

A színházi előadás fogalma a digitális média korában

A Philther kutatási projekt tárgya az előadás maga, hallottuk Kékesi Kun Árpád előadásában. Ez a felismerés, bármennyire is köztudottnak tűnik, a historiográfiai gyakorlatban csak az utóbbi években jelent meg. Patrice Pavis a kortárs mise en scène-ről írt könyvében² külön fejezetet szentel teljes előadások elemzésének, Thomas Postlewait³ is esettanulmányokon bizonyítja történetiszemléleti téziseit. Mikroelemzéseik első olvasatban mikrotörténetet írnak, mégis a könyvek kínálta lineáris olvasás újabb történetté zárja őket, s önkényes választásaik így nyerek el az egyéni olvasatból fakadó személyességen túli, a teljes színháztörténeti kánonra értelmezendő karakterét.

Az előadásról, mint a színháztudomány tárgyáról folytatott diskurzus tehát radikálisnak tűnő történeti gyakorlatot feltételez, hiszen a színháztörténeti kutatások, így a magyar színház történetének eddigi folyamata is, elsősorban intézmények történetét, esetleg alkotók történetét dolgozta fel. Így óhatatlanul a hatalmi diskurzus elemeivel fordult a sikeres, dotált színházak, s az ott fellépő, játéklehetőséghez, jól dokumentált előadásokhoz jutó művészek pályaképének megértéséhez. A Philther-projekt nem egyszerűen a hatalmi konstrukciókból tiltva vagy túrva, de kimaradt kulturális közeg, nem a második nyilvánosság felé fordul valamilyen rehabilitációs szándékkal, hanem a kutatás magyarországi különlegességeit, archiválási nehézségeit hangsúlyozva kiemeli: az előadás definícióját nem az intézmény és nem a művet létrehozó közösség státusza felől írjuk/olvassuk történetté. Hanem csakis hatástörténete felől.

Nem beszélünk eleget arról, hogy a kortárs színháztudomány szírszerzői a színháztörténet írásakor, éppen az esettanulmányok kiemelésével nyúlnak bele a művek hatástörténeti aurájába, nem véletlen Marina Abramović megugró youtube-diszszeminációja szemben például Angelica Liddellével, aki nem került még az elemzési korpusz megfelelő idézettségébe. A Philther ezért a hatástörténet

fogalmát érzékenyen kezelve beszél (a megidézett Marvin Carlson kísértetmetaforájában rejlő félelem nélkül) a múlt, a hagyomány, egyáltalán a nyelv működésének örökölt közegéről. S ugyan mikrotörténeteknek látszanak elemzései, de idővel az elemzések hálója az egyedi esetekből fűzi össze történetté a múltat.

Amikor az esettanulmányok közé a fesztiváldíjas, közönségdíjas, vitát kiváltó előadásokat válogattuk, tudatában voltunk annak a veszélynek, amit Gertrud Stein nyomán Jacky Bratton színháztörténete emel ki: „újramondjuk a meséiket, s így ők elmesélteké, s nem mesélőké válnak”.⁴

A színházi *előadás* fogalma, észlelése és így definiálása éppen olyan fordulatokon ment át, mint a tudományos diskurzus egésze. A magyar nyelvi használat az *elő-adás* gyakorlati mozzanatát emeli ki, a megmutatást, a megmutatkozásban rejlő alkotói munkát, ezzel a színházi alkotást a zenei, táncos, cirkuszi stb. keretekkel ötvözi (l. előadóművészeti törvény). A francia/latin nyelvű használók a *(re)prezentáció* folyamatát a valóság újrajátszásaként értik, az angolszász gyakorlat a *performance* élő, jelenidejű karakterét hangsúlyozza akkor, amikor előadásról beszél, míg a németek a *leistung*gal a munkát, a színészi teljesítményt helyezik előtérbe. A színháztudomány kortárs diszpozíciói (talán az angolszász nyelvi dominancia okán) a színházi előadás, a performance, a mise en scène, a reprezentáció, a leistung kulturálisan és történelmileg és értett különbségei mellett belebonyolódnak a performansz definícióiba.

Marvin Carlson 1996-os *Performance: A Critical Introduction* munkájában ugyan megrovóan idézi Josette Féralt, mégis használja világos, de óhatatlanul egyszerűsítő következtetéseit. „A performansz nem próbál mesélni (mint a színház), hanem inkább az alanyok között létrejövő szinesztétikus kapcsolatokat provokálja.”⁵ Ugyanakkor látható, miként formálja át az angolszász Performance Studies azo-

kat a színházi gyakorlathoz fűződő elemzési tapasztalatokat, melyek az európai Theatre Studies kereteit kialakították, s ma is jellemzik. Erre látványos példa a német színháztudomány európai hegemoniáját erősítő, kiváló gondolkodó, Hans-Thies Lehmann, aki nagysikerű elemzési kísérleteiben visszavezeti a Performance Studies gyakorlatát a kronologikussághoz. A pre-, a dramatikus és a posztdramatikus színház fogalmának⁶ megjelenésével a színháztudomány egyszerre válik nyitottá a jelen eseményeire miközben látja a múlt kísérleteit.

A színházi előadás definíciója, s hangsúlyozom a színházi jelzöt, több jelentésréteget hordoz, miként a Routledge 2013-as kiadású lexikona⁷ összegzi. Az angolszász kultúrában nyelvi elbizonytalanodást okoz, hogy a performance egyszerre jelent előadást és viselkedést. Míg az előadás a magyar nyelvi kontextusban is hordozza „az előadóművészet, mint a zene, a tánc, a cirkusz, a harcművészetek, köztük a színház”⁸ fogalmát, de éppúgy beszélünk egy kiemelkedő előadóművész, mondjuk Ruttkai Éva vagy akár Kokas Klára előadásáról. A magyar nyelvi struktúráat ugyanakkor nem terheli a mindennapi élet szociokulturális szegmensében tetten érhető teátrális mozzanat, hiszen magyarul a Richard Schechner által definiált hétköznapi rituális közeg nem előadás (performance), hanem viselkedés. A dekontextualizált schechneri fogalom használata magyar nyelvű fordításokat nem is eredményez a korai, 1989-es kötet után⁹, mert ha nincs nyelvi megfelelője egy jelenségnek, akkor a jelenség maga nem körvonalazódik, s így a magyar színháztudomány nem kimaradt egy, a teátrális jelenségeket leíró gondolati iskolából, hanem átugrotta az európai kultúrtörténetben példát nem lelő értelmezői kiterőt. Komolyabb gond, hogy a feminista iskolák, leginkább Judith Butler nevéhez fűződő tevékenységek, melyek az identitásképző folyamat részeként nézik a viselkedés performatív jellegét, nem találnak közvetítőnyelvet a társadalmi nemek kutatása és a színházi előadás hétköznapi gyakorlata között.

Az angolszász megnevezés tehát megkülönbözteti a performance és a Performance Art¹⁰ jelenségét, s talán kényszeresen, legalábbis magyar nyelvi horizontból, de egybecsengeti a színház és a performansz fogalmát.

A Philther-projekthez újraértelmeztük a színházi előadás definícióját, s ezt lassította, hogy a magyar színháztudomány európai keretekben, az európai kulturális hatásokkal együtt hozhat létre érvényes történeteket, de nyelviileg, s így valamilyen gondolatilag azoktól eltérő utat kell, hogy járjon. A színházi előadás definíciója a Philther-projektben tehát egyszerre vette figyelembe a nyelv-

ből fakadó értelmezési mechanizmusokat, s emelte vizsgálódása körébe az 1949 utáni magyarországi színházi események teljességét függetlenül intézményi karakterüktől, a hatalmi önreprezentáció folyamatában betöltött helyüktől.

A színházi előadás definíciójakor a Philther-projektben nemcsak ezzel a nyelvi anomáliából adódó tehetetlenséggel néztünk szembe, hanem az éppen változó színházi struktúrában magának helyet kereső események előidézte terminológiai válsággal. A Philther-projekt koncepciójának kidolgozásakor hangosodott fel a struktúra-váltásról majd két évtizede folyó nyilvános beszéd, s nekünk, történészeknek egyértelműnek tűnt, mennyire gyengíti a független színházi előadások pozícióját történetelenségük. Miként könnyen felismerhetővé vált az a folyamat, hogy a saját múltját szakértőkkel dokumentáló, saját archívumot és képzési iskolát működtető Krétakör nem kizárólag alkotásaik esztétikai értékének kimagasló karaktere, hanem múltjuk folyamatosan szerkesztett és minden formájában nyilvánosság elé vitt története okán vezeti és nyeri meg a tárgyalásokat a kulturális minisztériummal. A Krétakör megkonstruált múltja jelenét stabilizálta, s éppen e társulat épületnélküli működése vezetett minket a felismeréshez: a Philther az előadásokat definiálva, azokat a kutatás tárgyává emelve írhat színháztörténetet.

Így az európai tudományos diskurzusrenddel azonosan kezelünk mindenféle színházi beszédformát, ez a nemzetközi tudományban a Theatre és a Performance elkülönülővé válása, de a mi elemzési gyakorlatunkban mindez nem (kizárólag) az esztétikai formanyelv, hanem a megjelenés terepe felől elemezhető. A magyarországi színház a hivatalos nyilvánosság és a második nyilvánosság kereteiben jött létre az államszocialista múlt évtizedeiben, s koncepcionális döntésünk volt, hogy esztétikai aktivitás mellett a nyilvánosság eltérő csatornáihoz vezető utat is a színházi előadás rekonstrukciójához értjük.

A Philther tehát másféle színházdefinícióval kezdett dolgozni. Az általános, tradicionálisan kőszínházinak nevezett definíció, melyet a magyar tudományosságban Eric Bentley 1964-es, magyarul csak 1998-ban megjelent szövegét használja (s azt is leginkább Erika Fischer-Lichte¹¹ átiratában) a következő: A megszemélyesítő B-t, C pedig figyel, vagyis a színházhoz kell egy játékos, a szerep és a néző. Ez a definíció a mimézisen alapuló, reprezentációt működtető, tradicionális szabályrendet követő stabil művészeti és társadalmi keretekben elképzelt, statikus színházat írja le.

Felismertük, hogy a minimáldefiníció használata elsősorban a pedagógiai irodalmak sajátja, miként azt a tényt is, hogy a hatvanas években megjelenő színházi kísérletezés éppen a gyakorlat és az elméleti reflexió azonnalísága okán terelte a figyelmet a színháztudomány kérdéseire. Peter Brook Színházi Kutatóintézete is 1971-től a minimáldefiníciót, a színházhoz szükséges minimális eszköztárat fagytja, s híressé vált az *Űres térben* leírt és tézismondattá vált kijelentése, miszerint ha a színész belép az űres térbe, az már színházvá válik. Peter Brook Színházi Kutatóintézete a bulvárapparátussal, gépezetekkel, óriási stábbal szemben pozicionálja magát, s csak innen nézve érthető: elég egy ember, aki belép a térbe.

Ez a színházfogalom tehát a térhez köti az eseményt, legyen szó Riccoboni, Goldoni vagy Peter Brook és Grotowski elképzeléseiről, s használja Foucault „Des espaces autres”¹²-ban megírt, a tér és a történelem diskurzusformáit egymás hatásában megmutató elméletét. A Philther-elemzések egyik szempontja éppen ennek tudatossá tétele érdekében a scenográfia leírásával terjesztette ki és rögzítette a társadalmi térben a színházi előadás gyakorlatát. A tér megléte vagy hiánya, standard vagy non-standard karaktere formálódik előttünk a színházi esemény elsődleges koordinátájaként, miként David Wiles kiváló összefoglaló könyvében olvashatjuk: „A szövegként értett előadás (play-as-text) előadható a térben, ám az eseményként értett előadás (play-as-event) a tér részét képezi, és játszani (perform) kényszeríti a teret, csakúgy, ahogyan a színészeket is rákényszeríti a játékra”¹³. Ez a felismerés is megerősítette döntésünket: a színházdefiníciók minimalitását (játékos, szerep, néző) érdemes kiterjesztenünk a vizuális és auditív tér fogalmaira.

Az ember, aki belép egy térbe, színházat csinál, tudjuk, Brook észak-afrikai turnéja éppen azt vizsgálta, milyen közegben észlelhető színházként az, amikor belépünk a térbe. A sivatagi, improvizációkra épülő színházcsinálási kísérletei évtizedekre, talán mindmáig meghatározták a kutatás irányát: nincs általános emberi színházi forma, a közös nyelv, tradíció, kommunikáció, szabályok egyeztetése nélkül nincs színház. Ugyan könyvek és képzési gyakorlatok tucatjai jelentek meg e tárgyban, a színház antropológiai értése a megtestesítés, a test jelenléte, az energia mind bővítette az elemzési szótárt, de talán az említett pedagógiai teologikusságból megmaradt a definíciók minimalizmusa. A megszemélyesítő megtestesítő aktivitássá válik, de ez az antropológiai fordulat (ismétlem, a színház definíciójának kereteiben) nem vonzza magához a közösség tudását, a közösség emlékezetét.

A Philther-elemzés felismerése, hogy az elmúlt hatvan év magyarországi színház-történetét az emlékezetpolitika és a közösségi tudás jelentősen formálta, tehát az elemzési minimálkeretünket a kulturális kontextus és (ismét nem tagadva a Foucault-i gondolat hatását) a szerző/rendező fogalmaival bővítettük.

Egy előadás rekonstruálásához az alábbi premisszákat követtük: elfogadtuk, hogy a színházi esemény tanulmányozásához a jelenség esztétikai vagy formai, s leválasztva tőle, de értelmezői hatását figyelemben tartva, történelmi karakterét kell vizsgálnunk. Elfogadtuk, hogy a színházi műalkotás formai definíciójának kialakulásához Wölfflin és Panofsky művészettörténeti koncepciója erősen hozzájárult, hiszen egyszerre esztétikai és történeti aspektusa is van annak a művészetnek, mely általában a világban létező emberek képét és tárgyak formáját reprezentálja. S mivel Arisztotelész mimézis- és reprezentációfogalmát a poétikából használjuk (Gombrich), miként a szimbolikus rendbe állított forma fogalmát is, a formalista megközelítés uralja a színházról folyó beszédünket is.

Thomas Postlewait ennek a gondolatnak az elemzésekor¹⁴ arra a következtetésre jut, hogy a művészeti diskurzusban nem lehetséges leválasztani a műalkotás és az esemény esztétikáját az őket körbevevő történelmi környezettől. Láttuk, hogy a historiográfia színházfogalmát (kanti meggyőződés-el) általánosnak és időtlennek akarta formálni, de ez elvezetett addig az történetírói állapotig, melyben a színház (és dráma) kategóriái nem időtlenek, de merevek lettek. Csehov dramatikusként alkotásainak színházi története modellezi, miként akadályozza a formális rend a művek olvasását. Csehov szövegeit csak komoly invencióval lehet beemelni a dramatikuskorpuszt formálisan meghatározó, az „ember-ek közötti vonatkozások visszaadásának”¹⁵ körébe. Csehov a színpadon pedig nehezen szabadul Sztanyiszlavszkij mintaolvasásától, a tragédiáétól. A színházi jelenségeket az őt körbevevő feltételrendszerek, a hagyomány közege, az alkotói és befogadói akarat teremti meg. A Philther ezt az összetett szempontrendszert jeleníti meg.

Ha a színházi esemény egyszerre esztétikai és történelmi jelenség, ha a dramatikuskorpusz és a performansz-szöveg kettőségéből következő kettős értelmezés a színházi kommunikáció sajátja, bizony nem Ruttkai Éva hal meg Shakespeare drámája végén a színpadon, hanem Júlia. S ezt nemcsak Ruttkai Éva tudta, hanem minden néző. Tehát az esemény kettős, ezt a szemiotikai definíciók elemzési körükbe vonták, s a befogadás mozzanata is kettős tudatot igényel, ezt a színházi hermeneutika töredék-írásai járják körbe. A Philther a

néző pozícióját hermeneutikai és kommunikáció-történeti keretekben jelzi, de nem feltétlen elemzi, miként erre Kékesi Kun Árpád kitér: A Philther számot vet azzal, hogy a kelet-európai államszocialista korszakra jellemzően a szöveg cenzúrázására épülő színházi kommunikációban a kettős beszéd technikája átformálta a játéknyelvet. Önmagában nem, csak hatásaiban rekonstruálható az a sajátos értelmezői közeg, melyben remekül működött a mutatott és a mondott szöveg is. Ascher Tamás 1985-ös *Három nővér*ének a végén a katonák szabályos rendben menetelnek a háttérben, míg a lányok elől üvöltve sírnak, s ez a jelenet a nem-ellenő-katonák és a sírás képére zárta rá Csehovot Magyarországon.

Színházelméletileg is tekintélyes folyamatot mozgat a kettős beszéd technikája. A Philther-elemzések felismerése, hogy ez a tudatos alkotói és befogadói helyzetelemzés a kelet-európai rendszerváltás utáni színházat erősen és hamar áttemelte az eseménytelen színházi paradigma értelmezői nehézségein, hiszen a nézői helyzetértés, a tudatos jelenlét a kettősbeszéddel dolgozó színpadi nyelvek sajátja volt. S így ezek a színházi kultúrák nem feltétlen a szövegközötti, de az események-közötti kommunikációt ismerősnek tudva értik a performatív eseményeket. A Philther-elemzések tették felismerhetővé és rögzítették azt a színház-történeti helyzetet, hogy a performativitás¹⁶ Schechner-féle definíciója nem kizárólag a színészi és színházi jelenlét, a *liveness* karakterében, hanem a színészi és a színházi szituáció kísérő múltjában egyszerre van jelen. Máté Gábor már Zsámbéki *Revizor*jába magával vitte Ács János *Marat*-rendezésének záróképéből a Corvin közben követ dobó fiú szerepéből következő értelmezői keretet. Ennek a kísérő hagyománynak hálavá szövése a net-filológia lehetősége.

A Philther elemzési metodikája tehát nemcsak előadások egymásra épülő hatásrendjét, de alakítások ívét is egyszerre tartja rekonstrukciós munkájának fókuszában. Pavis előadaselemzési metodikájának¹⁷ tapasztalatából indulva a színészi munka leírását a rekonstrukció szempontjai közé soroltuk, bár történésként látjuk: ez az a határ, ahol a spekuláció észrevétlen foglalja el a terepet a deskripció előtt.

Amikor a kettősbeszéd technikájában a dramatikusság akció és a mimetikus akció elválik egymástól, legalábbis a színházi formális (nemformalista¹⁸) definíciók ezt a szétválasztást igénylik, akkor a színházi események rögzítése két párhuzamos utat visz végig, a dramatikusság és a mimetikus ábrázolás egymásra reflektáló útját.

A színház hagyományos kereteiben azonban van esemény, hiszen az arisztotelészi bázisdefiníciónk

a dráma jelentését a cselekvéssel párosítja, tehát színház az, ahol van esemény. Színházként beszélünk-e az eseménytelen eseményekről?

A Philther-projekt színházi előadásnak ért minden olyan eseményt, mely a színházi kommunikáció bármely elemét vállalja. James R. Hamilton közkedvelt megfogalmazásában ez „olyan társadalmi gyakorlat (1), amelyben a nézők (2) a játékosok (3) (performers) fizikai (4) és verbális (5) megszólalását és magatartását várják (6)”.¹⁹ Ebben a társadalmi gyakorlatban az egyidejűség már nem jelent feltétlenül jelenlétet. A digitális technika nem egyszerűen a mozgókép téralakító invencióit, de a jelenlét-távollét dinamikáját is megjeleníthetővé teszi.

A Philther-elemzések számot vetnek azzal a felismeréssel, hogy az előadás értelmezői kereteit éppen megváltoztató, azt a mediális térbe helyező eszközei a résztvevő pozícióját hangsúlyozzák, s számol azzal, a kritikában még nem reflektált folyamattal, hogy ezekről az eseménytelen színházi előadásokról nézői beszámoló éppen a részvétel okán nem készíthető. Így a színház saját dokumentációja, akár egy marketingmappa marad kizárólagosan az elemzés tárának (lásd Krétakör, Maladype stb. adatbázisát).

A Philther mindezt beépíti filozófiájába, így az előadás nem feltétlen, mint esemény (event), hanem mint alkalom (time) jelenik meg az elemzésekben. Alkalom lesz az esemény nélküli performansz, s a *jelen-ség*, a *jelen-lét*, a meg-*jelen*-ítés ideje kínál eddig figyelmen kívül hagyott elemzői szempontot. A játékos nem megszemélyesít, hanem megtestesít, nem a személy, hanem a test ideje telik a színpadon előttünk. Az eseménytelen színház nem a tér, hanem az idő koordinátáit használja, ehhez a digitális technika kiterjesztett szubtilis invencióira van szükség. Az idő múlása váltja fel a tér kiterjedését az események horizontjában, s ugyan a pillanat, a játékos és a néző közös találkozási pillanata hozza létre azt, amit művészetnek gondolunk, de ez a pillanat nem dramatikusság történetéhez, nem a térhez, hanem a megélt, a megtalált időhöz kapcsolódik.

Az előadás pillanata lehet több napos és egyetlen másodperces. A hatvanas évekbeli, Robert Wilson korai New York-i kísérleteihez kapcsolódik az eseménytelen színház fogalma, mely landscape play gyanánt élőképeket vonatlatott a néző elé, aki a hat-nyolc órás előadások alatt elmehetett, aludhatott, ahogy szerette volna követni a megtapasztalt életvalóságától eltérő, de azzal egyidejű folyamatot ábrázoló, *liveness* közeget. De éppúgy a színházi eseményhez tartozik Abramović *The Artist Is Present* alkotása, melynek során egy-egy néző egy-

egy percet kap nézni Abramović szemébe, benne lenni a műben.

Az eseménytelenség fogalmát a fekete lyukak természetével magyaráznám: tudjuk, hogy „a szupermasszív fekete lyukaknak a mérete és az eseményhorizontja – utóbbi fogalom azt a távolságot jelöli, ahonnan már nem tudunk visszafordulni semmilyen módon, ide belépve a fekete lyuk mindent elnyel –, különbözik. Itt csak nagyságrendbeli különbségekről beszélhetünk, egyébként a fekete lyukak ugyanolyanok piciben, mint nagyban. Nincs semmiféle egyéb tulajdonságuk, mint a tömegük, illetve hogy milyen gyorsan forognak: mindenféle egyéb információ, ami benne van a fekete lyukban, az örökre bent is marad.”²⁰ Eseménytelenségen a fizikai és a verbális esemény hiányát értjük, amikor nem marad más, mint a közös idő, a jelenlét, s már a digitális létformákban a közös tér sem feltétlen szükséges.

Felismertük, hogy az eseményhorizont időbeli fogalom, a színháztörténet digitális formája a színházértést efelől a temporális karakter felől is értelmezi. A színháztudomány abondáns elemzéseit számtalan irányt vesznek, ugyanakkor példatárak meglehetősen leszűkültek. Ez magyarázható azzal, hogy színházi eseményről nehéz saját tapasztalat nélkül írni, erről a Philtherben végzett munka mennyisége minket meggyőzött. De a korpusz szűkössége magyarázható az értékelések bizonyta-

lanságával: a kortárs művészet trendjei fesztiválokön láthatók, független helyszíneken, s továbbra is a városi legendák és az oral history keretei jelenítik meg. A Philtherben tehát már szerepel Jeles András *Revizor*-rendezése 1995-ből, mely csak film formájában létezik, de még nem Simányi Zsuzsa *Légvárat építünk* című 2013-as alkotása, bár mindkettő a hajléktalan szociológiai-művészeti kivülállás és a színházi szakmai elitizmus gyakorlatát vegyíti.

Az eseménytelenség a színházi kommunikáció része lett, az idő megjelenítése a színházi kommunikációban (úgy tűnik) eseménytelenséget feltételez. Marvin Carlson színházelméleteket történetté író könyvének zárófejezete²¹ összefüggő kauzális sorra alakítja az utolsó évtizedek eseményeit az elméleti szcénán. Hatások és ellenhatások harcaként formálódik izgalmas olvasmánnyá, hogy a digitális korszakban (Peggy Phelan mondatával) „az empíria kudarcot vall a realitás érdekében”.²² A Philther-projekt felismerése, hogy a mediális technika az előadás definícióját előadásonként rögzíti a különböző közösségi felületek formáival, s a trailerek, a gerillakampányok, a nevelési előadások mind arra törekednek, hogy saját virtuális történéssel töltsék fel az eseménytelenséget. A Philther olyan modellt alkotott, mely képesnek látszik ezeket a digitáliában rejlő színházi előadásmozzanatokot is leíró rendszerben értelmezésre kínálni.

¹ Készült az OTKA 81400-as, *Színházi net-filológia* című projektjének felkérésére. A szöveg 2014 tavaszától a www.philther.hu oldalon olvasható.

² Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2007.

³ Thomas Postlewait, *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*, Cambridge, CUP, 2009.

⁴ Jacky Bratton, *New Readings in Theatre History*, Cambridge, CUP, 2003. 101.

⁵ Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, London – New York, Routledge, 1996, 137.

⁶ Hans-Thies Lehmann, *A posztdramatikus színház*, Bp., Balassi, 2009.

⁷ Paul Allain–Jen Harvie szerk., *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, London – New York, Routledge, 2013.

⁸ Allain, i. m., 181.

⁹ Richard Schechner, *A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről. 1970–1976*, Bp., Múzsák, 1984.

¹⁰ Allain, i. m., 182. és 209. Újabban a brit használatban ez a Live Art.

¹¹ Eric Bentley, *A dráma útja*, Pécs, Jelenkor, 1998, 123.

¹² Michel Foucault, *Eltérő terek*, in *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Debrecen, Latin Betűk, 1999, 147–157.

¹³ David Wiles, *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

¹⁴ Postlewait, i. m., 117.

¹⁵ Peter Szondi, *A modern dráma elmélete*, Bp., Gondolat, 1979, 12.

¹⁶ Richard Schechner fogalmai: „twice-behaves behavior”, a „repetition with revision” és a „restored or repeted action”, in *Between Theater and Anthropology*, Pennsylvania Press, 1985.

¹⁷ Patrice Pavis, *Előadáselemzés*, Bp., Balassi, 2006.

¹⁸ Postlewait, i. m., 119–121.

¹⁹ James R. Hamilton, *Theatrical Enactment*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58, no. 1 (winter, 2000), 24 (23–35).

²⁰ Index-cikk, 2013. június 19.

²¹ Marvin Carlson, *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca–London, Cornell University Press, 1993, expended ed., 505–540.

²² Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, New York, Routledge, 1993, 17.