

RÍTUS, TRAUMA, PERFORMATIVITÁS: RÍTUSJÁTÉK

DOI 10.35402/kek.2025.4.3

Absztrakt

A tanulmány bevezetésében a szerző bemutatja azt a kutatási, pedagógiai folyamatot, amelynek során kialakult a szöveg tematikus fókuszát nyújtó rítusjáték módszere. A mesekutatástól a drámapedagógiai megközelítésen át vezetett az út a rítusjátékig. Az életfordulókhoz kapcsolódóan a premodern társadalmakban élő egyének számára szabályozott közösségi keretek között segítettek a határátlépések kapcsán megtapasztalható krízisélmények feloldásában a különféle avatási rítusok. A posztmodern korának közösségei számára azonban transzformálódtak az intézményes lehetőségek, alacsony intenzitású önközpontú rituálék váltották fel a korábbi formákat. A társadalmi szereplehetőségeket és szerepváltásokat az egyén a közösségi megoldásokból kiszakadva inkább traumaként, mint strukturált közösségi folyamatként éli meg. A traumák újrakeretezése a küszöbélménné válás lehetőségét a Schechner-féle performativitás-elmélet szerint a performatív energiákat mozgósító rituális formákban gyökerező dramatikus, improvizatív-kreatív játékok jelenthetik. Az ezzel kapcsolatos gyakorlati tapasztalatok nyomán született pedagógiai tapasztalatokra történő elméleti reflexiót bontja ki a tanulmány szövege.

Kulcsszavak: rituális tapasztalat, trauma, performativitás, drámapedagógia

Ritual, Trauma, Performativity: Toward a Pedagogy of Ritual Play

Abstract

In the introduction of the study, the author outlines the research and pedagogical process through which the method of ritual play – the thematic focus of the text – was developed. This journey led from fairy tale research through approaches rooted in drama pedagogy to the concept of ritual play. In premodern societies, initiation rites helped individuals cope with the crises associated with transitional life phases by providing regulated communal frameworks. However, in postmodern communities, institutional opportunities for such

transitions have been transformed; former collective rituals have been replaced by low-intensity, self-focused practices. As a result, individuals often experience social role transitions more as traumas than as structured communal processes. According to Schechner's theory of performativity, the reframing of trauma into a threshold experience may be achieved through dramatic, improvisational, and creative play rooted in ritual forms that mobilize performative energies. The study offers a theoretical reflection on the pedagogical insights gained through practical experience with such approaches.

Keywords: ritual experience, trauma, performativity, drama pedagogy

Előzmények

A jelen írás felvetései talán jobban értelmezhetőek, ha látható, milyen út vezetett a mesekutatástól az irodalomterápiás lehetőségek keresésén át a drámapedagógiai módszerek alkalmazásának tapasztalatai után az itt vázolt „rítusjáték” formájának kialakításáig. Két évtizede a Debreceni Egyetem Gyermeknevelési és Gyógypedagógiai Karának oktatói hozták létre az Alkalmazott Narratológiai Műhely kutatócsoportot, amelynek legfőbb célkitűzése az volt, hogy a Kárpát-medencei népmesehagyomány feltérképezésével egyfelől megteremtse a mesei narratívák interdiszciplináris, fenomenológiai-hermeneutikai értelmezési kereteit, másfelől az oktatás világába – tanulmányok, szöveggyűjtemények, konferenciák révén – visszavezze a mesei szöveg intenzívebb gyakorlati alkalmazását. (A 2000-es évek elején még korántsem volt tapasztalható a maihoz hasonló intenzív terápiás, pedagógiai érdeklődés a mesék irányában.) A szöveghermeneutikai vizsgálódások mellett nagy lehetőséget látott a kutatócsoport a terepgyakorlatok és a terepkutatás eredményeinek, tapasztalatainak kiaknázásában, ezért különösen a határon túli – partiumi, erdélyi, délvidéki – terepmunka vált jelentőssé. Ebben az időszakban világossá vált, hogy – annak ellenére, hogy a hagyományos mesemondó közösségek már nem lelhetők fel – a mese és mondása olyan performatív jelenség, amely egy adott közösség identitásteremtésének, a transzcendenciához való

kapcsolódásnak, illetve a mindennapi élet értelmező közegének működési kereteit is biztosította. Ennek a hagyománynak – a kutatás egyértelmű tapasztalata szerint – az orális tradíciót legtovább megőrző cigány közösségek voltak az utolsó hírnökei. A cigány mesemondóhagyomány vizsgálata, a nagy jelentőségű cigány mesemondók életművének feldolgozása – Ámi Lajos (Biczó 2014), Jakab István (Bálint 2014), Cifra János (Bódis 2014) – értelemszerűen hozta magával a jelenlegi roma közösségek narratív hagyományainak feltárási igényét is. A komplex lokális közösségi terek kulturális antropológiai indíttatású kutatása biztosította a háttérét annak, hogy 2012-ben a karon létrejöhessen a Lippai Balázs Roma Szakkollégium, ahol lassan másfél évtizedes szakkollégiumi fejlesztő-támogató munkával roma származású fiatalok sora lépett az értelmiségivé válás útjára.

A szakkollégiumi munka során a mesekutatáshoz, illetve mesékhez, mesemondókhoz kapcsolódó modulokat vezettem már több éve. A hallgatók nagy része nem ismeri a cigány mesemondó hagyományt, bár vannak személyes élményeik a szűkebb-tágabb családban élő jó történetmondó, mesélő családtagokról, ismerősökről. A szakkollégium indulása utáni első években a fő célkitűzésem épp ezért az ismeretátadás, a mesemondóhagyomány minél részletesebb bemutatása, a cigány mesei hagyomány sajátosságainak, illetve kiemelt értékeinek tudatosítása volt. A mesei szövegek elemzése kapcsán a jelképek ismeretén, a mesei struktúrák vizsgálatán keresztül szerezhettek a hallgatók elmélyültebb ismereteket (vö. Bódis 2013). A cigány mesevilág megismerése során később részben maguk a hallgatók javasolták, hogy az aktív mesemondói gyakorlat is legyen része a közös munkának. Így került sor arra, hogy a mesei hagyomány jellegzetes darabjaihoz különféle élményszerű feldolgozási módszereket alkalmaztam, amelyek leginkább az irodalomterápiás eszközökkel megvalósított „RES”-modell jellegzetességeit hordozták (Jakobovits 2021:83–84). A mesék feldolgozása e modell szerint *receptív*, mivel az adott mesei szövegek kiválasztása és feldolgozása hangsúlyosan a roma hallgatók befogadói fókuszának megfelelően alakult, s így kerültek be a modul tananyagába; *expresszív*, azaz olyan feladatok, értelmezői eszközök segítettek a hallgatók aktivitását, kreativitásának kibontakoztatását, amelyek során egyfelől a mesei szövegek szubjektív kapcsolódási elemeinek felerősítése, másfelől a szövegek transzformálása, átírása vált lehetővé. *Szimbolikus* értelmezői

fogások elsajátítására is sor került, amelyek célja részben a kommunikatív kompetenciák fejlesztése, részben pedig a mesékhez kapcsolódó jelképek elvont tartalmainak összekapcsolása az egyéni élettapasztalatokkal. Ez a folyamat egy sajátos oda-vissza fordításként működött, a szimbólumok, metaforák, motívumok, jellegzetes történetelemek az életesemények értelmezését segítették, az életviszonyokból fakadó tudás pedig a mesei motívumok megértését támogatta.

Ezen törekvésekből alakult ki az a drámapedagógiai eszközöket (Gabnai 2011) felhasználó „meseműhely” (Bódis 2020), amely során a meseszövegek kognitív elsajátítása egyre inkább háttérbe szorult, s inkább a mesék intenzív, átélésre alapuló feldolgozása vált fontossá. A drámapedagógiai eszközök közül előnyben részesítettem azokat a formákat, amelyekben az érzéktérületek minél gazdagabb bevonása megtörténhetett, illetve a test-érzékelés lehetőségeit – a nagymozgásoktól a légzésfigyelésig – aktívan használtuk a közös munka során. A mesék így egy – a résztvevők által meg tapasztalható, átélhető – mentális térré változtak át: hangzás és mozgás, egyén és közösség, megőrzés és újraalkotás szövetét hozva létre. A továbblépés útjait keresve alakítottam ki a jelen írás szorosabb tematikáját, a „rítusjáték” drámapedagógiai formáját. A hallgatókkal, illetve középiskolás diákokkal folytatott mesefeldolgozó foglalkozások során alakult ki bennem az a felismerés, hogy a mesék szolgálta kereteken belül még tovább kell keresnem azokat a formai megoldásokat, amelyek a pedagógiai munka során jól hasznosíthatóak. Kiemelt szempont volt, hogy az ismeretátadás vagy az élményszerűség mellett a mesei lényeg erőteljesebben kapjon szerepet: a mesemondó hagyományban ugyanis nagyon fontos volt az egykori mesemondók számára az, hogy a hallgatók „okulására” is mondják el történeteiket. Ez vezetett ahhoz a megoldáshoz, amely egy-egy meseszöveg kapcsán a mesék kiemelt pontjainak mintegy „felnagyításával”, a mesei időfolyam „megállítással” részben a drámapedagógiából ismert játékok átalakításával, de egy új formai lehetőség megalkotásával közelítette meg a szövegeket. A „rítusjáték” lényege, hogy a kiemelt mesei elemhez kapcsolódó valamilyen rituális cselekvéssor végrehajtása révén ne eljuttassa vagy újrajátssza a mese történetét, hanem a mese történetében rejlő intenzív mentális kép, rituális elem felerősítésével egy átélhető és a jelképi erőnél fogva egy belső erőforrásként „elvihető”, hosszabb távú hatással is bíró tapasztalati tanulás alakuljon

ki a résztvevőkben. Tehát nem a mese története vagy a mese egy-egy jelenete az, ami a rítusjátékok fókuszában marad, hanem az a belső történés, amit a résztvevő a mesével való foglalkozás során átél. Ezzel egy kimondottan befogadóközpontú, katarzisszerű tevékenység kialakítása volt a célom. A következőkben egy rövid példa bemutatásával megpróbálom szemléltetni a folyamatot, annak ellenére, hogy a leírásban épp a lényeg, a személyes átélés, az interakciók, az emocionális többlet az, ami nem adható át.

Több mesei szövegben fontos szerepet játszik az út: egyfelől konkrét vándorutat jelent, másfelől egy belső út jelképe is, amely az úton felbukkanó akadályok, illetve azok legyőzése nyomán a főhős megerősödéséhez s végül célba érkezéséhez vezet. Ebből a mesei motívumból alakítottam ki azt a rítusjátékot, amelyben az utat egy, a földön spirális formában elhelyezett kötél jelképezte. A résztvevők az út „mentén” egy-egy kővel jelképezett akadállyal jelezték, hogy számukra az életútjukon mi jelentti épp aktuálisan a legnagyobb akadályt. Így a résztvevők előtt a térben kirajzolódott egy akadálytérkép, amely a belső gátakat, a saját életút éppen érzékelt buktatóit eltávolítva, de mégis kézzelfoghatóan mutatta be. Minden résztvevő – a belátása szerinti mélységben – feltárta a saját akadályát, s mivel azonos életkorú, s hasonló élethelyzeteket megélő fiatalok közösségéről volt szó, ezért akár egy korosztályi problémaleltárnak tekinthető valóságos installáció és egy mentális kép sajátos kapcsolata állt előttünk. A kézzel foghatóan megjelenített belső kép során mindenki szembesült azzal, hogy milyen a saját maga, s milyen a társai számára nehézséget jelentő életútakadály. Ezután a hallgatók kiválaszthattak egy „akadálykövet”, amely nem a sajátjuk volt, s egy kendővel cserélték ki, miközben javaslatot tettek az adott akadály lehetséges elhárításának, kiküszöbölésének módjára. Ez a fajta áttételes problémamegoldás és megsegítés egyfelől lehetőséget adott arra, hogy a résztvevők ötleteket adjanak és kapjanak valamely krízisszituáció megoldására, de a rítusjáték végső célja mégsem ez, hanem annak a ritualizált mozdulatnak a rögzítése, amikor a követ egy kendőre cserélik a résztvevők. (Általában 15-20 fő részese egy foglalkozásnak, így ez a rituális mozdulat kellő számban megismétlődik.) A folyamat lezárásaként ezt a mozdulatot mindenki még többször is megismételte egy rövid verbális formula kimondása mellett (ami többnyire a meséből kiemelt kapcsolódó szövegrész). Természetesen a teljes folyamatra a relaxált állapot, a

jókedv, az egymás iránti figyelmesség és érzékeny jelenlét jellemző, a hallgatói visszajelzések alapján szívesen vesznek részt ezeken a foglalkozásokon. A rítusjáték tehát nem a történetet, nem a jelképet, hanem a történet és jelkép összekapcsolása nyomán létrejövő rituális cselekedet által generált energiát ajándékozza a résztvevőnek. E technika természetesen nem valósulhat meg egy pretextus nélkül, amely kialakítja azt mentális teret, amely a közös és egyéni tettek helyszíne lesz. Ezért folyamatosan keresem azokat a mesei szöveghelyeket, amelyek alkalmasak ezen játékok pretextusaiként funkcionálni. Így kerültek a figyelmem fókuszába azok az antropológiai filmek, amelyek a szakkollégium hallgatóinak életét mutatják be (Biczó – Soós – Szabó 2022), s a mesével rokon, a néprajztudomány által igaztörténetnek (Keszeg 2011:169) nevezett műfajjal rokoníthatók.

A hallgatói sorsokat feltáró filmek a szakkollégiumi programok során megtartott filmbemutatókon kerülnek vetítésre. Egy-egy filmbemutató után érezhető az a pozitív visszacsatolás, ami a többi hallgatóban a filmek megtekintése után egyértelműen megjelenik. A befogadói katarikus élmény azonban nagyon nehezen csatornázzható, kevés idő marad a filmek feldolgozására, átbeszélésére. Emiatt fordultam a filmnarratívák speciális feldolgozásának lehetősége felé: a meseszövegekre alkalmazott rítusjáték formát eleinte kísérletképpen alkalmaztam több, számomra kiemelten fontos filmjelenet kapcsán. Később a szakirodalmi anyagban elmélyedve, illetve a hasonló kísérletek után kutatva alakítottam ki annak módszertanát, hogyan alkalmazhatók a szakkollégiumi portréfilmek pedagógiai szempontú felhasználásának, elmélyítő értelmezésének keretében a rítusjáték-technika elemei. A jelen írás azt az elméleti utat mutatja be, amely a fejlesztés során elvezetett a rítusjáték módszer és a filmek összekapcsolásának gyakorlatához.

Életfordulók: életválságok vagy kapuk?

Ha az emberi kultúrát egy olyan szövegnek tekintjük, amely folyton újratерemtődő, nemzedékről nemzedékre újraíródó fogatókönyvként alakítja azok sorsát, akik e könyv egy-egy lapját közösen olvassák, akkor fel kell figyelni arra, hogy ebben a sorskönyvben kiemelt szerepet töltöttek be az emberi, közösségi sorsfordulókhoz kapcsolódó rituális tevékenységek, rituális szövegek. A sorsfordulók ritualizált megközelítése az adott közösség tagjai számára megteremtette a szótárt, az értelmezési

utat is, ami lényegesen megkönnyítette mind közösségi státuszuk változásainak elfogadását, mind az egyéni élet- és létértelmezésük kialakítását. Ezt a jelenséget először a 20. század elején Arnold van Gennep (2007[1909]) írta le; mint fogalmaz: „a szertartások egyszerre kozmikus, vallási és gazdasági átmeneti rítusok, amelyek valójában csak részei egy sokkal szélesebb kategóriának” (Gennep 2007:110). Ez a „szélesebb kategória” lényege szerint nem egy konkrét szertartás, amit az emberi élet négy sorsfordító időszakához, a születés, a felnőtté válás, a házasságkötés, illetve a halál jelenségeihez kapcsolhatunk. A rítusok, szokásrendszerek, amelyek révén az egyén a kollektív hagyomány részeként lép át egy újabb státuszba, struktúrájukban azonosak, miszerint hármast követnek. Egy elválasztó, egy határhelyzeti és egy befogadó szakasz követi egymást, s a teljes rítusrendszerek esetében mindhárom szakasz fellelhető. Így ír van Gennep: „Nem a rítusok részletei érdekelnek bennünket, hanem fő jelentésük, a szertartáseggyüttesben elfoglalt helyük, *sorrendjük*. [...] Tendenciaszerű elrendezésük mindenütt azonos, s a formák sokfélesége mögött mindig ott van – akár tudatosan, akár csak látens hatóerőként – ugyanaz a típusor: *az átmeneti rítusok sémája*” (Gennep 2007:180–181). A szakirodalom arra is rámutatott, hogy ezek az átmeneti rítusok lényegük szerint máig velünk élnek, még ha sokszor nehezen felismerhető formát is öltenek, a társadalmi struktúrák átalakulása következtében azonban a rítusok fragmentáltak, sok szempontból pluralizáltak folyamatokká váltak. Ennek hátterében az a posztmodern tapasztalat áll, amelyet Lyotard fogalmazott meg. Szerinte az európai gondolkodás metafizikai szemléletéhez kapcsolódó világképi elemek a 19. századra átadták a helyüket a modernség projektjének (Lyotard 1993), ahol a korábbi nagy elbeszéléseket átírva új, immár nem metafizikai megalapozottságú történetek mentén szerveződött újjá az emberi világ. Lyotard szerint a világ újragondolt rendjét azonban „szétrombolták, »likvidálták« [...], s az emberi történelem teleologikus értelmezhetőségébe vetett hitet felszámoló folyamat” áll előttünk (Lyotard 1993:147). A rituális folyamatok akkor képesek hatást kifejteni, ha a struktúrájuk ép. Kaposi József egy elemző írásában (Kaposi 2019) például az érettségit tekinti egy olyan átmeneti rítusnak (az egykori avatási rítusok aktuális „átiratának”), amely a legteljesebben hordozza az egykori felnőtté avatás rituális folyamatának elemeit, igaz, többnyire egy olyan szokásrendként, amelyben már nem tudatos a részelemek

értelme, mégis az ép struktúra ereje miatt betölti funkcióját. A posztmodern korszak „nyugati” kultúrkörében ugyanakkor a korábbi ritualizációs folyamatok töredékessé vált, hiányos szerkezetű, dekontextualizálódott elemei még fellelhetők ugyan, de lényegesen kevesebb kapcsolódási pontot kínálnak a közösség tagjai számára, sőt a kortárs német filozófia ikonikus alakja, Byung-Chul Han (Han 2023) egyenesen azon az állásponton van, hogy a rítusok véglegesen eltűnőben vannak, ez pedig nemcsak a személyiség harmonikus formálódását nehezíti meg, hanem végül a közösségek, társadalmi formák széteséséhez vezet. Jelen korunk vibráló változáshalmaza átírta a kollektívan átélelhető rituális hagyományképleteket, s történelmi, szociológiai okokból napjainkra már csak azok elemeire bomlott formájukban tapasztalhatók, ezért nagyon sok esetben nem élhető át az a folyamat, ami a rítusokhoz kapcsolódott. Han egyik érdekes példája a tetoválások deritualizálódását így fogalmazza meg: „(A tetoválás) rituális kontextusban az egyes és a közösség kapcsolatára utal. A 19. században, amikor elsősorban az alsóbb rétegekben volt igen kedvelt, a test még a vágyak és álmok vetítővászná volt. A tetoválás ma minden szimbolikus erőt nélkülöz. Már csak viselőjének egyedi voltára utal. A test itt már nem rituális színpad, és nem vetítővászon, hanem hirdetési felület” (Han 2023:32). Han az átalakulás folyamatát végül is a társadalmi kommunikáció átalakulásaként érzékeli, ahol a korábbi „rituális gesztusok és érintkezési formák helyett” az „indulati kommunikáció” uralja a terepet (Han 2023:33).

Lélektani szempontból ugyanakkor látható, hogy különösen a kamaszkorban vagy ifjúkoruk elején lévő fiatalok esetében hiányoznak a felnőttkorba átvezető rítusok: ez sokszor szorongáshoz, depresszióhoz, szélsőséges esetben rítuspótlékok (szerfüggés, dohányzás, alkoholfogyasztás) használatához vezet (Burrow 2023). Különösen a pszichoterápia figyelt fel a rítusok eltűnésének jelentőségére, s a rítusokat helyettesítő terápiás intervenciók alkalmazásában látja a terápiás gyakorlat megújítását (Moretti – Kurimay 2006). A szerzők azt is megállapítják, hogy a terápiás rítusokban „a szimbólumok ereje, a cselekvés szükségessége, a fiziológiai aspektusok, valamint a sorrendiség és a spontaneitás megfelelő ötvözet” kiemelten fontos, emellett a rítusokra mindig is jellemző volt az „öltözék, maszkok, színek, anyagok, illatok, ételek, italok, dalok, táncok, egyéb /kellékek, díszletek” meghatározó szerepe (Moretti – Kurimay 2006). A

pszichoterápiában megjelenő ritualizáció ugyanakkor felhívja a figyelmet arra, hogy a hagyományos rítuskutatás megállapításai még tovább árnyalhatók. Bergesen szerint (Bergesen 1999) a rítusok involúciós folyamatát taglaló korábbi szakirodalmi megállapítások helyett jobb, ha a társadalmi térben kifejtett hatással azonosítjuk a ritualizációs rendszereket. Megkülönbözteti a makro- vagy nyilvános rítusokat (ezek jobbra a premodern, archaikus társadalmakra jellemzőek), a mezo- vagy interperszonális rítusokat (ezek a modern, ipusztériális társadalmakban jelennek meg), illetve a mikro- vagy perszonális rítusokat (ezek a posztmodern, posztindusztériális társadalmak jellemzői). Tehát a rítusok nem tűnnek el, hanem transzformálódnak: a premodern nyilvános – többnyire vallási performatívumokhoz kapcsolódó – ritualizációt például egy rejtett, az állami hivatalok, a bürokrácia, az előírt formalitások területére áttolódó, fedett ritualizációként tartotta fenn a modern társadalmi közeg. Bár Grimes épp azt fogalmazza meg, hogy ez esetben mégis fennáll a veszélye annak, hogy az egyén nem érzékeli a ritualizációs közeget: „Konkrét beavatási rítusok hiányában diffúz ritualizáció, kortársi beavatás és tudattalan önbeavatás történik” (Grimes 2000:112). Ráadásul szerinte ez torz önképet eredményez, erőszakot szül, társadalmi orientációvesztést generál, ezért „sürgősen szükségünk van megújult beavatási rítusokra” (Grimes uo.).

A transzformálódott rítusok alapvető jellemzői ugyanakkor nem változnak, fogalmazza meg Burrow, mert „a rituálék mindig kézzelfogható, külső cselekedetek, amelyeket a testtel, beszéddel, gesztusokkal, testtartásokkal stb. hajtanak végre, hogy valamilyen belső folyamatot (folyamatokat) közvetítsenek. A rituálék nem gondolatok vagy érzések, hanem a belső mentális, érzelmi és/vagy spirituális állapotok kifejezése külső, testbe ágyazott és expresszív cselekedetekben – amelyek sokszor nagyobb megértésre készítetnek minket” (Burrow 2023). A mesékhez, illetve a filmnarratívákhoz kapcsolódó „mini rítusok”, rituális játékok tehát beleilleszkednek a kibővített rítusfogalomba, részben a rituális formai jegyek megléte, részben pedig az általuk elérhető hasonló jellegű lelki hatást miatt, ami így elősegíti a harmonikusabb személyiségfejlődést.

Performativitás

Van Gennep rendszerét Victor Turner (2002) gondolja újra, egészíti ki; ő már nem csak a

premodern, tradicionális társadalmak rituális beágyazottságát látja maga előtt. Legnagyobb érdeme talán éppen az volt, hogy a modern, ipusztériális, posztindusztériális társadalmak esetében is értelmezni tudta a rituális folyamatok egyik kulcs elemét: az ún. *liminális*, azaz átmeneti állapotot. Turner szerint a rituális folyamatok nem csak az átlépésről, az új státusz (gyermek/felnőtt; élő/halott stb.) létrejöttéről szólnak. A határvonal átlépése előtt ugyanis hosszabb-rövidebb ideig egy olyan átmeneti állapot figyelhető meg, amely valójában igen termékeny: a korábbi struktúrák fellazulása, átrendeződése, újraformálódása valójában az önismereti, öneszmélési folyamat részének tekinthető. A *már nem* és a *még nem* között épp a jelenlét *igenje*, az identitás, az önazonosság válik megragadhatóvá, megtapasztalhatóvá. Turner ugyanakkor úgy látja, hogy a modern társadalmak nem a ritualizációs folyamatok révén, hanem áttételes, specializálódott formákban valósítják meg ezeket a lehetőségeket. Külön kiemeli a rituális színház, illetve a performatív játékok lehetőségét (Turner 2003). Turner tanítványa, a Magyarországon kevésbé ismert Richard Schechner a performatív-rituális játékokat az emberi kultúra egyik legfőbb szervezőerejeként mutatja be, s számos modern formáját dolgozta ki, illetve dokumentálta (lásd pl. Schechner 1977, 2014).

A felmerült performativitás fogalmát is tisztázunk kell, amelynek itt természetesen csak rövid vázlata kerülhet bemutatásra. A performativitás a 20. századi nyelvészet fogalomtárában jelent meg először. Austin (1990) a nyelvi jelenségek vizsgálata során kiemelte azon nyelvi jelenségeket, nyelvi formákat, amelyek nem pusztán az információ továbbítására szolgálnak, hanem nyelvi átható erővel rendelkeznek, azaz maguk is tetteként értelmezhetők. A nyelvbe rejtett cselekedetek érdekes módon párhuzamba állíthatók azzal a jelenséggel, amit a mesében is nagyon sokszor megtapasztalhatunk: varázsszavak, átkok, rituális nyelvhasználat más formái révén a mesehősök nagyon gyakran átalakítják mesei valóságukat, s a sokszor legyőzhetetlennek tűnő akadályokat a nyelv segítségével küzdik le. A performativitás ugyanakkor a nyelv szűkebb terepében túl egy sajátos kulturális produktivitás jellemzőjeként is bekerült a szakirodalomba, sőt magát a történetmondást is performatív tevékenységnek, a történetek elmondásához kapcsolódó nem verbális elemek miatt *performance* jellegű előadásnak tekinthetjük. Ugyanakkor a performatív előadás sohasem azonosítható teljesen

a szabad játékkal, nem pusztán improvizáció, de nem is művészi/amatőr művészeti előadás, hanem szabályozott (sokszor akár kötöttnek is tűnő), sok esetben ismétlődésen alapuló, szimbolikus, irányított cselekvésekből álló forma.

Történetmondás és trauma

A történetmondás változatos alakzatokban valósulhat meg mind az egyéni életút, mind a közösségi élet legkülönfélébb tapasztalataihoz kapcsolódva. Mindegyikben közös azonban az, hogy az adott kulturális szövegművek egy eredendő, akár még a jungi archetipikus szimbolizmus felől is értelmezhető hermeneutikai folyamat részeként nem pusztán informatív erejükönél fogva válnak az adott egyén vagy közösség számára értékhordozóvá, hanem pontosan a bennük megjelenő performatív erő, az egyéni státusz vagy épp a közösségi hierarchia tudatosítása, vagy akár átalakítása lehet a legfontosabb jellemzőjük. Ez pedig minden elmondás vagy éppen újramondás alkalmával lehetővé teszi, hogy a szövegművek hallgatói számára maga a befogadói attitűd lényeges átalakuláson menjen át. Addig ugyanis, amíg csak az információ átadása/megszerzése áll a kommunikációs folyamat középpontjában, az információ cseréje után „feleslegessé válik” a két kommunikációs fél további kapcsolata. Ezzel szemben az a kommunikatív szituáció, amelyben nem az információátadás játssza a főszerepet, lehetővé teszi, hogy a kívülálló, szeparált, s ezért az objektív befogadás látszatát keltő folyamat helyett egy participációs élmény jöjjön létre résztvevőkben. A participációs kapcsolat lényegi tapasztalata pedig a mindekori létállapot felemelése: egy adott konfliktus feldolgozásának legegyszerűbb fokától kezdve, a másik, a *mindig idegen* jobb megértésének a lépcsőjén át, egészen a saját létünk megrendítő élménnyé váló értelmezésének magas művészetéig. A kommunikáció különböző formái, a hétköznapi kommunikáció, a terápiás jellegű kommunikatív kapcsolatok vagy éppen a művészi – irodalmi, képzőművészeti, zenei, drámai – kommunikáció mindig átfordulhatnak, átbillenhetnek ezen az informatív/participációs határvonalon. Az információ-participáció összekapcsolódása végül *liminális* tapasztalatot jelent, ennek jelentőségére később még visszatérünk.

A participációs kommunikációs folyamatokkal párhuzamba állítva figyelhetünk arra, hogy a történetmondás struktúráját követő beszédművek legfontosabb eleme a feszültségkeltés és

feszültségoldás különböző erősséggel megvalósuló dinamikája. Azért alakulhat ki katarzisélmény a hagyományos mesélő közösségek vagy azok működésén alapuló történetmondó beszédművek – tehát például a mesemondás, az igaztörténetmondás, az *oral history* szövegei – esetén, mert mindegyik kommunikatív aktus megragadó erejét valamilyen feszültség megjelenése biztosítja: egy trauma felbukkanása, s a trauma leküzdésének, túlélésének lehetősége. A mesékben ez komplex jelképrendszerek működtetése, szimbolikus értelemképzés révén, az igaztörténetekben a csattanóra épülő szerkezet segítségével, az *oral history* szövegei esetében azzal, hogy a traumatikus élményeket mesélő jelen van, a történelmi kataklizmákat túlélve, sikeres megküzdési stratégiát is közvetítve kerekedik felül a traumán. A megküzdött, a szublimált trauma jelentősége tehát éppen az, hogy lehetőséget ad arra, hogy azon kommunikációs fél számára, aki még aktív részese egy hasonló traumatikus tapasztalatnak, vagy rendelkezik olyan traumatikus háttérrel, amelynek feloldása nem vagy nem megfelelően történt meg, kilépjen az adott pszichoszociális kontextus kötöttségeiből, s mintegy „szabaddá” válva más szemmel tekintsen a saját helyzetére. Ez a „más szem” teremti meg annak a lehetőségét, hogy olyan korábban fel nem tárt erőforrásokhoz jusson, amelyek segítségével közelebb kerülhet saját traumatikus tapasztalatának feloldásához.

A traumakutatásban többféle traumatípus megkülönböztetését találhatjuk meg: egyéni, kulturális (más megfogalmazásban strukturális) és történelmi traumát fedezhetünk fel az emberi sorsok mögött (Heller 2006). Minden trauma egy konkrét élményen alapul, azonban „míg az élmény folytonosan jelen van átélőjében, addig a tapasztalat az emlékezetben tárolódik, és ezért az megértett és feldolgozott élménynek tekinthető” (Takács 2011:43). A trauma pedig – Pintér Judit Nóra szerint – nem más, mint „kimerevített élmény” (uo. 43): azaz nem válhat tapasztalattá, mert az élmény a megértés és feldolgozás előtt rögzül (mert megérthetetlen és feldolgozhatatlan). A történetmondás épp ezt a kimerevítettséget segít feloldani. Ha a katarziszfogalom felől értelmezzük a folyamatot, a trauma a feszültségkeltés állapotának rögzülése, az elbeszél, elmondott trauma pedig a feszültségoldás állapota, ezért kísérik sok esetben katartikus élmények (könny, sírás, megborzás, megrendülés). A szakirodalmi megállapítások szerint a trauma elsődleges reprezentációja maga a nyelv,

azonban nem mindig lehetséges a traumatikus élmény verbalizálása: vagy életkori sajátosságok miatt (kisgyermekkorai traumák), vagy a társadalmi nyomás hatására (egy adott közösségben nem szabad beszélni egy adott traumáról), vagy kulturális körülmények folyamánként (a traumát átélő nem képes fogalmilag megragadni az átéléteket), ezért a verbális helyett szomatikus szinten jelenik meg a trauma reprezentációja.

A szakirodalom arra is rámutat, hogy „egy ki-merevített élményből, a preverbális korban ért traumákat képi vagy dramatikus-mozgásos formában lehet legjobban feldolgozni, mert az emlékezés cselekvésben, így ismétlésben ölt testet, az ismétlés pedig kell az élmény tapasztalatává válásához” (Levine 2009:45). Ehhez kapcsolható az a szemléletmód, amely szerint a trauma azért is marad az élmény-állapotban, mert a traumatizált személy képtelen a befogadására, a traumatikus esemény mintegy meghaladja az átélő személy befogadóképességét, szétfeszíti annak tudati kereteit, énjének széttröresége pedig nem engedi meg, hogy az emlékezet területén találjon nyugvó pontot, ezért a trauma valamilyen formában (áttételes testi tünetekben) folyton visszatér (Levine 2009:41–42). Levine szerint az emlékezés egy kreatív aspektussal is rendelkezik, s a trauma feldolgozásának a művészeti kommunikáció azért biztosít lehetőséget, mert nem a múlt megismétlése – ami a nem gyógyuló traumatikus tapasztalat leírása lehetne –, hanem a múlt elemei úgy válnak jelenvalóvá, hogy egy jövőbeni továbblépés lehetőségét biztosítják (uo. 43).

A trauma tehát a nem nyelvi reprezentáció felől is megközelíthető, ezen a ponton pedig a drámatrápia, illetve az ebből kinövő drámapedagógia lehetséges szerepe válik fontossá. A traumákkal való megküzdés folyamatának kiemelt kulcsfogalmai a dekontextualizálás és az újraakkeretezés. Mert mi is történik akkor, amikor egy mesét, egy igaztörténetet, egy élettörténeti eseményt szavakba foglalunk? Az eredeti – igaz, korábban láttuk megmerevedett, megkristályosodott – élményt valamilyen technikával át kell alakítani, meg kell fosztani a megfoghatatlanság tapasztalatától. „[...] ha lehet objektíválni a traumatikus eseményt, akkor a traumatikus jelen végre valóban múlttá válik. A [...] siker[...]t tehát éppen a közvetítettség eredményessége jelenti” (uo. 50). Ez a közvetítettség, medialitás jelentkezik a dekontextualizálásban és az újraakkeretezésben: minél sikeresebb a kiválasztott segítő médium, minél jobb a repetíciós foka, annál eredményesebb a trauma feldolgozása. A trauma mediatizálása tehát lehet

verbális, kinetikus vagy más szimbolikus folyamat. A drámapedagógia ezeket a mediális lehetőségeket kívánja kiaknázni a jellegzetes drámatrapeutikus technikák révén: a megtestesítés (embodiment), az imagináció, a metaforák segítségével történő feldolgozás, kreatív írás, figurális és tárgyhasználó feldolgozás, szerepjáték során.

Rítusjáték

Jól látható tehát, hogy mind a dramatikus kísérletek, mind a trauma irodalmi feldolgozásának szakirodalma ahhoz a performatív térhez, mediatizált viszonyrendszerhez jutott el, amit a dramatikus játékok kapcsán ismerhettünk meg. A dramatikus játék pedagógiai-terápiás felhasználásának Moreno-féle hagyománya a pszichodráma, a szociodráma, a drámatrápia, a performansz, az iskolai dráma, a fórumszínház, a playbackszínház, a szerepjátékszínház legkülönbözőbb műfajaiban számos lehetőséget biztosít. A különböző műfajok csoportosíthatók aszerint, hogy milyen módon jelenik meg bennük a fikcionális elem, milyen mértékben jelenlét- vagy folyamatközpontú az adott tevékenység. A traumafeldolgozás dramatikus formáiban Renee Emunah nyomán öt fokozatot különböztethetünk meg: az interaktív drámajáték, a jelenetező munka, szerepjáték, komplex-cselekvéses játék és végül a dramatikus rituálé fokozatait (Emunah 1999:102). Nem minden drámacsoport jár be minden fokozatot, sőt, többnyire az első két szint az, ami a mindennapos drámapedagógiai gyakorlatban előfordul, s a további szintek már inkább a dramatikus munka terápiás területén jelennek meg.

Az elmúlt évek során velem együtt dolgozó hallgatók számára különböző lehetőségeket dolgoztam ki, hogy a legkülönbözőbb metódusokkal az őket foglalkoztató mindennapos vagy épp sorsszerű eseményeket körbejárjuk, megteremtjük a rátekintés lehetőségét, hogy a folyamatos lelki munka révén haladjunk előre. A közös alkalmak során azonban több nehézséggel kellett szembenéznem: egyfelől a foglalkozások időpontja távol esik egymástól, másfelől alkalmanként változik a résztvevők köre. A drámapedagógiai foglalkozásoknál épp egy folyamat megélése adhat a résztvevőknek többlet-energiákat, egymásba épülő gyakorlatsorokkal, foglalkozásokkal lehet egyre mélyebbre jutni, azonban az adottságok miatt a lassabban kibontakozó folyamat helyett ki kellett alakítanom az önálló foglalkozások rendszerét. Azaz: minden foglalkozás

egy különálló egység, amely ott abban az adott foglalkozásban nem kapcsolódik az előzetes tapasztalatokhoz. A szakirodalmi kutatások során Richard Schechner (2014) rituális teóriája volt segítségemre. Schechner a Gennep-/Turner-féle premodern, tradicionális közösségekben élők által megtapasztalt – a fent már említett – liminalitás fogalmát összekapcsolta azokkal a társadalmi szituációkkal, amelyek a jelenlegi életünkben élhetők át. A trauma – s ennek különféle fokozatai, mert nem minden trauma történelmi léptékű, néha egy-egy nagyon apró életesemény is traumatikus hatású lehet, sőt első pillantásra nem feltétlenül tűnik egy-egy élettapasztalat traumatikusnak – ebből a szempontból a liminalitás, az átmeneti állapot kapujának tekinthető, s a „kapun való átlépés” a traumák megértésével, reprezentációjával kapcsolható össze. Ez a gondolat segített abban, hogy a klasszikus drámapedagógiai folyamatok helyett a schechneri értelemben vett *rituális* – a liminalitás területén nagyon fontos jelképes cselekedetek, formák, szavak, mozdulatok összességét jelentő – *formák* köré szervezzem a közös alkalmakat. A rituális fogalmi terébe átvitt megértéshez kapcsolódó tettek sora ilyen szempontból performatív aktivitásnak tekinthető. Ahogy Beöthy Balázs (2012) – Schechnerre hivatkozva – a képzőművészeti tevékenység kapcsán megjegyzi: „A műveletor innen nézve a gátlások kijátszására, a képzelet exteriorizálására irányuló rituális folyamat. Rituális alatt itt a belső kép megragadásának és kibontakoztatásának technikáját” érte. Azok a múltbeli szituációkhoz kapcsolódó emlékek, amelyek különböző belső képekkel, érzetlenyomatokkal kapcsolódnak össze, sajátos módon találkoznak tehát a filmek szereplői által megfogalmazott biografikus narratív elemmel. Ezeket a kapcsolódási pontokat egy-egy jelképes mozdulat, művészeti tevékenység révén a részt vevő közösség számára megragadható, átélhető, elraktározható, akár a testemlékezetbe is beíródó, általam „rítusjátéknak” nevezett foglalkozással tártuk fel a hallgatókkal végzett közös tevékenység során. Ez a forma végső soron lehetőséget teremt arra, hogy a deritualizációs folyamatokat ellensúlyozó egyéni és önközpontú, alacsony intenzitású ritualizációk mellett magas intenzitású mikroritualizációs élményeket éljenek át a résztvevők.

Felhasznált irodalom

- Austin, John L. 1990 *Tetten ért szavak* (ford. Pléh Csaba). Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Bálint Péter 2014 *Archaikus alakzatok a népmesében – Jakab István cigány mesemondó / Archaic Images in Folk Tales – The Tales of István Jakab, Gypsy Tale Teller*. Didakt Kiadó, Debrecen.
- Beöthy Balázs 2012 Fenomén. *Exindex*. Megjelenés dátuma: 2012.07.29. <https://exindex.hu/hu/szabad-kez/fenomen/> (Letöltés dátuma: 2021.12.01.)
- Bergesen, Albert J. 1999 The Ritual Order. *Humboldt Journal of Social Relations*, 25. 1:157–197
Published by: Department of Sociology, Humboldt State University. <https://www.jstor.org/stable/23262782> (Letöltés dátuma: 2025.08.06.)
- Biczó Gábor 2014 *Mese és társadalom. Ámi Lajos, egy cigány mesemondó élete és műve*. Didakt Kiadó, Debrecen.
- Biczó Gábor – Soós Zsolt – Szabó Henriett 2022 *Kisvilágok. Kelet-magyarországi települések kortárs társadalmi folyamatai és dokumentumfilmes ábrázolása*. Studia Cingarorum X. Debreceni Egyetem, Gyermeknevelési és Gyógypedagógiai Kar, Hajdúböszörmény.
- Bódis Zoltán 2013 *Identitás és szakrális kommunikáció a mesében*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen.
- Bódis Zoltán 2014 *A meseszó igazsága – Cifra János cigány mesemondó meséi / The Truth of the Tale-Word – Tales of János Cifra, Gypsy Tale Teller*. Didakt Kiadó, Debrecen.
- Bódis Zoltán szerk. 2020 *Meseműhely: A Kárpát-medencei mesehagyomány performatív és módszertani megközelítése*. Didakt Kiadó, Debrecen.
- Burrow, Heather Marie 2023 Ritualized into adulthood: the scarcity of youth-focused rites of passage in America. *Discover Global Society*, 1. 22. <https://doi.org/10.1007/s44282-023-00027-3> (Letöltés dátuma: 2025.08.06.)
- Emunah, Renée 1999 Drama Therapy in Action. In Wiener, Daniel J. ed. *Beyond Talk Therapy Using Movement and Expressive Techniques in Clinical Practice*. American Psychological Association, Washington.
- Gabnai Katalin 2011 *Drámajátékok. Bevezetés a drámapedagógiába*. Helikon Kiadó, Budapest.
- Gennep van, Arnold 2007 *Átmeneti rítusok*. L'Harmattan Kiadó, Budapest.
- Grimes, Ronald L. 2000 *Deeply into the bone: re-inventing rites of passage*. University of California Press, Berkeley. <https://archive.org/details/deeplyintobonere0000grim/> (Letöltés dátuma: 2025.08.06.)

- Han, Byung-Chul 2023 *A rítus eltűnése. A jelen topológiája*. Typotex Kiadó, Budapest.
- Heller Ágnes 2006 *Trauma*. Múlt és Jövő Kiadó, Budapest.
- Jakobovits Kitti 2021 *Irodalomterápia – A könyvespolcod pszichológusszemmel*. Kulcslyuk Kiadó, Budapest.
- Kaposi József 2019 Az érettségi mint a felnőtté avatás rituáléja. *Új Pedagógiai Szemle*, 59. 4:17–29. Digitálisan elérhető. <http://ofi.hu/tudastar/kaposi-jozsef-erettsegi> (Letöltés dátuma: 2024.10.30.)
- Keszeg Vilmos 2011 *A történetmondás antropológiája*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár.
- Levine, Stephen K. 2009 *Trauma, Tragedy, Therapy. The Arts and Human Suffering*. Kingsley Publisher, Philadelphia.
- Lyotard, Jean-François 1993 *Széljegyzetek az elbeszélésekhez*. In Habermas, Jürgen – Lyotard, Jean-François – Rorty, Richard szerk. *A posztmodern állapot*. Horror metaphysicae. Századvég Kiadó, Budapest. 146–150.
- Moretti Magdolna – Kurimay Tamás 2006 Rítusok a terápiában, rítusok az életünkben. *Psychiatria Hungarica*, 21. 2:108–129. <https://mptpszichiatra.hu/upload/pszichiatra/magazine/0602/06020001.html> (Letöltés dátuma: 2025.08.06.)
- Schechner, Richard 1977 *Essays on Performance Theory 1970–1976*. Drama Book Specialists, New York.
- Schechner, Richard 2014 *Ritual and Performance*. <https://archive.org/details/pdfy-CsafpNwsgbUa0FVq> (Letöltés dátuma: 2023.12.17.)
- Takács Miklós 2011 A kulturális trauma elmélete a bírálatok tükrében. *Studia Litteraria*, 54. 3–4:36–51.
- Turner, Victor 2002 *A rituális folyamat* (ford. Orosz István) Osiris Kiadó, Budapest.
- Turner, Victor 2003 A liminális és a liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban. In Demcsák Katalin – Kálmán C. György szerk. *Határtalan áramlás – Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúrantropológiai írásaiban* (ford. Matuska Ágnes, Oroszlán Anikó). Kijarat Kiadó, Budapest. 11–55.