

Egyetemi doktori (PhD) értekezés tézisei

**HATÁR-SZEGÉS: ÚJRA-JÁTSZOTT RÍTUS
EDWARD ALBEE ÉS SAM SHEPARD
VÁLOTATOTT SZÍNDARABJAIBAN**

Prohászka Rád Boróka

Témavezető: Dr. Donald E. Morse



DEBRECENI EGYETEM

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Debrecen, 2010.

1. Az értekezés célkitűzései, a téma körülhatárolása

A színház mindig is az identitás-alkotás és -átalakulás bemutatásának, megtestesülésének és szemléltetésének tere volt, állítja Erika Fischer-Lichte nagyjelentőségű drámatörténetében. Mint a „kulturális performanszok” (Singer xii) megannyi más formája, mint például a rítusok és szertartások, a színház különös figyelmet szentel az identitás-képződés és -átalakulás kérdéskörének, míg a dráma ön-reflexív jellege azt illusztrálja, hogy hogyan vizsgálja a műfaj önön struktúráit az identitás fogalmának átalakulásai fényében. Fischer-Lichte szerint mindenkoron dialektikus viszont állt fenn a színház és az őt körülvevő kulturális és társadalmi valóság között, hiszen a színház és a dráma soha nem elégedett meg azzal, hogy pusztán tükrözze vagy leírja ezt a külső világot, hanem mindig is a kérdés-felvetés és kritikus elemzés fórumaként működött, a „liminális kísérletezés” szférájaként, „alternatív identitásokat ajánlva fel és indítványozva” (*History* 5) az adott kultúrán belül.

Az amerikai kultúra a szubjektivitás folyamatos megkérdőjeleződése jegyében épült, egy olyan specifikus amerikai – egyéni és kollektív – identitás konstrukciójának, dekonstrukciójának és újra-konstruálásának folyamatában, amely átír(hat)ja a teljes világ képét. Az „új nemzet” és alkotóművészei folyamatosan szembesültek azzal a problémával, hogy az amerikai identitásnak egy szilárd képét alkossák meg, amelyet azonban állandóan instabilizáltak mind a történelmi változások, mind pedig az identitás fogalmának módosulásai. További feladatuk, hogy megtalálják vagy megalkossák azokat a megfelelő formákat, műfajokat, nyelveket, amelyek képesek kifejezni a megképződés és átalakulás folyamatában létező identitást.

Az identitás-formálódás és -terjesztés célját szolgáló „kulturális performanszok” diskurzusában, az amerikai színház a huszadik század elején találta meg a hangját és helyét Eugene O'Neill színdarabjaival, majd később olyan kanonikus drámaírókkal mint Arthur Miller és Tennessee Williams. A hatvanas évektől kezdődően a drámai hangok és formák megsokszorozódtak. Valamennyi törekvés célja az volt, hogy egy olyan amerikai identitást mutasson be, amelyet ekkorra már mint egy töredezett, többsíkú, instabil, az átalakulás folyamatában manifesztálódó entitást ismertek fel és tételeztek. Olyan európai kísérletek, mint Samuel Beckett abszurd színháza, Antonin Artaud kegyetlenség-színháza, Jean Genet rituális színháza, vagy Harold Pinter a kommunikáció lehetőségeire/el-lehetetlenedésére hangsúlyt fektető színdarabjai nagy hatással voltak az amerikai színház alakulására, ami olyan színdarabok megjelenését tette lehetővé mint David Mamet vagy Arthur Kopit művei, és olyan kísérleti színház-csoportok létrehívásához vezetett mint a rítus-orientált Bread and

Puppet Theatre, Joseph Chaikin Nyitott Színháza, vagy Judith Malina és Julian Beck Élő Színháza.

A bőség és polifónia ilyen karneváli sokaságában két olyan színházi hang jelent meg, amelyek radikálisan új szemszöveget jelenítenek meg, töretlen megújítói az identitás-kifejezés formáinak és struktúráinak, és amelyek az elmúlt ötven évben meghatározó módon befolyásolták az amerikai színház alakulását: Edward Albee és Sam Shepard. A huszadik század második felének és a huszonegyedik század első évtizedének „multivokális” kontextusában Albee és Shepard munkássága nem csupán azáltal válik kimagaslóvá, hogy több mint fél évszázadot ölel át, hanem azáltal is, hogy újra és újra sikerült megújítaniuk a műfajt annak érdekében, hogy az amerikai identitást nem rögzített entitásként, hanem folyamatként ábrázolják. Ugyanakkor kritikai, értelmező és újra-értelmező, paródikus stílusuk és szerzői magatartásuk a kortárs társadalmi, kulturális, és filozófiai-elméleti irányvonalakkal szemben mindkettejük munkásságának meghatározó jegyévé vált. Személyes stílusuk, innovatív szellemük, az a folyamatos küzdelem, amellyel új formákat alkotnak meg annak érdekében, hogy központi témáikat színre vigyék, olyan struktúrákkal gazdagítják az amerikai színházi diskurzust, amelyek a hagyományos tragédia, komédia, naturalista dráma elemeit a beckett-i és pinteri abszurd dráma, a rítus, a kortárs performansz-művészet, a yeatsi líricizmus és a populáris kultúra elemeivel olvasztják egybe.

A kortárs amerikai színházban betöltött szerepüknek és fontosságuknak megfelelően, Albee és Shepard színdarabjairól számottevő kritikai irodalom látott napvilágot mind angol mind pedig más nyelveken. Ez az irodalom azonban elsődlegesen a két szerző témagazdagságára, technikáira, a kortárs amerikai társadalom bemutatásában betöltött szerepükre fekteti a hangsúlyt. Ugyanakkor a legújabb Albee és Shepard daraboknak a kritika nem szentelt még elégséges figyelmet.

Értekezésem Albee és Shepard négy-négy, 1995 és 2007 között írott színdarabját elemzi (Albee: *The Play about the Baby* 1998, *The Goat, or Who Is Sylvia* 2002, *Occupant* 2002, és *Peter and Jerry* 2004; Shepard: *Buried Child* átdolgozott kiadás 1995, *The Late Henry Moss* 2000, *The God of Hell* 2004, és *Kicking a Dead Horse* 2007), olyan műveket, amelyek valójában ismeretlenek a kelet-európai közönség számára. Ennek megfelelően, célom az, hogy megismertessem a magyar (és román) színház-kedvelőket Albee és Shepard legújabb munkáival annak reményében is, hogy további kritikai tanulmányok és esszék megszületését indítványozzam. Ugyanakkor úgy gondolom, hogy Albee és Shepard színdarabjainak párhuzamos tárgyalása átfogóbb képet adhat az amerikai identitás és mentalitás kettősségéről, az amerikai kultúra két különálló, urbánus/rurális szférájáról. Mivel Albee és Shepard

elkötelezettjei mind az európai mind pedig az amerikai színházi hagyománynak, mivel mindketten folyamatosan megújítják a dráma műfaját azáltal, hogy ihletet merítenek a kortárs színházi kísérletekből, elméletekből, és a „kulturális performanszok” más formáiból, véleményem szerint színdarabjaik sikerrel értelmezhetők egy olyan olvasatban, amely azt vizsgálja, hogyan éleszti újra a posztmodern színház a kulturális identitás-váltások kifejezését célzó hagyományos formák, pontosabban az átmeneti rítusok és rituálék elemeit. Elemzésem olyan témákra fekteti a hangsúlyt mint családi kapcsolatok, a szubjektum és a közösség, szexualitás, az élet és a halál és a kettő közötti átmenet, valamint azok a módokra, ahogyan a színdarabok újraalkotják a rítusok archetipikus három-pilléres szerkezetét (amelyet Arnold van Gennep írt le *Átmeneti rítusok* című munkájában, majd Victor Turner fejlesztett és árnyalt tovább) mint színpadon és a színházban végbemenő folyamatot, bevonva a nézőket is azokba az újra-játszott rítusokba, amelyeket megjelenítenek.

Azt tételezem és bizonyítom, hogy az archetipikus három-pilléres szerkezet ezekben a drámai univerzumokban „csonkított” formában tűnik fel újra. Hipotézisem szerint a harmadik, visszailleszkedési fázis kiemelődik a színdarabok testéből, és áttevődik az előadás és nézők között létrejövő liminoid együttműködés terébe. Elemzésemben a hangsúlyt a színpadon felidézett rítusszerkezetek középső, liminális fázisára fektetem. A színdarabok szereplőiket életük „szakadáspontjainál” (Maffesoli 133) mutatják be, amelyek szükségszerűen átmeneti rítusok eljátszását követelik meg annak érdekében, hogy változást idézzenek elő. Azonban ezek a rítusok sikertelenek maradnak, hiszen a szereplők már eleve ilyen köztes állapotok csapdájában léteznek a normatív szabályok bizonyos múltbeli megszegése okán, emiatt elzárt térben, a társadalom peremén, a közösségi léttől elidegenülten élnek. Azt feltételezem, hogy a szereplők képtelenek meghaladni liminális állapotukat abból kifolyólag is, hogy ezekben a drámai világokban olyan strukturális egységek mint a különféle társadalmi csoportok, értékrendek, koherens, egységes és stabil közösségek, még a család is, megkérdőjeleződnek és instabillá válnak.

Nem célkitűzésem az, hogy a színházat a rítussal azonosítsam, sem pedig az, hogy ezen két „kulturális performansz” forma fúziójára mutassak rá; ezen dramatizált rítusok színdarabokban való azonosítása által nem azt szeretném bizonyítani, hogy léteznek rítusok a posztmodern közösségekben is, vagy hogy az átmeneti rítusok ugyanazokat a feladatokat töltenék be, mint korábbi időkben vagy más, nem-indusztriális társadalmakban. Ezen strukturális rítus modelleket annak érdekében alkalmazom, hogy rámutassak a színdarabok drámai szerkezetében végbemenő változásra: a hagyományos végkifejlet/megoldás (amely hasonlóságokat mutat a rítusok Turner által meghatározott poszt-liminális vagy újra-

integrálási fázisával) megszűnik, a szerkezet nyitottá válik, míg a szereplők köztes állapotuk csapdájában maradnak, a normatív struktúrán kívül, megfosztva egy szilárd identitás és egy autentikus, nem-mesterséges szubjektivitás illúziójától. Azt állítom, hogy Albee és Shepard ezáltal vizsgálat alá vonja és újra-értelmezi olyan egységes társadalmi struktúrák mítoszát mint a nemzet, urbánus vagy rurális közösségek, a család, amelyek az amerikai köztudatban rögzített és megváltoztathatatlan entitásokként léteznek. Azt tételezem, hogy azáltal, hogy a nézőket a színpadon lejátszódó szimbolikus struktúra „tanúinak” tekintik, a színdarabok a közönséget a liminoid rituális folyamat elengedhetetlen résztvevőivé alakítják át. Hiszen a rítusok csupán azáltal válhatnak legitimé és érvényessé, ha résztvevőik elismerik és tanúsítják megtörténtüket. A közönség belép a színház liminoid terébe és helyzetébe, amelynek átalakító hatása lehet létezésére, hiszen – a színpadon bemutatott rítusoktól eltérően – a színházi élmény újra-integrálást eredményezhet: egy megváltozott közönség „csatlakozását” egy olyan tudat-állapothoz, amely különbözik pre-liminoid állapotától.

Az értelmezési szférát azáltal tágítom és teszem árnyaltabbá, hogy a turneri liminalitás fogalmát együtt olvasom kortárs post-strukturalista szubjektumelméletekkel (Lacan, Belsey, Kiss, Foucault, Caruth és Felman, Baudrillard és Hutcheon elméleteivel). A szereplők liminális megpróbáltatásai során felbukkanó áldozati rítusok értelmezésében René Girard mimetikus vágyra és az áldozati-bárány-effektusra vonatkozó elméletét hívom segítségül. Ezáltal értekezésem tesztelési területévé is válik egy interdiszciplináris értelmezési módszernek, amely—véleményem szerint—eredményesen alkalmazható majd különböző kutatásokban.

2. Az alkalmazott módszerek felvázolása

Hipotézisem szerint Albee és Shepard színdarabjai olyan drámai szereplőket és helyzeteket mutatnak be, amelyek értelmezhetők a liminalitás és a liminoid fogalmi rendszerében, amelyet Victor Turner antropológus elméleti írásaiban dolgozott ki, és amelyet számos rítus-kritikus, mind az antropológia mind pedig a színház elméletírói és praktizálói magukévá tettek és alkalmaztak.¹ Olyan fogalmakat használok fel, mint társadalmi drámák,

¹ Értekezésem szempontjából Turner elméletének legfontosabb alkalmazásai a Richard Schechner munkásságában nyilvánulnak meg, akinek Turnerrel való szoros együttműködése számos nemzetközi konferenciát eredményezett a rítus és a színház struktúráiban fellelhető hasonlóságok és párhuzamok kutatása érdekében; valamint Erika Fischer-Lichte munkássága, aki *Az európai dráma és színház története* (2002), valamint a *Theatre, Sacrifice, Ritual* (2005) és *The Transformative Power of Performance* (2008) című munkáiban a színházi teret egy alapvetően liminális szféraként értelmezi, amelyen belül az identitás és az identitás-váltás dramatizálódik „a néző számára egy liminális teret nyitva meg, amely lehetőséget nyújt számára,

liminalitás, a liminoid, valamint Turner megnevezéseit a rítusok különböző típusaira, fázisaira, elemeire, és résztvevőire vonatkozóan (mint például elszakadási rítusok, pre-liminális, liminális és poszt-liminális fázis, a szentség közlése, domináns szimbólumok és metaforák, beavatandók és rituális vénék), amelyeket hasznosnak vélek a választott irodalmi szöveget értelmezésében.

Szeretnék rámutatni arra, hogy bár Turner legátfogóbban olyan társadalmi kérdések és jelenségek témakörében publikált, amelyeket a zambiai Ndembu törzs életében figyelt meg és vizsgált, majd később komplex poszt-indusztriális társadalmak leírásával foglalkozott, élete késői szakaszában, az 1970-es években és az 1980-as évek elején ezen komplex társadalmak kulturális megnyilvánulásainak, elsődlegesen a színháznak a vizsgálata felé fordult. A liminoid fogalmát az ilyen komplex társadalmak szabadidős megnyilvánulásainak megfigyelése alapján dolgozta ki, míg a *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (1982) című munkájában Turner így fogalmaz: „a jelen kötetbe foglalt esszék személyes felfedező-utamat jelzik a rituális megnyilvánulások hagyományos antropológiai kutatásától a modern színház, különösen a kísérleti színház iránti élénk érdeklődés irányába” (7).

„Folyamat-elemzéseiben” Turner azt tételezi, hogy a rítusok más kulturális megnyilvánulásokkal egyetemben – mint amilyen a színház is – mélyreható szimbolikus jelleggel bírnak, és működésük által az identitás és a közösség érzetét közvetítik. A rítusokat szimbolikus cselekménysorokként írja le, amelyek „előírt formális viselkedés” révén nyilvánulnak meg – hasonlóan a színházi konvenciókhoz – és az egyén egyik állapotból másikba, egyik identitásból a másikba való átmenetét kezdeményezik és demonstrálják. Ezt szimbolikus gesztusok, szavak, tárgyak kezelése által eszközlik. Turner a rítus szubjektumait, akik a középső, liminális szakaszban léteznek, másként, különbözőként, a társadalmi struktúrán kívül-állóként írja le, akik veszélyesek és fertőzőek, „halottak” vagy „láthatatlanok” a társadalmi normatív rend szemszögéből. Tétlenség, passzivitás jellemzi őket rituális oktatóikkal szemben, hiszen a rítus célja, hogy újrateremtődjenek és új tudással ruházódjanak fel annak érdekében, hogy sikeresen járhassanak el betöltendő új szerepkörükben. A liminalitás egy olyan köztes állapot, amelyet elzárt, izolált térben és a kronologikus idő folyamán kívül tapasztalnak meg a rítus résztvevői.

hogy különböző identitásokkal játsszon, és arra bátorítja, hogy változást eszközöljön” (*History* 4). A *Theatre, Sacrifice, Ritual* című könyvében Fischer-Lichte így fogalmaz: „Habár a liminalitás a rítusok kontextusából nőtt ki és fejlődött, semmilyen oka nincs annak, hogy ne alkalmazhatnánk a színházra vonatkozóan is, még akkor is, hogyha a színházat nem azonosítjuk a rítussal” (254). További tanulmányok, amelyek irodalmi műveket Turner antropológiai terminológiája és fogalmai alkalmazásával értelmeznek a *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism. Between Literature and Anthropology* (1990) című, Kathleen M. Ashley szerkesztésében megjelent kötetben olvashatóak.

Albee és Shepard színdarabjainak szereplői ilyen „rituális résztvevők”-ként értelmezhetők, vagy beavatandókként (mint például Vince a *Buried Child*-ban, Boy és Girl *The Play about the Baby*-ben, a Moss testvérek *The Late Henry Moss* című darabban, Frank *The God of Hell*-ben) vagy rituális öregekként (mint például Man és Woman *The Play about the Baby* színdarabban, Ann és Jerry a *Peter and Jerry*-ben, Welsh Shepard *The God of Hell*-jénben), akik megtapasztalják korábbi szubjektum-pozícióik elvesztését és rituális megpróbáltatásoknak vettetnek alá. Ezáltal lehetőségük adódik olyan különböző identitások kipróbálására, amelyek helyet biztosíthatnak számukra azon struktúrán belül, amelyhez tartozni óhajtanak.

A *szimbólumok erdeje* című munkájában Turner megkülönbözteti a rituális folyamatok komponensei között a „szentség közlését” („communication of the sacra”), amely szimbolikus tárgyak (relikviák, maszkok, eszközök) bemutatása („ami megmutattatik”),² szimbolikus cselekvések sorozata („ami megtétetik”),³ valamint a rituális öregek⁴ általi oktatás („ami elmondódik”) révén valósul meg. Turner szerint a második összetevő az ismert kulturális konfigurációk elemeinek játékos dekonstrukciója és meglepő szerkezetekbe való összeállítása, ismert tárgyak és elemek tulajdonságainak eltúlzása és torzítása, az identitás-állapotok deviáns vagy groteszk ábrázolása, és furcsa szerep-eltulajdonítások (mint ahogyan például Esteban és Conchalla tesz *The Late Henry Moss* című darabban, Man és Woman *The Play about the Baby*-ben, vagy Welsh *The God of Hell*-ben). Ezek arra kényszerítik a rítus szubjektumait, hogy elgondolkodjanak társadalmuk struktúrájáról, arra ösztönzik őket, hogy megvizsgálják társadalmi, kulturális, és kozmológiai rendszerük alapvető értékeit, önvizsgálatot és az identitás átalakítását szorgalmazva. A harmadik komponens a társadalmi kapcsolatok egyszerűsítésében áll, amelyet a rituális oktatók autoritása jellemez, valamint a beavatandók alávetettsége és passzivitása, ami az elemzésre választott színdarabokban a családtagok, a hatalom képviselői és az adott hatalom szubjektumai, az egyén és az őt körülvevő társadalom közötti viszonyrendszerben dramatizálódik.

Komplex társadalmak jelenségei felé fordulva Turner bevezette a liminoid fogalmát annak érdekében, hogy megnevezze „a kulturális megnyilvánulások kvázi-liminális jellegét” (Deflem 14), ilyen kulturális megnyilvánulásként értelmezve a színházat, a zenei

² A színdarabokban ilyen szimbolikus tárgy például Shelley bundája a *Buried Child*-ban, vagy Ross levele *The Goat* című darabban.

³ Effajta szimbolikus cselekedetként értelmezhető Dodge szimbolikus elhantolásai a *Buried Child* című Shepard-színdarabban, Man és Woman folyamatos szerepcseréi Albee *The Play about the Baby* művében.

⁴ A rituális öreg szerepkörben értelmezhető Man és Woman *The Play about the Baby*-ben, amely szerepre Ann és Jerry vágyik a *Peter and Jerry*-ben, vagy amely szerepkörtől Albee Louise Nevelson-ja olyan mesterien fosztja meg Man-t az *Occupant* című drámában.

rendezvényeket, kiállításokat és szabadidős tevékenységeket, például sporteseményeket. A liminoid különbözik a liminalitástól, mivel nem szükségszerűen a társadalmi szerkezetben előálló krízishelyzetek kezelésére vagy az átmeneti rítusok biológiai vagy kalendarisztikus mintáját követve jön létre. Azon különbségtétel eredményeként alakul ki, amelyet a komplex ipusztuáialis és poszt-ipusztuáialis társadalmak tesznek „munka” és „játék” között, mint a „játék” jellegzetes tere, a gazdasági, politikai, vagy társadalmi struktúrákon kívül.⁵ Azonban a liminoid, a liminálishez hasonlóan, annak ellenére, hogy önként vállalt állapot, lehetőséget teremt a társadalmi rend struktúrájának és értékeinek vizsgálatára, ezért forradalmi gondolatokat eredményezhet és kétségbe vonhatja a létező struktúrát. Turner szerint a liminoid individualizált és egy egyén vagy csoport igyekezete által konstituálódik, amit Fischer-Lichte az „önszervezés folyamataként” nevez meg (*Theatre* 255).

A liminális és liminoid állapotok hasonlóságait és különbségeit tárgyalva a *From Ritual to Theatre* című munkájában Turner az előbbit mint kötelező folyamatot azonosítja, amelynek a közösség minden tagja alá kell, hogy vesse magát az élet és a társadalmi státus különböző szakaszainak meghaladása/megváltoztatása érdekében. A liminalitást a „munka” és „játék” együttes jelenléte jellemzi, amely „a játék emberi komolyságát” hangsúlyozza (amint Turner könyvének alcíme is mutatja), valamint az identitás megváltoztatását célzó tevékenységek, amelyek tudatosítják a résztvevőkben az identitás megfoghatatlan és folyamat-jellegét. Ilyen folyamatokat dramatizál Shepard *Buried Child*-ja Vince hazajövelete, a Moss testvérek halott apjuktól való elszakadási rítusa *The Late Henry Moss*-ban, Frank beavatási rítusa *The God of Hell* színdarabban, vagy Hobart Struther megkísérelt elszakadási rítusa, amely által egy üres és értelmetlen életet próbál hátrahagyni a *Kicking a Dead Horse* című darab főszereplője; Albee színdarabjaiban: Boy és Girl felnőttiségbe és a veszteség tudatosításába való beavatása *The Play about the Baby*-ben, Martin szerelmi rítusai és a Gray családi struktúra összeomlása *The Goat*-ban, Jerry rítusa, amelynek célja, hogy megszelídítse a kutyát és „megszelídítse” Petert a *Peter and Jerry*-ben, valamint az *Occupant* című színdarab főhősének rituális történetmondása, amely által élete eseményeit egy olyan narratívába próbálja rendezni, amely egy nagyságra rendeltetett sors történetét mondja el. Másrészt, a liminoid olyan állapotot jelent, amelybe az egyén önkéntesen lép be, és amely a „játék” jegyében zajlik – akárcsak Peter olvasásai a parki „padján” napfényes vasárnap délutánokon. Azonban a liminoid a liminálissal együtt lehetőséget teremt a résztvevők megújulására, a liminoid szférán kívül létező értékrendszerek és struktúrák megerősítésére vagy megkérdőjelezésére, oly

⁵ Lásd például azt a megkülönböztetést, amelyet Peter (*Peter and Jerry*) tesz a munka-olvasás és a vasárnap délutáni parkbeli olvasásai között, mint a „munka” – „játék” ellentétpár megnyilvánulása.

jelenségekre, amelyeket Albee és Shepard színdarabjaik által próbálnak életre hívni közönségeikben.

Az értelmezési szféra tágítása érdekében a liminalitást különböző szubjektumelméletek fényében olvasom, amelyek véleményem szerint sikeresen alkalmazhatóak a drámai szövegek vizsgálatának mélyítésére, valamint magának a liminalitásnak a megértésében is. Értekezésem különböző fejezeteiben különböző kortárs elméleteket alkalmazok és rámutatok arra, hogy fogalmaik hogyan tágítanak és árnyalnak egy ilyen rituális struktúra-elméletbe ágyazott olvasatot.

Rámutatok arra, hogy a Turner által leírt szerkezet-minták sikeresen olvashatók együtt olyan lacani fogalmakkal, mint az Imaginárius, a tükörfázis, a fallikus szimbolikus rendszer. Ebben az olvasatban a liminalitás mint egy újbóli tükörfázis konstituálódik, amelyen belül, a domináns szimbólumok és a szent tudás közvetítésének és különböző identitás-minták demonstrálásának folyamata által a beavatandók szembesülnek minden elfoglalható szubjektum-pozíció és minden normatív rendszer konstruált voltaival. A bizonytalanság szférájává válik, ahol az Imaginárius, a tabu, a groteszk, a megnevezhetetlen betör a szereplők narratíváinak patriarchális rendjébe és instabillá tesz minden szabályt és szerepkört. Lelepleződik az, hogy a liminalitás leírhatatlan a fallikus szimbolikus rendszer terminológiájával és fogalmi rendszerében, ezért a színház, a dramatizálás tökéletes módja annak, hogy bemutassa azt a folyamatot, amely által a nyelv, a domináns szimbólumok testet öltenek az átmeneti rítusok színpadra vitelében.

Belsey elmélete az identitás folyamat-jellegére vonatkozóan jól használható egy a liminalitás keretébe foglalt értelmezés folyamán, ahol, definíció szerint, a szubjektumok szembesülnek azzal, hogy hogyan szegül ellen az identitás mindenféle rögzítésnek. Ugyanakkor az a speciális liminális szókincs, amely Turner szerint az átmeneti rítusok specifikus nyelvi regiszterét és diskurzusát jellemzi, párhuzamba állítható Kiss Attila megállapításával, mely szerint a létező identitás-modellek nyelvi klisékben közvetítődnek. Azonban a nyelv mint a jelentés letéteményese és közvetítője maga is flexibilisnek és megfoghatatlannak bizonyul. Ezért a vizsgált drámai művekben különböző narratív formák, műfaji elemek és konvenciók helyeződnek egymás mellé és fölé, amelyek illusztrálják a létező kommunikációs stratégiák esendőségét.

Amikor azon módszereket és technikákat vizsgálom, amelyeket Albee és Shepard annak érdekében alkalmaz, hogy oly drámai helyzeteket teremtsenek, amelyek az antropológiai irodalom a szentség közvetítéseként nevez meg, rámutatok ennek a kommunikációs folyamatnak aránytalan, rejtélyes, titokzatos, és áldozathozattal járó jellegére. A színpadon

bemutatott szimbolikus folyamatok áldozati elemeinek vizsgálatakor Girard mimetikus vágyra és az áldozati-bárány-effektusra vonatkozó fogalmait és meghatározásait használok, azt bizonyítva, hogy a liminális szubjektumok ezen inherens emberi tulajdonságoknak megfelelően viselkednek, és a Girard által leírt archetipikus áldozathozatalhoz folyamodnak annak reményében, hogy köztes állapotukat fölülmúlthassák.

A trauma a társadalmi létezés összetevője, amelyet rítusok keretén belül kezel az adott társadalom; ezért értelmezésemet kortárs traumaelméletek fogalmaival tágítom. Hiszen a szindarabok olyan szereplőket sorakoztatnak fel, akiknek múltbeli (háborús, erőszakból vagy brutalitásból származó) traumái kísértik és meghatározzák teljes létezésüket. Múltjuktól és a jelenüket megszakító traumáiktól való „elválasztó rítusaik” „ellenőrizhetetlen módon ismétlődő . . . erőszakos jelenségeket” (Caruth 11) eredményeznek, és arra tett kísérletekként értelmezhetők, hogy a megtapasztalt és másoknak okozott traumatizáló élményeket tudatosítsák, megértsék, és meghaladhassák.

A liminalitás ugyanakkor a nyilvánvaló és leplezetlen baudrillardi szimuláció szférájaként is olvasható. Az identitás-képzés és –dekonstrukció, a „doubling”, a kultúra és a szubjektum összetevőinek groteszk és megdöbbentő kombinációi, a rutinszerű cselekménysorok ismétlődése és az a szubverzív, kritikus elemzés, amely Turner szerint a liminális folyamatok jellemzője, a szimuláció komplex rendszerét alkotja. Ezáltal a színházi tér a baudrillardi „hyperreal” szférájaként értelmezhető, ahol sem elleplezni sem megtagadni nem kell a szimulákrumot. Ebben a térben a közönség megértheti, hogyan is működik a szimulákrumok képzésének folyamata és érzékennyé válhat az ebben a folyamatban betöltött szerepével és helyzetével szemben.

Michel Foucault „A szubjektum és a hatalom” című tanulmánya új fényt vet a liminalitás folyamataira, az elidegenedés és elkülönülés társadalmi vonzataira, valamint azon stratégiákra is, amelyek által a struktúra/hatalom szubjektumait helyzetük és állapotuk passzív elfogadására kényszeríti. Azt feltételezem és bizonyítom, hogy a liminalitást nem lehet a Foucault által leírt hatalmi viszonyok terminológiájával és kontextusában leírni. Ezekben a periódusokban a rítusok résztvevői szembesülnek az elfoglalható szubjektum-pozíciók és a teljes szimbolikus rendszer groteszk szimulákrumaival. Az adott kultúrában létező normatív hatalmi viszonyok ezekben a liminális szférákban felfüggesztődnek, hiszen az újoncok szükségszerűen passzív egyformaságra redukálódnak és megfosztatnak azon akaratuktól és/vagy képességüktől, hogy egyénileg és autonóm módon cselekedjenek. Köztes állapotuk azon lehetőséget is megszünteti, hogy ellenőrzési és ellenállási stratégiákat fejlesszenek ki a létüket meghatározó és körülíró hatalommal szemben. Az értekezésemben elemzett

színdarabok előtérbe helyezik és parodizálják az adott hatalom működési módozatait, miközben arra is felhívják a figyelmet, hogy a normatív hatalmi struktúrákon belül a szubjektumnak nem csupán joga, hanem kötelessége is kontroll-mechanizmusként működni a hatalmi rendszeren belül és azzal szemben, amely – ezen kontroll nélkül – óhatatlanul totalitárius rendszerré alakul át.

A „szentség közlésének” liminális folyamata és a rítusok kettős feladata, hogy megerősítsék és/vagy elemezzék és megkérdőjelezzék a normatív struktúrákat és értékrendszereket, ugyancsak visszhangjukra találnak a kortárs történetmondási gyakorlatban és elméletben, valamint Linda Hutcheon paródiára vonatkozó leírásaiban és definícióiban. Az elválasztási rítusok alkalmat teremtenek előző szubjektum-pozíciók és a társadalmi rend vizsgálatára és újraértékelésére, miközben a történetmondás és paródia létrehozza azt a kritikus távolságot, amely teret képez a szubjektum számára, hogy szembesüljön és megvizsgálja önmagát „a másik tekintetének tükrében” (Fischer-Lichte, *History* 1). Albee és Shepard metateatrális darabjaiban mind a történetmondás, mind pedig a paródia a múlt „kegyeletli gondozásának” és megkérdőjelezésének is a módja (Hutcheon 126), hiszen ezek a művek önön műfajuk felé fordulva oly hermeneutikai teret képeznek, amelyben a nézőt/olvasót arra készítetik, hogy hátrahagyja előítéleteit, átalakítsa elvárásait és utalásokat és hivatkozásokat értelmezzen és értékeljen (át).

3. Az eredmények felsorolása

Albee és Shepard válogatott színdarabjainak elemzése által azt illusztráltam, hogy a turneri rítuselméleti fogalmak kortárs szubjektum-elméletekkel való együttolvasása eredményes módszert biztosít a dráma-szövegek dekódolására, míg reményeim szerint értekezésem olyan elméleti kutatások irányában is utat nyit(hat), amelyek az Albee és Shepard kánon újraértelmezését is eredményezhetik (ilyen továbbgondolást sarkalló út például annak kutatása, hogy a liminális térben hogyan ágazik szerte a „doubling” effektus, illetve hogyan sokszorozódik a Doppelgänger motívuma; vagy például a paródia szerepe a rítusokban).

Az értelmezési folyamat során meg is haladtam azon olvasat határait, amelyet egy olyan elméleti keret mint Girard a mimetikus rivalitás egyedi áldozatára vonatkozó fogalmi rendszere állít fel. Azt a következtetést vontam le, hogy az elemzett drámai univerzumokban az áldozati bárány szerepe szétesztődik a rituális folyamat több szereplőjére, szubjektumára. Valamennyien megtapasztalják az identitásra mint egy természetileg/sz akrálisan/kulturálisan adott, stabil és egységes entitásra vonatkozó illúziók elvesztését, és felismerik azt a tényt,

hogy minden emberi struktúra (ezen belül az identitás is) konstrukció, tehát esendő és nyitott a vizsgálat és átalakulás előtt.

További eredmény, hogy bizonyítottam hipotézisemet, amely szerint Albee és Shepard színdarabjaiban az archetipikus rítus-szerkezet „csonkított” formában tűnik fel újra, hiszen a harmadik, újra-integrációs fázis kiemelődött a dráma testéből és áttevődött az előadás és néző közötti együttműködés szférájába. A drámai szövegek elemzése révén igazoltam feltevésemet, hogy ezek az elliptikus szerkezetek annak eredményeként jönnek létre, hogy a vizsgált drámai szereplők mindig határhelyzetben léteznek, a társadalomtól vagy bármely olyan közösségtől elkülönülten, amelyhez újra-csatlakozhatnának, hiszen ezek az entitások maguk is megkérdőjeleződnek, koherenciájuk és stabilitásuk illúziója megdől. Színházi-liminális kísérletezésük során a két színdarab-író olyan drámai szerkezeteket hoz létre, amelyek a lezárás, a turneri terminológia kontextusában az újra-integráció felszámolásával dramatizálnak változatos identitás-mintákat és modellálnak különböző közösségi folyamatokat. Ezáltal olyan módon alakítják át a dráma szerkezetét, hogy az ki tudja fejezni az identitásról alkotott kortárs elképzelést, amely szerint az nem kötött és koherens egység, hanem folyékony, töredezett, folyamat-jellegű, valamint egy olyan közösség képét alkothassa meg, amely az állandó átalakulás folyamatában létezik. Ennek következtében színdarabjaik szükségszerűen nyitott szerkezetűek maradnak és többfajta, sokrétű értelmezésre adnak lehetőséget. Olyan irodalmi univerzumokat teremtenek, amelyek válaszolnak adott kontextusuk kihívásaira és az amerikai kultúra különféle aspektusainak radikális képét vázolják fel. Érdeklődésük előterében folyamatosan a „kulturális performanszok” központi kérdése áll: az egyéni és közösségi identitás és az adott társadalmi, történelmi és kulturális normatív rendszerben elfoglalható szubjektum-pozíciók dramatizálása, valamint ezen rendszer és ezen pozíciók kritikus bemutatása. Albee és Shepard egyéni stílusa és az általuk megújított drámaszerkezetek oly módon tesznek eleget ezen feladatnak, hogy színdarabjaik nem stabilizálják a diskurzust, hanem új perspektívákat nyitnak és tovább szélesítik és mélyítik a kérdéskör tárgyalásának lehetőségeit.

Elemzéseim során a felvázolt liminális és liminoid folyamatok egy további aspektusa vált láthatóvá: működésükben és hatásukban hasonlóságot mutatnak a Linda Hutcheon és Dana Puiu által körülírt paródiával. Hiszen, amint Puiu fogalmaz, a paródia mindig kitekint a „befogadóra” is (16), két egymásra épülő és egymást kölcsönösen befolyásoló síkon nyilvánul meg: egyrészt a közönségben a felismert parodizált „szöveg” által megképződött elvárások síkján, míg a második síkon ezek az elvárások maguk is a paródia tárgyaivá válnak. Az elvárások teljesítésének ilyen jellegű megtagadása a nézőt eltávolítja vizsgálódásának

tárgyától, lerombolja az azonosulás illúzióját, és gondolkodásra, kritikai elemzésre sarkall, feltárva a szövege(ke)t további alternatív értelmezések előtt.

A hatások megkettőződése a paródiára is jellemző: nem csupán kritikai távolságot és újraértékelő magatartást teremt a vizsgált tárggyal szemben, hanem magát a nézőt is elemzés tárgyává teszi, azon módozatokat, ahogyan a „szöveggel” együttműködünk, azt, ahogyan előítéleteink és előzetes tudásunk körülhatárolják elvárásainkat és a műfajról, szerzőről, mítoszokról, motívumokról, témákról alkotott fogalmaink alapján olyan értelmezési teret alkotnak, amelyet a paródia felforgat és megdönt. A paródia nem csupán tekintetünk tárgyát kérdőjelezi meg, hanem magát a tekintetet is. Albee és Shepard színdarabjai a múlt és a jelen „szellemeit” (illúziók, mítoszok, dogmák, tételek, a színházi és irodalmi hagyomány) vonultatják színpadra és játékos együttesükben a közönség arra kap lehetőséget, hogy eltávolodjon előítéleteitől, és megfigyelje, elemezze és újraértékelje nem csupán a szeme előtt lejátszódó darabot/szöveget, hanem – önmagától eltávolodva – a tekintetet is, amely a színpadi játékban önmaga rejtélyes Doppelgängerét szemlél(het)i. A paródia ezáltal „a meglepetés katarziszt” (Puiu 17) eredményezi, amely nem csupán abból fakad, hogy felismerjük a referenciákat és felfigyelünk a különbségekre, hanem abból is, hogy ráismerünk értelmező önmagunkra. Olyan tudati és öntudati szintet eredményez, amely a liminális folyamatok résztvevőire jellemző. A paródia – Albee és Shepard munkáinak meghatározó eleme – és a liminális/liminoid állapotok is arra készítetik a résztvevőket/nézőket, hogy megfigyeljék, kipróbálják, és teszteljék kultúrájuk összetevőit és önön viszonyulásukat is a kultúra ezen összetevőivel és konfigurációival szemben.

Ezek a megfigyelések azon következtetés levonásához vezettek, hogy a színdarabokban azonosított rituális szerkezet „csonkított” formája, amely a darabok nyitottságát eredményezi, annak a hermeneutikai körnek okán (is) jön létre, amelyet a paródia hoz létre ezekben a liminális/liminoid szférákban. A művek játékosan dekonstruálnak témákat, motívumokat, struktúrákat, értékrendszereket és identitás-modelleket, átalakítják a közönség elvárásait, miközben folyamatosan aláássák önön hatásukat is, nézőiket egy állandósult liminoid kísérletezés folyamatában tartva. Arra készítetnek, hogy folyamatosan átértékeljük azt, amit látunk, és azt is, ahogyan látjuk. A paródia megköveteli a szemlélt esztétikai tárgy állandó újraértelmezését, ugyanúgy mint a megfigyelő és értelmező tekintet folytonos ellenőrzését és hozzáigazítását a változó jelentés-képződési helyzetekhez, ezáltal ellenállva bármiféle lezárásnak és állandósítva a liminális/liminoid élményt és tapasztalatot.

Értekezésem rámutat arra, hogy az Albee és Shepard színdarabjaiban dramatizált átmeneti rítusok és liminális megpróbáltatások megkérdőjelezzik a szubjektumról, morális és társadalmi

értékekről és hatalmi viszonyrendszerről alkotott elő-képzeteinket. Szembeszállnak és megszegik mind a rítus mind pedig a drámai hagyomány határait. Amint Albee kiemelte, „hatással akarok lenni az emberekre és, ha lehetséges, némi kárt akarok okozni” (2008. május 12.). Az ő és a Shepard művei ellenszegülnek a status quo-nak és arra ösztönzik közönségeiket, hogy a színházi élmény liminoid tapasztalata által módosított tudatossággal szemléljék az ezen a liminális téren kívüli világot is. Olvasatomban Albee és Shepard színdarabjai életlátásra és érzékenységre valló megjelenítései az emberi létnek, metsző társadalmi kritikát fogalmaznak meg, és a drámai szerkezetek megújulásának példái. Iróniával, humorral, paródiával teljes műveik olyan játék-tereket hoznak létre, amelyek nem a liminálítás struktúra-megerősítő jellegét, hanem a liminoid megújító és élénkítő hatását helyezik előtérbe.

Idézett szakirodalom

- Albee, Edward. *The Goat, or Who is Sylvia? (Notes Toward a Definition of Tragedy)*. (2002) Woodstock: Overlook, 2005.
- . *Occupant*. (2002) *The Collected Plays of Edward Albee. Vol. III*. New York: Overlook, 2005. 623-700.
- . *Peter and Jerry*. (2004) Ts.
- . *The Play about the Baby*. (1998) London: Methuen Drama, 2004.
- . *Speaking of Shakespeare*. The Shakespeare Guild, the National Arts Club, and the New York Branch of the English-Speaking Union. National Arts Club, New York. 12 May 2008.
- Belsey, Katherine. *Critical Practice*. London: Methuen, 1980.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996.
- Deflem, Mathieu. “Ritual, Anti-Structure, and Religion: A Discussion of Victor Turner’s Processual Symbolic Analysis.” *Journal for the Scientific Study of Religion* 30.1 (1991): 1-25.
- Felman, Shoshana, Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. London: Routledge, 1992.
- Fischer-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre*. Trans. Jo Riley. London and New York: Routledge, 2002.

- . *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*. London and New York: Routledge, 2005.
- Foucault, Michel. “The Subject and Power.” *Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: U of Chicago P, 1982. 208-26.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.
- Kiss, Attila. “Dráma és Posztszemiotika: A *Cloud 9* és a posztkolonializmus szemiotikája.” [“Drama and Post-semiotics: *Cloud 9* and the Semiotics of Post-colonialism.”] *Theatron* 2 (2002): 141-50.
- Maffesoli, Michel. “The Return of the Tragic in Postmodern Societies.” *New Literary History* 35.1 (Winter 2004): 133-50.
- Puiu, Dana. *Parodia în teatrul modern și postmodern [Parody in Modern and Postmodern Theatre]*. Bucharest: Paralela 45, 2002.
- Shepard, Sam. *Buried Child*. (1995) New York: Vintage, 2006.
- . *The God of Hell*. (2004) New York: Dramatists Play Service, 2005.
- . *Kicking a Dead Horse*. (2007) New York: Vintage, 2008.
- . *The Late Henry Moss*. (2000) *Three Plays*. New York: Vintage, 2002. 1-114.
- Singer, Milton (ed.). *Traditional India. Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Society, 1959.
- Turner, Victor. *The Forest of Symbols*. Ithaca: Cornell UP, 1967.
- . *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ, 1982.
- . “Liminal to Liminoid in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology.” *Rice University Studies* 60.3 (1974): 53-92.

4. A szerző az értekezés tárgyából megjelent vagy igazoltan kiadásra elfogadott publikációi

Szakfolyóiratokban megjelent tanulmányok

- “Transgressing the Limits of Interpretation in Edward Albee’s *The Goat or Who is Sylvia?*” *Hungarian Journal of English and American Studies* 15.1 (Spring 2010): 135-153.
- “Effacing Myths and Mystification of Power: *The God of Hell*.” *Acta Universitatis Sapientiae—Philologica* 1.1 (2009): 60-77.

“Dramatic Representation of a Culture of Violence in Sam Shepard’s *The Late Henry Moss*.” *Acta Universitatis Sapientiae. Philologica* 2.1 (2010). Kiadásra elfogadott, szerkesztés és tördelés folyamatában.

Szakfolyóiratokban megjelent recenziók

“Johan Callens’s Dis/Figuring Sam Shepard.” *Hungarian Journal of English and American Studies* 14.2 (Spring, 2008): 420-23.

“David Wiles’s A Short History of Western Performance Space.” *Hungarian Journal of English and American Studies* (2005): 246-47.

Konferenciakötetekben megjelent tanulmányok

“A szubjektum és a színházi élmény.” Szép Sándor (szerk.). *Doktorandusz Fórum 2010 Konferenciakötet*. Iași: Cermi Kiadó, 2010. 33-40.

“Az átmeneti rítusok van Gennep-i és Turner-i hárompilléres szerkezetének továbbgondolása a kortárs szubjektumelméletek fényében.” Lajos Katalin, Balázs Lajos (szerk.). *Sorsfordító Rítusok Konferenciakötet*. Kolozsvár: Scientia Kiadó, 2010. 167-75.

“The Ritual of Vanishing in Edward Albee’s *Peter and Jerry*.” *Messages, Sages, and Ages 3 Konferenciakötet*. Suceava: Suceavai Egyetem Kiadója, 2008. 137-54.

“The Necessity of Endings. Death and Murder in Selected Plays by Edward Albee and Sam Shepard.” *Messages, Sages, and Ages 2 Konferenciakötet*. Suceava: Suceavai Egyetem Kiadója, 2006. 311-24.

“Hiding the Baby—Unveiling the Self: A Contemplation of Identity in *Who’s Afraid of Virginia Woolf?*, *The Play about the Baby*, and *Buried Child*.” *HUSSE 7 Konferenciakötet*. Veszprém: Veszprémi Egyetem Kiadója, 2005. 101-08.

“Character Typology in Postmodern American Drama.” *RODOSZ 2006 Konferenciakötet*. Kiadásra elfogadott.