

OKTATÁSI MINISZTERIUM
MAROSVÁSÁRHELYI MŰVÉSZETI EGYETEM
DOKTORI ISKOLA

Doktori dolgozat

Helyspecifikus színházi tér- és látványolvasatok

KIVONAT

Témavezető

Prof. Univ. Dr. BÉRES András

Professor Emeritus

Doktorandusz

CSIZMADIA Imola

2021

Bevezető	4
A kutatás módszere	10
1. Tér, keret	14
1.1. Az előadás helye a kortárs színházi gyakorlatban	15
1.1.1. A helyspecifikus terek sajátosságai.....	17
1.1.2. Térértelmezések.....	23
1.1.3. Néző(k) tere.....	29
1.1.4. A táblaképből a talált térbe.....	36
1.1.5. Néző a műben.....	41
1.2. A keretek megnyitása. A reprezentáció tere, mint nyitott konstelláció	51
1.2.1. Nézett vs. tapasztalt tér.....	51
1.2.2. Az előadás és a létforma viszonya.....	60
1.2.3. A létforma, mint érzelmi tapasztalat.....	65
1.2.4. A művészi élmény tipológiája.....	68
1.2.5. A megélt tér.....	75
1.2.6. Téralkotás Duchamp-i gesztussal.....	87
1.2.7. A nézetté vált néző.....	95
1.3. A tér hatalmi aspektusa, és a megfigyelés praxisa	98
1.3.1. A fegyelmező tér.....	100
1.3.2. Felügyelet és megfigyelés a konvencionális (dobozszínpadi) és a helyspecifikus színházi gyakorlatban.....	105
1.3.3. A tér panoptikus módozata.....	107
1.4. A nézőt környező „fenomenológiai szféra” hatása az előadás recepciójára. Tárgyak, terek pszichológiája	117
1.4.1. Tárgyak, viselkedésmintázatok, (kényszer)képzetek.....	126
1.4.2. A tér pszichológiája.....	129
1.5. Az esztétikai közömbösség	141
1.6. A nézői lét szomatikus formája	151
1.6.1. A szóma hangsúlyossá válása a kortárs művészeti gyakorlatban.....	156
1.7. Ami keretek közé kerül, avagy a bekeretezett „bármi”	169
1.7.1. Az újjáértelmezett forma.....	169

1.7.2. Keretértelmezések.....	172
1.7.3. Amikor érvényét veszti a keret, vagyis az „idézés aktusa”.....	177
1.7.4. Az önmagát megjelenítő keret.....	182
1.7.5. Meddig tart a keret?.....	184
1.7.6. A keret, mint a művészet konzerválója.....	186
2. Látvány, kép.....	189
2.1. A képek nélküli színház.....	190
2.1.1. A keret, mint esztétikai evidencia.....	199
2.1.2. A plasztikus műforma (avagy a környezetspecifikus térbeli látvány) és a síkkép (lásd dobozszínpadi kép) vizuális megmutatkozásának sajátságai.....	208
2.1.3. Az ideális látás és a műben való <i>benne-lét</i> tapasztalata	215
2.1.4. A valós szemiotizációja.....	220
2.1.4.1. A ready-made, mint a valós szemiotizációja.....	224
2.1.5. Az előadás reprezentációs logikájának a megváltozása... ..	228
2.1.5.1. Kimetszés a dolgok rendjéből.....	230
2.1.6. A szemiotikai értelmezhetőség problematikussága.....	233
2.1.7. Az észlelés kortárs módozatai. Percepció pluralitás a művészet jelenkori gyakorlatában.....	237
2.2. Az észlelés és érzékelés problematikussága a művészet jelenkori gyakorlatában.....	249
Összegzés.....	258
Illusztrációk.....	265
Könyvészet.....	278

Bevezető

Jelen kutatás meghatározó diskurzusa azon színházi jelenségre reflektál, ami az előadásnak a dobozszínpadból, a valós, „szabad”, azaz a környezeti (fizikai vagy „talált”) (élet)térbe való kikerülését jelenti. Ennek az „elmozdulásnak”, - amely a reprezentációnak a hagyományos (perspektívaszínpad) térből, a konkrét, a művészi szempontból semleges kontextusba való áthajlását jelenti - jól látható következményei vannak mind a térhasználat, mind a látvány, és nem utolsósorban a befogadás vonatkozásában.

Olyan jelenségeket vizsgálunk tehát, amelyek a hely- vagy környezetspecifikus előadások sajátos problémafókuszaként mutatkoznak, mint például a transzparencia elve, a keret, a rámutatás gesztusa, a *valós* behatolása, a szemiotizáció problematikája, a nézővel kialakított szituáció stb. Ezen jelenségek körét három erdélyi helyspecifikus előadáson keresztül vizsgálom.

Egy ilyenfajta teoretikus írást mindig nehezebb összefoglalóan jellemezni. Hogy mégis, ezen kortárs és kétségtelenül bonyolultnak látszó jelenségeket némiképp elrendezzük és, hogy szűkítsük a vizsgálódás fókuszát, az elemzéseket megpróbáljuk valamilyen váz, korpusz köré építeni. Ennek megfelelően az írások két nagy részbe rendeződnek, amelyek egyben felvázolnak egy logikai ösvényt is, és kijelölnek bizonyos kereteket, amelyen belül a jelenségeket vizsgáljuk.

Az első rész egy-egy fejezet erejéig olyan problematikákra reflektál, mint a jelenkori hely- vagy környezetspecifikus előadások tértapasztalata: a reprezentáció térformáló elve és gyakorlata, az olyan (kortárs) térforma, mint az environmentális tér sajátosága és működésmódja. Az első rész köré vont témakör, továbbá olyan problémák felé terel, amelyek a reprezentációs határ vonatkozásában kapnak nagy hangsúlyt. A keret tárgyalása abban a feltételezésben összegződik, hogy ez képezi a reprezentáció azon (járulékos) elemét, amely meghatározza a vizsgálódás további irányát. Az írás állítása szerint ugyanis a keret az, ami az előadás/mű lényegét változtató elmozdulásokat eredményezi. Ugyanis, ha hiányzik a keret, akkor a műbéli egység és a struktúra is bizonytalanná válik. Továbbá a keret hiánya a felelős a reprezentáció esztétikai totalitásának a megszűnéséért is.

A keret tárgyalásából kínálkozik még több más kontextus is. A *valós*, azaz a kereteken túli jelenség szorosan összefügg a jelenkori hely- vagy környezetspecifikus reprezentációk aktuális problémafókuszával. Ugyanis, ezen kortárs előadások immanens logikájához tartozik

az esztétikán kívüli valóságnak a műben való tendenciaszerű érvényesülése, s ezen termékeny feszültség, állandósági viszonyrendszer határozza meg a kortárs gyakorlat egyik fő vonalát.

A hely- vagy környezetspecifikus előadások térkezelése lehetővé teszi az egykori viszonyrendszer átírását néző és játékos között, továbbá olyan szituációk kialakulásához kínál feltételeket, mint a nézői önvizsgálat vagy önészlelés. Az új műhasználói gyakorlatot -, mint adekvát befogadói sémát -, ezen reprezentációk esetében sokkal inkább a testi átélés jelenti, mintsem az esztétikai megértés. A befogadás aktusában tehát fontos szemléleti tényezővé válik a testies érzékelés felértékelődése.

Az értekezés második részének és a leíró elemzések vizsgálódásának homlokterében a helyspecifikus reprezentációk vizualitásával összefüggő jelenségek állnak. Értelmezésre szorul az environmentális előadások -, mint az utcaszínház vagy a különböző performansz-jellegű előadások - látványolvasata, ugyanis ezen „vizuális szféra” vagy szemléleti „anyag” specifikussága - a hagyományosan vett vizuális közlésmódtól eltérően -, a befogadótól olyan paradox olvasatot kíván meg, amely azt feltételezi, hogy úgy rendelje hozzá a néző az előadáshoz a látványt, hogy az nincs ki- vagy megjelölve „esztétikai keretek” között. A kutatás ezen befejező része tehát teljes egészében az environmentális előadások képalkotási analízisének illetve a kép- vagy látványalkotás logikájának, dramaturgiájának a megértésének rendelődik alá.

A kutatás módszere

Az értekezés módszertani alapja három szempontot követ. Az egyik -, s talán a legfontosabb - az a Jan Mukařovský - féle alapvető módszertani követelmény, miszerint minden olyan problémát, amely látszólag csupán egy művészetet érint, azt más művészetekben is megvizsgáljuk. (Mukařovský 2007: 40) Ebben áll a kutatás interdiszciplináris jellege, miszerint olyan vizuális (és nemcsak) interferenciákat, analogikus jelenségeket emelek be az írásba, amelyek a képzőművészetben is fellelhetők. Így nem ritka, hogy gyakran a színházi jellegű elméleti következtetéseimet is a képzőművészetből vett konkrét példákon keresztül próbálom meg bemutatni.

A soron következő másik szempont, hogy az előadások példaanyagainak a kiválasztása tudatos választás eredménye. Fontosnak véltem, hogy a kutatott vagy feltárt eredményeket erdélyi környezetspecifikus előadásokon keresztül szemléltessem. Így emelődött be jelen diskurzusba a *Terminus* (teljes nevén: *Terminus - színház a szül(et)ésről*), mint „minimál” produkció. B. Fülöp Erzsébet rendezései, a *Curva periculosa* és a *Mady-baby*

pedig a kutatás csaknem teljes terjedelmében az elméleti fejtegetéseknek a gyakorlatba ültetett példáit képviselik.

A harmadik szempont, ami jelen kutatás módszertani logikáját meghatározza, az a szinkrón tárgyalási mód, amely abban áll, hogy az egymástól eltérő két színházi térhasználati gyakorlatot (lásd dobozszínpad-elv és helyspecifikusság) párhuzamosan tárgyalom, de mindvégig attól őrizkedve, hogy mindezen komparatív tárgyalás ne értékítéletet vagy valamilyen hierarchikus viszonyba állítást eredményezzen. Ezen komparatív értelmezések főleg a tér, a látvány és a befogadás terén hangsúlyozódnak.

1. Tér, keret

1.1. Az előadás helye a kortárs színházi gyakorlatban

1917-ben egy R. Mutt nevezetű művész azzal hívta fel magára a figyelmet, hogy műalkotás gyanánt egy WC csészét állított ki. A gesztus heves felháborodást váltott ki a New York-i Független Művészek Társaságában. A kiállító terem egy olyan hely, ahol a nézők-látogatók ahhoz vannak szokva,- kulturálisan, társadalmilag és szociológiailag is úgy vannak formálva, „kódolva”, - hogy (általában) művészi alkotásokat látnak. Ha pedig felforgatjuk ennek a helynek a hagyományosan, intézményesen rögzült funkcióját, olyan „(mű)tárgyat” helyezve bele, amely idegenül hat ebben a környezetben (lásd egy piszoár), valójában nem teszünk mást, mint a bekövetkezett módosulások által vizsgálódásra készítjük a közönséget.

Némi fáziskéséssel ugyan, de hasonló jelenségek alakultak ki a reprezentáció történetében is. Az avantgárd színházi törekvések ugyanis olyan újszerű „kísérleteknek” vetették alá az előadásokat, amelyek nagyjából felforgatták az addigi kanonizálódott, illetve „intézményesült” színházi formákat, mintázatokat.

Jelen vizsgálódás szempontjából minket legfőképpen az érdekel, hogy - a duchamp-i gesztushoz hasonlóan – milyen következményei vannak annak, ha egy színházi előadást nem a hagyományos színházépületben („a” színpadon), hanem olyan eltérő téri potenciálok között mutatnak be, ahol nincsenek jelen a hagyományos színházra jellemző közérthető „információs rendszerek”. (Michael Kirby)

A *Terminus* (teljes nevén: *Terminus - színház a szül(et)ésről*) című „minimál” produkción keresztül reflektálunk arra, hogy gyakorlatilag milyen változások, átlenyegülések térképezhetők fel abban az esetben, amikor a reprezentáció talált térbe kerül. Mít hagy maga mögött, és milyen új sajátosságok változtatják meg, teszik mássá a színrevitelt, továbbá miként változik a nézőnek a feladata, illetve miként módosul a művel való korrelációja?

Színházi produkció a kocsmában mondhatni egy egymással ellentétes esztétikai konfigurációt képez, ami már önmagában megteremti a rámutatás gesztusát. Nemcsak különössé, hanem revelatívává is válik az a diszkrepancia, miszerint egy olyan hely, amely a hétköznapi élet tere, nagyon emberi, közvetlenséggel telített, profán tér, médiumként működik egy művészeti forma (lásd színházi esemény) közvetítésében. Jelen írás tehát a „rámutatásnak” ezt a gesztusát illetve a nézőkkel való közös szituáció, esemény kialakítását járja körül, és tesszük mindezt a tér, - mint az egyik legfontosabb színházi alkotóelem - perspektívájából.

Alapvetően fontos előfeltétele vizsgálatunknak a kortárs (színházi) terek specifikumainak a vizsgálata. A színház alakulástörténetében, ahogy haladunk a kortárs jelenségek felé, egyre nagyobb figyelem és szerep hárul az előadás/esemény terére. A XX. századtól kezdve tehát azért is beszélhetünk paradigmaváltásról, mivel a tér, mint olyan, korábban kevésbé vizsgált alkotóelemét képezte a reprezentációnak.

A kortárs színház téresztétikájának vizsgálata fölöttébb problematikus, mert nem lehet definíciók közé szorítani, ahogy nem lehet általánosan érvényes fogalmi keretekkel sem megragadni, és nem használhatók a legkanonizáltabb, a színházi gyakorlatról kialakított legösszefogóbb színház-meghatározások sem. (lásd az Eric Bentley-féle lecsupaszított értelmezés, vagy a Peter Brook-féle színház-definíció)

Az előadás tere minden korban meghatározta, mind a játéktípust, mind a befogadást. Ezzel összefüggésben vizsgáljuk *A néző(k) tere (1.1.3.)* című fejezetben, hogy a különböző korok színházi térszerkezete, térformája, milyen pozíciót, (mit és hogyan látott a néző) státust, szerepet, lehetőséget kínált a nézőknek. Reflektálunk többek között arra is, hogy a térbeli elrendezettség hogyan szabályozta a nézők részvételét, illetve milyen korrelációba rendezte a tér a nézőt és előadást, illetve a nézők egymás közti viszonyát. A kortárs nézői terek jobb megértése érdekében áttekintjük a színháztörténet legfontosabb játéktér-típusait, a különböző korok térkonceptióit. A történeti színházterek vizsgálatához Manfred Pfister-nek a színházterekről kialakított tipológiáját használjuk (klasszikus görög, középkor, Shakespeare kora, udvari színház, modernség).

1.2. A keretek megnyitása. A reprezentáció tere, mint nyitott konstelláció

A fejezet kiindulópontját Adolf von Hildebrand könyvének (*A forma problémája a képzőművészetben*) egyik legfontosabb pontja képezi, nevezetesen a *hatásforma* és a *létforma* fogalmának a megkülönböztetése. A Hildebrand-féle értelmezésben meg kell különböztetnünk a két esetet, azt, amikor a közelről való szemlélés folytán, közvetlenül ismerjük meg a létformát és azt, amikor a távolabbról való szemlélődés által, mindössze egy optikai képet nyerünk, és ennek megfelelően nem a létformát, hanem a hatásformát kapjuk.

A Hildebrand-féle fogalmak használata azért tűnik produktívnak, mert a teljes emberi érzékelés lényege és mechanizmusa mindössze két, igencsak sűrített elméleti terminusba foglalódik bele. S mivel ezen emberi érzékelésnek igencsak nagy, mondhatni konstitutív szerepe van a színházi gyakorlatban, ezért e két fogalommal való operálás sokkal differenciáltabbá teszi a színházi diskurzust, illetve egy új nézőpontot kínál a színházi jelenségekről való gondolkodáshoz. A két fogalom jól illusztrálja továbbá azt is, hogy a tér, hogyan létesít közvetlen dialógust néző és előadás között. Ha a színházi kontextust vizsgáljuk, ott értelemszerűen a hatásforma mindössze egy egyirányú kommunikációt, míg a létformán keresztüli tapasztalás egy oda-vissza, a kölcsönösségen múló, a reciprocitás által működtetett kommunikáció lehetőségeit teremti meg. Ha a kortárs színházi diskurzusból gondolkodunk (lásd environmentális színház, utcaszínház, performansszerű színház, kísérleti színház stb.) talán nem túlzás, ha úgy fogalmazzuk, hogy az a létforma, míg a hagyományos (intézményesített) színházi gyakorlat leginkább a hatásforma által válik meghatározóvá.

A vizsgálódás továbbá annak a kérdésnek is nyomába ered, hogy a létforma hogyan épül be, és hogyan van jelen a kortárs előadásokban, illetve hogyan határozza meg annak újszerű esztétikáját. (1.2.2. *Az előadás és a létforma viszonya*)

A Hildebrand-i fogalmak kapcsán emelem be a diskurzusból Hans Ulrich Gumbrecht – jelen írás szempontjából - hasznos és megvilágító erejű fogalmait: a *jelenlét-* és *jelentéshatást*. (1.2.4. *A művészi élmény tipológiája*). A két fogalom - erősen megegyező módon a Hildebrandéval (lásd hatás- és létforma) - végeredményben az egyénnek a világ dolgaihoz való viszonyulását, illetve az emberi önreferencia változó formáit mutatják a művészettel/művel való kapcsolat vonatkozásában. A két fogalom közötti diszjunkciót főleg az képezi, hogy a jelenléthatás erősen a megélt tapasztalattal, az anyagsággal illetve a nem-hermeneutikai dimenzióval hozható összefüggésbe, szoros vonatkozást mutatván olyan testi tényezőkkel, mint a tapintás, érintés gazdagítóbb tapasztalata. Ezzel szemben a jelentés mindazon fogalmi körökkel rokonítható, ami a hermeneutikával, a jellel, jelszerűséggel, a

„felszínrel” mutat analógiás megfelelést. A jelentéshatás a jelentéstartalom feltárását jelenti, azaz magát a befogadás aktusát mindössze a „teoretikumra” redukálja. Rámutatok arra -, ami egyben jelen fejezet konklúziójaként is levonható -, hogy a kortárs művek nem szorítják korlátok közé, és nem is szegényítik el a befogadás tapasztalatát. A bennünk keltett hatása feltételezi testünket, a befogadást, ezáltal az esztétikai tapasztalat testi és pragmatistább dimenziójához köti.

A megélt tér (1.2.5.) című fejezet példaanyagát a *Mady-baby*¹ című busszínházi előadás képezi. Ahhoz, hogy ezen utcaszínházi produkció sajátosságait feltárjuk a képzőművészetből vett jelenségekre reflektálunk, amelyek szorosan összefüggnek az előadás által felvetett problémakörökkel. Robert Smithson *Spirál kikötő*² című land art munkája nagyon sok tekintetben mutat rokon vonást a kortárs reprezentációval, és itt kifejezetten a tér problematikájára gondolok. Smithson ugyanis arra kérdez rá, hogyha a hagyományos művészet a látványról szól, miért ne lehetne létrehozni egy olyan művészetet, amely visszautasítja a látványt? A hagyományos paradigmában a látás révén mindenestül a mű birtokába jutunk, ellenben ez esetben a teljes látvány csak helikopterből tárulkozik elénk. A kortárs reprezentációk tere gyakorta alkalmazza a Smithson-féle látványtagadást, és itt azokra az előadásokra gondolok, amelyek a térvolumenükből adódóan áttekinthetetlenek. Úgy gondolom, hogy a Smithson-féle térkifejezést jól példázza a *Mady-baby* is, hiszen úgy használja a teret, hogy az lényegében a nézők által egyben soha nem látható. Az előadás útvonala és az ebből adódó látvány mindig csak részletekben tárulkozik elénk, s így soha nem láthatjuk egyszerre a még nem, és a már nem látható teret.

Előadáselemzésünk további részében B. Fülöp Erzsébet rendezésében, a *Curva periculosa*³ című utcaszínházi előadás kapcsán a Duchamp-i gesztust – miszerint bármi egy „aláírás” által művészetté válhat, anélkül, hogy valami különösebb dolgot is tennénk - vizsgáljuk a téralkotás vonatkozásában. (*1.2.6. Téralkotás Duchamp-i gesztussal*) Az írás állítása, hogy ezen képzőművészeti gondolat fejeződik ki a *Curva periculosa* terével

¹ Gianina Cărbunariu *Mady-Baby.edu* című drámája alapján készült egyéni előadást 2009-ben B. Fülöp Erzsébet rendezésében mutatták be Marosvásárhelyen, majd 2010-ben az előadás bekerült a temesvári magyar színház repertoárjába. A *Mady-baby* (2009), performansz-jellegű előadásban az utazás rendezőelvvé válik. A Cărbunariu által leírt utazást nemcsak gondolatban, hanem kötelező mód meg kell élnie annak, aki jegyet vált és felszáll a 18 férőhelyes mikrobuszra.

² Smithson az Utah állambeli Nagy-Sóstóban valósítja meg azt a monumentális spirál alakú vonalat, amelynek anyagát a tó partvonalán fekvő közeli dombról hordta a vízbe. A teljes látvány csak helikopterből tárulkozik a néző elé.

³ A *Curva periculosa*-t (2004), B. Fülöp Erzsébet rendezésében Tankó Erika ad elő monodrámá formájában. Az előadás terét a marosvásárhelyi (egykori) Ariel Színház előtti beugró tér valamint a szemben levő járda képezi. A nézők ezen a kinti téren állják körbe az előadást.

kapcsolatosan is. Noha nem „íródott alá”, de a ready-made-eket megillető kijelentéshez hasonlóan („ez művészet”) lett kinevezve a marosvásárhelyi Posta utca beugró tere is a művészet terévé. A megformált tér helyett tehát a talált tér a meghatározó.

Egy ugyancsak képzőművészeti példán, a Duchamp *Nagy üveg* című alkotásán keresztül kívánok reflektálni a kortárs előadások egy lényegi sajátosságára, a transzparencia elvére. Allan Kaprow szerint a legjobb része a duchampi munkának az üveglak, amelyen keresztül láthatóvá válik az alkotás mögötti háttér és környezet. Mi több, az üveg láttatni engedi az épp aktuális konfigurációt, például azt, ahogyan egymásra tevődik a csokoládédaráló diagramma egy, az orrát piszkáló kisfiú képével. (Kaprow 1993: 128) Úgy gondolom, hogy sok mindent elárul ezen véletlenszerűen alakuló jelenség a kortárs esztétikáról és művészeti gyakorlatról. Ez a jelenkori sajátosság abban nyilvánul meg, hogy csaknem bármi bekerülhet a műbe, és majdhogynem bármi részét képezheti az alkotásnak. Ezen esztétikai attribútum azonban nemcsak azt jelenti, hogy elmosódni látszanak a határok a mű és a hétköznapi élet között, hanem lehetővé teszi egyszerre több valóság egymásra rakódását is, lásd előadás-és civil tér, néző és nem-néző rendezett és valós, stb. A *Nagy üveg* továbbá megmutatja a kortárs alkotások befejezetlen, vagy részben befejezett jellegét, amit majd minden befogadó sajátos módon visz tovább és egyénileg fejez be. Az a véletlenszerűség, hogy egyszer az orrát piszkáló kisfiút, aztán egy másik alkalommal teljesen más valamit, vagy valakit látunk az üvegen keresztül, rávilágít arra, hogy a hagyományos alkotásokkal ellentétben, itt nem beszélhetünk a mű lezárt, artefaktum jellegéről.

És hogyan válik nézetté a néző? A *Nagy üveg* ennek is eklatáns példája, hiszen az orrát piszkáló kisfiú is éppen nézői szerepében kerül be az alkotásba. Attól, hogy valaki néző, még nem jelenti azt, hogy mindvégig meg is őrzi ebbéli státusát. Míg a *Curva periculosa* a játszás, és a szereplés terhét helyezi a néző vállára, azáltal, hogy bevonja azt az előadásba, a *Nagy üveg* esetében hasonló mód az alkotás szerepe jut a nézőre, hiszen látványával, cselekedetével, azaz a teljes lényével komponálódik bele a műbe, s ez által újjáalkotván, újabb jelentésekkel gazdagítván azt. Ez a fajta reciprocitás, amely a nézőséget meghatározza a kortárs gyakorlatban, identitásváltást, vagy olykor identitászavart is eredményez, hiszen nem tudhatjuk, hogy az előadás, vagy a mű (lásd a *Nagy üveg*) milyen státusunkat érvényesíti leginkább. Néző vagyok vagy nézetté válok nézői státusom ellenére? Nem lehet tudni, hogy a nézőt mikor billentik ki pozíciójából, vagy - Lehmann-i szóhasználattal élve -, mikor török meg annak „*splendid isolation*-je”. (Lehmann 2009: 163)

1.3. A tér hatalmi aspektusa, és a megfigyelés praxisa

Jelen fejezet kiindulópontját a Foucault-féle fegyelmi mechanizmusok, (az elzárás sémája, a kvadrálás mechanizmusa, a funkcionális elhelyezés, a rangsor és az elemek felcserélhetetlensége), mint hatalmi aspektusok tárgyalása képezi. Az írás állítása, hogy ezen mechanizmusok gyakorlásának a módozata fellelhető a színházi gyakorlatban is. Ebből az állításunkból kiindulva, a kérdés már csak az, hogy a kétféle paradigma (lásd hagyományos és kortárs), hogyan működteti ezen fegyelmi rendszerek, - mint a felügyelet és a megfigyelés - aspektusait. Ezen problémafelvetés mentén reflektálunk a különböző színháztörténeti korokra. Az írás ezen része abban a megállapításban foglalható össze, hogy a hagyományos kontextus, amolyan defenzív törekvésként gyakorolta a felügyeletet, az „elzárást”. A hangsúlyt a „határ” problematizálására helyezte, biztosítván ezáltal a két világ egymástól való biztos elhatárolódását, hogy nehogy határsértés történjék, vagy problematikus határesetek jöjjenek létre. Az előadás esztétikai zártságát, mint önértékű szféra elhatárolódását tehát a reprezentációs határ konkrét kijelölése és annak felügyelete jelentette. A kortárs gyakorlat ezzel szemben a megfigyelést és a felügyeletet, az érzékelést és a reflexió folyamatát szemtől szemben alkalmazza a nézővel, egy direkt, közvetlen kapcsolat kialakítása érdekében. Az előadás „összefüggésrendszerbe” helyezi magát a nézővel. A megfigyelés eleven aktusán keresztül pedig tudomást vesz róla, kapcsolatba kerül vele, bevonja az előadás terébe. Röviden: a művészeti mezőben szereplő ágenssé változtatja azt.

A felügyelet és a megfigyelés lényegi meghatározottsága tehát teljesen más szempontból értelmezendő. Míg a hagyományos gyakorlatban a passzív oldalt erősíti, és hangsúlyosan a határ tapasztalatával rokonítható, addig a jelenkori gyakorlatban sokkal inkább az aktív oldalon, és a nézővel kialakított újfajta kapcsolatban manifesztálódik. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a hagyományos gyakorlatban esztétikailag, úgymond teoretikus, „esztétikai tettként”, míg a kortárs gyakorlatban a megfigyelés gyakorlati jellegként valósul meg.

A *Curva periculosa* terében egy sajátos észleléstechnika működtethető a színész és a nézők részéről. E meglehetősen egyszerű, központos térrendszer lényegi formai jellegzetessége, a színésznőnek a kompozíciós centrumban való elhelyezkedése, ami egészen más aspektust ölt, mint a hagyományos gyakorlatban (lásd perspektívaszínpad), ahol a nézők és a játéktér viszonylatában a szemtől szembeni pozíció a meghatározó. Ezen kompozíciós jelleg, egy a közönséggel dinamikusabb és szorosabb kapcsolat kialakulását teszi lehetővé. Mi több a tér kör alakú formai jellegzetességéből adódóan, a néző-néző közti kapcsolat

lehetősége is adott, azaz a kapcsolatok sokkal heterogénebb módozata alakul(hat) ki. Ennek a meglehetősen egyszerű, kör alakú térformának az előtörténetét Foucault-nál találjuk meg. Ugyanis ez a térbeli forma, sokkal többről szól, és sokkal többet jelent, mint egyszerű kompozíciós jellegzetesség. E gondolat fényében illesztjük be előadáselemzésünkbe J. Bentham Panopticon-ját, azaz a panoptikus sémát. Nem csupán egy zárt intézményről, vagy építményről van szó, hanem egy olyan kompozícióról, alakzatról, vagy fegyelmező tervről, amely által a lehető legkönnyebben és a legteljesebben gyakorolható a felügyelet. A séma kiválósága elsősorban abban rejlik, hogy - valamennyi jellemző vonását megőrizve – bármilyen funkcióban képes integrálódni (nevelés, terápia, büntetés, termelés). Ez a sajátos alakzat azonban érvényes esztétikai „formaként”, illetve térbeli formációként, kompozícióként is tanulmányozható. A *Curva periculosa* centralizált térbeli kompozíciójában, ezen panoptikus séma, mint térgondolat él tovább. Egy megváltozott észlelési szituációról beszélhetünk, ahol nemcsak a néző, hanem a színészről is működtetve van a (kölcsonös) ellenőrzés. A kapcsolatok új rendje alakul ki ebben a térben, amely egészen más elveknek engedelmessé válik: nem a kapcsolat korábbi asszimetriájára épít, mintegy hierarchikus viszonyba állítva a feleket, hanem a kölcsönösséget erősíti, s mintegy felfokozva a kölcsönös megfigyelést. Röviden: megváltozik a nézés gyakorlata.

A hagyományos gyakorlatban (lásd dobozszínpad) úgy mond vegytiszta képlettel találkozunk, amelynek értelmében a néző az egyedüli megfigyelő, hiszen az illúzió fenntartása érdekében, a színésznek nem szabad tudomást venni a nézőről. A kortárs helyspecifikus terekre mindezen vegytiszta megoldások kevésbé jellemzőek. A *Curva periculosa* terében ugyanis a megfigyelt és a megfigyelő nem válik szét, hiszen a színész a megfigyelt státusa mellett a megfigyelő szerepét is magára ölti, azaz a felügyelet szerepét is betölti. A színész a tér közepén állva minden egyes nézőt egyenként is lát, és ami ennél is fontosabb, - amolyan észlelésszichológiai szempontból -, hogy a néző permanens mód számol azzal, hogy figyelve és „felügyelve” van. Ezen egyszerű térforma teszi tehát lehetővé, hogy teljesen megváltozzék az észlelésnek a konvencionális gyakorlatban működtetett alapmódja.

Végül az érvényes következtetés, ami levonható, az az, hogy a kortárs helyspecifikus terek bár, ha nem is teljes egészében követik a panoptikus sémát (lásd kör alak), de annak hatásmechanizmusát átöröklik. Olyan működési paradigmát kínálnak, ami lényegesen átírja a nézői lét, illetve a néző-színész viszonyt.

1.4. A nézőt környező „fenomenológiai szféra” hatása az előadás recepciójára.

Tárgyak, terek pszichológiája

Az értekezés ezen részében azt kíséreljük meg továbbgondolni, hogy a környezet milyen hatással van, hogyan befolyásolja az ember magatartását, viszonyulását, illetve miként határozza meg a belső állapotokat. Minket elsősorban azon törvényszerűségek felismerése érdekel, amelyeken keresztül kimutatható, hogy a környezeti szervezés aspektusa, a környezetet alkotó tárgyi valóság, nem utolsó sorban a különböző térszituációk milyen magatartás-sztereotípiákat és viszonyulási módokat aktiválnak. Továbbá, hogyan képesek befolyásolni szokásainkat, hangulatainkat, illetve hogyan ösztönzik cselekedeteinket, és milyen érzelmi reakciókat váltanak ki. Amellett érvelek, hogy ezen tapasztalatok, ezen jelenség tényei nemcsak a mindennapi életünkben mutatkoznak meg, hanem mindez kiterjeszhető magára a művészeti gyakorlatra is, s írásunk vonatkozásában, ami még lényegesebb, hogy a javasolt szemléletmód érvényességi köre kiterjeszhető a színházi gyakorlatra is, amit jelen esszé vége felé kísérek meg bemutatni. Az előbbi reflexiókat kívánom érvekkel alátámasztani a *Curva periculosa* utcaszínházi produkció kapcsán.

Ahhoz, hogy megvizsgáljuk az előadás terének és a benne levő tárgyaknak a nézőkre gyakorolt pszichológiai hatását, többek között Jean Baudrillard-nak és Gaston Bachelard-nak a tárgyról és a terekről szóló, roppant gondolatébresztő írásait illesztjük be jelen diskurzusba, és ezen irányvonalak mentén próbáljuk megérteni a környezetnek a nézőre gyakorolt hatását.

Rámutatunk továbbá arra, hogy az ülésrendnek igencsak figyelemreméltó – ennek ellenére még meglehetősen kevésbé vizsgált - pszichológiája van, ugyanis, az a hely és az a mód, ahonnan és, ahogyan a nézők helyet foglalnak, jelentős szereppel bír a hangulatképzésben, és a nézők magatartásmódjában. Az írás ezen része Paul Goodman tanulmányára támaszkodik, aki ezen igencsak elemi problémát, nevezetesen az ülőhelyek elrendezését veszi elemzés alá, kimutatván annak jelentőségét olyan különböző alkalmakkor, mint például az étkezés, színjátszás, tanítás, törvényhozás vagy akár pszichoterápiás kezelés. Az ülésrend ugyanis - mindamellet, hogy bonyolult társadalmi struktúra írja elő -, a magatartásrendszert is meghatározza. (Goodman 1983: 57) Goodman találó megfigyelései, jól szemléltetik az ülésrendek pszichológiai jelentőségét, hogy azok különböző sémái, milyen struktúraközi viszonyok kialakulását teszik lehetővé, illetve hogyan képesek hatással lenni és meghatározni a jelenségek befogadására kész szellemi (értelmi) és pszichés érzékenységünket. Ezen tapasztalat vizsgálatát valósítom meg, összevetve a hagyományos

színházi gyakorlat (formális) ülésrendjét (használatrendszerét) a kevésbé intézményesített helyszínek (hely-specifikus vagy environmentális előadások) a nézőknek szánt helyével.

1.5. Az esztétikai közömbösség

A jelenkori paradigmában, avagy a posztmodern recepcióban, a művek kortársi értelmezésében a klasszikushoz képest egy markáns elkülönöződés, egy másfajta diskurzusfajta körvonalazódik. Fontos szemléleti tényezővé vált, hogy a művek megmaradnak az értéksemlegesség területén, és ellehetetlenül mindenfajta esztétikai értékelés, ahogy (gyakran) annak a lehetősége is, hogy esztétikai értelemben állást foglaljunk. Ezen kilépési kísérlet, azaz az esztétikától való eszképzizmus, csaknem minden jelenkori művészeti forma meghatározó diskurzusává válik.

Az írás Daniel Spoerri „csapdaképeivel” indít.⁴ Ezen keresztül kívánok rámutatni azon esztétikai indifferenciára, ami az újrealizmus stílusnyelvét képezi. A képzőművészeti jellegű példaanyag, a Spoerri-féle mű, ahhoz a meggyőződésemhez kapcsolódik, hogy a kortárs, hely- vagy környezetspecifikus előadások térkezelésében az újrealizmus által alkalmazott elv, annak mintegy transzpozíciója mutatkozik meg.

A történelmi korokban az előadás hagyományos jelzéseihez, mint diktátumhoz úgy kellett ragaszkodni. A jelenkori gyakorlat azonban szakít a reprezentáció bármiféle kötött és bevett elképzelésével. Az úgymond *anything goes* jegyében bármilyen tér bevonható és az előadás tereként működtethető anélkül, hogy bármilyen esztétikai formarendhez, „trendhez”, immanens tulajdonsághoz vagy támpontot jelentő normához illeszkedne, hasonlóan ahhoz a némi ételmaradékhoz, amely a táblára applikálva, már elégséges feltételét képezi a műalkotás mivoltának.

A tanulság, amelyet le akarok vonni, első fokon úgy összegezhető, hogy az esztétikumtól való elrugaszkodás, mint állandósult aspektus jellemzi jelenkorunk művészi megnyilvánulásait, és a mögöttük lévő gondolkodásmódot. Továbbá az írás hordozza azt a belátást is, hogy a hagyományos különbségtétel érvényét veszítette, miszerint esztétikailag csak az tud érvényes lenni, ami szoros vonatkozást mutat a kreálás, létrehozás, vagy

⁴ Daniel Spoerri, aki egy ebédlőasztalt, az összes rajta levő dolgokkal, cigaretták csikkjeivel, ételmaradékokkal, egyéb étkezési maradványokkal, - azokat az asztalhoz fixálva a maguk pillanatnyi és esetleges elrendezésében - mintegy tárgy együttest vagy háromdimenziós csendéletet, függőlegesen állított ki a kiállító terem falára. Spoerri nevéhez fűződik a „csapdakép” (tableau-piège azaz asztal-kép), mint furcsa képtípus. Ezen asszamlázs, háromdimenziós táblakép munkák különössége tulajdonképpen a képalkotás technikájában, nevezetesen nézőpontjukban áll, abban, ahogyan egy ebédlőasztalt a kiállító terem falára merőlegesen felfüggesztett állapotban, - mintegy maga után hagyva a klasszikus prezentáció sémáját -, könnyörtelen közvetlenségével állít a nézők elé. A néző „csapdába esik”, s innen az elnevezés is.

valamilyen konstrukciós elv tapasztalatával, azaz a hagyományos művészeti alkotófolyamat megszokott feltételeivel. Szemben azokkal a dolgokkal, amelyek önön valóságukban, mintegy közvetlenül és átdolgozatlanul emelődnek be a művészet világába (lásd egy étkezés maradványai). Az újrealizmus tehát kérdésessé teszi ezen hierarchikus megkülönböztetést.

Az elemzés egyik végkövetkeztetése, hogy ezen képzőművészeti szemléletmód érvényességi köre kiterjeszthető a kortárs színházi gyakorlatra is, ahol a környezetspecifikus, „talált terek” kapcsán ugyanazt a kritikai programot látjuk működni.

1.6. A nézői lét szomatikus formája

A kortárs képzőművészet területén, a XX. század második felétől számított művészeti irányzatok -, a fluxus, a happeningek, a performance-művészetek, body artok, environmentek, in situ installációk, a különböző teremtett szituációk, eseményművészetek (event) stb. - esetében központi jelentőségűvé vált, hogy az eseményre, mint tapasztalatra tekintettek, éppen ezért a néző testi jelenléte konstitutív jelleggel bírt. A minimal art, később az analitikus konceptualizmus képviselői is arra sarkalták a nézőt, hogy változtassa meg státuszát, és megpróbálták, hogy a műalkotás befogadásának pillanatában aktívabbá tegyék és tudatosan beépítsék azt a részvétel aktusába. A nézőnek az előadásban/eseményben betöltött „szerepe” tekintetében a változás akkor következik be, amikor a színház egyre hangsúlyosabban kezd elmozdulni a performanszművészet irányába. Hogyha eddig a nézőtől mindössze annyit vártak el, hogy az előadással, - mint „rögzített képpel” - szembeni kritikáját amolyan kívülálló tanúként, passzívan, magába fordulva nyilvánítsa ki, a hatvanas-hetvenes évek művészeti gyakorlata azonban átírja az addigi tradicionális modellt, azaz megkérdőjelezi objektum és szubjektum hagyományos modelljének megalapozottságát.

Mindezen túlmenően kívánom jelen fejezet központi gondolatát felvezetni, a szóma hangsúlyossá válását, mint kortárs érzékenységet és annak („problematikus”) aktualitását. Azon lényegi elmozdulásra kívánok rámutatni, hogy a hagyományostól eltérő, környezetspecifikus terek, miként változtatják meg a nézők szomatikus tapasztalatát és érzékelését, illetve miben nyilvánul meg ezen tereknek a nézőre és a befogadásra gyakorolt konkrét hatása.

A színházművészetben a történelmi avantgárd előtt ezen fizikai, azaz szomatikus részvételre irányuló nézői attitűd, keveset tárgyalt tapasztalatnak számított. Ellenben az avantgárd törekvésektől kezdve, az új színházi gyakorlat, ezen belül a hely- vagy környezetspecifikus színházi terek jobban és tudatosabban építenek a befogadó testi érzékeire,

erősen megváltoztatva ez által az élmény természetét. Ezen terek nemcsak a „klasszikus” szövegeket helyezik új megvilágításba, hanem a néző részéről is egy újfajta befogadásmódot írnak elő. Ezzel azonban adva van egy további összefüggés is, ugyanis attól a perctől kezdve, ahogy a néző a színésszel (performerrel) együtt közös térben nyilvánulnak meg, így a nézők részéről érkező szomatikus megnyilvánulások (mozgás, gesztus, magatartás) mind-mind beleíródnak a közös térbe, s mindennek lényegi következménye, hogy ezen nézői megnyilvánulások az előadáshoz tartozóként értelmeződnek, esztétikailag értékelhetővé válnak, noha a háttérben maradnak, és explicit módon nem tudatosítjuk őket.

Kérdés tehát, hogy hogyan lehet értelmezni, esztétikailag megközelíteni ezen nézői lét szomatikus formáit, amelyet sokkal összetettebb érzéki tapasztalat jellemez, a hagyományos gyakorlathoz képest. A vállalkozás azért is problematikus, mert mindegyik előadás sajátos, és csakis a rá jellemző térrel rendelkezik, esztétikai szempontból pedig határozott egyéniséggel bír, következésképpen tehát mindegyik új alapállásból indít, alig-alig rendelkezvén közös jegyekkel.

Jelen írás állítása, hogy ezen nézői szomatikus megnyilvánulások nem maradhatnak értelmezés nélkül. Ennek értelmében a befogadás és az esztétikai tapasztalat testi dimenzióira a Richard Shusterman-féle szómaesztétikán, azaz egy olyan pragmatistább esztétikán keresztül reflektálunk, amely kitolja az esztétika hagyományos határait.

1.7. Ami keretek közé kerül, avagy a bekeretezett „bármi”

Ma a keretről értekezni, többek között azt jelenti, hogy egy olyan paradoxonnak mutató jelenséget kell megragadnunk és tárgyalnunk, ami a kortárs művészeti gyakorlatban éppen hiányával van jelen, illetve azzal hívja fel magára a figyelmet.

Ha a klasszika követelményei szerint vizsgáljuk a keretet, többnyire azokkal a normatív funkciókkal találkozunk, amelyek általában egy olyan anyagi szerkezet leírását képezik, amely egy (mű)tárgyat körül fog, érvényesít, véd, kimetsz stb. Továbbá a meghatározások olyan tárgyra irányulnak, amely valamely eszköz vagy kép térbeli környezetét képezi. De vajon elegendő-e a klasszikus diskurzus, - vagy akár az eddig használatos fogalmi apparátus, az a fajta normativitás, ami a klasszika eszméjéhez köthető -, ahhoz, hogy megragadjuk a keret mai, azaz a kortárs művészeti gyakorlatban megnyilvánuló aspektusait? Vajon beszélhetünk-e ma egyáltalán bármi jellegű esztétikai követelményről a keret kapcsán? Netalán újra kell fogalmaznunk az egykori követelményeket, és meg kell szabadulnunk a régi doxáktól, normáktól, kánonoktól, a régi gyakorlattól, és új olvasati

kulcsot kell kitalálnunk ahhoz, hogy értelmezhessük a keret kortárs gyakorlatban betöltött szerepét?

A keret fogalma úgy tűnik, tágabb, mint gondolnánk. Igyekezem letisztázni, hogy hányféle megközelítésben, milyen kritériumrendszer szerint értelmezhető ma, avagy hogyan lehet ma érvényesen értekezni a keretről. Talán mindez segíteni fog, hogy a kortárs művészeti gyakorlatban a keretek okozta hiány miatt kialakult anarchiában, valamelyest a keretek között tudjunk maradni.

A jelenkori művészeti gyakorlat azt mutatja, hogy egyre nehezebben megfejthető a néző számára, hogy voltaképpen – Derrida-i fogalommal élve –, mi is az ergon, azaz a mű, és ehhez képest hol húzódik, illetve mi képezi a mű járulékos részét, azaz a parergont, vagyis a keretet. És végeredményben ez az, ami elbizonytalanítja a befogadót a megértő aktusban a kortárs alkotásokkal szemben. Az értetlenség nagyobbára abból fakad, hogy mindenben a megszokott mintákat és kereteket keressük, de rendre nem azokat kapjuk.

Az olyan műfajok, mint a performance, konceptuális művészet, utcaszínház stb., amelyek általában kerülnek a tárgyiasulást, az objektivációt, ezen műfajok esetében nehéz, helyenként csaknem lehetetlen tetten érni és azonosítani a keretezés aktusát és aspektusát.

Az írás továbbá rákérdez a keret és a befogadó kapcsolatára is, azt téve meg lényegi kérdésnek, hogy hogyan viszonyulunk ma a keretekhez? Tény, hogy a kortárs alkotók, de ugyanúgy a befogadók sem szeretik magukat keretek közé szorítani. Folyamatos negáció figyelhető meg e tekintetben jelenkorunk művészetében. Mindkét ágens esetében létezik azonban magyarázat. Az alkotók a bekeretezés, a plafonállódás helyett inkább a határok és a keretek átlépése mellett voksolnak. A befogadók elavultnak, és a kortárs diskurzusban kevésbé aktuálisnak tekintenek a keretek közt felmutatott dolgokra. Nem szereti egyik ágens sem, hogy a mű értelmezési udvara így vagy úgy határolva legyen. Ma már ódzkodunk attól, hogy előre megszabják, hogy egy alkotás milyen keretek közt értelmezhető, hiszen mindenki egy szabad, és főleg egy személyes olvasatot kíván megteremteni, élni kíván egy szabad értelmezői autonómiával, és kevésbé kíván egy előzőleges prospektust a műről. És paradox módon, amikor kikerülünk úgymond a védelmet nyújtó, biztonságos keretek közül, egyre inkább azon kapjuk magunkat, hogy mindenütt a kereteket keressük, hogy az értelmezésben lépten, nyomon felmerülő hiátusunkat e keretek által pótoljuk.

2. Látvány, kép

2.1. A képek nélküli színház

Noha tengernyi szakirodalma van a jelenkori művészeti gyakorlatban lezajló képi fordulat (*pictorial turn*) jelenségének, de arról talán még mindig viszonylag kevés értekezés született, hogy a képek új, szinte paradigmaticus jelleggel megváltozott létmódja, milyen képolvasatot és látványtapasztalatot feltételez. Az értekezés második része ezen gondolat nyomvonalán indul el, azt téve meg kiinduló kérdésnek, hogy tudjuk-e az előadáshoz tartozó „képiségeként” szemlélni egy olyan tér látványát, amely nem (esztétikai) keretek között komponálódik, és amely a valóshoz, azaz a nem-művészi „tartományhoz” tartozik. A kérdés tehát az olyan reprezentációk kapcsán problematizálódik, amelyek a konvencionálistól eltérő térszervezési és képalkotási módszerek szerint alakulnak.

Az értekezés szempontjából hasznosnak tűnik, a színháztörténeti korok áttekintése, ezennel a látás és a láttatás szempontjából. A történeti áttekintés tehát azt szándékozik megvizsgálni, hogy a különböző korok és színpadformák, hogyan valósították meg a képi megmutatkozást és a képnézés módját.

Mivel a kortárs művek körül még nem alakult ki egy általánosan elfogadott „értékrendszer”, ezért majdhogynem ellehetetlenül, hogy általánosságban szóljunk ezen reprezentációkról. Javasolom tehát, hogy a jobb megértés érdekében, jelen írás vizsgálatát egy konkrét előadáson keresztül valósítsuk meg. Az írás példaanyagát B. Fülöp Erzsébet rendezésében, a *Mady-baby* című performansz-jellegű előadás képezi, amely főleg a tér és a látvány szempontjából teremt a konvencionálistól eltérő formanyelvet. Kérdésfeltevésünk tehát arra irányul, hogy az esztétikán kívüli valósághoz tartozó látványt (a kisbusz ablakán keresztül megmutatkozó valós látványt, úgymond a társadalmi élet látványát) tudjuk-e az esztétikai szemlélődésen keresztül, az előadás saját képiségeként olvasni, vagy valójában a „megvonás esztétikájáról”, ha úgy tetszik, egy képek nélküli színházról beszélünk? E kérdés tehát jelen írás egészében központi szerepet tölt be.

Hogy megértsük, mitől válik oly problematikusá azon látványészlelés, amely a konvencionálistól eltérő képalkotási módszerek szerint alakul (lásd utcaszínház, hely- vagy környezetspecifikus színház stb.), illetve miért nem tudjuk „képként” szemlélni az előadásunk látványát, ahhoz meg kell vizsgálnunk a kétféle, azaz a hagyományos (dobozszínpadi) színházi forma illetve az előadásunk vizuális dramaturgiáját, annak látvány és képkezelését.

A keret, mint esztétikai evidencia (2.1.1.) címszó alatt az írás azon állítását kívánom érvekkel alátámasztani, miszerint keret, vagy valamely más deiktikus, „rámutató” jelölés vagy

struktúra hiányában működésképtelenné válik a hagyományos perceptuális szokásrend, és ellehetetlenül látszik a képhatás kialakulásának a feltétele. Ugyanis valamit képként szemlélni, elsősorban azt feltételezi, hogy a szemléleti anyagot egy lezárt, „önmagáértvalóságában”, amolyan formaképként szemlélünk.

A konvencionális (perspektívaszínpad) gyakorlat esetében a képesülés a keret által adott, amely szinte zárványként határolja le a kép határait. Kérdés azonban, hogy ott, ahol a látvány, kontinuumot alkot, pontosabban megegyezik a valósággal, és ahonnan hiányzik az izoláció bármely formája (eszköze), ott milyen szabály, norma vagy „törvényszerűség” szerint derül ki, hogy mi képezi a lényegit, azaz a „tárgyat” és az ehhez képest mi a felesleges képi információt, a vizuális „zajt”?

A továbbiakban Jan Mukařovský azon elméletére támaszkodunk, miszerint ha meg akarjuk érteni valamely művészet fejlődését, akkor annak problematikáját a többi művészet összefüggésében kell szemlélni. (Mukařovský 2007: 23-24) Ennek értelmében a „szemiotikai ekvivalenciákat” amolyan komparatista módon, a képzőművészet terén fogjuk megvizsgálni, illetve a képzőművészet ezen párhuzamait fogjuk rávonatkoztatni, mintegy analogikus transzpozícióként a színházi gyakorlatra. Az összehasonlító vizsgálatnak megfelelően tehát produktívnak tűnik, ha a konvencionális keretezett színpadképet megfeleltetjük amolyan analóg reprezentánsként az olyan klasszikus képi műformával, képfenoménnel, síkfelületű képpel, mint a festmény vagy a fénykép, azaz olyan formával, ami síkképként van jelen, és zárt, mindentől független képtérrel rendelkezik. A helyspecifikus színházi teret pedig az olyan plasztikus műforma létmódjával egyeztetjük, mint például a szobor. Ezen vizsgálat kapcsán rámutatunk arra, hogy a plasztikus képjelenség (lásd szobor) olvasata sokkal problematikusabb, lévén, hogy nem rendelkezik olyan demarkációs vonallal, amely határozottan megmutatná, hogy mettől meddig tart a mű formai kiterjedése. Ennek oka abban keresendő, hogy nincs ezen műveknek egy velük egylényegű, zárt terük, mint, amivel a táblaképfarmátumú képjelenség rendelkezik, emiatt ha csak háttéresen is, de a néző mindig belefoglalja a mű olvasatába az azt övező környezővalóság elemeit is. Más szóval a látványt egy konnekcionizmus határozza meg, miszerint a háttér hozzájárul a látvány megszervezéséhez.

A továbbiakban értelmezésre szorul tézisünk kérdése kapcsán egy lényeges fogalom: a *valós* (lásd, meg tud-e történni a *valós*-nak az „esztétikai birtokbavétele”?) Erving Goffman keretértelmezésének, egyik központi kategóriájának a „kulcs” fogalmának megvizsgálásán keresztül világítok rá arra, hogy az előadás látványát miért nem tudjuk az esztétikai szemlélődésen keresztül, a *valós*-tól elemelten szemlélni.

Ha a Goffman-i keret-képzést az előadás látványára vonatkoztatva alkalmazzuk, akkor azt a konzekvenciát vonhatjuk le, hogy teljességgel hiányoznak azok a jelzőingerek, amelyek a tér és a hozzá kapcsolódó látvány tekintetében jeleznék, hogy mettől meddig tart a reprezentáció mind térbeli mind látványbeli kiterjedése. A denegációt, a felfüggesztett hitetlenkedést ugyanis nemcsak a színészi alakítással szemben kell a nézőnek működtetnie, hanem az előadás egészével szemben, és ebben a látványnak is lényeges része van. Mivel tehát hiányoznak a térbeli jelzőingerek, azon esztétikai szükségszerűségek, amelyek egyértelműsítenek, hogy mettől meddig tart az előadás látványa, így nemcsak a látottakkal szembeni esztétikai viszony kialakítása, de az erre irányuló esztétikai ítéletalkotás sem valósul meg. A városi látvány tehát pusztán abban a minőségében tárul elénk, ahogy az a mindennapok esetlegességének kontextusában is mutatkozik: hétköznapi létmódjában, elsődleges, átalakíthatatlan úgymond nem-művészi képként. Az előadásunk látványa vonatkozásában ez tehát annyit jelent, hogy azt nem tudjuk a *valós*-tól megkülönböztetve, azaz szemiotikailag értelmezni.

A ready-made, mint a valós szemiotizációja (2.1.4.1) címszó alatt azt a jelenséget járjuk körül, miszerint a ready-made -, mint készen talált tárgy - eklatáns példája annak, hogy a valós miként tud mégis felruházódni művészi státussal, azaz miként történik meg egy a valóshoz tartozó dolog, jelenség, tárgy szemiotizálása, és annak jelként való értelmezése. Ezen jelenség tehát úgymond precedens értékű, a tekintetben, hogy valójában megtörténhet az efféle átalakulás. Ezért is tartom fontosnak az erre való reflektálást.

Vizsgáljuk továbbá, hogy előadásunk látványával kapcsolatosan, nem kevesebbről van szó, mint a színházi szemiózis, és ezen belül az előadás reprezentációs logikájának a megváltozásáról. A hagyományos értelemben vett színházi gyakorlatban a dolgok, jelenségek, színpadi történések szemiotizációjáról egy sor szemiotikai apparátus (Umberto Eco) gondoskodik (lásd az olyan kódrendszerek, mint színpad, kosztüm, fények stb.), s mindez alkalmasint arra bátorítja a nézőt, hogy ami színpadra kerül azt automatikusan keretbe, „zárójel” közé helyezheti, azaz jellé változva, és szemiotikai funkcióval felruházódva értelmezheti. Az a tény, hogy az előadás nem rendelkezik egy behatárolt, a valóstól megkülönböztetett (saját) színpadi területtel, más megvilágításba helyezi a néző interpretációs stratégiáit is. A színházi jelhasználat megváltozása következtében igencsak megnő a néző szerepe, hiszen ezennel neki kell mozgásba hoznia a szemiózist.

A szemiotikai értelmezhetőség problematikussága (2.1.6.) című fejezetet a Michael Kirby-féle meghatározással indítjuk, aki a szemiotika alapját egy olyan modellben látja, amely a művészetet kommunikációként értelmezi. Ennek értelmében létezik egy küldő, egy

üzenet (melyet a küldője kódolt), és egy befogadó. Ha a szemiotikát – fogalmaz Kirby - egy a küldő és a befogadó számára egyaránt értelmezhető kódrendszeren keresztül megvalósuló üzenetküldésként fogjuk föl, akkor elég visszalépni az üzenetküldés szándékától, és a kód tartalom nélkül marad. Következésképpen, ha hiányzik az üzenet, akkor már nem beszélhetünk szemiotikai folyamatról. (Carlson 2014: 105) E rövid Kirby-féle eszmefuttatás arra segít rávilágítani, hogy miért is nem értelmezhető az utcakép látványa szemiotikus minőségben, azaz jelként. Ahhoz, hogy jelként legyen olvasható, szükséges, hogy azt az előadás kiemelten felmutassa, rámutasson, tehát a látvány bekerüljön a kódolás folyamatába. Ahhoz tehát, hogy a szemiotika területén legyünk, elengedhetetlen, hogy a látvány egy mimetikus kontextusba kerüljön, hogy mint „művi világ”, ikonikusan reprezentálja a valóságot. A küldői szándékosságot, az üzenetközvetítés szándékát kell érzékelnie a nézőnek.

Jelen esetben is tehát, ahhoz a - már többszörösen is levont - konklúzióhoz lyukadunk ki, hogy a szemiotikai értelmezhetőségnek az áll ellen, hogy a kiemelés vagy bármilyen rámutatás gesztusa nélkül a jel azonosítása nem tud megtörténni a külvilág észlelésében.

Az észlelés kortárs módozatai. Percepciók pluralitás a művészet jelenkori tapasztalatában (2.1.7.) című írásban azon alapvető kérdést vizsgáljuk, hogy miért is oly problematikus a látvány státusának egyértelmű besorolása a jel vagy a valós tartományába. Richard Wollheim a perceptualitás kapcsán két fogalmat vezet be a művészeti diskurzusba: a *valamiként-látást* és a *benne-látást*. Így próbálva meg határozottan elkülöníteni kétfajta nézői viszonyulást, perceptuális eljárást. Az elmélet értelmében a reprezentációt (ez alatt a műalkotás kategóriába eső dolgokat értjük) a látás egy bizonyos fajtáján, a „reprezentációs látáson” keresztül kell megérteni. A reprezentációs látást úgy kell megérteni, és úgy világíthatjuk meg a legjobban – jegyzi meg Wollheim – mint, ami nem valamiként-látást foglal magába, hanem ezzel egy szorosan összefüggő másik jelenséget, azaz a benne-látást. A Wollheim-i fogalmak kapcsán rávilágítunk arra, hogy míg a hagyományos kontextusban az észlelés miként-jének és hogyan-jának az irányítása a művészet intézményes keretei által történt, addig a jelenkori művészeti gyakorlatban a nézőnek kell kiválasztani a viszonyulás módját.

Jelen írása állítása, hogy a *Mady-Baby* látványolvasata megköveteli a látási szokások átállítását. Az előadás látványa azon kategóriába sorolható, amikor mind a két percepciók fajtát csaknem szükségszerűen, szimultán kell működtetnie a nézőnek.

Ezennel levonnám a konklúziót, ami közvetlen következik az eddigi megfigyeléseinkből, és amit jelen írás második fejezete demonstrálni kívánt. A *Mady-baby*, mint utcaszínházi produkció esetében, egy olyan látvány kerül értelmezésre, ami nem

határolódik el a hagyományosan vett vizuális közlésmódnak megfelelően. Mivel hiányzik a „keretezés” korlátozó, szelektív, és „dramatizáló” jellege, az előadás a megkülönböztetés és válogatás nélkül tárja elénk és tételezi a látványt.

Mint érvényes következtetés levonható, hogy a *Mady-baby*, a hagyományos értelemben vett, azaz a klasszikus reprezentációelvű (dobozszínpadi) előadáshoz képest egy „képhiányos” reprezentáció, de nem egy látványhiányos. Ebben az értelemben pedig teljesen megfeleltethető a happeningek látványvilágával, hiszen azzal megegyező strukturális vonásokkal rendelkezik. Igen erősen hajlok tehát arra -, hogy az írás konklúziójaként, mint saját vesszőparipámként fogalmazzam meg -, miszerint a *Mady-baby* látványa kapcsán semmiképpen sem beszélhetünk a hagyományos értelemben vett képesüléstről.

Továbbá arra is rámutattunk, hogy két, egymástól igencsak elkülönülő észleleti anyaggal van dolgunk. Talán úgy is fogalmazhatnánk, hogy a hagyományos gyakorlatban a látvány, mint struktúra, míg az általunk vizsgált előadás esetében a látvány, mint esemény definiálható.

2.2. Az észlelés és érzékelés problematikussága a művészet jelenkori gyakorlatában

Valami megváltozni látszott a kortárs beszédmódban, a művészi közlésben, amitől a jelenkori művek befogadása, értelmezése, s összességében korunk művészeti gyakorlatában való tájékozódás oly problematikussá vált, mi több, időnként szinte ellehetetlenülni látszik. Nézetem szerint e kortárs jelenség vizsgálódása a diskurzust elmozdítja egy olyan terület felé, amely kívül kerül az esztétika területéről. Az a meggyőződés vezérelt a vizsgálódásban, hogy az információelméletnek, mint közléseleméletnek az átültetése a művészeti gyakorlatba, segít megérteni a kortárs észlelés alapvetően problematikus mechanizmusát.

Abraham Moles az *Információelmélet és esztétikai élmény* című könyvében kétfajta információ típust különböztet meg egymástól. A szemantikai, azaz az univerzális információt határolja el az esztétikai, azaz az érzékelési információtól. Nézetem szerint, s egyben a védeni kívánt tézis is, hogy a jelenkori diskurzusban a recepció, a befogadás problematikusságának egyik kútfője ezen kétféle információelméleti kategória: esztétikai és szemantikai sajátos jelenlétén múlik. Az utóbbi gyanúján alapul, hogy annak hiánya problematikussá teszi a befogadást és időnként frusztrációba torkollja a recepció aktusát. A kortárs művek ugyanis nem tartalmazznak kellő mennyiségű szemantikai információt, ahhoz, hogy a mű egyértelműen és érthetően közölni tudja a befogadó számára műbéli státusát.

A hagyományos kontextusban a keretezett színpadkép a szemantikai információ hatalmával bír, hiszen mintegy a közmegegyezésnek megfelelően mindenki számára érthetően közli, hogy a keretek közt egy fiktív világ lokalizálható. Minden, ami ezen belül történik, azt az annak megfelelő „esztétikai” hozzáállással kell fogadni és értelmezni. A keret tehát a konvenció erejével hat, következésképpen erősen szemantikai információval telített.

A *Mady-baby* esetében a keret hiánya -, mint azt megvizsgáltuk az előző fejezetekben – nagyon erősen gyengíti a látvány szemantikai oldalát. Ugyan a néző előtt feltárulkozik az utazás során az éppen aktuális utcarészlet, de a néző mindvégig abban a bizonytalanságban és eldönthetlenségben marad, hogy a valóshoz tartozó látványt vajon hozzárendelheti-e az előadáshoz, s ha igen, akkor konkrétan annak melyik részét, melyik szegmensét. Melyik az a tartomány, amelynek határai közt a városi látvány az előadáshoz rendelhető, más szóval hol húzódik a látvány kijelölhető határa?

Az eddigiekben vázoltak, azt a belátást hangsúlyozzák, hogy előadásunk esetében valójában a határok úgymond „terhelhetőségéről” beszélhetünk. Ugyanis minél több - a színházra jellemző - szemantikai információt tartalmaz az előadás, annál inkább a színházon, mint műfajon belül maradunk. Ellenben a nem elégséges szemantikai információval való operálás, egyre jobban egy olyan határterületig nyomja el a szóban forgó művészi aktust, ahol már a színház, mint olyan válik kérdésessé. A *Mady-baby* látványvilága tehát már nem a színház, hanem sokkal inkább a happeningek látványának kategóriájába sorolandó.

Összegzés

Az értekezés első részében, a jelenkori színházi gyakorlat egy meglehetősen nehezen átlátható terepére, a helyspecifikus színrevitelek térhasználatára világítottunk rá. Ráműtöttünk azon jelenségekre, amelyek a perspektívaszínpadi gyakorlathoz képest meglehetősen másként értelmeződnek a helyspecifikus színrevitelek esetében (pl. az előadás/mű helye, a szemiotizáció kérdése, a befogadás megváltozott aspektusa stb.). Az írások többek között azt a belátást hangsúlyozzák, hogy ezen (helyspecifikus) térhasználat kapcsán még nem alakultak ki olyan konvenciók, amelyek a nézők számára az általános érthetőséget szolgálnák. Ahogyan azt René Berger is megfogalmazta, a művészetben egyetlen forma sem „objektív”. A formát csupán a közmegegyezés alakítja ki, de meglehetősen hosszú időnek kell eltelnie ahhoz, hogy egy térszemlélet hitelt kapjon, és közös tapasztalattá váljon. (Berger 1984: 215)

A helyspecifikus térhasználat során tehát azon sajátosságokra mutattunk rá, amelyek (a dobozszínpadi gyakorlathoz képest) eltérő tapasztalatot közvetítenek. Ilyen specifikusságként

említendő az általam vizsgált helyspecifikus terek multistabil aspektusa is, ami legfőképpen abban áll, hogy az előadás/mű, a valós, azaz a mindennapok terébe ágyazódik, amely sok esetben problematikusá teszi az előadás/ mű(tér) valamint az élettér közötti különbség megállapítását.

Az a tény, hogy a színház konkrét módon, „egyszerűen” dolgozik a térrel (Hans-Thies Lehmann) -, amikor nem a megformáltság és az alakítottság, vagy a rögzített konstrukció dominál -, egy teljesen más, egy megtapasztalható(bb) térélményben részesíti a nézőt. Ezen terekben -, amelyekben a térszervezés módja erősen különbözik az olasz színpadi gyakorlat teatralizált (konstruált), scenografikus terétől -, amelyek „térkimetszésként” működnek, megnyílik az „átlátás” lehetősége a valósba. Mivel nem egy „kapcsolatszegény” statikus képterről, hanem egy folyamatosan változó tértapasztalatról van szó, így a néző állandósult élményévé válik a két dimenzió, - az előadás/mű valóságának és a mindennapi életvalóság - fúziója. (Ezen jelenségeket vizsgáltuk többek között a *Mady-baby* és a *Curva periculosa* előadások kapcsán.)

A kutatás második felében reflektáltunk arra, hogy a helyspecifikus színrevitelek látványával kapcsolatosan - a dobozszínpadi gyakorlathoz képest -, máshogyan kell közelednünk. A szokás ellenében: inkább a befogadás, azaz a recepció, mintsem az alkotás (produkció) felől kell megközelítenünk. Az általam elemzett helyspecifikus színrevitelek jól illusztrálják, hogy a látvány alakulása feltételezi, s mintegy kiszolgáltatottja a nézői/befogadói intenciónak. A nézőre van bízva -, annak a személyes és felfedező (alkotó) látványtapasztalatára -, hogy az miként tudja egyedi konstellációba „összenézni”, azt a véletlenszerű együttállást, amit azt előadást övező környezővalóság nyújt.

Ezen látványészlelésben továbbá van valami különös, ami főleg a szemlélés módjában mutatkozik meg. A „megszokott” képmegértés feltétele (lásd fénykép, festmény), hogy a néző tisztában van azzal, hogy azt, amit a kereten belül lát, annak folytatása van, és minden irányba kontinuos módon folytatódik. A képi tér nem záródik be, és a peremeken nem hajlik vissza önmagába. Ez a kereten kívül eső rész, azért is játszik konstitutív szerepet a képmegértésben, mert a „kivágáson” kívüli képi tér, ami körülöleli a zárt formai világot, mint egy önálló tartalmi egységet, feltétele annak, ami a képen érzékelhető. (Zrinyifalvi 2000: 110) Noha tudjuk, hogy a kép szélein „nem ér véget” az elhatárolt kontextus tartomány, de a peremen kívüli rész már nem vizuális aspektusában mutatkozik meg, hanem a néző-befogadó a pszichéjében (tudatában) egészíti ki az észlelés mindezen „hiányosságait.” Azonban az olyan helyspecifikus előadások esetében, mint amilyen a *Mady-baby* is, a néző megfosztódik attól a „talánytól”, ami abban áll, hogy a „hiányzó megmutatkozót” a saját szellemi aktivitásán

keresztül egészítse ki. Mivel hiányzik a körülhatároltság, emiatt a néző nem érzékel(het)i sem a konkrét, felmutatott látványt, sem a „hiányzó” elemet, következésképpen arra sem érez késztetést, hogy el- vagy továbbgondolja a „meg nem mutatkozót”. A látványészlelést (a környezetpercepciót) emiatt némileg a közömbösség, az esztétikai indifferencia jellemzi. Amikor esztétikai közömbösséggel illettük a *Mady-baby* látványát, akkor nemcsak azon dolog miatt tettük, miszerint az előadás látványépítkezése nem az esztétikai kategóriák figyelembevételével történik, hanem azért is, mert megváltozik a látványhoz való viszony. Keret, vagy körülhatároltság hiányában majdhogynem „láthatatlanná” válik nemcsak az előadás látványa, de ezzel együtt a hiányzó rész is, amit a néző mindig egy izgalmas „felhívásként” fogad, és erős késztetést érez, hogy elképzelje, mi is van a színpad (a keretek) mögött. Ahogy sok esetben eljátszunk a gondolattal, főleg a történelmi portrék esetében, hogy vajon mit és kiket láthatott a modellt üllő személy, vagy, hogy hogyan folytatódik az enteriőr, aminek csak egy kis részletét tárja fel a festmény. Ebben az értelemben állítjuk tehát, hogy megváltozik a néző és a „hiányzó megmutatkozónak” a viszonya.

A keretezett képtől való eltávolodás tehát arra kényszerített rá, hogy megvizsgáljuk a látvány megmutatkozásának ezen megváltozott módját, mivel kevés magától értetődő dolog van ezen (az általunk is elemzett) helyspecifikus színrevitelek látványalakulásával és olvasatával kapcsolatban.

Kiviláglik tanulmányunk további összefüggéseiből többek-között az is, hogy a néző-befogadó vonatkozásában egy több tényezős rendszerről beszélhetünk. A „felemás léttel” jellemezhető az a tapasztalat, amivel az elemzett helyspecifikus előadások szembesítik a nézőt. Ezen előadások kibillentik a nézőt a megszokott érzékelésből, azáltal, hogy egyszerre kínálják fel a nézői és a résztvevői pozíciókat. Míg a hagyományos (olasz színpadi) gyakorlatban a distanciált viszony egy általános relációt jelentett néző és előadás között, addig ezen helyspecifikus térhasználat, - amelyben a nézők kinyilváníthatják „ottlétüket” -, egy sokkal aktuálisabb kapcsolatot eredményez. A szóma hangsúlyossá válása (a nézőkkel fenntartott közvetlen kontaktus), illetve a téries tapasztalás ugyanakkor a nézői felelősség kérdését is felerősíti.

Az írásom konklúzióját - a korábbi megvitatásunkra alapozva -, a következőképpen foglalhatnám össze. Az elemzett előadások mindegyike arra a tapasztalatra mutatott rá, hogy mindig a tér problematikájához lyukadtunk ki. A diskurzusok centrumában mindig a tér kérdése állt. A „problémák” mindig a térre, mint állandó utalási mezőre irányultak. Még akkor is, ha a látvány képezte a tematikus súlypontot, az ezzel kapcsolatos reflexiók, a

látványolvasatra utaló szándék is a térhez vezetett, hiszen a látás gyakorlata is térhez kötődik. Ezért is képezte jelen kutatási területünk „jogos” problematikáját.

Könyvészet

Adamik Tamás, A. Jászó Anna (szerk.), 2010, *Retorikai lexikon*, Kalligram Kiadó, Pozsony

Agnew, John, 2005, Space: Place, In: *Spaces of Geographical Thought*, edited by Paul Cloke & Ron Johnston, SAGE Publications, London

Arnheim, Rudolf, 2008, Tanulmány a téri ellenpontról, ford. Kemenesi Zsuzsanna, In: *A tér költészete* (szerk. Steve Yates), 2008, Typotex, Budapest

Augé, Marc, 2012, *Nem-helyek, Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, Műcsarnok Nonprofit Kft., Budapest

Almási Miklós, 1992, *Anti-esztétika*, T-Twins Kiadó - Lukács Archívum, Budapest

Alter, Jean, 1999-2000, Referencia és performansz, ford. Imre V. Szilvia és Imre Jé Zoltán, In: *Theatron* 1999 tél – 2000 tavasz

Anglani, Marcella; Martini, Maria Vittoria; Princi, Eliana (szerk.), 2009, *Legújabb kori művészet*, ford. Balázs István, Corvina Kiadó, Budapest

Artaud, Antonin, *A színház és az istenek*, ford. Bethlen János, Fekete Valéria, Orpheusz Kiadó, Budapest

Aston, Elaine & Savona, George, 1999, A színház mint jelrendszer. A szöveg és az előadás szemiotikája, ford. Dudik Éva, In: *Színházszemiográfia*, szerk. Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla, JATEPress, Szeged

Bachelard, Gaston, 2011, *A tér poétikája*, ford. Bereczki Péter, Kijárat Kiadó, Budapest

Bagdi Sára, 2018, A kortárs land art érzékelépszichológiájáról, In: *Jelenkor*, LXI. Évfolyam, 5. szám, Pécs

Barthes, Roland, 1970, *Válogatott írások*, ford. Fodor István, Kelemen János, Miklós Pál, Réz Pál, Szántó Judit, Európa Könyvkiadó, Budapest

Barthes, Roland, 1985, *Világoskamra*, ford. Ferch Magda, Európa Könyvkiadó, Budapest

Bätschmann, Oskar, 1999, A művész, a tapasztalat alakítója, ford. Nagy Edina, In: *Enigma*, VI. Évfolyam, 1999/22. Szám

Bätschmann, Oskar, 2015, *Kiállító művészek*, ford. Nagy Edina, [L' Harmattan](#) Kiadó, Budapest

- Baudrillard, Jean, 1987, *A tárgyak rendszere*, ford. Albert Sándor, Gondolat Kiadó, Budapest
- Baudrillard, Jean, 1997, *A rossz transzparenciája*, ford. Klimó Ágnes, Balassi Kiadó, Budapest
- Bauer, Hermann; Prater, Andreas (szerk.), 2007, *Barokk*, Vince Kiadó, Budapest
- Bécsy Tamás, 1979, A színpad és a nézőtér viszonya, In: *Színház*, 1979. december
- Beke László, 1994, *Művészet / Elmélet*, Balassi Kiadó, Budapest
- Beke László, 2013, *Műalkotások elemzése*, Tankönyvkiadó, Budapest
- Belting, Hans, 1999, A művészet a modernség tükrében, ford. Schein Gábor, In: *Enigma*, 1999/22. szám
- Belting, Hans, 2003, *Képanropológia*, ford. Kelemen Pál, Kijárat Kiadó, Budapest
- Belting, Hans, 2006, *A művészettörténet vége*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest
- Bennett, Susan, 2008, A produkció és a recepció elmélete, ford. Jánossy Gergely, In: *Theatron* 2008/Tavaszi-Nyár
- Bentley, Eric, 1998, *A dráma élete*, ford. Földényi László, Jelenkor, Pécs
- Berger, René, 1984, *A festészet felfedezése I.*, ford. Vajda Endre, Gondolat Kiadó, Budapest
- Bíró Béla, 2004, Dráma és játéktér, In: *Symbolon*, 2004/8
- Bleeker, Maaïke, 2008, *Visuality in the Theatre. The locus of looking*, Palgrave – Macmillan, United Kingdom
- Brassai Eszter, 2016, Kőszínházon innen, kismamagettókon túl, In: *Játéktér*, 2016/1
- Borbély Emília, 2011, "Kizökönt az idő..." *A mady-baby című egyéni előadásom improvizációs helyzeteinek elemzése*, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, alapfokú szakdolgozat, kézirat
- Bourriaud, Nicolas, 2007, *Relációesztétika*, Műcsarnok Kiadó, Budapest
- Brook, Peter, 1993, Az ördög neve unalom, In: *Színház*, 1993/2-3-4
- Brook, Peter, 1999, *Az üres tér*, ford. Koós Anna, Európa Könyvkiadó, Budapest
- Broughton, James, 1981, Az egyidejű színház kiáltványa, In: *A Neoavantgarde*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Böhringer, Hannes, 1995, *Kísérletek és tévelygések*, ford. Tillmann J.A., Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest

- Bürger, Peter, 2010, *Az avantgárd elmélete*, ford. Seregi Tamás, Universitas Szeged, Szeged
- Carlson, Marvin, 2008, A színház közönsége és az előadás olvasása, ford. Imre Zoltán, In: *Theatron*, 2008/tavaszi-nyári
- Carlson, Marvin, 2014, A szemiotikai értelmezhetőség és hiánya az előadásban, In: *A színpadtól a színpadig. Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiból.* ford. Bach Ani, Balassa Zsófia, Csikai Zsuzsa, Görösi Péter, Kromják Laura, Kurdi Mária, Nyisztor Miklós, Oroszlán Anikó, Rosner Krisztina, Surányi Ágnes, Szverle Ilona, Vasas Katalin, szerk. Kurdi Mária és Csikai Zsuzsa, Szeged, Americana eBooks
- Carrier, David, 2010, Művészettörténet, ford. Buglya Zsófia, In: *Vizuális Kommunikáció. Szöveggyűjtemény*, Typotex Kiadó, Budapest
- Catherine Millet, 1987, *L'art contemporaine en France*, Párizs, Flammarion, 271. old., idézi Rochlitz, Rainer, 2001, Művészet, intézmény és az esztétikai követelmények, In: *Változó művészetfogalom*, szerk. Házas Nikoletta, Kijárat Kiadó, Budapest
- Cenner Mihály, Horányi Mátyás, Dömötör Tekla, Hedvig, Belitska Scholtz (szerk.), 1986, *A színház világtörténete I*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Chaudhuri, Una, 2002, *Staging Place: the Geography of Modern Drama*, Arm Arbor, University of Michigan Press, United States of America
- Chalupecký, Jindřich, 2002, *A művész sorsa. Duchamp-meditációk*, Budapest, Balassi Kiadó
- Clark, Andy, 1996, *A megismerés építőkövei*, ford. Pléh Csaba, Osiris Kiadó, Budapest
- Constantinidis, Stratos E., 2004, Színház dekonstrukció alatt, ford. Leposa Balázs, *Theatron*, 2004/2
- Cornificius, 2001, *A C. Herenniusnak ajánlott rétorika*, ford. Adamik Tamás, Magyar Könyvklub, Budapest
- Crary, Jonathan, 1999, *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*, Osiris Kiadó, Budapest
- Csanádi-Bognár Szilvia, 2009, A doboz meg a zsák. Néhány kísérlet a perspektíva és a test kapcsolatának meghatározására, In: *Látás, tekintet, pillantás*, szerk. Kovács Éva, Orbán Jolán és Kasznár Veronika Katalin, Gondolat Kiadó, Budapest
- Czertok, Horatio, 2009, *Színház száműzetésben*, Kijárat Kiadó, ford. Pintér Géza, Budapest
- Danto, Arthur C., 2003, *A közhely színeváltozása*, Enciklopédia Kiadó, Budapest

Deleuze, Gilles, 2008, *A mozgás-kép. Film 1.*, ford. Kovács András Bálint, Palatinus Kiadó, Budapest

Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla, 1999, Bevezető, In: *Színházzemiográfia*, szerk. Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla, JATEPress, Szeged

Deres Kornélia, 2015, Köztes, átmeneti, gyanús. A színházi tér intermedialitása. In: *Rendezett tér. Be-,át-, szét-, megrendezett terek a színházban és drámában*, szerk. Balassa Zsófia, Görösi Péter, Pandur Petra, P. Müller Péter, Rosner Krisztina, Pécs, Kronosz Kiadó, 69-80

Deridda, Jacques, 2001, Parergon, ford. (...) In: *Változó művészetfogalom*, szerk., Házas Nikoletta, Budapest, Kijárat Kiadó

Düll Andrea, 2014, A város a környezetpszichológiában, In: *Tér-rétegek*, szerk. Düll Andrea és Izsák Éva, L'Harmattan Kiadó, Budapest

[Dülmen](#), Richard van, 1990, *A rettenet színháza – Ítélezési gyakorlat és büntetőrituálék a kora újkorban*, ford. [Bérczes Tibor](#), Századvég Kiadó, Budapest

Duve, Thierry de, 2001, Bármit lehet, In: *Változó művészetfogalom*, szerk. Házas Nikoletta, Kijárat Kiadó, Budapest

Duve, Thierry De, 1984, *Nominalisme picturale. Marcel Duchamp, la peinture et modernité*, idézi Házas Nikoletta, 2001, Ez még művészet, In: *Változó művészetfogalom*, szerk. Házas Nikoletta, Kijárat Kiadó, Budapest, 11 old

Eco, Umberto, 1999, *Kant és a kacsacsőrű emlős*, Európa Könyvkiadó, Budapest

Eco, Umberto, 2006, *A nyitott mű*, ford. Dobilán Katalin, Európa Könyvkiadó, Budapest

Elam, Keir, 1999, A színház és a dráma szemiotikája, ford. Berta Ádám, In: *Színházzemiográfia*, szerk. Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla, JATEPress, Szeged

Etlin, Richard A., 1999, Az esztétika és az egyéni térérzet, ford. Simon Vanda, In: *Enigma*, VI. évfolyam, 20-21. Szám

Faludy Judit (szerk.), 2011, *A tekintet szintaxisa*, Gondolat Kiadó, Budapest

Faragó László, 2012, Térértelmezések, In: *Tér és társadalom / Space and Society*, 26. évf., 1. szám, 2012

Fischer-Lichte, Erika, 1999, Az átváltozás mint esztétikai kategória, ford. Kiss Gabriella, In: *Theatron* 1999/4, 57-65

Fischer-Lichte, Erika, 2001, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Jelenkor Kiadó, Pécs

- Fischer-Lichte, Erika, 2003, Határátlépés és cserekereskedelem. Útban egy performatív kultúra felé. In: *Magyar Műhely*, 2003/25-40
- Fischer-Lichte, Erika, 2009, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Balassi Kiadó, Budapest
- Földényi F. László, 2010, *Képek előtt állni. Adalékok a látás újkori történetéhez*, Kalligram Kiadó, Pozsony
- Foucault, Michel, 1990, *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, ford. Fázsy Anikó, Csűrös Klára, Gondolat Kiadó, Budapest
- Francastel, Pierre, 1972, *Művészet és társadalom*, ford. Lontay László és Nagy Géza, Budapest, Gondolat
- Frankl, Paul, 2007, Az újabb építőművészet fejlődési szakaszai, In: *A tér. Kritikai antológia*, szerk. Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin, Terc, Budapest
- Frey, Dagobert, 2007, Mennyiségi és minőségi elképzelés, In: *A tér. Kritikai antológia*, szerk. Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin, Terc, Budapest
- Fried, Michael, 1995, Művészet és tárgyiség, ford.: Kiséry András, In: *Enigma*, 1995/2. szám
- Gablik, Suzi, 1998, A művészeti felfedezés logikájáról: a művészet mint mimetikus feltételezés, ford. Pálincás Katalin, In: *Enigma*, V. Évfolyam, 1998/16. szám
- Gadamer, Hans-Georg, 1994, *A szép aktualitása*, ford. Bonyhai Gábor, T-Wins Kiadó, Budapest
- Gadamer, Hans-Georg, 2003, *Igazság és módszer I.*, ford. Bonyhai Gábor, Osiris Kiadó, Budapest
- Gálosi Adrienne, 2015, Performatív építészet. In: *Rendezett tér. Be-,át-, szét-, megrendezett terek a színházban és drámában*, szerk. Balassa Zsófia, Göröcsi Péter, Pandur Petra, P. Müller Péter, Rosner Krisztina, Pécs, Kronosz Kiadó, 13-24
- Gálosi Adrienne, 2017, *Művészet mindenek dacára*, Kronosz Kiadó, Pécs
- Gehlen, Arnold, 1987, *Kor-Képek*, ford. Bendl Júlia, Gondolat Kiadó, Budapest
- Goffman, Erving, 1981, *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*, ford. Habermann M. Gusztáv, Gondolat Kiadó, Budapest
- Goffman, Erving, 2015, *Az én bemutatása a mindennapi életben*, ford. Berényi Gábor, Thalassa Alapítvány-Pólya Kiadó, Budapest
- Gombrich, E. H., 1972, *Művészet és illúzió*, ford. Szabó Árpád, Gondolat Kiadó, Budapest
- Gombrich, E. H., 1974, *A művészet története*, ford. G. Beke Margit, Falvai Mihály, Gondolat Kiadó, Budapest

- Gombrich, Ernst; Eribon, Didier, 1999, *Miről szólnak a képek?* ford. Klimó Ágnes, Balassi-Tartóshullám, Budapest
- Goodman, Nelson, 2003, Az újraalkotott valóságról és a képek hangjairól, ford. Habermann M. Gusztáv, In: *A sokarcú kép*, (szerk.) Horányi Özséb, Typotex, Budapest
- Goodman, Paul, 1983, Profik és laikusok, ford. Aradi József, In: *Játékperiszkóp*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest
- Greenberg, Clement, 2013, *Művészet és kultúra*, ford. Ady Mária, Bálint Anna, Buda Jakab, Csuka Botond, Falvay Mihály, Gadó Flóra, Goda Mónika, Herczog Noémi, Hites Sándor, Józsa Péter, Ligetfalvi Gergely, Makai Beáta, Ránki András, Seregi Tamás, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest
- Greenberg, Clement, 2013, *Művészet és kultúra*, ford. Ady Mária, Budapesti Kommunikációs Főiskola-BKF, Budapest
- Gropius, Walter, 2007, Van-e az alakításnak tudománya?, In: *A tér. Kritikai antológia*, szerk. Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin, Terc, Budapest
- Grotowski, Jerzy, 1999, *Színház és rituálé*, ford. Pályi András, Kalligram Kiadó, Budapest
- Gumbrecht, Hans Ulrich, 2010, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. Palkó Gábor, Ráció Kiadó, Budapest
- Gyenge Zoltán, 2014, Tömeg versus kultúra – elmélkedés a művészet és a filozófia kapcsolatáról, In: *A művésztől a tömegkultúráig*, szerk. Olay Csaba – Weiss János, L'Harmattan Kiadó, Budapest
- Hajnóczy J. Gyula, 2007, Vallum és intervallum, In: *A tér. Kritikai antológia*, szerk. Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin, Terc, Budapest
- Hall, Edward T., 1969, *Rejtett dimenziók*, ford. Falvay Mihály, Háttér Kiadó, Budapest
- Hegy Lóránd, 1989, *Avantgarde és transzavantgarde*, Magvető Könyvkiadó, Budapest
- Hein, Hilde, 2001, Az előadás mint esztétikai kategória (1970), ford. Babarczy Eszter, In: *A performance-művészet*, Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest
- Hildebrand, Adolf von, 1910, *A forma problémája a képzőművészetben*, ford. Wilde János, Politzer Zsigmond és fia könyvkereskedése, Budapest
- Husserl, Edmund, 1997, Fantázia, képtudat, emlékezet, ford. Rózsahegyi Edit, In: *Kép, fenomén, valóság*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat Kiadó, Budapest

- Jay, Martin, 2000, *A modernitás látásrendszerei*, ford. Végső Roland, In: *Vulgo*, 2. évf. 1-2. sz.
- Kaesz Gyula, 1994, *Ismerjük meg a bútorstílusokat*, Háttér Kiadó, Budapest
- Kaprow, Allan, 1993, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, London
- Kaprow, Allan, 1998, *Assemblage, environmentek & happeningek*, ford. Horányi Attila, Artpool – Balassi Kiadó – Bae Tartóshullám, Budapest
- Kepes György, 1969, *Language of Vision*, Dover Publications, New York
- Kérékgyártó Béla, 2005, Az újra megtalált közép? A Reichstag átváltozásai, In: *Hely és jelentés*, Terc Kft., Budapest
- Kierkegaard, Søren, 1994, *Vagy-vagy*, ford. Dani Tivadar, Osiris Kiadó, Budapest
- Kiss Gabriella, 2014, Fejezetek a színházi előadások történeteiből, In: *Theatron*, 2014. Tél, XIII. évfolyam, 4. szám
- Kotte, Andreas, 2013, *Színháztörténet. Jelenségek és diskurzusok*, ford. Berta Erzsébet és Edit Kotte, Balassi Kiadó, Budapest
- Kotte, Andreas, 2015, *Bevezetés a színháztudományba*, ford. Edit Kotte, társfordító: Berta Erzsébet, Balassi Kiadó, Budapest
- Lázok János, 2005, Nézőtér és közönség a klasszikus kori athéni Dionüszosz – színházban, In: *Symbolon*, VI. évfolyam, 10. szám
- Lebensztejn, Jean-Claude, 2001, A keretből kiindulva, In: *Változó művészetfogalom*, szerk., Házas Nikoletta, Budapest, Kijárat Kiadó
- Lehmann, Hans-Thies, 2008, Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya, In: *Színház*, 2008. április, 51-54
- Lehmann, Hans-Thies, 2009, *Posztdramatikus színház*, ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor, Balassi Kiadó, Budapest
- Lesschave, Jacqueline, 2008, Beszélgetés Merce Cunninghammal, In: *Táncpoétikák: a reneszánsztól a posztmodernig*, szerk. Fuchs Livia, L'Harmattan Kiadó, Budapest
- Levin, David Michael, 2001, *The Opening of Vision*, Routledge, New York and London
- Ligetfalvi Gergely, 2009, A kinetikus művészettől a csapdaképig, In: *Balkon*, 2009, 3. szám
- Lucie-Smith, Edward, *Movements in Arts since 1945. The World of Art Library* – Thames and Hudson, London, 1975, 266 o., idézi Hegyi Lóránd, 1989, *Avantgarde és transzavantgarde*, Magvető Könyvkiadó, Budapest

- Lyotard, Jean-Francois, 1988, *Le sublime et l'avant-garde, L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Párizs, Galilée, 114. old, idézi Rochlitz, Rainer, 2001, Művészet, intézmény és az esztétikai követelmények, In: *Változó művészetfogalom*, szerk. Házas Nikoletta, Kijárat Kiadó, Budapest
- Mackintosh, Iain, 1993, *Architecture, Actor and Audience*, Routledge, London
- Máthé Andrea, 2017, *Szabályokon innen és túl*, L'Harmattan Kiadó, Budapest
- Marin, Louis, 2001, A reprezentáció kerete és néhány alakzata, In: *Változó művészetfogalom* szerk. Házas Nikoletta, Kijárat Kiadó, Budapest
- McAuley, Gay, 2000, *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*, The University of Michigan Press, United States of America
- Mezei Árpád, 1994, *Elmélkedések a művészetről*, Balassi Kiadó, Budapest
- L. Menyhért László, 2006, *Képzőművészeti irányzatok a XX. század második felében*, Urbis Könyvkiadó, Budapest
- Meschonnic, Henri, 2001, A modernitás poétikája mint az esztétika kritikája, In: *Változó művészetfogalom*, szerk., Házas Nikoletta, Budapest, Kijárat Kiadó
- Mitchell, W. J. T., 2008, Ut pictura theoria: az absztrakt festészet és a nyelv, ford. Rajnai Judit, In: *A képek politikája. W.J.T. Mitchell válogatott írásai*, szerk. Szőnyi György Endre, Szauter Dóra, JATEPress Kiadó, Szeged
- Moles, Abraham, 1973, *Információelmélet és esztétikai élmény*, ford. Vajda András és Pléh Csaba, Gondolat Kiadó, Budapest
- Moles, Abraham, 2000, Rekonstruálható-e a tett szemiológiája a színházi reprezentációban? ford. Gábor Kata, In: *Theatron*, II. Évfolyam/2. szám, 2000. nyár-ősz
- Molnar, François, 2011, *A tekintet szintaxisa*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Mukařovský, Jan, 2007, *Szemiológia és esztétika*, ford. Beke Márton és Benyovszky Krisztián, Kalligram Kiadó, Pozsony
- P. Müller Péter, 2014, A /szín/tér meghódítása, In: *A performansz határain*, szerk. Di Blassio Barbara, 2014, Kijárat Kiadó, Budapest
- P. Müller Péter, 2015, *A szín/tér meghódítása*, Kronosz Kiadó, Pécs
- P. Müller Péter, 2015, Költöző, utazó, vándorló terek, In: *Rendezett tér. Be-,át-, szét-, megrendezett terek a színházban és drámában*, szerk. Balassa Zsófia, Görösi Péter, Pandur Petra, P. Müller Péter, Rosner Krisztina, Kronosz Kiadó, Pécs

- P. Müller, Péter, 2009, A tekintet teatralitása és a test változó képe, In: *Látás, tekintet, pillantás. A megfigyelő lehetőségei*, szerk. Kovács Éva, Orbán Jolán, Kasznár Veronika Katalin, Gondolat Kiadó, Budapest-Pécs
- Nádas Péter, 2000, *Évkönyv*, Jelenkor Kiadó, Pécs
- Nancy, Jean-Luc, 2001, Ami a művészetből megmarad, ford. Házas Nikoletta, In: *Változó művészetfogalom*, szerk. Házas Nikoletta, Kijárat Kiadó, Budapest
- Pallasmaa, Juhani, 2017, *A bőr szemei*, ford. Veres Bálint, Typotex Kiadó, Budapest
- Pap István, 2018, Lehet-e művészet az emberevés? Barangolás a művészet határán, In: *Korunk*, III. Évfolyam, 11. szám
- Pavis, Patrice, 2003, *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Balassi Kiadó, Budapest
- Pavis, Patrice, 2006, *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia, Budapest, L'Harmattan Kiadó
- Peckham, Morse, 1967, *Man's Rage for Chaos*, New York, Schoken Books, idézi Gablik, Suzi, A művészeti felfedezés logikájáról: a művészet mint mimetikus feltételezés, ford. Pálincás Katalin, In: *Enigma*, V. Évfolyam, 1998/16. szám.
- Perneczky Géza, 2006, *Művészet az ezredfordulón*, Palatinus Kiadó, Budapest
- Peternák Miklós, 2007, *Képháromszög*, Ráció Kiadó, Budapest
- Pócsik Andrea, 2009, Megfigyelés mozgásban, In: *Látás, tekintet, pillantás*, szerk. Kovács Éva, Orbán Jolán és Kasznár Veronika Katalin, Gondolat Kiadó, Budapest
- Pogány Frigyes, 1955, *Belső terek művészete*, Műszaki Könyvkiadó, Budapest
- Pogány Frigyes, 2007, Belső terek művészete, In: *A tér. Kritikai antológia*, szerk. Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin, Terc, Budapest
- Rancière, Jacques, 2011, *A felszabadult néző*, ford. Erhardt Miklós, Műcsarnok, Budapest
- Riegl, Alois, 1918, Művészettörténet és világtörténelem, In: *Művészettörténeti tanulmányok*, ford. Adamik Lajos, Balassi Kiadó, Budapest
- Ritoók Zsigmond (szerk.), 1968, *Színház és stadion*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Rochlitz, Rainer, 2001, Művészet, intézmény és az esztétikai követelmények, ford. Varga Róbert, In: *Változó művészetfogalom*, Kijárat Kiadó, Budapest
- Roselli, David Kawalko, 2011, *Theater of the People. Spectators and Society in Ancient Athens*. Austin, University of Texas Press
- Sartre, Jean-Paul, 1997, A kép intencionális szerkezete, ford. Horváth Csaba, In: *Kép, fenomén, valóság*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat Kiadó, Budapest

- Schuster, Martin, 2005, *Művészetlélektan*, ford. Balázs István, Panem Kiadó, Budapest
- Simhandl, Peter, 1998, *Színháztörténet*, ford. Szántó Judit, Helikon Kiadó, Budapest
- Simmel, Georg, 1990, *Velence, Firenze, Róma*, ford. Berényi Gábor, Atlantisz Kiadó (Medvetánc), Budapest
- Schechner, Richard, 1973, *Environmental Theater*, Hawthorn Books, New York
- Schechner, Richard, 1984, *A performance*, ford. Regös János, Múzsák Kiadó, Budapest
- Schmarsow, August, 1903, *Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten ; sechs Vorträge über Kunst und Erziehung*, B.G. Teubner, Leipzig
- Schumacher, Fritz, 2007, Az építészeti alkotás érzéki hatásai, in: *A tér. Kritikai antológia*, szerk. Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin, Terc, Budapest
- Schuster, Martin, 2005, *Művészetlélektan - Képi kommunikáció - Kreativitás – Esztétika*, ford. Balázs István, Panem Kiadó, Budapest
- Shusterman, Richard, 2003, *Pragmatista esztétika*, ford. Kollár József, Kalligram Kiadó, Budapest
- Shusterman, Richard, 2015, *A gondolkodó test*, ford. Krémer Sándor, JATEPress Kiadó, Szeged
- Simmel, Georg, 1990, *Velence, Firenze, Róma*, Atlantisz Kiadó, Budapest
- Staud Géza, Székely György, Hont Ferenc (szerk.) 1986, *A színház világtörténete I*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Spoerri, Daniel, 1981, Eat Art. In: *A neoavantgarde*, szerk. Krén Katalin, Marx József, Gondolat Kiadó, Budapest
- Spoerri, Daniel, was ich tue?, In: *Anekdotomania* 94-96.o., idézi Ligetfalvi Gergely, In: *Balkon*, 2009/3. szám
- Stallabrass, Julian, 2001, Emlékek a nem látható művészetről, ford. Ivacs Ágnes, In: *Balkon*, 2001/6-7. szám
- Széplaky Gerda, 2017, *Kant hátán a szőr*, L' Harmattan Kiadó, Budapest
- Szijártó Zsolt, 2018, A részvétellel kapcsolatos művészeti projektek alapkoordinátái, In: *Balkon*, 2018/10., 11. szám

Kaprow, Allan, 1958, *The Legacy of Jackson Pollock*
[https://monoskop.org/images/d/d5/Kaprow Allan 1958 1993 The Legacy of Jackson Pollock.pdf](https://monoskop.org/images/d/d5/Kaprow_Allan_1958_1993_The_Legacy_of_Jackson_Pollock.pdf) (Letöltés ideje: 2017. február 2.)

Kérchy Anna: *Könyörtelen testrevíziók. A női szépség erőszakos ideológiájának dekonstrukciója a feminista performansz terrorista testeiben*
[HTTP://WWW.KALLIGRAMOZ.EU/KALLIGRAM/ARCHIVUM/2004/XIII.-EVF.-2004.-JANUAR/KOENYOERTELEN-TESTREVIZIOK](http://www.kalligramoz.eu/kalligram/archivum/2004/xiii.-evf.-2004.-januar/koenyoertelen-testreviziok) (Letöltés: 2018. május 4.)

Marinis, Marco De, A néző dramaturgiája, ford. Imre Gyé Zoltán,
http://literatura.hu/szinhaz/nezoi_dramaturgia.html (Letöltés: 2007. május 18.)

P. Müller Péter: *A performansz mint térfoglalás* (2013)
<http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2966/a-performansz-mint-terfoglalas>. (Letöltés: 2016. február 12.)

Schilling Árpád levele *A papnő* című előadás jelölése kapcsán, 2012
<https://kritikuskeh.wordpress.com/2012/08/15/schilling-arpad-levele-a-papno-cimu-eloadas-jelolese-kapcsan/> (Letöltés: 2016. február 15.)

Szakmai beszélgetés, POSZT, 2014 (Euripidész–Székely Csaba: *Alkésztisz*)
<http://archiv.poszt.hu/hu/programok/687/szakmai-beszelgetes> (Letöltés: 2016. május. 22)

Terminus – színház a szül(et)ésről (2015)
<http://szekelyhon.ro/aktualis/csikszeke/terminus-a-szinhaz-a-szuletesrol>. (Letöltés: 2016. április 2.)

O’Doherty, Brian: *A fehér kockában. A galériatér ideológiája*
<http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=877> (Letöltés: 2017. március 2.)