

TÁRSADALMI ÉRZÉKENYSÉG AZ IRÁNI KORTÁRS ELŐADÓ- MŰVÉSZETEKBEN

Másfél órája hagytuk el a fővárost. Egy illegális underground táncelőadást próbálunk elérni, lassan lekéssük, de még mindig nem érkezünk meg. Végül beérünk egy apró hegyi faluba, alig van közvilágítás, az utcák üresek, az előadás már elkezdődött, rohanunk, a kóbor kutyák utánunk. 2018. november, Irán. Épp belépünk a stúdióba, mikor a szervezők elmondják, hogy fotó és videofelvétel készítése szigorúan tilos. Itt más miatt, másképp tilos, mint otthon. Itt a nők fejkendő, *hidzsáb* nélkül nézhetik az előadást, a fellépő táncosok pedig nélkül hiányos öltözetben, a nemek fizikai érintkezésével járó koreográfiákban lépnek a színpadra. Itt ez törvényellenes, a cenzúra szigorúan tiltja. Úgy érzem, ezáltal minden rezdülés és mozdulat a színpadon súlyossá válik.

Több év távlatából tekintek vissza az iráni utazásaimra, valamint az antropológiai kutatómunkámra, melynek fókuszában a kortárs iráni színházban és underground kortárs táncban megjelenő szimbólumrendszerek vizsgálata állt. A kutatásban arra kerestem a választ, hogy bizonyos alkotók bonyolult szimbólumok, valamint az alkotásaikban és azok kódrendszereiben megjelenő értelmezések alkalmazásával hogyan reflektálnak társadalmilag érzékeny problémákra, mint például a klerikus politikai hatalom manipulatív, Nyugat-ellenes retorikájára, az intézményes- és szokásjogban egyaránt érzékelhető szisztematikus nőkkal szembeni megkülönböztetésre, valamint a szólásszabadság erőteljes korlátozására. Céлом továbbá annak vizsgálata, hogy az előadóművészet eszközei által felkínált alternatív diskurzusok használatával hogyan értelmezhető újra az Iráni Iszlám Köztársaság természetével kapcsolatos hagyományos és patriarchális narratíva, a hatalom által közvetített értékek, valamint a kultúrpolitika dinamikája.

Több éve foglalkozom az iráni kultúra kutatásával. 2013-ban utaztam először Iránba, majd az ezt követő években kétszer tértem vissza hosszabb-rövidebb kutatások és látogatás végett. 2016-ban Teheránban résztvevő megfigyelésen alapuló, a kulturális antropológia módszereinek alkalmazásával terepmunka formájában a kortárs iráni előadóművészek, így táncosok, színészek, rendezők, koreográfusok által alkotott spontán mikroközösségek körében kutattam. 2018-ban kiköltöztem Teheránba három hónapra, ahol az *Aria Residency* – művész rezidencia – meghívott alkotója voltam. Színházi munkáim alkalmával lehetőségem adódott együtt dolgozni a teheráni *Av Theatre* társulatával, *Ebrahim Poshtkoobi* színházi rendezővel, valamint megismerkedni *Abbas Kiarostamival*. Iránból hazatérve az iráni kortárs színházat bemutató eseményeket - egy színházi előadás vendégjátékát, valamint egy szakmai beszélgetést, egy iráni (*Mohammad Rahmanian*) és egy magyar (*Székely Csaba*) kortárs drámaíróval - szerveztem Budapesten. Kollégáim, barátaim, továbbá az online sajtó segítségével továbbra is figyelemmel kísérem az országban zajló politikai, gazdasági és kulturális folyamatokat.

— 196 Terepmunkáim és jelen írásom nem csak a művészeti ábrázolásra, a reprezentációra fókuszál, hanem mélyebb, a színház- és kortáránc művészet szélesebb társadalmi kontextusával foglalkoznak. Vezérfonalként a háttérben folyamatosan meghúzódik a paradigmátikus kérdés: szükséges-e – és ha igen, miért – az előadó-művészeti alkotások által a művészek társadalmi-politikai szerepvállalása, társadalmi folyamatokra rezonáló alkotások létrehozása ma a totális diktatúra körülményei között a Közel-Keleten?

Színházban alkotó művészként mindig is az a fajta forma, kifejezés, megnyilvánulási lehetőség foglalkoztatott, amely reflektorfénybe helyezi az adott társadalmi, történelmi kontextust, valamint az ebben jelen lévő problémákat, dilemmákat és releváns kérdéseket. A megjelenő reflexiók nem feltétlenül politikai színezetűek, ám fontos kérdéseket vetnek fel, körbejárnak egy témát egy konkrét, a hétköznapi kultúrát meghatározó jelenség kapcsán. Úgy gondolom, hogy az interdiszciplináris szemlélet, a művészetek, ezzel együtt az előadó-művészet társadalomtudományi szempontból történő vizsgálata és értelmezése, majd az így kapott eredmények átültetése a gyakorlatba, rávilágíthat arra, hogy a művészetek nem csupán ábrázolnak és performanszok, hanem szociológiai, politikai kontextusban is fontos szerepet töltenek be. Adott politikai körülmények között a művészetek – elsősorban autoriter és diktatórikus berendezkedésnél – pedig egyenesen az egyéni és társas frusztrációk, elnyomott érzések, eltüntetni kívánt világképek, felszámolandónak bélyegzett identitások szimbolikus megjelenítésére, és burkolt formában, a védelmére is szolgálhat.

Jelen tanulmányban az iráni utazásaim és terepmunkám során megfigyelt alkotók munkáját mutatom be – a teljesség igénye nélkül –, valamint az autentikus terepen gyűjtött információk személyes gondolkodásomra máig is ható kérdésköreit tárgyalom.

Színház és antropológia

A színházantropológia fogalmát *Eugenio Barba* vezette be a köztudatba (Barba 1995). *Barba* a fogalom alatt a színész testének transzkulturális reprezentációjának elemzési folyamatát érti, melyet a különböző kultúrákhoz tartozó performatív jelenségek megfigyelése mentén végez. *Barba* komplex és átfogó színházelméleti, szociológiai és anatómiai tényfeltárás után jutott el koncepciójához. Írásainak tanulmányozása nagymértékben hozzájárult saját kutatásom elméleti aspektusainak kialakításához. A *Barba* által kidolgozott, és többek között *Peter Brook*, *Jerzy Grotowski* és *Richard Schechner* színházi alkotók és gondolkodók munkásságánál gyakorlatban alkalmazott színházantropológia az emberi viselkedésnek színházi situációban megvalósuló biológiai és kulturális tanulmányozása.

Már iráni terepmunkámat megelőzően is felmerült bennem a kérdés, hogy a színház és a tánc művészetét hogyan elemezhetem antropológiai módszerekkel, valamint a színházantropológia elméleti tudástárának felhasználásával? Milyen eszközök alkalmazása lehet segítségemre a kutatás, valamint az Iránban tett terepmunka során? A lehető legteljesebb kép megrajzolásának érdekében több szintről közelítettem a jelenséghez: vizsgáltam az alkotók koncepcióit, az alko-

tási folyamat során a színészek viselkedését, valamint magát a megvalósult alkotást. A munka első szakaszában kiválasztottam több rendezőt és koreográfust, akik a kutatás kérdéseit illetően releváns munkássággal rendelkeztek, majd korábbi ismeretségeim révén kapcsolatba léptem velük, hogy meggyőződhessenek, beleegyeznek a terepmunkám részeként tervezett próbák, előadások, megbeszélések látogatásába, valamint interjúk készítésébe. Így alakult ki az a 20–40 év közötti alkotókból álló közösség, akiknek munkássága a kutatásom fókuszába került. A próbák, előadások alkalmával megfigyelt viszonyok, akciók, rítusok, és a hozzájuk kapcsolódó viselkedésformák, majd az interjúk során rögzített, vissza-visszatérő gondolatok, értelmezések elemzése hozzájárult az adott kulturális környezet szociológiai és történeti tanulmányozásához, annak esetleges megértéséhez.

A kulturális antropológiában alkalmazott résztvevő megfigyelés technikája az egyetlen olyan módszer, amely hozzáférést biztosít a kultúra hallgatólagos, implicit aspektusaihoz, és a kultúra gyakorlati részébe történő közvetlen bevonódás által szerzett eredményeket elérhetővé teszi az elemzés számára. (Zahle 2012) Az a kutató, aki a kutatott területet, közösséget és annak aktorait nem próbálja empirikusan megtapasztalni, nehezebben tudja kritikusan vizsgálni a kutatása szempontjából releváns feltételezéseket és hipotéziseket. (Clifford 1997) A résztvevő megfigyelés esetében is az egyik legfontosabb „*stratégiai módszer*”-nek (Bernard 2011) bizonyult a kutatás folyamán. Nyilvánvaló, hogy a művészeti alkotásokat nem lehet történelmi és társadalmi környezetüktől elválasztva vizsgálni, ám a tágabb kontextus többé-kevésbé determináló tényezői mellett a különböző előadó-művészetek alkotófolyamata is meghatározó, ami leginkább antropológiai módszerekkel tárható fel. Az elkészült alkotást viszont már érdemes kontextusából kiragadva *is* értelmezni és értékelni.

Az előadók, színészek, táncosok, a testükkel, mint eszközzel, és a testük által végzett cselekedetekkel dolgoznak, melyeket nekik, és a velük dolgozó rendezőnek, koreográfusnak is kiválóan kell ismernie. Ez az ismeret többek között azt jelenti, hogy tudatában vannak annak, hogy a test és cselekedeteik tanult szokások, elvárások, tradicionális viselkedésformák, jelek és szimbólumok összességét hordozza magában. Az előadó munkája (színpadi viselkedése, akciói) két alapvető szempontból írható le:

- a színész személyisége, egyéni érzékenysége, a sajátos színpadi tradíciók és történelmi-kulturális kontextus szempontjából;
- a test-tudatnak a hétköznapitól eltérő technikák szerinti használata szempontjából, mely technikák transzkulturálisak. (Barba 1995)

Ezek képezik azt a változatlan, visszatérő alapot, a színház biológiai szintjét, amelyre a színpadi kifejezésformák épülnek. Az alkalmazott formákkal az előadásokat létrehozó művészek tudatosan dolgoznak, felhasználják és alakítják a saját alkotói koncepciójuk mentén. Az emberi (jelen esetben az előadó) viselkedést és a rá épülő struktúrába szervezett, valaki által megálmodott és irányított színházi- vagy táncelőadást elemi szinten, majd egységesen is érdemes tanulmányozni és elemezni. Az iráni kortárs művészet ilyen formában történő megfigyelésével adott alkotók és munkájuk, valamint az őket körülölelő közösségek tanulmányozása, majd az

— 198 Így feltárt információk kontextusban történő értelmezésével, Barba elméleteinek alkalmazásával, úgy vélem, hogy lehetséges az előadó-művészetek kulturális antropológiai vizsgálata. Így a kutatók kultúrák értékelveit, szabályrendszereit, etikáját ismerhetjük meg.

Azt tapasztaltam, hogy az előadásokban és a próbafolyamatok során megfigyelt díszlet, jelmez, drámai karakterek, mozdulatok, viszonyrendszerek, és azok belső dinamikája mind reflektálnak arra, hogy az iráni társadalom struktúrájában az egyén hogyan, mi által élheti meg a saját szociális létezésének gazdagságát, milyen morális nyomás nehezedik rá, mi az a fajta öröm, ami akkor éri őt, ha bizonyos megadott minta alapján viselkedik, valamint, hogyan fejez ki különböző érzelmeket, viszonyokat a kulturális elvárások szerint. Mindez hatványozottan, összesűrítve, mini-rítus formájában, néhol tudatosan eszközként alkalmazva, néhol implicit formában van jelen egy-egy színházi vagy táncelőadásban. A megfigyelt szimbólumok és a kapcsolódó viselkedés egymásba fonódása biztosíthatja az információt a megfigyelt környezetről, és a benne jelenlévő etikai, esztétikai, politikai szabályokról.

A kultúrpolitika dinamikájának alakulása az iszlám forradalmat követően

Irán modern történelmének viharos eseményei, a politikai, gazdasági és szociális változások jelentős mértékben befolyásolták a kultúrszférát, ezzel gyökeresen megváltoztatva a kulturális tendenciákat és narratívákat. Az 1979. évi iszlám forradalmat követően az újonnan kialakult jogi és társadalmi rendszerben a hatalomra kerülő *síta* klerikus vezetés kiterjesztette hegemoniáját a mindennapi élet, és egyben a művészetek felett, totalizálta fennhatóságát. Az aktuális hatalom határozta meg, hogy mi az, ami a művészi kifejezésben elfogadható, és milyen formában jelenhet meg a célközönség előtt. Az állam hatalmas összegeket költött, és költ mind a mai napig az általa elfogadott, propagált *sharia* törvények és a *síta* ideológia terjesztésére. Az iszlám értékrend védelmére létrejött intézményesített cenzúra rendszerének működése és felépítése jelentős hatást gyakorolt a különböző előadóművészetekre. Az iráni művészek olyan politikai és vallási államformában alkotnak, amelyben a cenzúra egy meghatározott szabályrendszer mentén felügyeli és kontrollálja a kultúra minden elképzelhető formáját, az alkotók közönség előtt történő lehetőségeit megnyilvánulási lehetőségeit.

A forradalmat követően a színházi próbák során, az előadásokban, filmekben a nőknek kötelező lett a *hidzsáb*, vagy a paróka viselete. A fátyolos asszony modelljének megjelenése szimbolizálta a társadalom morális és kulturális átalakulását. A nők tánca vagy szóló éneke férfi közönség előtt szintén tiltottá vált, ugyanis sérti az iszlám etikát. Az előadásokban a bő jelmezek és a tompa színek használata lett jellemző, a *sharia* értelmezés alapján ugyanis a harsányabb színek túlságosan érzékiek és figyelemfelkeltők. Megjelent az ún. *de-gendering* jelensége, a női test vonásainak, jellegének eltüntetése, eltakarása, ami a lehetséges szexuális konnotáció kialakulását akadályozza meg a nézőben. A *sharia* törvények értelmében a nő testének a tisztaságot, szerénységet, mértékletességet kell ábrázolnia. A női test létezésének a színpadon indokoltnak kell lennie, nem lehet ott csupán azért, hogy szórakoztassa a közönséget.

— 200 táncosok és oktatók bevonásával. A helyszín minden évben változik, amelyről a résztvevők a fesztivál kezdete előtt pár nappal értesülnek. Az eseményt médiafelületen nem hirdetik, az információ áramlása bizalmi alapon működik. Van egy körülbelül száz emberből álló bizalmi lista, akiket a szervezők személyesen ismernek, ők újabb embereket hozhatnak magukkal az eseményekre. Az egyre növekvő számú nemzetközi résztvevő, és a nemzetközi táncos szakma érdekeltté tétele, a kulturális párbeszéd segítségével megszüntetni látszik a politika által létrehozott határokat, ezzel az iráni progresszív művészek nemzetközi szintű láthatóságát is szignifikánsan növelve. Ez a teljes mértékben alulról szerveződő, mai napig underground módon működő eseménysorozat egy apró autonóm szegmenst hasított ki magának a politika és vallás által irányított mindennapokból. A kultúra ilyen formában történő oktatása és terjesztése szocio-politikai befolyása egyre számottevőbb. Az *Invisible Center of Contemporary Dance* eseményei a diktatórikus politikai rendszer mivoltából adódó társas frusztrációk, konstans bizonytalanság és kiszolgáltatottság érzése alól történő felszabadító élmények lokális platformjaként jelenik meg. Továbbá egy tanult, jól informált, társadalmilag érzékeny fiatal közösség aktív bevonását eredményezi globális méretű kulturális cserekapcsolatokba.

A szabad önkifejezés, a rezisztencia, a hatalom értékeinek megkérdőjelezése olyan művészek munkáiban is megfigyelhető, akik nem illegálisban működnek. Az ő munkájukban követhető nyomon elsősorban a tiltott kategóriák szimbolikus reprezentációja, mint például: nemi vagy etnikai alapon történő elnyomás, diszkrimináció, a politikai propaganda retorikájának értéktromboló hatása.

Atafeh Tehrani – Othello

Atafeh Tehrani – Othello rendezése egy fizikai színházi előadás, példa arra, hogy a szabályok betartásával, valamint a cenzúra engedélyével is lehet progresszív, az adott társadalmi jelenségekre kritikusan reflektáló produkciókat létrehozni. A rendezőnő Othello és Desdemona szerelmének a történetét dolgozza fel mozgással. Tehrani munkájában megfigyelhető, hogy a táncosok teste és mozgásuk szorosan összekapcsolódik az őket körülvevő társadalmi rendszer politikai kontextusával. Az általa létrehozott koreográfia se nem költői, se nem érzéki. Az erotikusnak számító csípőmozgás teljes mértékben hiányzik. A kezek és a lábak mozognak, míg a törzs és a csípő teljesen mozdulatlan. Ezáltal a táncosok báboknak tűnnek, melyeket mintha egy láthatatlan erő manipulálna. A férfi táncosok összecsaparodott lába, valamint a jelenetek, ahogy próbálnak egymáson átmászni, felülkerekedni a legkülönfélébb formák, pózok segítségével, a tömegek mozgására emlékeztetnek, valamint olyan hatást keltenek, mintha Tehrani kompenzálni szeretné, hogy a szabályzatok miatt a nők ezekben a mozgásokban nem vehetnek részt, ugyanis nem érintkezhetnek a férfakkal. Atafeh személyes tragédiája, hogy a fent említett előadását meghívták Németországba, ahonnan ez egyik táncosa nem tért vissza Iránba, disszidált. Ennek következtében Atafét 10 évre eltiltották a színházcsinálástól. Ezzel az esettel példát kívánt statuálni a hatalom az színházi alkotók közösségében.

Homajoun Ganizadeh – Antigoné

Az iráni társadalmat érintő problémák színpadi megfogalmazásának egyik meghatározó alkotója, a botrányoktól híres Homajoun Ganizadeh. *Antigoné*-rendezésében a groteszk eszközeit alkalmazza a karakterek megformálásában: szereplői elnagyoltak, nem tűnnek reális figuráknak. Halvány szellemek, fehér pizsamában, mozgásukra, gesztusrendszerükre jellemző a formalitás. Ez teszi lehetővé, hogy olyan kényes témákról beszéljen az előadás, amelyet ha realista módszerekkel egy az egyben állítana színpadra, akkor az a darab betiltásával járhatna. A görög drámában megfogalmazott alapkonfliktus az iráni kollektív emlékezetben még élő történeteket hoz elő a 2009-es elnökválasztás utáni tüntetéseket követő megtorlások során elítélt, kivégzett és temetés nélkül tömegsírokba elásott tüntetők és családjaik sorsáról. Antigoné az előadásban, amikor a bátyja haláláról beszél, elmondja, hogy a hatalom által nem engedélyezett az eltemetése, ezért holtteste a járdán fekszik, mely szintén utalás *Neda Aga Soltan* iráni diáklány meggyilkolására, akit a 2009-es tüntetések alatt az akkori kormány katonai szervezete agyonlőtt.

Sanaz Bayan – Kék rózsaszín

Ebrahim Poshtkoohi – Inferno

Sanaz Bayan és *Ebrahim Poshtkoohi* színházi rendezőket 2018-ban ismertem meg Teheránban, két évvel a terepünkám befejezése után. Mindkét rendező elsősorban identitással, hazaszerezzettel kapcsolatos témákkal, valamint az ebből fakadó dilemmákkal és problémákkal foglalkozik munkái során.

Sanaz – Kék rózsaszín című előadása transzgender személyek történetén keresztül mutatja be, hogy a klerikus vezetés viszonylagos nyitottsága a transznemű emberekkel alig jelenti a nemek közötti sokféleség toleranciáját Iránban. A személyes történetek sallangmentes, elbeszélő jellegű megjelenítése által a közönség bevonódik, és magáénak érezni azokat. A témaválasztás önmagában már egyfajta társadalmi szerepvállalás a rendezőnő részéről. Azzal, hogy performatív formában reprezentálódik a probléma, létrejön egy diskurzus, mely a provokáció igényét mellőzve, beemeli a témát a köztudatba, így az nem a bénító csöndben tűnik el. Ezáltal az érintettek menedéket lelnek egy-egy ilyen előadás létrejöttében, azok pedig, akik személyes tapasztalattal nem rendelkeznek a tárgyat illetően, így kerülhetnek közel, és ismerhetik meg a sokszor tabunak számító témát. *Sanaz* külön figyelmet szentelt annak, hogy az előadás eljusson az érintett közösségek tagjaihoz is. A zavarba ejtően intim történeteket hallgatva döbbsentem rá, hogy olyan eseménysorok elevenednek meg a szemem előtt, jelen esetben társadalmi kontextustól

— 202 függetlenül, amelyekkel Európában is rendszeresen szembetalálkozunk. Ezt az érzést erősítette benne Ebrahim *Inferno* című előadása, melyet sikerült elhozni és bemutatni Budapesten 2019 márciusában.

Az előadás a nők társadalomban betöltött szerepének olyan kérdésköréit vizsgálja, mint, hogy mit jelent ma nőnek lenni a család mikroszintjén, és egy nagyobb társadalmi struktúrában. A darab egy iráni nő történetén keresztül kíván reflektálni a családon belüli erőszak univerzális jelenségére, ezáltal rávilágítva az iráni társadalom egyik kritikus problémájára. Ebrahim bravúrosan oldja meg a kényes témából adódó érzékeny konnotációkat, eliminálva a direkt kritika megfogalmazását. A főszereplő nőt egy férfi játssza *drag*ben, így nem kötelező a *hidzsáb* viselete, lenge ruhában jelenik meg előttünk a nőnek öltözött férfi, ezzel kiemelve őt az iráni kontextusból, elkerülve a direktnek számító illusztráció lehetőségét.

Az iráni színház nyelvezete jelentősen eltér a hazaitól, mely a narratívára épülő történetmesélés helyett az ensemble, a színpadi képnek, az előadás zenei világának, a színészek fizikalitásának és a szöveg egységének tableau-ba történő összesűrítésével dolgozik. Az előadást követően a magyar nézők visszajelzéseiből kikristályosodott előttem, hogy megértették az eseményeket és a darab mondanivalóját.

Befejezés

A kortárs művészet egyik fontos eleme az interkulturalizmus, valamint az interdiszciplinaritás, a határok ledöntése, legyen az akár országokat, kultúrákat vagy műfajokat elválasztó határ. Modern világunkban azt érezhetjük, hogy a határok megszűntek, szinte minden információhoz könnyen és gyorsan hozzáférhetünk. Irán, valamint az iráni művészet mégis gyakran rejtve marad a szemünk előtt. Pedig a modernitás, a kortárs transznacionális folyamatok és trendek az iszlám fundamentalizmus és a bezárkózottság képzetét előhívó Iránban is jelen vannak, igaz, nem feltétlenül a számunkra ismerős módon. *Eisenstadt* elméletének megfelelően a modernitás a helyi kontextustól függően rendkívül sokféle lehet. (Eisenstadt, 2001) A sokféle modernitás körülményei közt érdemes megemlítenünk, hogy az interkulturalizmus jelensége Iránban is az identitással (nemzeti, etnikai, nemi), patriotizmussal kapcsolatos kérdések és konfliktusok garmadáját hozza felszínre. Mindennek lecsapódása mutatkozik meg az iráni kortárs előadó-művészeti szektor egy igen jelentős blokkjában. Az említett alkotók tevékenysége részese egy vallási, etnikai, ideológiai különbözőségeket támogató közösség és rendszer kialakulásának a folyamatának.

Tanulmányom természetesen nem vállalkozhatott komplex kép bemutatására, és a színház és kortárstánc művészet valamennyi szociopolitikai aspektusának, láthatóságának, társadalmi szerepének és jövőbeli perspektíváinak bemutatására. Számos, később megválaszolendő kérdést hagytam nyitva mind az alkotói, befogadói, valamint a szimbolikus- és színházantropológiai aspektus szempontjából. Mindezen hiányosságok ellenére remélem, hogy az írás példát szolgáltatott arra, hogy bár eszköztárában, formanyelvében eltér a közel-keleti előadó-művészet

az európaiótól, a felvetett problémák hazánkban is jelen vannak. Fontosnak tartom, hogy komplexen vizsgáljuk és értelmezzük az iráni kortárs művészetet. Ne csak, és kizárólag az ellenállás lencséjén és narratíváin keresztül szemléljük és analizáljuk az Iránban folyamatban lévő kulturális életet és akciókat. Ezzel egyrészt azt a hatalmi rendszert igazoljuk, amelyben a diskurzus zajlik, és a nyugati narratívákat és sztereotípiákat kényszerítjük rá egy művészeti zsánerre. Másrészt, szembe kell néznünk azzal, hogy a Közel-Kelettel azonosan a nyugati demokrácia társadalmában is léteznek még hasonló, és hasonlóképpen megoldatlan kérdéskörök és problémák. Míg drasztikus törvényekkel szabályozott módszereiben jelentősen különbözik az iráni vezetés válasza ezekre az *elhajlásokra*, addig a mi társadalmi környezetünk nem feltétlenül törvényi elutasítottsággal, mégis alattomosan megnehezíti a problémák szabad megfogalmazásának lehetőségeit.

Felhasznált irodalom

- Abrahamian, Ervand 2008 *The History of Modern Iran*. Cambridge City University Press, New York.
- Barba, Eugenio 1995 *The Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology*. Routledge, London – New York.
- Bernhard, H. Russel 2011 *Research methods in anthropology. Qualitative and quantitative approaches*. Alta-Mira Press, Lanham – New York – Oxford – Toronto.
- Brook, Peter 1995 *The Empty Space. A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough*. Immediate, New York.
- Chelkowski, Peter J. 1979 *Ta'ziyeh. Ritual and Drama in Iran*. New York University Press and Soroush Press, New York.
- Clifford, James 1997 *Routes. Travel and translation in the late twentieth century*. Harvard University Press, Cambridge.
- Clifford, James and Marcus, George 1986 *Writing culture. The poetics and politics of ethnography*. University of California Press, Berkeley
- Grotowski, Jerzy 2009 *Színház és rituálé*. Kalligram, Budapest.
- Eisenstadt, Shmuel N. 2001 The Civilizational Dimension of Modernity. Modernity as a Distinct Civilization. *International Sociology*, 16. 3:320-340.
- Schechner, Richard 1985 *Between Theatre and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia
- Sreberny, Annabelle and Torfeh, Massoumeh 2013 *Cultural revolution in Iran*. I.B. Tauris, London.
- Zahle, Julie 2012 Practical knowledge and participant observation. *Inquiry*, 55. 1:50–65.

