat a nézeteket, melyek szerint az európai színház a legfejlettebb, és hogy kizárólagos legitimitással bír – azokat a nézeteket tehát, amelyek uralták a tárgyról szóló nyugati diskurzust a 60-as évek elején. Elsőként az európai progresszív, avantgárd színházba való mélyfúrás (amely a XIX. század végén indult – „Craigtól Brechtig” tartott -, és amelynek főbb eredményeiről 1945 után nagyrészt megfélemeztek) hozta napvilágra a jó színház művelésének teljes egészében különböző és rendkívül széttartó lehetőségeit. Másodszor a bevett kulturális gyakorlatok és gondolkodásmód radikális átalakulása a 60-as években arra ösztökölte a fiatal tudósokat, hogy a színház mibenlétének és lehetőségeinek teljesen új felfogását kezdjék kutatni. [10] A harmadik, döntő impulzust a szubsaharai élettel való találkozásom adta a 60-as évek végén és a 70-es évek elején, azaz a teljesen különböző kultúrákkal való közvetlen „testi” kapcsolat, az „autenticitás” és „identitás” különböző megközelítései és különösen az előadó és színházi tevékenységek különböző típusai (mint például beavatási és temetési rítusok és potlach-jellegű szertartások), amikor a kelet-afrikai társadalmak még mindig az európai gyarmatosítás traumatikus hatása alatt álltak, amely sikertelenül próbálta kitörölni az afrikai kultúrtörténeteket, különös tekintettel azok színházi (rituális) gyakorlataira. Mindeme tapasztalatoktól indítva és az európai kultúrtörténetbe való új betekintésektől bátorítva, Rudolf Münz és jómagam elhatároztuk a német színház történetének elkészítését, az általában vett európai színház történetének tág áttekintésével együtt. Mindennek eredményeként 1972-ben elkészült egy tanulmány a színház *alapvető strukturális* sajátosságairól, amely, habár szándéka szerint széles látókörű volt, mégis inkább a régimódi, egydimenziós paradigmára összpontosított, mely szerint a színház végső soron nem más, mint egy sajátos *mimetikus* tevékenység (310-326).

Megjelent ugyanakkor egy jelentős új elem is. Egy időben próbáltunk magyarázatot találni azokra az eltérő és egymásnak ellentmondó megközelítésekre, amelyeket az európai középosztály nyomán tett magáévá a színház (a „teatralitás”) különböző fázisokban, a XVII-től a XIX. századig. Marx materialista megközelítésének ismeretében, különös tekintettel *praxis*-elgondolására – amely szerint a szubjektív és az objektív dialektikus kölcsönhatása a társadalmi folyamatok alapvető ágense -, megvizsgáltunk változó társadalmi kontextusok között fennálló változó kapcsolatokat, s azok meghatározó logikáját és főként egyrészt a teatralitáshoz, másrészt pedig

specifikus esztétikai előadásformák meghonosodásához és eltűnéséhez való viszonyukat. Arra a feltételes következtetésre jutottunk, hogy egy beható, valamirevaló színháztörténetnek vitathatatlanul specifikus kultúrtörténetként kell megíródnia. Ezen a ponton, a 70-es évek elején visszarettentünk az anyag további nyomon követésétől, amikor a kultúrtörténetet konstituáló, hatalmas mennyiségű széttartó társadalmi, mentalitásbeli, politikai és gazdasági esemény, szál és folyamat adekvát kezelésének nehézségeit érzékeltük.

A 70-es évek végén erősen elkezdett foglalkoztatni, hogy mi lehet a teatralitás – *Theatralität* vagy *Theatrales* -, és hogy hogyan működnek a teátrális gyakorlatok a történelemben. A német terminusok újabbkeletű szóalkotások voltak, a „*Theatralik*” szót elkerülendő, melynek az angol „*theatricality*” fogalmához hasonlóan pejoratív mellézköngéi vannak. Az érdeklődésemben bekövetkezett változásnak két különböző, de egymással összefüggő oka volt. Míg társadalmi és kulturális antropológiát és kultúrtörténetet olvastam egy könyvhöz, amelyet a színházról írtam Afrikában, új bepillantást nyertem, nemcsak afrikai társadalmak alapvető szerkezetébe, hanem történelmi folyamatokba, s a múlt és a jelen társadalmi folyamatainak mechanizmusába. Ez vezetett a kurrens valóságok kritikai megközelítésének újraértékeléséhez, olyanokéhoz, mint Debord 1967-es, a kortárs társadalmat a „spektákulum társadalmaként” leíró munkája.

A teátrálisan strukturált (*szimbolikus*) cselekvés (viselkedés, esemény) óriási *reális* történelemformáló tényezőként való felismerése segített ahhoz, hogy megkísérleljek az afrikai kultúrák és azok teátrális dimenzióinak mélyére hatolni, s mindeközben a múlt és jelen általában vett szociokulturális és politikai realitásait alapvető módon újragondoljam. Ez az új alapállás egybeesett Georges Balandier velős és meggyőző jellemzésével a *théâtralité* történelmi működéséről. Mint antropológus és kultúrszociológus, olyan szimbolikus cselekvéseket vagy teátrális tevékenységeket kutattam, amelyek megszilárdítottak vagy kétségbe vontak különböző hatalmi struktúrákat és társadalmi hierarchiákat – az orális, állam nélküli társadalmaktól egészen addig, amit napjaink „tele”-társadalmainak nevezett. Balandier kiemeli, hogy ez nem jelenti azt, hogy az olyan gyakorlatok, mint az előadások a „puszta látszatra” és az „illuzórikus játékra” korlátozódnának:

A »politikum« teatralitásának, e teatralitás szakralizációjának és rítusainak nyilvánvalóvá tétele nem azt célozza, hogy a látszatra vagy az illuzórikus játékra egyszerűsítsük a kérdést. A politikum azon társadalmi kapcsolatok eredménye, melyeket a termelési rendszer meghatároz el egészen azokig, amelyeket az értékek és a kollektív imaginárius határoz meg... *A társadalom nem pusztán kényszer hatására áll fenn, hanem azon változás-együtteseknek köszönhetően is, amelyeknek egyszerre tárgya és megvalósítója.* [11] (50, saját kiem.)

Teatralitás, világnézet és hatalom

Továbbra is meg kell kísérelnünk megtalálni a vékony választóvonalat a „teátrálisan strukturált

gyakorlatok” és a „valós élet cselekvései”, azaz azon módozatok között, amelyekben a világ *nem* színház. Ez egy bonyolult téma, amibe itt most nem tudok belemenni. Azt tudom csak kijelenteni, hogy a határok rendkívül képlékenyek. Csakugyan a valóság rettenetesen zavarbaejtő „kettős mércéje” (Esslin) ez. ^[12] Ezért a „teatralitás-tünetegyüttes” kutatásának más tárgyakat kell célba vennie; véleményem szerint szimbolikus cselekvések ontologikus státuszának latolgatásánál praktikusabb érdekek kell hogy vezessék. Miután felismertük, hogy face-to-face kapcsolatainkat mi magunk vezényeljük, és a „való” világban megjelenő individualitásunkat többnyire színházi [*theatrical*] technikákkal valósítjuk meg (minthogy tudjuk, hogy számos társadalompolitikai folyamat teátrálisan strukturált, és hogy a teátrális „médiaesemények” (Fiske) vagy a valóság média-konstrukciói meghatározó, gyakran döntő jelentőségűek a kortárs történelmek megalkotásában), nincs sok értelme annak, hogy a mindennapi és társadalompolitikai teatralitás gyakorlatilag megszámlálhatatlan eseteinek felsorolásába kezdjünk. ^[13] Az ide tartozó tanulmányoknak a teatralitás történelmileg jelentős megnyilvánulásaira kellene összpontosítaniuk, s ekképpen azon kérdések felé kellene fordulniuk, amelyek a kulturális és társadalompolitikai valóságok kritikai megértéséhez szükségesek, legyenek azok akár múlt- vagy jelenbeliek. Nem fejthetem itt ki bővebben azt a problémát, mely szerint a társadalmi jelenségek bármely megközelítése többé-kevésbé társadalompolitikailag érdekeztetett, és egy sajátos világkép, filozófia és értékrendszer szerint irányított. Ahogyan de Certeau írja a történelemírás kapcsán, a történelmi folyamatok elemzései inherens módon történetileg „szituáltak” (20-64). Ez messzemenően meghatározza, hogy a teatralitás mely esetei számítnak jelentősnek; megszabja annak távlatait, hogy mi az, ami a teátrálisan strukturált megnyilvánulások sokféle ágával való foglalkozás kapcsán számításba jöhet, és hogy miféle eseményeket és kérdéseket kell „kiválasztani”, előtérbe állítani és kutatni a színház és teatralitás történetének megírása során. Csak saját filozófiai érdeklődésmre tudok hivatkozni – a teatralitás azon eseteinek kritikai elemzésére ^[14], amelyek eszközként működnek közre hatalmi struktúrák és hivalkodó társadalmi egyenlőtlenségek fenntartásában, valamint amelyek megkísérlik mindeme valóságok elutasítását, felforgatását és – talán – megváltoztatását is. Ez a nézőpont meglehetősen egybecseng azzal az elméleti alapállással, azokkal a politikai célokkal és keretrendszerrel, amely a birminghami Cultural Studies aktivistáit vezette a 60-as évektől a 80-as éveken át (ld. Johnson 1991, 1983).



Egungun maszk

Van ugyanakkor az érdeklődésemnek egy másik csoportja, amelynek az alábbiakban szeretnék némi figyelmet szentelni. Csakúgy, mint más területek kutatóit, engem is az hajtott, hogy megpróbáljak a végére járni és megbírkózni saját területem elgondolkodtató jelenségeivel. A „pre-modern” afrikai színházról való írás első lépései arra sarkalltak, hogy azokat a szerepeket vizsgáljam, amelyeket a teátrálisan strukturált cselekvések a társadalom különböző aspektusainak megalkotásában, fenntartásában illetve megváltoztatásában betöltenek. Meghatározott számú „tradicionális”, többnyire orális társadalom vizsgálata megmutatta, hogy e társadalmak kollektív nyilvános szférájának döntő eseményeit és személyes, mindennapos érintkezéseit – azaz politikai és szociokulturális *valóságaikat* – majdnem kizárólagosan szimbolikus viselkedések és cselekvések alkotják. A legösszetettebb és leginkább érdekfeszítő formák a világ érzékelésének és elgondolásának domináns megnyilvánulásai – különösképpen a jelennek a múlthoz, az élőknek a halottakhoz való viszonyával és a születés és elmúlás egzisztenciális körforgásával kapcsolatos nézetek. Ezt a világképet összefoglalva „konkrét, érzéki és totalizáló gondolkodásként” vagy Lévi-Straussra utalva „mitikus gondolkodásként” kategorizáltam (Fiebach, 1998). A mitikus gondolkodás „brikollázs”-racionalitása főként olyan összetett társadalmi viszonyokkal foglalkozik, melyek igen nehezen megragadhatók: élet és halál, kiterjedt családok és közösségek története, társadalmi egyenlőtlenségek, feszültségek és egymásnak ellentmondó hierarchiák. A mitikus gondolkodás megnyilvánulásai, mint például a rituálék, arra hivatottak, hogy befolyásolják a világot, létrehozva és formálva azt, megerősítve fennálló hatalmi struktúrákat, és különleges esetekben felforgatva azokat. Eszközként szolgálnak a társadalmi és természeti krízisek nehézségeinek elviseléséhez, és bizonyos tekintetben fokozatosan átalakítják a valóságot (ld. Fiebach 1999; 1986). Mindez a teatralitás egy jóval köznapibb, pragmatikusabb és általánosan pozitív szemléletét is magában foglalta, amely viszont később áthatotta a specifikus, esztétikailag uralt színházat is. A fent említett „joruba teatralitás” szintén hasonló eset. Az Egungun tevékenységek felmutatták és megjelenítették a joruba világkép hathatós alapvető tantéleit. Előadásaik a joruba társadalom valóságának megalkotásában lényegi tényezőnek bizonyultak. Ahogyan Margaret Drewal megjegyezte:

az Egungun előadások átformálják a világ érzékelését. Az előadótechnikák gyakorlati

jártasságán keresztül az álarcosok az érzékelhető világot manipulálják, vagyis a mindennapokban tapasztalható világot... A »mintha« [as if] átváltozik „azzá” [is], ahogyan a látszat valósággá válik, vagy pontosabban, a látszat feltár egy egyébként hozzáférhetetlen valóságot. (90)

Az Egungun rituális előadásai és a professzionális Apidan vagy Alarinjo színház bemutatói szorosan összefüggnek: a világ szemléletének és a vele való foglalkozásnak hasonló módjai. Éppen ezért töredékes, kollázsszerű előadásmódjuk és a közönséggel való dialogikus viszonyuk gyakorlatilag azonos. Bizonyos értelemben szándékosan elhomályosítva a rituális és professzionális színházi előadás (teatralitás) közti választóvonalat, Drewal azt állította, hogy a joruba rituáléban

...a múltból átvett dolgok megismételhetők – feldolgozhatók, tömöríthetők, kiszélesíthetők és kiterjeszthetők – vagy teljes egészében eltörölhetők, mindig az előadó szeszélye szerint. Az egész különálló részleteire kiterjedő különleges figyelem az Apidan esetében egy multifokális, gyakran téma- és perspektívaváltásokkal jellemezhető általános formát eredményezett... Az egyszerre vagy szekvenciálisan megjelenő maszkok gyakran stiláris változatosságot mutattak – a naturalisztikus emberi karikatúráktól az elvontabb táncoló anyaméhekig és hibrid majmokig.” (102) ^[15]

A hagyományos afrikai kultúrák kutatása más, eltérő típusú premodern társadalmak összehasonlító tanulmányozásához vezetett. Meglepő hasonlóságok jelentkeztek. Geertz a XIX. századi bali „színházi államról” szóló elemzését a következőképpen foglalta össze:

Abból, hogy a bali politika, mint mindenki másé, beleértve a miénket is, szimbolikus cselekvés volt, még nem következik, hogy mindez csak a tudatban létezett, vagy hogy teljes egészében csak táncokból és tömjénfüstből állt volna. Az itt vizsgált politika – példaértékűen szertartásos, mintakövetésen alapuló hierarchia, expresszív versengés, ikonikus királyság, szervezeti pluralizmus, sajátos lojalitás, diszperzív tekintély és szövetséges uralom – olyan valóságot eredményezett, amely sűrű és közvetlen, mint maga a sziget. Az emberek, akik eme valóságon át haladtak előre – palotákat építettek, egyezményeket szerkesztettek, kereskedtek, templomokat terveztek, halotti máglyát emeltek, ünnepségeket tartottak, és isteneket képzeltek el – olyan célokat követtek, amelyeket a rendelkezésükre álló eszközök által tudtak felfogni. A színházi állam drámái – saját maguk mimézisei -, végül is nem hazugságok, nem illúziók, nem is bűvészmutatványok vagy szemfényvesztések voltak. Azok voltak, ami fennállt. (136) (Ld. még Tambiah.)

Le Goff állítása, miszerint nem létezett tulajdonképpeni színház az európai középkorban – a városi vallásos színdarabokat tekintve – nyilvánvalóan hibás, ugyanakkor az egész középkori közsférának teátrális szerveződésésként való értelmezése rámutathat, hogy a társadalompolitikai

teatralitás területén folytatott összehasonlító kutatás milyen eredményekre képes jutni:

A kastély, a templom, a város színházi díszletek. Szimptomatikus, hogy a középkorban hiányzik a színház számára kialakított speciális hely, ahol a társadalmi élet központja van, ahol rögtönözve színre viszik a jeleneteket és a reprezentációkat. Maga az egész középkori társadalom önmagát viszi színre. (444)

Úgy tűnik, hogy a mentalitás – a valóság felfogásának domináns módozata (sok tekintetben hasonló a mitikus gondolkodáshoz) – és az oralitás mint a szociális kommunikáció fő eszközei határozták meg számos premodern társadalom „teátrális anyagszerkezetét”. Mindezt már érintettem a joruba-jelenségre való utalás alkalmával. ^[16] Európa kapcsán pedig nem fejtetem ki itt a rendkívül összetett „hogyanját” és a „miértjét” annak, hogy a kereszténység hogyan lehetett – változó eredményekkel és gyakran inkonzisztensen, önellentmondásos okfejtéssel –, a világ érzékelésének és elgondolásának mindent átható, abszolút uralkodó módozata, jelentőségteljes tényező a középkor „teátrális valóságának” létrehozásában. Ebben az oralitás mint a XIII. századig meghatározó kommunikációs mód nyilvánvalóan jelentős tényező volt. Jean-Claude Schmitt a gesztusok középkori társadalmakat formáló szerepét kutatta:

a gesztusok – a lehető legáltalánosabb értelemben véve mint a test mozgásai és magatartásai – a középkori társadalmi viszonyokban nagyon fontos szerepet töltenek be, ekként is kezelik őket, és a politikai, történeti, etikai és teológiai reflexió tárgyaivá is válhatnak legalábbis az írástudók számára. (14)

Könyvét egy szerzetes beszámolójával kezdi egy tisztán teátrális eseményről: a püspöki közbenjárásról egy rendkívül kényes politikai találkozó alkalmával, amely döntő jelentőségű volt Capet Hugó herceg trónkövetelésének jóváhagyásában. 981-ben a herceg találkozott az akkori uralkodó II. Ottóval Rómában:

Találkozásukkor a császár rosszindulatúan leteszi a kardját egy székre, és megcsókolja Hugót annak jeleként, hogy el szeretné felejtetni a régi sérelmeket. A találkozás végén a király megfordul, hogy kérje a kardját, a herceg kissé eltávolodva tőle lehajol, hogy megfogja, és a királyhoz vigye. Szándékosan volt a székre téve... ha a herceg mindenki szeme láttára viszi a kardot, akkor ez azt láttatja, hogy hajlandó a jövőben is hordani azt. Tehát még egy ilyen beiktatási rituális ceremóniában is az akaratlan gesztus a herceget szimbolikusan a császár emberévé teszi. De a püspök, aki tolmácsként kíséri a herceget, megakadályozza őt abban, hogy felvegye a kardot: eltolja a kezét, és ő maga – aki nem kockáztat semmit, hiszen az Egyház embere – viszi a kardot a császár elé. Később, amikor Hugóból király lett, gyakran felidézte hűségese püspökének bölcsességét.” (13) ^[17]

A szimbolikus cselekvés és viselkedés formái és funkciói (a teatralitás megjelenései) alapvetően

változtak meg a modern Európa létrehozása során. Csak utalni szeretnék néhány jelenségre, melyek egy színházról és teatralitásról szóló kultúrtörténeti munka megírásának bármely megközelítése számára jelentőséggel bírhatnak. Felvéve Le Goffnak a középkori társadalmak teatrális berendezkedését illető nézőpontját, de Certeau azt állította, hogy a XVIII. században az eltérő szociális és kulturális gyakorlatok elkülönítették a „praktizálók és tudósok kultúráját a teatrális, következésképpen középkori kultúrától”. De Certeau megjegyzi:

Jacques Le Goff azt írja a középkorról, hogy »nem ismerte a színház számára kialakított speciális helyet«. Az »egész középkori társadalom önmagát viszi színre«, teszi hozzá *La Civilisation de l'Occident médiéval* című írásában... Önmaga kifejezése tehát, saját univerzumának reprezentációja. Egy társadalomnak *elő kellett állítania saját magát*, mielőtt a színház lokalizálható lett volna, vagy mielőtt az expresszív és praktikus kultúra kettőssége előállt volna. (182)

Ugyanakkor a társadalom-politikai teatralitás nem veszítette el „valóságteremtő” befolyását a modernitás megjelenésével. A protestantizmus, mint Európa modernizálásának egyik elsődleges hatóereje, alapvetően ellenségesen viszonyult a hivalkodó viselkedéshez, a túlradó képalkotáshoz, mindenféle kirívó megnyilvánuláshoz – röviden szólva, a „teatrálishoz”. Ekképpen lebecsülte és üldözte a hivalkodó ünnepélyeket, különösen a katolikus liturgiát – persze csak a szó szoros értelmében vett képromboló módon, hogy aztán a saját, gyakran jól feldíszített, vallásos kulturális gyakorlatainak [*performances*] tömegével helyettesítse őket. Ahogyan R. W. Scribner megfogalmazta, az evangélikus mozgalmak Németországban „egy olyan, különböző szertartások és rítusok által áthatott »rituális kultúrában« jelentek meg, amelyeken keresztül az egész emberi élet irányítása és fenntartása megvalósult.” Az evangélikus megzavarodás vagy „átlényegítő roham” a Szűz Mennybementelének ünnepén 1524-ben egy épp idevágó eset.

Szokás volt ezen az ünnepen, hogy a Szűz dicsőségére különböző viágokat és füveket szenteltek meg, melyeket a friss reggeli harmat idején gyűjtögettek, mielőtt a nap első miséjén megáldották őket... Magdeburgban azon a vasárnapon az evangélikus igehirdető e szokás ellen prédikált, megemlítvén, hogy az előző évben, Jénában néhány fiatal elvitte a templomból a virágokat és füveket, és szétszórta azokat kint, az utcán; ha ugyanez történne ezen a napon – folytatta – feltétlenül szemet hunyna az eset fölött. A gyülekezetből ezt néhányan felhívásnak vették, hogy fogják a kezük ügyében lévő virágokat és füveket, és hintsék széjjel a piactéren. S mindezt sok jókedvű tánc közepette, mintha Karnevál lett volna. (Scribner, 106f) (Ld. még Hutton 1996.)



XVI. Lajos kivégzése

A legkidolgozottabb, „-pompásabb” és -rémisztőbb nyilvános kínzások és kivégzések a rendkívül hatékony társadalom-politikai teatralitás kivonatai voltak. Mint nyilvános igazságszolgáltatási gyakorlatok, a XVIII. század második felére segítettek megalkotni a korai modern Európát, avagy a modernitást; a „théâtre sérieux”, ahogyan Foucault nevezte (115), azért lett színre vite, hogy belesulykolják az emberekbe, mi is a valódi hatalmi szerkezet, ezzel átformálva, kialakítva és megszilárdítva a modern Európa társadalom-politikai valóságait az abszolutizmus uralma alatt, mely egyike volt az érett kapitalizmusba és burzsoá hegemoniába való kritikus „átmeneteknek”. [18] Foucault szerint a nyilvános kivégzés mint politikai szertartás azon ceremóniák közé tartozik, melyek által a hatalom megnyilatkozik. Csakúgy, mint a társadalompolitikai teatralitás más formái, például egy koronázási ünnepély, a király városba való bevonulása vagy lázadó személyek nyilvános behódoltatása alkalmával, a törvénykező látványosság arra volt hivatott, hogy „minden tekintet előtt egy legyőzhetetlen erőt sorakoztasson fel” (48). [19]

A „théâtre sérieux” eltűnése talán megvilágíthatja az európai, tulajdonképpeni színház történetében bekövetkező főbb elmozdulásokat. Az állítólagos bűnűzőket megillető borzalmas bánásmód nyilvános tekintet elől való elzárása, láthatatlanná tételük érdekében történő bebörtönzésük a teátrális prezentáció tökélyre vitt illuzionista formájának „ellenállhatatlan felemelkedésével” és rákövetkező egyeduralmával állt összefüggésben. A középosztálybeliek, főképpen a felvilágosult értelmiségiek elszörnyedtek az általuk megalkotott valóság borzalmas, sötét oldalának *szemlélésétől, valós megtapasztalásától*, illetve a vele való *valódi szembesüléstől*; ehelyett elvont, felvilágosult humanizmusuk segítségével igyekeztek „el-gondolni” azt. Ez, ahogyan az idevágó XVIII-XIX. századi diskurzusok mutatják, párhuzamos volt a „valóssal”, az „autentikussal” kapcsolatos megszállotságukkal. Ez utóbbiakat úgy fogták fel ugyanis, mint valami statikus, „természeteset” – ami ellentétben áll az áramlóval, a konstruálttal, a „mesterséggel”. Vadul harcoltak tehát a színház hivalkodó, „megmutatást megmutató”, és általános próteuszi természete ellen. Magát az esztétikai véghezvitel [*performance*] valóságát, a „fikcionális világok” megalkotását

próbálták elkendőzni, amelyek *láthatólag* előállítottak, és így nem-„autentikusak” voltak. Különösképpen a hivalkodó szerep-megformálásokat próbálták elrejteni, amelyek nyilvánvalóan nem az előadó „autentikus”, „valódi” önmagával estek egybe.

Identitás és „szerepjátás”

A XX. század eleje óta az antinaturalista mozgalom igyekezett megszüntetni az illuzionista reprezentáció egyeduralmát. Brecht antiilluzionista színházának koncepciója a színház változó társadalmi kontextusai és paradigmaváltásai közti összetett kölcsönös vonatkozások és összefüggések iránti kutatói érdeklődéséből eredt. Az „epikus színházért” folytatott könyörtelen küzdelme abból a társadalmi-gazdasági tényből [*reality*] ered, miszerint az egyén túlélése akkor tűnik biztosítottnak, ha feladja egy fix identitáshoz, az autenticitáshoz való ragaszkodását, maga mögött hagyva annak illúzióját, hogy az ember tartós és állandó „identitásmaggal” vagy „autentikus személyiséggel” rendelkezik (vagy kellene, hogy rendelkezzen). Egy személynek [*person*] szó szerint annyi arcot vagy álarcot kell felvennie és felmutatnia, és annyi féle szereplővé [*personae*] kell válnia, amennyit a változó körülmények szükségessé tesznek a fennmaradás érdekében. Brecht eljutott az egyén jellemének meghatározatlan, cseppfolyós jelenségként való felfogásához, amely a végtelenül változó „*Haltung(en)*” (magatartás[ok])^[20] vagy bizonyos értelemben a „gesztussal” egyenértékű „*Verhaltensweisen*” alkalmazásával jön létre. Ezek írsaiban 1930-tól és a Berlini Társulatban 1945 után kifejtett gyakorlati tevékenykedése során kulcsfontosságú kifejezésekké és fogalmakká váltak.

Brecht szemléletmódja az „emberi viselkedés mimetikus dimenziójának antropológiájával” párhuzamosan fejlődött – így nevezném Helmuth Plessner kísérleteit, melyeket a self megalkotásának és az egyének közti társadalmi interakció megragadására tett a húszas évek elejétől. Plessner azt állította, hogy az egyén tulajdonképpen individualitása saját „*Verhalten*,-jéből áll elő, amely több szempontból is egyenértékű a „*Haltung*” kifejezéssel. A „*Verhalten*” magába foglalja és realizálja mind az egyén belső, mentális „világát”, mind pedig fizikai létét. A „*Verhalten*” hozzáállásként, aktivitásként, testi cselekvésként kifejezi és így aktualizálja is az egyén „autenticitásának” „valódi” természetét. Az emberi lények a „*Verhalten(sweisen)*” gyakorlásával vezénylik életüket, vagy ami azt illeti, a „*Haltungen*,-t alkalmazva, hogy a mindegyre változó körülményeknek megfeleljenek és uralják azokat – saját individualitásuk megvalósításának e végtelen folyamatát. A rendelkezésükre álló eszközök a testmozgások, gesztusok, arckifejezések és a beszéd. Ezzel Plessner azt állította, hogy az emberi interakció messzemenő hasonlóságot mutat a mimetikus előadással, a színész színpadi tevékenységével. Rendelkezik egy mélyen teátrális dimenzióval.^[21]

Brecht elgondolása a személyiség cseppfolyós természetéről, amelynek kiindulópontjául a „valóság társadalmi konstrukciójával” (Berger/Luckmann) kapcsolatos élményei szolgáltak, s amelyet Marx-olvasatai támasztottak alá, annak felismerésével járt tehát együtt, hogy a teatralitás a társadalmi élet megalkotásának egyik legfőbb dimenziója. A 30-as évek végén, amikor „epikus

színházának” lényegét, valamint a fasiszmus valódi természetét próbálta megvilágítani, a színház két különböző módozatáról írt: a messzemenően artistikus, esztétikailag meghatározott, valamint a „természetes”, „alkalmazott” vagy „mindennapi” színházról. E „teljesen egyszerű”, természetes” színház példaként egy szemtanú esetét hozta fel, amint az emberek egy csoportjának bemutatja egy közlekedési baleset körülményeit (1978: 123). A 40-es évek elején a hétköznapi színház számos formáját próbálta feltárni annak tudatában, hogy azok döntő szerepet játszanak a társadalmi valóság alakításában. 1940. december 6-án a következőket írta naplójában:

az UTCAI JELENETtel foglalkozó vizsgálódásokhoz kapcsolódva le kellene írni a köznapi színház más fajtáit is, fel kellene kutatni azokat az alkalmakat, ahol a mindennapi életben színházat játszanak: az erotikában, az üzleti életben, a politikában, a jogszolgáltatásban, a vallásban stb. ... a politikának a fasiszmus által végrehajtott teátralizálását valamelyest feldolgoztam már. Ehhez azonban tanulmányozni kellene a hétköznapi színházat, amelyet az egyének közönség nélkül adnak elő, titkon „szerepet játszva” ... az UTCAI JELENET nagy lépés a színházművészet profanizálása, kultuszoktól való megfosztása, világiasítása felé.” (1993: 115, 85) [22]

Brecht Hitler és a fasiszták „Theatralik”-jára céloz, a német kifejezésre, amely megfeleltethető az angol „theatricality” szó pejoratív konnotációjának. A mediatisztált képekre vagy vizuális tartalmakra – főképpen talán magazinfényképekre – támaszkodva Hitler „hétköznapi” teátrális megnyilvánulásait [*performances*], a nyilvánosság előtt megformált különböző szerepeit írta le: népének nagyszerű és határozott vezérét (Führer), a rászorulóknak kisebb pénzösszegeket adományozó egyszerű emberét, a nemzetközi színtéren fellépő tökéletes diplomatáét és államférfiét (1963: 86-89).

A „dokumentum-műsorok” dekonstrukciója

E ponttól a társadalom-politikai „teátrális megnyilvánulásformák” [*forms of theatrical performance*] kerülnek a színházkutató érdeklődésének homlokterébe. Célom annak feltárása, hogy a társadalmi folyamatok *hogyan*, *miért* és *kiknek az érdekeit* szolgálva vannak *megkonstruálva*. A szakmánkra való tekintettel az elsődleges célpont az audiovizuális „médiakultúra” [23], különösen a „dokumentum-műsorok” megannyi típusa. Ezek talán a legproblematisabb, gyakran veszélyesen többértelmű kortárs valóság konstrukciói. A televízióhírek és dokumentum-műsorok, pusztán már szerkezetükből fakadóan, azt a benyomást keltik, mintha úgy mutatnák be a dolgokat, ahogyan azok *ténylegesen* vannak; különösképpen a videóra vett vagy lefilmezett elemek azok, amelyek a bemutatottak autenticitását és igazságértékét dokumentálják. A dokumentumfilmek valós, hatékony társadalmi erőtenyező, amelyek a legtöbb ember hatalmi rendszereket, társadalmi-gazdasági feltételeket és politikai stratégiákat illető észlelésének, gondolkodásának és értékelésének módjait alakítják. Mindez számos néző viselkedésmódjára és ekképpen cselekvéseire lefordítódik,

amelyek nemritkán az uralkodó médiabirodalmak nézőpontjához illeszkednek, ezáltal támasztva alá a képernyőn megkonstruált valóságot. Szükségünk van e konstrukciók aggályosan pontos dekonstrukciójára. Tényleges működésüket – teatralitásukat – kritikai vizsgálat alá kell vonni. A valahogyan értendő világ összetett filmes, fotografikus, videóra vett és most már számítógépes képeket kombináló montázsairól van szó, amelyeket „igazi”, jóra való műsorvezetői és egyéb szakértői kommentár és egy névtelen hangalámondás kísér, amely képes a vitathatatlan igazság státuszát adományozni annak, ami éppen megkonstruálódik. ^[24] Bizonyos értelemben ezek a montázsok nemcsak a kortárs valóság legfőbb megnyilvánulásaiként, hanem jóformán a valóság konstituenseiként is felfoghatók. Ahogy John Fiske megjegyzi, a *médiaesemény* fogalma azt jelöli, hogy egy „posztmodern világban többé nem hagyatkozhatunk egy »valós« esemény és mediális reprezentációjának stabil viszonyára vagy egyértelmű megkülönböztetésére. A médiaesemény tehát nemcsak a történetek pusztá reprezentációja, hanem saját valósággal rendelkezik, amely összegyűjti magában az őt megelőlegező vagy nem megelőlegező esemény valóságát.” (1996: 2)

1987-ben Fiske azt elemezte, hogy egy ausztrál televíziós hírműsor hogyan állította be dokumentarista képek és beszédhang (hangalámondás, műsorvezetői kommentár) egyoldalú keverékét mint a valóság demonstrációját, konkrétan egy munkás sztrájkjának *valódi* „természetét”, illetve a nyomasztó ausztrál gazdasági helyzetre gyakorolt hatását. Jól-szerkesztett konstrukció volt, amely úgy állította be a sztrájkolókat, mint a felelőtlen „rosszfiúkat”, a vállalatvezetőket pedig mint a közösség felelős, gondoskodó vezetőit (1989: 296-298).

1990-ben Stephen Heath egyéb fontos valóság-konstruáló televíziós dramaturgiai technikákat elmondta:

A televízió kizáró/bennfoglaló módon működik: nyílt kizárás (egyszerűen nem látható/hallható pozíciók: a PLO [*Palestine Liberation Organization, Palesztin Felszabadítási Szervezet*] az Egyesült Államokról; vagy kevésbé szervezett csoportosulások: van a közhatalmi szolgálatnak Franciaországban ellenzéke, de lelkiismeretes tiltakozók soha nem kerülnek tv-képernyőre); kvantitatív kizárás (olykor feltűnhetnek melegek meleg nézőpontból az amerikai csatornákon, de csak mint árva cseppek a heteroszexualitás óceánjában); kizárás-bennfoglalás (a képernyő betöltésének pozitív cenzúrája, a világ létrehozása bizonyos *téziképek* által, nem pedig a többi lehetséges kép által, a vita kifejezéseinek, lehetséges nézőpontjainak előírása, egészen addig, amíg minden jelenség átítatódik a televízió által vagy feloldódik abban...) (291)



Szeptember 11. a CNN-en

E rettentő mód fontos társadalom-politikai teatralitás-típus működéséről megírandó kritikai-feltáró igényű munka 2001. szeptember 11. rettenetes eseményei után jól illusztrálhatná az értelmiségiek „kritikai elméletalkotása” és a gyakorlati tettek közt lévő hivalkodó inkonzisztenciát. Ennek a történelmi napnak a jól kivehetően megkoreografált eseményei, a halálos színház, ahogyan magyarázóik helyesen nevezték őket, arra utalva, ahogyan a világ számára a televízió által megjelentek, valamint az általuk kiváltott események kritikai elemzésért kiáltanak, de a legkevésbé sem azok szerint, akik a teatralitás veszélyesen többértelmű hatóerejére figyelmeztetnek. A halálos tettek képeinek ismételt képernyőre vitele az egész bolygó jelenére és jövőjére nézve messzemenő átrendező hatással bíró, rettenetes és rendkívül hatékony látványosságá [*spectacle*] tette azokat. A gazdaságon átvonuló lökéshullámok talán érzékeltetik, hogy mi várhat még ránk.

Egy színházkutató dolga az lenne tehát, hogy a lehető legkörültekintőbben járjon el, és hogy kritikai módon bontsa fel az audiovizuális média történelmi kontextust illető konstrukcióját, amelybe a támadások beágyazódnak. Ebbe beleértendő annak alapos vizsgálata is, hogy a televízió hogyan viszi színre a borzalmas tényeket, hogyan reagál az emberek közvetve vagy közvetlenül érintett többsége, és hogy a politikai vezetők miképpen válaszolnak rájuk. Azt is alaposan meg kell vizsgálni, hogy a bemutatás különböző módjai hogyan hivatkoznak történelmi okokra, amelyek efféle gyalázatos tettek kivitelezése érdekében embereket öngyilkosságra készíthetnek. A kritikai elemzés mindenképpen annak feltérképezését is jelenti, hogy ezek a média által létrehozott valóságok milyen mértékben és hogyan világítják meg a Nyugat és a nem-nyugati világ nagyobbik része közt fennálló összetett múlt- és jelenbeli kapcsolatot. Margaret Morse az autópályák, plázák és a televízió képáradatának „derealizált” terét problematizálva kijelentette, hogy az időbeli világ „elemelkedett a történelemtől a ciklikus reprezentációk kedvéért”. A televízió esetében a „nézésidő tartama” képezi az időbeliség elsődleges tapasztalatát. A „televízió és egyéb megfelelőinek fantazmagóriáját” úgy kell elképzelnünk, mint „termelőerőt, amely az általa előállított valóságoknak tér-időbeli és pszichikai viszonyokat kölcsönöz” (202). Ekképpen a kritikai elemzés fő feladata a „médiaeseménynek” historizálása. A rendkívül összetett „szeptember 11-ügy” történeti-kritikai vizsgálata a releváns anyagok összegyűjtésének és kiértékelésének sok-sok hónapját venné

igénybe.

Konklúzió

Annak vázolása, hogy a teatralitás hogyan működött különböző történelmi korszakokban – különösen a pre-modern kultúrák esetén – élesíthetné történelmi / történeti látásunkat, és segíthetne abban, hogy átláthassunk korunk „médiakultúrájának” felszínén. A legkevésbé sem szeretném új történelmi jelenséggént értékelni a felvetést, miszerint a képek konstrukciója és terjesztése jelentős szerepet játszik a valóság előírásában (Ld. Debord 1967: 16). Ugyanakkor nem célom lényegi különbségek elkendőzése sem, minthogy a „médiaesemények” és a „médiakultúra” exponenciális térhódítása a II. világháború után csakugyan előzmény nélküli. [25]



Koyaanisqatsi (Godfrey Reggio, 1982)

A társadalom-politikai teatralitás különböző történeteinek nyomunkövetése ugyanakkor elősegítheti olyan fogalmak kérdőre vonását, amelyek „valaha-volt”, éles és merev ontológiai különbségtevések voltak társadalmi „valóság” és pusztá látszat (a „valóság” képi reprezentációi) között. A teatralitás fent vázolt megközelítése az összes olyan egydimenziós valóságkonceptiót problematizálja, amely a valóságra mint objektív, ontológiailag adott és a „szubjektívtól” (vagy praxistól) szigorúan elhatárolt és megkülönböztetett fogalomra tekint. Ez érvényes az új korszak valóságára is. A valóság „rég” uralkodó struktúráit és konstrukcióit vonatkoztatási rendszerként tekintetbe véve hajlamosak lehetnénk a modern valóság-előállító folyamatoknak a „reálisnál kevesebb” ontológiai státuszt tulajdonítani. Margaret Morse ennek szellemében utal arra, hogy a ma embere egy többé-kevésbe „derealizált” térben és időben tapasztalja meg az életet. [26]

Meglátásom szerint meg kellene vizsgálnunk az autó, a pláza, a televízió által előidézett rendkívüli mobilitás és áramlás szédítő tapasztalatát. Mert nagyrészt ezek konstituálják az általunk „át-élt” valóságot magát. Meg kell hát értenünk tulajdonképpen természetüket, és – különösen a televízió vonatkozásában -, fel kell tennünk a kérdést, hogy konstrukcióik vajon miféle célokat szolgálnak.

Fordította: Gyulai Zoltán

A fordítást ellenőrizte: Füzi Izabella

Jegyzetek

1. Zeami szerint a szerepjáték képessége „alkotja művészetünk fundamentális bázisát” (1968: 25.).
2. 1908-ban Craig azt állította, hogy a pincér tettei nem jelentős tényezők az általa szemlélt színházszerű eseménynek vagy „happeningnek”. „Sokkal inkább úgy tűnik, hogy a vonalon, a színen, a mozdulatokon keresztül nyilvánul meg – olyan dolgokon, amelyek messze állnak a megszemélyesítéstől vagy reprezentációtól -, amelyeknek igen kevés közük van az aktualitások újratermeléséhez.” (1921: 146.) 1913-ban kijelentette, hogy amit a galambok csinálnak a Szent Márk vagy a Trafalgar téren, és szemlélésük, *látásuk* aktusai a nagy görög ünnepeket (vagyis amit tipikus szabadtéri színháznak neveznek), juttathatja eszünkbe. Még „az utca legtompább embere” is ott marad, „hogy megnézze az előadást.” És ami a görög színházat oly sok ember számára vonzóvá tette, az nem az emberi szenvedélyek bemutatása, hanem „a kórus mozgása”, és „a nap mozgása az épületen; ez volt, ami megindította az embereket” (Craig, 1911: 46f, 115-116; 1913: 8).
3. A Moholy-Nagy által 1927-ben „a jövő színházaként” előírányzott „totális színház” az ember *„pusztán mechanikus szerepének”* megnyilvánulása (idézi Passuth 300).
4. Beckermann a következő kísérleti definícióra jutott: „Színházról akkor beszélhetünk, amikor egy vagy több emberi lény prezentálja magát egy vagy több másik embernek. De nem foglal-e magába egy efféle definíció túl sokat? Magába foglalja a cirkuszt, a táncot, és talán még a sporteseményeket is magába foglalhatja. Pontosan. A színház egy potpourri.” (8) Az „elszigetelés” és „az időbeli ellenőrzés” fogalma viszont leválasztaná a teatrális „prezentációt” a „puszta életről”. Így jutott el végső definíciójához: „Színházról tehát akkor beszélhetünk, amikor egy vagy több időben és/vagy térben elszigetelt emberi lény prezentálja magát egy vagy több másik embernek.” (10)
5. Kacke Götrick, aki nem ért egyet azzal, hogy ez az álarc valami mást „reprezentálna”, hanem úgy értendő, mint a szellemek „valódi” megnyilvánulása, a jelenségről adott leírásában mégis tisztán bemutatja a „csodatevő vagy -pusztító” előadás inherens „mimetikus” dimenzióját.
6. Esslin hozzáteszi, hogy „annak érdekében, hogy képesek legyünk kritikai ítéletet alkotni azokra a tartalmakra vonatkozólag, amelyek a televízióban megjelennek, a tények ilyen mérvű manipulációjának fényében fontos, hogy tudatában legyünk annak, mennyire színre vitt és szándékoltnak eltervezett mindaz, ami megjelenik.
7. Ez a jelenség nehéz problémát jelent. Ahogy Goffman írja, a világ természetesen nem „színpad, de a döntő eseteket, amelyekben nem az, igen nehéz pontosan meghatározni” (1957: 72).
8. [A fordítást módosítottam. – A ford.]
9. Vö. Tulloch megközelítésével a *Performing Culture. Stories of Expertise and Everyday* előszavában.
10. Ld. például a „magas kultúra” és a „populáris kultúra” közti felosztás elbizonytalanítását, melyben a színház talán élenjárónak nevezhető: Andreas Huyssen (1986), Robert Somma (1969). Ld. még a „happening” mozgalmat.

11. A francia idézeteket Füzi Izabella fordította.
12. David Parkin a valóságról mint „különösen vitatható fogalomról” értekezve rámutatott, hogy hamis megkülönböztetést eredményez a „szokásos kérdés” feltevése, hogy mekkora realitással bírhat „egy reprezentálható objektív állapot”. Ha a hatalom például „minden társas kapcsolatban felfedezhető”, akkor meg kell kérdeznünk, hogy mitől különleges a „kulturális eseményekből előálló” hatalom. Ezzel rámutatott a szimbolikus vagy kulturális „politikaivá és vissza”-váltásának „transzformatív képességeire” (Parkin: XVI, XX). Vö. Antje Budde és jómagam embert próbáló küzdelmével, amit a kulturális performancia és a (színpadi) teatralitás megkülönböztető jegyeinek leírásáért folytattunk (Budde/J. Fiebach 2002).
13. Ld. Goffman kevésbé érdekes, *A hétköznapi élet szociálpszichológiája* c. munkája után következő könyvét: *Relations in Public. Microstudies of the Public Order*.
14. Ld. Schechner megjegyzését: „Vajon milyen mértékben függ fajként való fennmaradásunk attól, hogy az emberek és vezetőik hogyan cselekszenek [act], nemcsak a szó viselkedés jelentésében, hanem teátrális értelmében is? Ahogyan egy krízist „kezelnek” (játsszanak végig, adnak elő), rendkívüli jelentőségre tesz szert.” (Schechner, 251)
15. Drewal nem foglalkozik annak kérdésével, hogy a hagyományos és kortárs joruba társadalom rendkívül rétegzett, társadalmilag antagonisztikus természete hogyan tükröződik a rituálék által színre vitt és az Apidan színház által továbbított joruba világképben. A joruba társadalom társadalmi, politikai, és gazdasági valóságai kapcsán ld. Falolat és Adebayót.
16. Az „oralitás” és „teatralitás” közti okozati összefüggéshez – azaz a korábban főként orális kommunikáció, vagyis „orális performancia” és teatralitás közti átmenethez ld. Agblemagnon (1969: 114f, 147-149). A történetmondás és zene szerepét elemezve (*A mese szociológiai szerepe*) rámutatott az ewe orális társadalomban megfigyelhető alapvető teatralitásra: „Amennyiben – amint a fentiekben megjegyeztük – az az egész társadalom egy végeérhetetlen színpad, ahol a viselkedések színházi értelemben szerepekké válnak, a társadalmi életnek ez a ritualizált teatralizálását nem más, mint a zene teszi lehetővé.” A történetmondás (a mese) „teátrális stratégia”. „A mese a tudás szociológiájának kitüntetett területét képezi számunkra, amennyiben feltárja a társadalmi mechanizmust és stratégiát a társadalmi típusok, a megjelenített értékek meghatározásán keresztül... az ironia és a társadalmi kritika által; a mese egy olyan nevelési iskola, ahol a társadalmat »lebontják« és »eljátsszák«”. Kijelenti, hogy a történetmondás mint „teátrális eszköz” nemcsak hogy csökkentette az egyén és társadalom közti feszültséget, de olyan környezetet teremtett, amely hozzájárult egy adott csoport kohéziójához, és javította az egyén közösségi értékeket illető befogadóképességét. A zenére vonatkozólag, amely az előadások főbb alkotóeleme, megjegyzi, hogy „olyan, mintha az egész társadalom meg lenne zenésítve és el lenne játszva. Már nem arról van szó, hogy bizonyos témák hogyan valósítják meg a társadalom bizonyos aspektusait; az Ewe-knél a társadalom egyben zene is, mivel a tulajdonképpeni struktúrái, rítusai, mítoszai pusztán csak a zene által határozódnak meg, fejeződnek ki és maradnak fenn.” A Dél-Afrikai Xhosa *ntsomi* hagyományos orális irodalmának tanulmányozásakor Harold Scheub arra a következtetésre jutott, hogy a szóbeli előadás [*performance*] lényegileg teátrális jelenséggént a színház egy típusaként értendő (45). Zumthor azt hangsúlyozta, hogy a teatralitás és a performancia a szóbeli költészet és az általában vett kimondott szó inherens, meghatározó jellemzője. Egy egész fejezetet szentelt a performancia jelenségének, melyben kiemelte a „testi jelenléte”, az „oralitást és a testet”, a „gesztust a kultúrában” és a „teatralitást” (147-206).
17. Katrin Kröll, megosztván velem a középkori kultúrára vonatkozó alapos ismereteit, egy olyan eseményre hívta fel a figyelmemet, amely megerősített abbéli meggyőződésemben, hogy a teatralitás lényegi jelentőséggel bír a „pre-modern” társadalompolitikai valóságok kialakításában. Elmesélte, hogy a középkorban, a liturgikus szertartás egy adott pillanatában egy lelkész miként „demonstrálta”, és

ekképpen illusztrálta is azt, amiről prédikált. Hirtelen elkezdte eljátszani az adott bibliai narratívát, a templomban körbejárva a hívők között, hogy megmutassa, miről prédikál. A komoly liturgikus esemény során tehát egy szóbeli performerként viselkedett, amikor a Bibliáról való többé-kevésbé kizárólagos beszédéről, illetve történeteinek elbeszéléséről drámai cselekvésre (és vissza-) váltott. Kröll Guiseppe Vecchire (1954) hivatkozott.

18. Összevethető Hart és Negri „átmenet” [*passage*] fogalmával, amit a korai modern Európától a XX. századig terjedő hatalom és szuverenitás történetének nyomon követésére használnak. (Hart / Negri 2000).
19. A királyi és hercegi bevonulásokhoz ld. Lawrence M. Bryant (1986), Elie Konigson (1975), valamint Bernard Guenée és Francoise Lehoux (1968) bevezetését. A temetési szertartás vagy a francia királyok „ce théâtre sérieux”-je, amit a „halhatatlanság” és a királyság „leküzdhetetlen hatalmának” kinyilvánítása vezérelt, mintegy összefoglaló áttekintést nyújt a hatalom szimbolikus (teátrális) demonstrációjának hatékonyságáról. Ahogyan Kantorowitz megjegyezte, mint mesterséges konstrukció – mert a halhatatlanság esetén mindig erről van szó –, az elképzelt halhatatlanság „nem egy másik világ örökkévalóságához, és nem is egy istenséghez, hanem egy nagyon is földi politikai intézményhez tartozott” (437).
20. Ld. Brecht első nyomtatásban megjelent megjegyzéseit egy teljes egészében új típusú színház kapcsán 1926-ban: „Amikor egy szereplő ellentmondásosan viselkedik, az annak tudható be, hogy senki sem lehet identikusan ugyanaz két nem-identikus időpillanatban. Külsődleges változásai folyton belső átrendeződéshez vezetnek. Az „én” kontinuitása mítosz. Az ember olyan atom, ami mindegyre részeire bomlik, és újraformálódik.” (1987: 15) A „Haltung”, *gestus*, stb. kapcsán ld. Fiebach 1999.
21. Ld. Helmuth Plessner (1982) és Helmut Lethen (1994). Lethen Plessner egy korábbi, az emberi élet és egyéni viselkedés teljes mesterségességéről szóló írását dolgozza fel. Lethen szerint Plessner ugyanazokra az új történelmi kontextusokra reagált, amelyek Brechtet is a bevett eszmék megdöntésére sarkallták, melyek szerint az egyénnek küzdenie kell(ene) egy stabil, statikus, organikus identitásért; olyan eszmékére, amelyek a „mesterségesség” iránti undort is magukba foglalták a társadalmi életben. Plessner és Brecht – különböző módon eljárva – azon fáradoztak, hogy tisztázzák, hogy az egységes egészként értett individualitás, self és társadalmi élet megkonstruált és „előállított”; azon tehát, hogy az „autenticitás” és a kvázi-természetes, fix identitás megszállotságának (legalább az) európai felvilágosodás óta tartó egyeduralmát történelmi kritika alá vonják.
22. Vö. az 1942. okt. 10-i bejegyzéssel: „mert ki kell dolgozni az alkalmazott színház témáját, azaz le kellene írni néhány példáját a hétköznapi életben valamit-egymásnak bemutató emberi cselekvésnek, valamint néhány formáját a magán- és közéletben előforduló színházi előadásnak...” (258).
23. „Egy olyan médiakultúra jelent meg,” mondja Douglas Kellner, „amelyben képek, hangok és látványosságok [*spectacles*] segítik a hétköznapi anyagszerkezetének előállításában... a politikai nézetek és a társadalmi viselkedés alakításában és azoknak az anyagoknak a biztosításában, amelyek által az emberek megfedkezhetnek saját identitásukról...” (1)
24. Ezek lehetnek a valóság meglehetősen hamis összeállításai is. Ld. Debord jellemzését a *désinformation* újkeletű jelenségéről, amely a *A spektákulum társadalma* létrehozásának és fenntartásának fő „dramaturgiai alkotóeleme. (51-57)
25. A kultúrtörténész Georges Balandier a következőképpen fogalmaz: „A modern médiumok megsokszorozódása és terjedése alapjaiban megváltoztatta a politikai képek termelési módját... Az audiovizuális eszközöknek és az illusztrált sajtónak köszönhetően olyan kitörő erőre és jelenlétre tesznek szert, amelyre eddig nem volt példa egyetlen társadalomban sem. Mindennapivá válnak...” (147). És: „A képernyő játéka egy új politikai szereplő (a »telepolitikus«) megjelenését váltja ki a pluralista társadalmakban... Ezek lehetővé teszik a folyamatos dramatizálást, mely a körülmények és a célok

függvényében módosítható. A politikai dramaturgiának a hely egységét kölcsönzik, miközben ugyanabban a pillanatban sokféle helyszínen válnak láthatóvá...” „A századvég embere egy láthatatlan burok foglya, melyet azok a hálózatok hoznak létre, melyek közvetítik számára a távoli világ képeit és zajait. Ebbe van tehát bezárva, annak ellenére, hogy a látszat ellentmond ennek... A lényeket, a dolgokat és az eseményeket a közvetítések ezen komplex együttesén keresztül érti meg; nem a valósághoz fér hozzá, hanem a televalósághoz, a média által megkonstruált világhoz, amelyben egymással versengő képek ütköznek és tülekednek...” (162, 165)

26. Ld. Morse: „A nem-tér nemcsak hogy szó szerinti értelemben vett »nem-hely«, hanem a valóság legfőbb orientációjától – a személyes kapcsolat »itt és most«-jától – is el van választva. A másikkal való efféle találkozást acélfalak, beton és stukkó akadályozzák meg egy elzárt, miniatűr világokká felaprózódott életben.” (200)

Irodalomjegyzék

- Adedeji, Joel: *The Traditional Yoruba Travelling Theater*. In *Theater in Africa*. Szerk. Oyin Ogunba és Abiola Irele. Ibadan, Ibadan University Press, 1978.
- --: *The Origin and Form of the Yoruba Masque Theater*. In *Cahiers d'Études Africaines*, Vol. XII. Paris, Mouton, 1972.
- Agblemagnon, François N'Sougan: *Sociologie des sociétés orales d'Afrique Noire: Les Ewe du Sud-Togo*. Paris, Mouton, 1969. 114f., 147-149.
- Althusser, Louis: *Lenin and Philosophy and other essays*. London, New Left Books, 1971. Az idézett szöveg magyarul: Louis Althusser: *Ideológia és ideologikus államapparátusok (jegyzetek egy kutatáshoz)*. Ford. László Kinga. In *Testes Könyv I.* Szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s.k., Odorics Ferenc. Szeged, Ictus és Jate Irodalomelmélet Csoport, 1996.
- Balandier, Georges: *Le pouvoir sur scènes*. Paris, Balland, 1980.
- Beckerman, Bernard: *Dynamics of Drama. Theory and Method of Analysis*. New York, Knopf, 1970.
- Brecht, Bertolt: *Brecht Journals*. Szerk. John Willett. London, Methuen, 1993. Magyarul: *Munkanapló. 1938-1955*. Ford. Eörsi István. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1983.
- --: *Conversation with Brecht*. In *Brecht on Theater. The Development of an Aesthetic*. Szerk. John Willett. London, Methuen, 1987
- --: *The Street Scene. A Basic Model for an Epic Theater*. In *Brecht on Theater. The Development of an Aesthetic*. Szerk. John Willett. London, Methuen, 1978 Magyarul: *Utcai jelenet*. In. *Bertolt Brecht: Színházi Tanulmányok*. Ford. Eörsi István, et al. Budapest, Magvető, 1969.
- --: *Schriften zum Theater*. Vol. 5. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1963.
- Bryant, Lawrence M.: *The King and The City in the Parisian Royal Entry Ceremony: Politics, Ritual and Art in den Renaissance*. Geneva, Droz, 1986.
- Budde, Antje: *Kulturhistorische Bedingungen, Begriff, Geschichte, Institution und Praxis des Experimentellen Theaters in der VR China*. Doctoral Dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin, 1999. 273-278. A disszertáció hozzáférhető interneten 2002 májusától.
- Budde, Antje and Joachim Fiebach: *Einleitung: Spektakel der Macht und alternativer Entwürfe*. In *Herrschaft des Symbolischen. Bewegungsformen gesellschaftlicher Theatralität in Europa-Asien-Afrika*. Szerk. Antje Budde, Joachim Fiebach. Berlin, Vistas, 2002.

- Butler, Judith: *Gender Trouble*. New York és London, Routledge, 1999. Magyarul: *Problémás nem*. Budapest, Balassi, 2006.
- Certeau, Michel de: *The Writing of History*. New York, Columbia University Press, 1988.
- Craig, Edward Gordon: *Towards a New Theater*. London and Toronto, J.M. Dent, 1913. Magyarul: *Új színház felé*. Ford. Dr. Székely György. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1963.
- --: *The Theater Advancing*. London, Constable, 1921.
- --: *On the Art of the Theater*, London: Heinemann, 1911. 46f, 115-116.
- Debord, Guy: *Commentaire sur la Société du Spectacle*. Paris, Gallimard, 1988. 51-57. Magyarul: *Kommentárok a szpektákulum társadalmához*. Ford. Erhardt Miklós. Budapest, Trafó Kortárs Művészetek Háza, 2008.
- --: *La Société du Spectacle*. Paris, Buchet / Castle. 1967. Magyarul: *A szpektákulum társadalma*. Ford. Erhardt Miklós. Budapest, Balassi Kiadó, BAE Tartóshullám, 2006.
- Depero, Fortunato: Notes on the Theater. In *Futurist Performance*, by Michael Kirby, New York, Dutton, 1971, 207.
- Drewal, Margaret Thompson: *Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency*. Bloomington, Indiana, University Press, 1992.
- Esslin, Martin: *The Age of Television*. California, Stanford, 1981.
- Falola, Toyin és Akanmu Adebayo. *Culture, Politics & Money among the Yoruba*. New Brunswick, NJ és London, Transaction Publishers, 2000.
- Fiebach, Joachim: Dimensions of Theatricality in Africa. *Research in African Literatures (RAL)*, 1999/tél 186-201.
- --: Brecht: Gestus - Fable - Attitude-cum-Stance. *Modern Drama*, 1999/2.
- --: König und Dirigent für die Musik seiner Rede. Grenzverschiebungen in Kunst-und Kulturwissenschaften. *Weimarer Beiträge* 1983/10. 1689-1705. Némileg átdolgozott újrakiadása: *Keine Hoffnung Keine Verzweiflung. Versuche zur Theatralität und Theaterkunst*. Berlin, Vistas Verlag, 1998.
- --: Theatralitätsstudien unter kulturhistorisch-komparatistischen Aspekten. In *Spektakel der Moderne. Bausteine zu einer Kulturgeschichte der Medien und des darstellenden Verhaltens*. Szerk. J. Fiebach, W. Mühl-Benninghaus. Berlin, Vistas Verlag (*Berliner Theaterwissenschaft # 2*), 1996. 9-67.
- --: *Von Craig bis Brecht*. Berlin, Henschelverlag, 1991. 95-102.
- --: Zur Geschichtlichkeit der Dinge und der Perspektiven. Bewegungen des historisch-materialistischen Blicks. In *Theaterwissenschaft Heute. Eine Einführung*. Szerk. Renate Möhrmann. Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 1990.
- --: *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*. Berlin und Wilhelmshaven. 1986, Part I.
- Fiebach, Joachim és Rudolf Münz. Thesen zu theoretisch - methodischen Fragen der Theatergeschichts schreibung. In *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt - Universität*. Berlin , Reihe XXIII, 1974. Rövidített újrakiadása: *Theaterwissenschaft im Deutschsprachigen Raum*. Szerk. H. Klier, Darmstadt, 1981.
- Fiske, John: *Media Matters. Race and Gender in U.S. Politics*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- --: *Television Culture*. New York, Methuen, 1987.

- Foucault, Michel: *Discipline and Punish*. New York, Vintage Books, 1979. Magyarul: *Felügyelet és büntetés: a börtön története*. Ford. Fázsy Anikó és Csűrös Klára. Budapest, Gondolat, 1990.
- --: *Surveiller et Punir Naissance de la Prison*. Paris, Gallimard, 1975.
- Geertz, Clifford: *Negara: The Theater State in Nineteenth Century Bali*. Princeton, Princeton UP, 1980.
- Goffman, Erving: *Relations in Public. Microstudies of the Public Order*. New York, Basic Books, 1971.
- --: *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York, Doubleday, 1959. Magyarul: *Az én bemutatása a mindennapi életben*. Ford. Berényi Gábor. Budapest, Thalassa Alapítvány, Pólya Kiadó, 2000.
- Götrick, Kacke. *Apidan Theater and Modern Drama*. Göteborg 1984. 39ff.
- Guenée Bernard and Françoise Lehoux: *Les Entrées Royales Françaises de 1328 a 1515*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1968.
- Hardt, Michael and Antonio Negri: *Empire*. Cambridge, Mass. / London, Harvard University Press, 2000.
- Heath, Stephen: Representing Television. In *Logics of Television*. Szerk. P. Mellencamp. Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- Hutton, Ronald: *The Rise and Fall of Merry England The Ritual Year 1400-1700*. Oxford / New York, Oxford University Press, 1996.
- Huyssen, Andreas: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- Johnson, Richard: Frameworks of Culture and Power: Complexity and Politics in Cultural Studies. *Critical Studies. Cultural Studies: Crossing Boundaries*, 1991/1, Vol. 3.
- --: *What Is Cultural Studies Anyway?* Centre For Contemporary Cultural Studies. The University of Birmingham. Stencilled Occasional Paper, SP No. 74, 1983.
- Kantorowicz, Ernst H: *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1957.
- Kellner, Douglas: *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*. London és New York, Routledge, 1995.
- Konigson, Elie: La Cité et le Prince: Premières Entrées des Charles VIII (1484-1486). In *Les Fêtes de la Renaissance*, Vol. III. Szerk. Jean Jacquot/ Elie. Paris, Konigson, 1975. 56-69.
- Le Goff, Jacques: *La Civilisation de l'Occident Médiéval*. Paris, Arthaud, 1964.
- Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt/Main, Edition Suhrkamp, 1994.
- Moore, Sally F. és Barbara G. Myerhoff: Introduction: Secular Ritual: Forms and Meanings. In *Secular Ritual*. Ed. Sally F. Moore és Barbara G. Myerhoff. Assen, Van Gorcum, 1977.
- Morse, Margaret: An Ontology of Everyday Distraction. The Freeway, the Mall, and Television. In *Logics of Television*. Szerk. P. Mellencamp. Bloomington, Indiana University Press 1990.
- Parker, Andrew és Eve Kosofsky Sedgwick: Introduction: Performativity and Performance. In *Performativity and Performance*.

- Szerk. Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedgwick. New York és London, Routledge, 1995.
Magyarul: *Performativitás és performancia*. Ford. Müllner András. *Apertúra*, 2010/ősz.
- Parkin, David: The Power of the Bizarre. In *The Politics of Cultural Performance*. Szerk. David Parkin, Lionel Caplan, and Humphrey Fisher. Oxford, Berghahn Books Providence, 1996.
 - Passuth, Krisztina: *Moholy-Nagy*. London, Thames and Hudson, 1987. Magyarul: *Moholy-Nagy*. Budapest, Corvina, 1982.
 - Plessner, Helmuth: Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs. 1925. Zur Anthropologie des Schauspielers. 1948. In *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*. Frankfurt / Main, Suhrkamp, 1982. 67-183, 399-418.
 - Schechner, Richard: Magnitudes of Performance. In *Performance Theory*. New York and London, Routledge, 1988.
 - Scheub, Harold: *The Xhosa Ntsomi*. Oxford, Clarendon, 1975.
 - Schlemmer, Oskar, Laszlo Moholy-Nagy és Farkas Molnar: Moholy-Nagy. In *Die Bühne im Bauhaus*. Reprint Wien, 1965.
 - Schmitt, Jean-Claude: *La Raison des Gestes dans l'Occident Médiéval*. Paris, Gallimard, 1990.
 - Scribner, R. W.: *Popular Culture and Popular Movements in Reformation Germany*. London and Ronceverte, Hambledon Press 1988.
 - Somma, Robert: Rock Theatricality." In *The Drama Review*, 1969/ősz, Vol. 14, No. 1.
 - Tambiah, Stanley J.: *Culture, Thought, and Social Action: an Anthropological Perspective*. Cambridge, Mass. / London, Harvard University Press, 1985; különösen a 9. fejezet: A Reformulation of Geertz's Conception of the Theater State.
 - Threadgold, Terry: *Feminist Poetics. Poiesis, Performance, Histories*. London / New York, Routledge, 1997.
 - Thompson, John B. *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*. Cambridge, Polity Press in association with Blackwell Publishers, 1995.
 - Tulloch, John. *Performing Culture. Stories of Expertise and Everyday*. London, Thousand Oaks és New Delhi, SAGE Publications, 1999.
 - Turner, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York, PAJ, 1986.
 - Vecchi, Giuseppe: *Uffici drammatici padovani*. Firenze: Bibliotheca dell "Archvum Romanico," Serie I: Storia - Letteratura - Paleografia, Vol. 41, 1954.
 - Zeami: *On the Art of the No Drama. The Major Treatises of Zeami*. Ford. J. Thomas Rimer és Yamazaki Masakazu. Princeton: Princeton University Press, 1984.
 - --. *Kadensho*: Sumiya-Shinohe Publishing Institute, 1968.
 - Zumthor, Paul: *Introduction à la poésie orale*. Paris, Seuil, 1983. 147-206.

© Apertúra, 2010. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2010/osz/fiebach/>

