

CSIZMADIA IMOLA

A NÉZŐI LÉT SZOMATIKUS FORMÁJA

A befogadás megváltozott módja a helyspecifikus színházi terekben

Valie Export feminista performanszművész az 1968–1971 közötti időszakban tíz európai város utcáján állt ki meztelen mellkasán egy dobozt viselve. Majd felkérte a járókelő férfiakat és nőket, hogy az elfüggönyözött dobozon keresztül érintsék meg a mellét a bábésmézkodók szeme láttára. A felkérés igencsak furcsa helyzetbe hozta a résztvevőket. A mindenki számára láthatóvá váló „beavatkozásnak” értelemszerűen döntő jelentősége volt a megélt élmény vonatkozásában. Egy másik, ugyancsak a feminista megnyilvánulásairól (is) ismert művésznő, Yoko Ono egy 1964-es eseményén egy színpad padlóján térdelve várta, hogy a közönség tagjai egymást váltogatva, fokozatosan levágják róla a ruhát. A levágott ruhadarabokat az akcióban résztvevők megtarthatták. Ono mindenképpen mozdulatlan maradt, amíg a performansz – belátása szerint – véget nem ért.

A két performansz, a *Touch Cinema* és a *Cut Piece* közös lényegi sajátossága, hogy szoros testi, azaz szomatikus kapcsolatot alakít ki a nézővel. Nemcsak számításba veszi a néző szomatikus részvételét, hanem egyfajta „szerződést” feltételez a nézővel, mintegy annak az együttműködésére apellál. Ezen performanszok oly mértékben szorulnak a nézői részvételre, hogy mintegy működés-képtelenné válnak a nézők aktív hozzájárulása nélkül. Ilyen értelemben tehát amolyan „cselekvési összefüggésről” beszélhetünk, hi-



Megérinthető-e egyáltalán egy idegen nő melle? Etikus-e egy ismeretlen intim testrészével érintkezni, egy testileg közeli, intim helyzet részesévé válni – még akkor is, ha a kezdeményezés, a felkérés az előadó (performer) részéről jön?

szen az előadó és a nézők cselekedetei szorosan összefüggenek, és kiegészítik egymást. Ezt a függőségi relációt igencsak jól szemlélteti Andy Clark ún. produkciós rendszere, amelynek lényege a „ha-akkor” párok halmaza. Clark szerint a „ha” egy feltételt ír körül, amely ha érvényesül, egy akció végrehajtását eredményezi, az „akkor”-t. A „ha-akkor” párt vagy a feltétel-akció szabályt nevezzük produkciónak.¹ A performanszok tehát sok esetben (olykor kizárólag) a néző testi részvételén, a gesztusain, annak testi megnyilvánulásain keresztül nyernek értelmet. A néző lesz tehát az, aki létrehozza, és formát ad a „műnek”. A performer előadása tehát a nézői részvétel eredménye, utóbbi az előadóhoz (performerhez) hasonlóan a szuverén alkotó szerepét veszi magára. A nézői részvétel tehát nemcsak amolyan szupplementum, hanem esszenciális és konstitutív a művész és ezen – John Dewey-i megnevezésben – „aktuális műalkotások” számára.² Ez egy olyan részvételre való felkérés, ahol kevésbé a szellemi, de annál inkább a néző testi, szomatikus dimenziója számára jár kielégítő érzéssel. A befogadást tehát egy heterogén tapasztalati totalitás jellemzi.



Valie Export: *Touch Cinema* (1968/1989)



Yoko Ono: *Cut Piece* (1964)

A művészet ilyenszerű megtapasztalása eltér a hagyományos néző-mű kapcsolattól. Az eseménybe való szomatikus involválódás az eddigiektől eltérő, sokkal gazdagabb, átfogóbb és dinamikusabb esztétikai tapasztalatot jelent, lévén, hogy a reprezentációval/művel való kapcsolat nem pusztán szellemi szinten, hanem a szómán mint központi médiumon, azaz a szomatikus érzékelésen (taktilitáson) keresztül is megtörténik. A néző teste különböző érzelmi modulációknak van kitéve, így a különböző szomatikus benyomások és érintkezési formák láncolata alakítja a befogadást. A néző testi, azaz szomatikus tapasztalásának tehát legfontosabb feltétele, hogy fizikálisan is részt vegyen a műben, eseményben, mintegy testileg is megtapasztalva azt.

A részvétel ezen szomatikus formája valójában nem új keletű. A kortárs képzőművészet területén a XX. század második felétől számított művészeti irányzatok, a fluxus, a happeningek, a performanszművészetek, 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 sarkallták a nézőt, hogy változtassa meg státusát, és megpróbálták, hogy a műalkotás befogadásának pillanatában aktívabbá tegyék, és tudatosan beépítsék azt a részvétel aktusába. Itt nemcsak Johann J. Winckelmann és Friedrich Hegel meglátásáról van szó – fogalmaz Oskar Bätschmann –, miszerint a szobroknak és a képeknek szükségük van befogadóra, hanem az effajta művek esetében a kiállításlátogatóktól sokkal inkább azt várják el, hogy az installációkkal és a tárgyakkal folytatott interakcióért cserébe feladják befogadói pozíciójukat. Mindez azt jelenti, hogy a tárgyi esztétika felfüggesztődik a folyamatesztétika javára.³ A jelenkori gyakorlat tehát nemcsak az alkotó nézőpontját veszi figyelembe, hanem a mű jelentése a befogadóval való közös (kettős) tevékenység, viselkedés, cselekvés, reagálás eredményéből születik. Dewey-i „címkével” fogalmazva „a művészet múzeumi felfogása” mint távolságtartó attitűd immár nem időszerű. Már nem lehet eltekinteni a befogadó szomatikus érzékelésétől, a testtől mint a befogadás nélkülözhetetlen médiumától.

Azonban a nézőnek az előadásban való szomatikus részvétele nem mindig problémamentes. Ha röviden szeretnénk szólni, azt mondhatnánk, hogy amennyiben a néző testileg, azaz szomatikusan is részt kíván venni a reprezentációban, akkor az esztétikai tapasztalat eme szomatikus irányultsága csaknem automatikusan maga után vonja a szerepváltást, azaz a nézői szerepkör megváltoztatását. Ugyanis a nyugati színházi kultúra a nézőt alapvetően passzív befogadóként, mondhatni amolyan marginális elemként, mintegy „testetlen jelenlétként” tartja számon. De nem mehetünk el azon tény mellett sem, hogy a görög „theatron” szó a nézés színterét jelenti, hangsúlyosan egy olyan médiumot jelöl, amely a szemet és a látást foglalkoztatja.⁴ Mondhatnánk úgy is, hogy az alapvető színházi helyzetből adódóan a nézők gyakorlati helyzete a taktilitástól teljesen leválasztott helyzetet jelent. Más szóval: nézhetnek, de nem érinthetnek.⁵ Az, hogy a néző résztvevővé, fischer-lichtei fogalommal társszubbjektummá váljon, az addigi tradicionális szerepkörök felbomlását, „hibridizációját”, áthatását és egymásba fordulását feltételezi.

De hogy jobban megértsük ezen kortárs nézői szerepkörök problematikus voltát, termékenynek tűnik, ha ezen problémátérbe beemeljük Erving Goffman szerepelméletét. Goffman tézise szerint az ember a szerepek tekintetében egyfajta holdingtársaság, amely egy sor, egymáshoz semmilyen lényeges vonással nem kapcsolódó szerepet fog össze. A kérdés csak az, hogy az ember, hogyan irányítja ezt a társaságot, ezt a szerepszegregációt?⁶ Ha ezen szerepelméletet a szociálpszichológia területéről rávonatkoztatjuk a színházi kontextusra, akkor a dolog úgy fest, hogy a kortárs művészeti gyakorlatban a néző ugyanazon reprezentáció keretében egyszerre néző és résztvevő/alkotó is. A problematikát tehát pontosan az okozza, hogy a színházi gyakorlatban a nézői státus nem függeszthető fel, ugyanis a reprezentáció egy fundamentális relációt feltételez a nézővel, következésképpen néző nélkül nem beszélhetünk színházról. Mindezt jól bizonyítják a színházról alkotott minimáldefiníciók (a Peter Brook- és az Eric Bentley-féle), amelyek szerkesztés része a néző. Amennyiben a néző megszűnik nézőnek lenni, az már a happening területére viszi az eseményt, ugyanis közönség nélkül semmit nem érnek ezen előadások.

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 átírja az addigi tradicionális modellt, azaz megkérdőjelezi az objektum és a szubjektum hagyományos modelljének mint diszjunktív alapállásnak a megalapozottságát.

A performanszok jól mutatják, hogy a részvételre felkért nézők igencsak szokatlan, olykor kényelmetlen helyzetbe kerülnek. A testi érintkezés az előadók és résztvevők között mindkét esetben fenntartásoktól terhes. A problémát legfőképpen az okozza, hogy míg a tradicionális nézői szerepkör ismert, miszerint a nézőtől a hagyományos „esztétikai” attitűdöt várják el, addig nem világos, hogy milyen magatartásminták működtethetők ezen új szerepkörben, abban, amelyik a társalkotó státusával ruházza fel a nézőt.⁷ Ezt nevezi Oskar Bätschmann tapasztalatalakításnak: a mű és befogadó korábbi pozíciói nem alkalmazhatók többé. A befogadó résztvevőnek fel kell adnia szemléltetői pozícióját, hogy interakcióba léphessen a művel. Megjegyzendő, hogy ezen „folyamatesztétika” a befogadást gyakran a pszichofizikai folyamat irányába tereli, így sok esetben az egzisztenciális veszélyeztetettség érzését váltják ki a résztvevőkből.⁸

Ezen immár új szerepkör számos lényeges kérdést vet fel, hiszen az érintés egy ténylegesen intim helyzet velejárója. Megérinthető-e egyáltalán egy idegen nő melle? Etikus-e egy ismeretlen intim testrézével érintkezni, egy testileg közeli, intim helyzet részesévé válni – még akkor is, ha a kezdeményezés, a felkérés az előadó (performer) részéről jön? Nem ad-e visszaélésre lehetőséget, ha valaki kiszolgáltatott helyzetbe hozza magát, és a néző – mintegy „kihasználva a helyzetet” – erre reagál is? Kezelheti-e bárki egy számára ismeretlen testét oly módon, mintha az mindössze egy tetszőleges tárgy lenne? Mennyit és főleg mit ildomos levágni a felkínált ruhadarabból? Könnyen belátható tehát, hogy a nézői lét, azaz a befogadás ezen szomatikus formája milyen problematikus változásokat, dilemmákat eredményez.⁹

A nézőnek dönteni kell az ún. állapotátmenetről, amennyiben a szomatikus tapasztalást a befogadás folyamatához kívánja kötni. Képes-e rátalálni a megfelelő viselkedésmintázatra, illetve az egymással bináris oppozícióban, azaz erisztikus kapcsolatban lévő szerepkörök megfelelő működtetésére?¹⁰ Vizsgáljunk meg egy pár konkrét példát: a *Curva periculosa* utcaszínházi produkciót!

2004-ben a marosvásárhelyi Posta utcában, az Ariel Színház előtt megáll egy zöld autó, amelyből egy lányt dobnak ki az úttestre, aztán nem sokkal később a kocsi vadul továbbhajt. Így kezdődik, annak a lánynak a története, aki balerinának készült, de közben kurva lesz belőle. A 24 éves Viki születésétől kezdve apa nélkül nőtt fel, mivel apja Amerikába disszidált. Az anya összeállt egy pasival, akit a sok cigi és a pia aztán hamar elvitt. A lány a 40 évesen özvegyen maradt anyjával és a „félhülye” nagyanyjával él, akit soha nem tudott otthagyni. Elmeséli, hogyan járt a balettintézetbe, aztán balettversenyekre, hogyan kapott kisebb feladatokat az Operában, milyenek voltak a vizsgaelőadások, és végül, hogy egy londoni pasi miatt hogyan szerzett lábsérülést az erőszaktól meneküléskor, hogyan szakadt el az Achilles-ina, hogy többet nem tudott spiccelni, és hogy végül hogy lett vége teljesen a balettnak. A lány balett utáni élete aztán teljes egészében a pasiktól való függésben telt. A pasik mindig megdicsérték, hogy milyen vagány az ágyban, és a lány örült, hogy valamiben ő lehet a legjobb, holott mindvégig tudja, és ki is mondja, hogy maximum „csalódásból lehetne csillagos 10-ese”. Aztán besötétedik, és végül újból megérkezik a Posta utcába a zöld autó. Kiszáll egy férfi, betuszkolja a lányt az autóba, és elhajt vele együtt. Ez lenne röviden a *Curva periculosa* története, amit B. Fülöp Erzsébet rendezésében Tankó Erika ad elő monodrámá formájában. Az előadás terét az (egykori) Ariel Színház előtti beugró tér, valamint a szemben levő járda képezi. A nézők ezen a kinti téren állják körbe az előadást. Az előadás lényegében ezen szokatlan térkonceptió által emelődik ki a hagyományos színház keretei közül.

Kezdjük mindjárt a térrel, pontosabban a térbeliséggel összefüggő jelenségek feltárásával. A szómának – jegyzi meg Shusterman – van gyakorlata abban, hogy miként idomuljon az egyes – mind a fizikai, mind a szociális – terekhez.¹¹ Az úgymond „idomulás”, de nevezhetjük alkalmazkodásnak is, teljesen másképpen történik a hagyományos nézőtéren, illetve jelen előadás terében. A hagyományostól eltérő terekben, ahol a néző nem számolhat a „biztonságot” jelentő, elsötétített nézőtérrel, a megfigyelő szubjektumot az állandó szomatikus „fegyelem” és tudatosság jellemzi. Mivel teljes jelenlétben látható marad, mintegy a teljes előadás idejére bekerül az észlelés rendjébe, csaknem tendenciaszerűen felülvizsgálja szomatikus magatartását, viselkedésmódját (gesztusait, testtartását). Ugyanis bármilyen – a nézők részéről érkező – megnyilvánulás esztétikai karaktert ölt, és az előadáshoz tartozóként értelmeződik. A néző mindvégig tisztában van azzal, hogy a tér egy igencsak „szubjektív pozícióba osztja be”, hiszen jelenléte és ezzel együtt a teste sokkal körültekintőbb esztétikai figyelmet kap, szemben a hagyományos kulisszaszínházi kontextussal, ahol – amolyan kodifikált szabályként – a néző teljes testi lényével rejtve marad. Mi több, az egyén (néző) személyisége is megmutatkozik a többi néző előtt, hiszen a szomatikus kifejezőmód stílusa, a testi reakciók mind árulkodóak a személyiség vonatkozásában. Egy görnyedt testtartás vagy a szemkontaktust kerülő, lesütött tekintet, a színész-

női „provokációra” válaszoló (gátlásos) gesztusok valóban kifejezőek és sokatmondóak lehetnek az illető néző jellemével kapcsolatosan. Nemcsak a néző pusztá fizikai teste kerül a reflexió előterébe, hanem az olyan mentális, szellemi és érzelmi megnyilvánulások is, mint a pirulás, zavartság, szégyenkezés stb. (természetesen nemcsak az érzékeket negatívan érintő hatásokról van szó), azaz az olyan megélelések, amelyek a nézőben történnek meg mentális vagy pszichés szinten, de a testen keresztül mutatkoznak meg. Ugyanis a mentális élet és a szomatikus tapasztalat – jegyzi meg Shusterman – nem választhatók szét, hanem lényegi egységet alkotnak.¹²

Az olyan jelenetek, amikor a színész nő kommunikatív interakcióba kezd, és egy férfi nézőhöz olyan kérdést intéz, hogy: „Miért járnak a férfiak a prostikhoz? Mi? Mit akarnak, mit várnak? Miért nem ülnek otthon?”, s majd egy sokkal személyesebb hangnemben rákérdez, hogy: „Te jársz kurvákhoz?”, „És ha véletlenül elmennél, akkor miért mennél el?” – jól szemléltetik, hogy miként nyilvánulnak meg és kerülnek felszínre a néző részéről a belső szomatikus megélelések. A néző ilyen helyzetben zavarba jön (jöhet), egyrészt azért, mert tudja, hogy a figyelem középpontjába került, és izgatottságát a különböző fintorokon és mimikákon keresztül próbálja meg palástolnia. Másrészt a kérdések erősen intim jellege miatt olyan pszichológiai mechanizmusok, szomatikus reflexiók indulnak be, mint az elpirulás, pulzusszám-növekedés, lélegzetfelgyorsulás stb. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy megnő a néző reprezentációs tudatossága azáltal, hogy ki van téve a többi néző tekintetének. A néző hirtelen elkezd alkalmazkodni, és a testen megjelenő érzelmeket megpróbálja visszaszorítani, elhalkítani.

További nehézséget jelent, hogy a nézőnek meg kell találnia a módját, hogy úgy rendezze el magát „szomatikusan”, ahogy azt az általa kívánt megjelenésnek megfelelően szeretné. Az arcvonások és a testtartás kifejezéseit nem egyszerű dolog uralni, és még nehezebb, ha még egy tükör sem áll a rendelkezésre, s így a néző kizárólag a propiocepcióra támaszkodhat.¹³ Mindezen műveletek a néző részéről tehát szomatikus introspekciót, azaz önészlelést feltételeznek.¹⁴ A fényképezés megélt folyamatához hasonlóan tehát a befogadás aktusában kihangsúlyozódik a propiocepció (lszomatikus önészlelés), melynek következményeként a néző tekintete saját testére és érzékelésének módja felé irányul, és figyelmes lesz saját szomatikus megnyilvánulásaira.

Az előadás recepciótere igencsak alkalmas a néző ezen szomatikus ingereinek a felkeltésére és aktiválására. Egyrészt a néző szabadon járka a térben, ami már önmagában egy sajátos, kinesztetikus mozgásélményt jelent. Másrészt olyan közelségbe kerül néző és színész, hogy megérinthetik, és mintegy szomatikusan „megtapasztalhatják” egymást. A látvány tehát érzéki (is) adott. Ezzel kapcsolatosan kiemelendő az a jelenet, amikor a színész nő megáll egy fiatal pár mellett, és a férfi néző karját a saját nyaka köré fonja, s közben a következőt mondogatja: „Figyelj! Kurva ciki lenne, ha eljatszanám itt neked a rendes lányt, aki fut még egy kört dugás előtt. De akarom, hogy tudd, hogy semmi akadály a annak, hogy nagyokat és jókat szeretkezzünk!” Majd egy következő jelenetben arra kéri a férfi nézőt, hogy adja fel neki az ingjét. Az így kiváltott – a néző részéről érkező – reakció természetesen nagyon eltérő lehet attól, amit a hagyományos gyakorlatban megengedhet magának a néző. Fizikailag, testileg is reagálhat, hiszen félreléphet a színész-

nő testi közeledése elől, az azzal való testi kontaktust kikerülheti, vagy megérintheti azt hasonló mód, de akár agresszívan is reagálhat, ami erősen átírhatja a színészi munkát. Ahogy azt Hans-Thies Lehmann is megjegyzi, az involvement jegyében a nézők résztvevőként akár meg is változtathatják, sőt meg is szakíthatják a performansz kimenetelét.¹⁵ Ezen utóbbi esetet jól illusztrálja az a történet, amikor az egyik előadás alkalmával egy meglehetősen eltúlzott nézői részvétel majdhogynem átírta az előadás végét. Az előadás ugyanazzal a „motívummal” nyit és zár is, azaz a kezdést az jelenti, hogy az úttesten megálló zöld autóból kidobnak egy lányt, aztán a nap lejártaival utánajönnek, és ugyanabba az autóba betuszkolják, és vadul elhajtanak. Az egyik előadás alkalmával azonban egy férfi néző az előadás vége felé közbelépett, és megpróbálta megakadályozni, hogy a színésznőt beemeljék az autóba, és elhajtsanak vele. Az incidens nagy dulakodásba fajult, és csak nehezen sikerült – az előadás egyetlen férfi színészének (az autó sofőrjének) – feltartóztatni az implikálódásban erősen elszánt nézőt annak érdekében, hogy az előadás a forgatókönyvnek megfelelő finalitással érjen véget.

A lényegi különbség tehát a hagyományos befogadás és az „új” között elsősorban abban rejlik, hogy az utóbbi számol a néző szómaesztétikai érzelkeivel is, és épít a nézői lét közvetlen prakticitására, ami egy sokkal időszerebb és progresszív befogadói gyakorlatot jelent. A nézők, avagy a nézés tere tehát nemcsak a szemlélés helye, hanem akár többretű műveletek tereként is értelmeződik. Nemcsak a tudatban létrejövő élmény a meghatározó, hanem konstitutív szereppel bír a néző testi, azaz szomatikus tapasztalata is. A befogadás érzelmi színezete válik jóval gazdagabbá, következőképpen az élmény is sokkal specifikusabb, mint a hagyományos perspektívaszínepadi kontextusban.

Mindennek elemzése azért is nagyon fontos, mert nem mindegy az előadás alakulása vagy végkimenetele szempontjából sem, hogy a nézőt a színésznővel folytatott kommunikatív interakció során milyen viselkedéses diszpozíció határozza meg, milyen szomatikus hozzáállást tanúsít, vagy milyen szomatikus reakciót fejt ki az interaktivitás nyomán fellépő érzelmi tényezők hatására. Más szóval nem mindegy, hogy miként reagál a színésznői „provokációra”. Ezen esztétikai válaszreakciók mindig a néző pillanatnyi diszpozíciójától függnnek, ezért azok előadásról előadásra változnak. Ebben a tekintetben a szomatikus önészlelés nagyon hasznos lehet: hogy a néző tudatában legyen testi és izomreakcióinak, amelyek úgymond szervesen integrálódnak az esztétikai tartományba.

Eddigi gondolatmenetünk megmutatta, hogy a jelenkori művészeti gyakorlat valódi és adekvát megértéséhez a hagyományos esztétikai kritériumok nem elégségesek, és szükség van egy új esztétikára, a „megtestesülés” esztétikájára. Nemcsak a művész teste hangsúlyozódik (lásd a performanszművészet, body art stb.), hanem a néző teste is mint esztétikai szempontból alapvető, nélkülözhetetlen médium. A néző részéről érkező szomatikus megnyilvánulások tehát esztétikailag is legitim részét képezik a reprezentációnak.

Az elemzés megpróbálta világossá tenni, hogy a kortárs hely- vagy környezetspecifikus terekben ezen nézői megnyilvánulások esztétikai érvényességet vindikálnak maguknak azáltal, hogy egy olyan közös térbe íródnak bele, ahol a színész és a néző testi megnyilvánulásai sajátos viszonyrendszerbe kerülnek, és nem választhatók szét egymástól. Jelen írás állítása,

hogy ezen nézői szomatikus megnyilvánulások nem maradhatnak értelmezés nélkül. A befogadás és az esztétikai tapasztalat testi dimenzióira a Shusterman-féle szómaesztétikán, azaz egy olyan pragmatistább esztétikán keresztül reflektáltunk, amely kitolja az esztétika hagyományos határait.

Az írást Lehmann azon gondolatával zárnam, miszerint a színházi előadás során a színésznek színpadi és a nézők nézőtéri viselkedéséből közös szöveg születik, a színház elégséges leírásához azonban a teljes szöveg olvasatára szükség van.¹⁶

■ JEGYZETEK

1. Andy Clark: *A megismerés építőkövei*. (Ford. Pléh Csaba) Osiris Kiadó, Bp., 1996. 43.
2. John Dewey a művészet lényegét nem a pusztán artefaktumokban látja, hanem abban a dinamikus, gyakorlati tevékenységben, amely által az létrejön. Ennek értelmében az esztétikai folyamatot előtérbe helyezi a produktummal szemben, következésképpen megkülönbözteti a „művészi produktumot” az „aktuális műalkotástól”, miszerint az első, miután megalkották (lásd festmény, szobor stb.), az emberi tapasztalattól függetlenül létezhet, míg utóbbi a „tapasztalat minőségeként” nyer meghatározást. Richard Shusterman: *Pragmatista esztétika*. (Ford. Kollár József) Kalligram Kiadó, Bp., 2003. 79–80.
3. Oskar Bätschmann: *A művész, a tapasztalat alakítója*. Enigma 1999. 22. sz. 77.
4. A görög „theatron” szó a nézés színterét, azaz egy olyan médiumot jelöl, amely elsősorban a szemet és a látást foglalkoztatja, ami lényegében azt jelenti, hogy a néző független attól, hogy a látott dolgok mennyire érintik meg, annak tudatában nézi végig a színpadi történéseket, hogy nem szabad beavatkozni. Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. (Ford. Kiss Gabriella) Balassi Kiadó, Bp., 2009. 10.
5. Patrice Pavis: *Előadáselemzés*. (Ford. Jákfalvi Magdolna) Balassi Kiadó, Bp., 2003. 96.
6. Erving Goffman: *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*. (Ford. Habermann M. Gusztáv) Gondolat Kiadó, Bp., 1981. 18.
7. A domináns színházi gyakorlat értelmében a klasszikus polgári nézői szerep kimerül abban az igencsak „szűken” értelmezett nézői létben, miszerint a néző mozdulatlanul, amolyan kontemplatív módon, passzívan ül székében, s noha Jacques Rancière szerint a néző is cselekszik azáltal, hogy megfigyel, kiemel, összevet, értelmez, okozati kapcsolatokat keres, azaz egyszerre az előtte játszódó előadás távoli nézője és aktív értelmezője, de lényegében megmarad a látvány „egyszerű” recepciójánál.
8. Oskar Bätschmann: *A művész, a tapasztalat alakítója*. Enigma 1999. 22. sz. 73.
9. Mivel a műélvezet ezen tapasztalati (szomatikus) vetülete nem mindig problémamentes, ezért a befogadók többségének sokkal könnyebb a kritikai figyelmet a vizuális reprezentációra fordítani, mint a taktilis vagy egyéb szómaesztétikai érzékelésekre. Richard Shusterman: *A gondolkodó test*. (Ford. Krémer Sándor) JATEPress Kiadó, Szeged, 2015. 307.
10. Noha eddig amolyan szimbolikus „rendként” a szerepkörök határozott szétválasztása dominált (színész, néző), ma a kettő egymásba olvasztását tapasztaljuk – fogalmaz Erving Goffman. Ezzel kapcsolatban jegyzi meg Peter Brook, hogyha eddig arra törekedtünk, hogy a színészt minél jobban kiemeljük a nézők sorából, ezzel szemben ma az a meghatározó, ha a kettő egymásba olvadása valósul meg. Erving Goffman: *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*. (Ford. Habermann M. Gusztáv) Gondolat Kiadó, Bp., 1981. 13.
11. Richard Shusterman: *A gondolkodó test*. (Ford. Krémer Sándor) JATEPress Kiadó, Szeged, 2015. 305.
12. Uo. 48.
13. Uo. 318.
14. Roland Barthes találó megnevezése, az „önmaga előadásának aktusa” hasonló helyzetet feltételez. A fotografikus pózolásban az alany – mintegy önmaga előadásá-

nak aktusában – a megfelelő pózba szeretne beállni. Erről így ír: „Nemigen tudom, hogyan próbáljak meg belülről hatni a bőrömrre. Elhatározom, hogy ajkamon és szememben halvány, „kiismerhetetlennek” szánt mosoly »fog bujkálni«. Ebből egyszerre olvashatják ki jó tulajdonságaimat, valamint azt is, hogy valójában jól szórakozom a fotográfálási ceremónián.” Roland Barthes: *Világokanra*. (Ford. Ferch Magda) Európa Könyvkiadó, Bp., 1985. 16.

15. Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. (Ford. Kricsfalusi Beatrix – Berecz Zsuzsa, Schein Gábor), Balassi Kiadó, Bp., 2009. 145–146.

16. Uo. 10.

