

JÁKFALVI MAGDOLNA

# VÉR, VEREJTÉK, VIZELET – AVAGY AZ ELŐADÁS ELŐADÁSA („To perform the performance”)

„The performances are actions.”  
RICHARD SCHECHNER

**F**igyelemre méltó játéka a magyar nyelvű tudományosságnak, amint értéséhez hajtja a nemzetközi definíciókat, terminusokat. Ciklikusan visszatérő, aprólékos szöszmötölés a gondolatok felsejlésekor tisztázni (magunkban, a szövegben), hogy amit mondunk, az magyarul miként hangzik, miként fordítjuk le, mennyiben inspiráltak minket más nyelvek struktúrái, mi miként hatunk vissza. Az alábbi tanulmányban az *előadás előadását*, tehát ennek a birtokviszonynak az elnevezésében is csikorgó lehetetlenségét fogom elemezni, miközben a kortárs színházi eseményekhez közelítek.

A performativitás esztétikájáról, Erika Fischer-Lichte nyomán Kiss Gabriella leleményesen pontos fordításával, 2009-ben indult el tágasan a magyar nyelvű színházi beszéd, s ennek a diskurzusnak az *Apertúra* 2010-ben,<sup>1</sup> a *Filológiai Közöny* 2016-ban adott kereteket.<sup>2</sup> Ez utóbbi szaklap tematikus száma a performatív jelenségek fordulatként értett eseménykörét rajzolja fel, hogy a megnevezések folyamatos kísérelte, a helyesírás és a mondatszerkezet stabilitása láthatóan, használhatóan és bevezetettnek értékelje a fogalmat. Jelen tanulmány a *Filológiai Közöny*ben megjelent első változat újragondolása.<sup>3</sup>

Austin parazitának nevezte a performatív aktusokat művészetként felhasználó eseményeket,<sup>4</sup> s ezzel legfőképp a konstatív-performativitás koncepciójában összegezte a színházi



**Austin, Van Gennep, Mauss, Turner, Deleuze** nevével és tudományelméleti eredményeikkel körberajzolhatjuk a performativitás jelenségét a szövegértés hagyományában, de mellettük, éppen azonos felismerések, hatások, összefüggések rendjében, észlelnünk kell egy színházi gyakorlatot is.

kommunikációt a morális intézményi létezés és a szavakhoz egyszerre kapcsoló filozófiákat Platónról Rousseau-ig, akik a dolgok megkonstruált bonyolultságától elfordulva a jelenlétet kierőszakolva feltételező színházi „mintha” helyzetet inkább eltávolították (és eltították) maguktól. Austin, Van Gennepe, Mauss, Turner, Deleuze nevével és tudományelméleti eredményeikkel körberajzolhatjuk a performativitás jelenségét a szövegértés hagyományában, de mellettük, éppen azonos felismerések, hatások, összefüggések rendjében, észlelnünk kell egy színházi gyakorlatot is. Annak állítása, hogy a „társadalmilag nemiesített test performatív”,<sup>5</sup> széles körű színjátékelméleti új pozicionáltságot eredményezett a színészi test és a női test performativitásrendjében.<sup>6</sup> Mivel ez a testi gyakorlat nem nyelvként performálja az aktust, hanem végrehajtja azt, pontosabban csak mutatja, hogy végrehajtja, vagyis az austini nyelvhasználatban *parazitálja* az aktust, a parazitálásban kialakuló határok megnevezésével láthatóvá válhat a kortárs színház performanszként megnevezett felülete.

A performativitáselméletek és a performance-elméletek nyelvi meghatározottságán kívül észlelésük időbeli azonossága kelt párhuzamos tudományos figyelmet. Az a pillanat, amikor Austin a keleti parton tanít, a performance-történetek eseményteli origója. Parafrazálva Austin kötetcímet is adó gondolatmenetét, a *How to Do Things with Words* éppen a hatvanas évek színházi kultúrájában alakul át *How to do things with theatre* eszmévé. Ennek a folyamatnak a követése, a performance studies intézményesülése és a performance-elméletek formálódása mozzanatként azonos Austin keleti parti aktivitásával.

Az a színház, melyet Austin parazita művészetként definiált, a mainstream realista színház (Austin sem Oxfordban, sem a Harvard közelében nemigen láthatott más jellegű színházi előadásokat), mely a realista játéktípus formanyelvével dolgozik egyszerű technikával, csak a beszéd és a viselkedés formáit idézve. Mindannyiunknak (ebben a kultúrkörben, melyben a színház jelenségét adott-nak vesszük) ez a színházi anyanyelve, ezt realizisztikus játéknak nevezzük.

Az a realista színházi formanyelv, melyet tehát Austin ismerhetett, mely a színész éneke és a karakter éneke közötti viszonyt állította valóságosnak, s ezen a lélektani kapcsolaton keresztül megformált testi azonosságról vélte igaznak azt, ami csak viselkedés, az a színházi anyanyelvünk. Austin életrajzkutatói talán tudják, látott-e a cambridge-i szemeszter alatt bármit is a New York-i harcos politikai színházi közegekből, látta-e a Living Theatre korai előadásait. Ez a kérdés, bár egyszerű biográfiai közelítésnek tűnik, inkább alakításelméleti területre irányul. A performativitásról ekkor, az ötvenes évek végén megindult beszéd egyrészt észlelte, hogy a hétköznapi performatív jelenségek hazugságként, vagyis parazitaként állnak (élősködnek) a színházi közegben, másrészt sugallta, hogy a „to perform” mozzanat igazsága csakis a „csinálás” aktusával következhet be.<sup>7</sup>

A performativitás elmélete a szövegkritikai gyakorlatban a realista színházi nyelv parazitakarakterével áll viszonyban. S az a performativitásészme, mely az aktivitás, a csinálás, a tett, az akció, a mozgás energiáit követeli tényleges politikai fogalmazásként, igazi közösségi aktusként, valójában a színház művészetét használja az alkotás, a véleménynyilvánítás, a nyilvános beszéd terepének.

A performance kifejezés lefordíthatatlan más nyelvekre, s ezért új és különleges színházi műfajnak tűnik, a színháztörténészek sokszor belecsúsznak az előadás, a performansz, a játék ügyetlenül kevert használatába, de talán száz év múlva világosabb lesz a sejtés: a realista formakánon alapjait (újra)igazító, az igazság társadalmi akaratát új valóságkonstrukcióhoz kötő művészetéről beszélünk.

A performance szakmai és tudományos jelenlétét Richard Schechner diszciplínateremtő aktivitása miatt a *Dionysos* 69-től olvassa újra a színháztudományos közösség, így a performance és performativitás elemzéséhez eddig nézek vissza. Ez az aktivitás definiáló karakterűvé válik azért, mert bár az esemény rögzítése filológiai kísérletként rögzül, a performance műfaj részévé válik. Egyrészt az 1969-es kollektív alkotás szöveges változatát Schechner írja le, és így szerzővé válik (pontosabban: így lesz megnevezett szerzője az alkotásnak), másrészt a leírt műalkotás fényképes és mozgóképes dokumentációja az előadásokról létrejövő diskurzus anyagszerűségét megőrizve felidézi. Schechner a szövegváltozatok pontos dokumentálásával, az előadás standfotóival, több este felvételének megvágásával többféle narratívából állít értelmezői felületet az esemény elé vagy köré.

A *Dionysos* 69 Euripidész *Bakkhánsnőjének* szituációját teremti újra, nem egyszerűen a szülést és a meghalást, hanem a közösség legfontosabbnak tartott mechanizmusát: a befogadás és kivetés gesztusát. A *Dionysos* 69 hosszas felkészülést igényelt, ez lett a legtöbb első és új jelzővel jelölt esemény. A nézői részvétel, két férfi csókja, teljes meztelenség, egy végigmondott orális aktus mind új színházi mozzanatok tűnt 1969-ben, s a történetírásokban így is rögzült. Most nem az elsőségért folytatott harcot dokumentálnám, hanem a performatív mozzanatok megcsinálásához vezető gyakorlatokat illeszténem össze.

A valóság állításának művészi akarata a meiningeni színházi események óta definitív műnemi sajátosság. A rendezői színházi koncepciók a valóság, az illúzió, a mutató, az átélés bonyolult terapeutikus folyamatát modellezzik,<sup>8</sup> Schechner ezt a realista színházkonceptiót igyekezett érteni, amikor Grotowski 1983-as nagy hatású, az *Objektív dráma* címmel tartott kurzusát rekonstruálta.<sup>9</sup> A kutatás azt a pszichofiziológiai hatást vizsgálta, melyet a résztvevőkben rejlő tradicionális kultúrák szövegei, dalai idéznek fel. Grotowski és nyomában Schechner igazán egyszerű technikákra összpontosított, s a színházat Jung analitikus pszichológiai eszközeivel közösségterápiává állították, s hangsúlyozzuk, hogy ezzel a mozzanattal a Sztanyiszlavszkij leírta lélektani realista játékot gondolták és frissítették tovább a kollektív tudatalatti működtetésével igazi közösségi jelenlétté.

A *Dionysos* 69 Grotowski ideáitól eltérve nem rituális színház, legfőképp azért, mert nem a mélyen katolikus Lengyelországban jön létre, s Schechnerék nem is az Auschwitztól egyórányi autóútra lévő Opolében dolgoznak, ahol a tér maga viselhetetlen emlékezeti súlyával minden aktivitást körbevesz. Igen lényeges, hogy Schechner Észak-Amerikában, a keleti parton, New Yorkban, Manhattan üres ideológiai és fizikai terében dolgozik, itt, a Performance Group Theatre terében lehet a szimbolizáló/asszociáló kulturális mintákról leginkább lepattanó előadást létrehozni. Itt van olyan üres, legalábbis az európai múltnak üres emlékezet, ahol a test értelmező közege töltheti meg az ürességet. S itt, New Yorkban Euripidész történetét amerikai angollal át lehet írni asszociatív testi színészi feladatok segítségével. Ezek a schechner-grotowskis testi gyakorlatok a fizikai folyamatokat mentális asszociációkkal teremteték meg.

Mivel az esemény nemcsak Schechner igen részletes, 1970-ben kiadott leírásában követhető, hanem pár éve a New York University honlapján is nézhető,<sup>10</sup> azon viszonylag kevés korai dokumentumok közé tartozik, amelyre első (csak technikailag közvetített) változatban nézhetünk. S ez az újranezés újra és újra elmondja (amit Peter Brook az improvizációkról mindig is hangoztatott), hogy az

agresszió és a szex a domináns emberi viselkedésforma, s mindezt az örület eksztázisa teszi befogadhatóvá, értelmezhetővé.<sup>11</sup>

A *Dionysos 69* könyvtárnyi irodalmát tehát maga a csinálója indította, s noha folyamatosan formálta a performance-jelenség, a *performance studies* kereteit, le-tisztultan majd csak ötven évvel később fogalmazta meg, hogy a „performansz: lenni, cselekedni, a cselekvést mutatni, a cselekvés mutatását magyarázni” (angolul: („*performance: is being, doing, showing doing, explaining showing doing*”).<sup>12</sup> A performativitás szakirodalma ezt a négy elemet linearitásában elemzi, de párhuzamos jelenlétében feltételezi. Érdemes, noha sokszor didaktikus követni Schechner elemzését saját korai performanszának ívéen.

A legelső performatív elem a létezés állítása: *being*. A *Dionysos 69*, mint New York-i esemény, a dokumentálás rögzített struktúrája szerint a nézők utcai vára-kozásával kezdődik kint, a játékosok, performerek bemelegítésével bent. Azért, hogy világos legyen, mi történik, a *lenni (being)* állapotot meg kell nevezni: „Jó estét, látom, megtalálták a helyüket. William Finlay a nevem, William Finlay fia vagyok. Huszonhét évvel ezelőtt születtem, és két hónappal a születésem után a kórház, ahol születtem, porig égett. Három fontos ok hozott ide ma este. Az első és legfontosabb, hogy bejelentsem (*announce*) istenségem. A második, hogy létrehozom rítusomat s rituáléimat. És a harmadik, hogy megszülessek, ha nem haragszanak.”<sup>13</sup> William Finlay nem egyszerűen azt állítja, hogy ő Dionysos, hanem azt is, hogy ő William Finlay. Nem használja a játék, a megtestesít, az eltávolít, a szerep fogalmakat, hanem az azonosítás retorikai alakzatával teremt feszültséget a személyesség és a tradíció között. Schechner a jelenlét és a megnevezés aktusával a performatív kijelentés parazitavoltát nem szüntette meg, hanem leválasztotta egymásról.

A performance során Schechner rádöbben, hogy a megnevezés még nem csinálás. Bizonyos esteken Joan MacIntosh játszotta Dionysost, s úgy véli, a nyitás „a legnehezebb. Kiemelkedni védtelenül, meztelenül, és szólni a közönséghez, hogy én isten vagyok. Abszurd és hazug. Nem hittem, ezért a nézők sem hitték.”<sup>14</sup> A megnevezés performatív aktus, mely ebben a színházi kommunikációt megidéző közegben, éppen a parazitakoordináták jelenléte miatt, nem hihető, nem igazi, nem valós. Ezért a megnevezés után a csinálás fázisa hitelesíti, teszi igazzá az eseményt. William Finley Dionysosként futva, rohanva lépett a nézők közé. A futás, a nézők közötti rohanás, az intenzív mozgás keltette örvények, szagok, rezgések elsődlegessé tették a valóság érzékelését, s feledtették a történet követését. A közelség ingere felülírja a fikció ihletét, a verejték látványa és szaga elhiteleti: a néző a valóságot éli meg.

Schechner az örületben elkövetett gyilkosságot, amikor Agaué megöli fiát, Kadmoszt, eksztázisban forgó táncosokkal mutatja. Az eksztázist azonban időről időre más formában tudják elérni, mert a stimulációk, mint a meztelenség, a nézők simogatási szertartása, az órákon át tartó lassú tánc, mind megszokottá vált egy idő után. Schechner ezzel a jelenséggel igazi realista színházi rendezői kérdésként foglalkozik: miként lehet egy en suite játékban napról napra fenntartani és kiváltani az eksztázist. Schechner a gyilkoságnál nem használ igazi vért, az en suite játszásban ez kivitelezhetetlen, tehát a performerek izzadt testére kent festék váratlan szimbolikusságában bízunk – néha hiába, mert mindenki számára világos, hogy ekkor és itt nyelvet vált az esemény. Ha a verejték verejték, a vérnek is annak kell lennie.

Schechner 1969-ben a vegetáció folyamatáról még nem gondolkodik. A csinálás (*doing*) az erőszak és a szex határainál megáll, így a meztelen test élő, működő, ezért sérülékeny voltát a ruhátlanság sejteti, de nem mutatja.

A cselekvés mutatására performatív elemnek a következőket tekinthetjük: Angelica Liddell 2007-es legendássá vált, en suite játszott *Casa de la fuerza* hatórás előadása rituálisan mutatta a magát megvágó performer vérének folyását és a vérrel keveredő izzadság esztétikumát, amint több száz mázsa szén átpakolásakor verejtékkel keveredve megszínezte a Csehov utáni három nővér fehér ruháját. Hova mehetnek a lányok dolgozni? Ezzel a kérdéssel indult Liddell munkája. S igazi cselekvés (*doing*) a test vegetációjának működtetése, de ez nehezen időzíthető mind tematikusan, mind ritmusában. A Krétakör *Hazámházám* előadásában vizeletmintát adó kalapácsvető Ambrus Attila kálváriája Nagy Zsolttal formájában realista alakítás, mely a színpadi vizezés performatív erejét át tudja fordítani helyzetkomikumá.

A cselekvés mutatása, pontosabban a mutatás megnevezése brechti politikusi színházi dramaturgiai tradíció, mely a performance kereteiben az alkotási folyamat részévé válik. Nem technikává, hanem párhuzamos fogalmazássá.<sup>15</sup> A cselekvés (*doing*) folyamat, melyet el kell indítani, és az indítást meg kell nevezni, meg kell mutatni. A performer azt állítja, hogy ő Finley és isten. Minden este elhangzott körülbelül a következő nyitóbeszéd: „Észleltem némi kínos vihogást, amikor bejelentettem a tényt, hogy isten vagyok. Megértem, hogy 1968-ban nehéz elfogadni a gondolatot, hogy az istenek ismét a földön járnak. De ha azt mondanám, hogy nem vagyok isten, akkor azt is mondhatnám, hogy ez nem színház, vagy hogy nem éppen most születtek meg, legalább képletesen.”<sup>16</sup>

Schechner bevallja, hogy nem egyszerűen folyamatosan alakult az előadás a nyolc hónapos *run* alatt, hanem dokumentálja, ki milyen mértékben hatott rá. 1968 novemberében maga Grotowski is megnézte az előadást, aki remeknek találta az épített teret a garázsban, a fából emelt tornyokat. De a játékot hisztérikusnak vélte, s zavarónak, hogy Schechner csapata összekeveri a megérintés (*touching skin*) jelenségét a testi kapcsolattal (*physic contact*). A jelmezeket sem szerette, mert a fekete alsóneműk, piros melltartók azonnal sztriptízasszociációkat indítottak el. Grotowski javasolta, hogy vagy legyenek meztelenek a performerek, vagy a meztelenség tűnjön át a ruhán. Schechner a meztelenséget választotta a mutatás performálásaként.<sup>17</sup>

Schechner leírásából megrázó, miként könnyű elindítani egy improvizációt, és miként lehetetlen megállítani. Ez a jelenség azonos a Sztanyiszlavszkij metódusából ismert nehézséggel: saját metodikája van a szerep felvételének, de a le-tétele definiálatlan.<sup>18</sup> Az előadás egyik színésznője emlékezik, mennyire átértelkelte egész életét, mikor a színházon kívül is partnere, társa elment az esemény közben megkívánt nővel az előadás végén – az aznapi performance-nak ez volt a befejezése.

Az emlékezetpolitika irányított szemérmessége és a testek esztétizáltságának szokásrendje a performance-történetekből mégis inkább színháztörténetet formált volna, ha Schechner, a színházcsináló alkotó nem teoretizálja a jelenséget, s rádöbbenve a tudománybeli térfoglalás törvényeire, nem hoz létre külön diszciplínát a New York Universityn. A *performance studies* alapjait felvázolva már a hetvenes években leszögezte: a performativitás rámutat a társadalmi valóságra (*social reality*), a tanult viselkedésmintákra, a performance gyakorlata és elmélete között létrejövő összetett viszonyra.



A *performance studies* nem egyszerűen a hatalmi beszéd átstrukturálására tesz kísérletet, amikor a történeti kronologicitás rendje helyett a fogalomalkotók, a jelenségteremtők és az eszmék rendjét követve (tehát mondjuk a kapitalista társadalom színházi törekvései helyett rassz- és genderjelenségeket) elemez, hanem a valóság és a nem valóság csak együtt értelmezhető konstrukcióiról (és adottságokról) beszél.

A performatív folyamat egésze (a *lenni* fázistól a *megmagyarázni a cselekvés mutatóját* fázisig) a posztszovjet színházi kultúrákban sem ismeretlen, csak a tiltás és öncenzúra belső tradíciója formálta alkotói keretek a pedagógiába kivagy átmentve hozták létre eseményeiket. Az elmúlt évtizedek színházi nevelési, drámapedagógiai, alkalmazott színházi projektjei mind erre az angolszász performance-kultúrában kidolgozott sémára építik fel programjaikat. A résztvevő színház eszméje, a (kicsit sután) társadalmi érzékenyítés szókapcsolatával jelzett folyamat, a megélés, a közelség, az improvizáció tizenkét év alattinak tilos karikával, de felhasználja ezt a folyamatot, és színháznak nevezi.

A valóságkonstrukciók ebben a „parazitaközegben” sablonokkal dolgoznak, s ezért érdemes követni Schechner szerepét és munkáját, mert a *Dionysos 69* létrehozásakor felismerte (és dokumentációjában leírta): a performance színházcsinálás, amelyben a közösség azért vesz részt, hogy megkonstruálja saját megtapintható, megtapasztalható valóságát. A katarzis nem a lélek, nem az elme, hanem a test megtisztulása vérrel és verejtékkal. A schechneri tézis megfogalmazza, hogy a szerepfelvétel nem a megírt (dramatikus) karakter és a színész között, hanem a néző és a performer között történik. Miként azt is, hogy a realista játék is csak egy stílus. A történet lehet bármennyire fantasztikus, a játékmód realista marad, hiszen a karakterek érzelmei „igaziak”.<sup>19</sup> Miként a színház lehet a valóságértésünk bázisa,<sup>20</sup> sőt ahhoz, hogy a valóság megtapasztalható legyen, a performance-eseménynek ki kellett jelölni, mitől tér el, hol rejlik az igazság, a hitelesség, s egyértelművé tenni: a különféle valóságállítások között csak a test fizikai léte marad igazi. Csak a test igaz, csak a váladék hiteles. A Schechner-féle performance a tapintás érzékelésével is dolgozik, hiszen a látás nem elég, mert manipulálható. A korai performance-ok felismerése, hogy a tapintás bizonyossága, a szaglás igaza, a párolgó (talán vágvakozó) testek vegetációja marad a performerek és a nézők közösen megélt bizonyossága.

Schechner 1969-es performance-a után a műfaj szokatlanul lassan találta meg saját intézményes kereteit, hiszen az illúziószínházi befogadói mechanizmus a valóságállítás toposzai közül a 19. századi jól megcsinált dramatikus normákat vélte értelmezhetőnek. A performance-ok legfőképp kiállítási szcénák képzőművészeti alkotásaiként írták meg történetüket,<sup>21</sup> a színházi intézményrendszer, a rendszeres repertoár- és bemutatókényyszer és igény a performatív realitás kereteit nem állíthatja fel. Mégis, a performatív fordulat olyan színházi kommunikációs mozzanatokat domesztikált, mely a jelenidejűség brutalitását tudatosítja. Negyvenhat évvel a *Dionysos 69* után Jan Fabre huszonnégy órás performance-t rendez kőszínházi térben, ahol huszonnégy órát töltünk együtt egy színház nézőterében korlátozott higiénias lehetőségek között, végül is hamar nagyon bűdösen, de közösen. Ebben az új, 2015-ös alkotásban, a *Mont Olympus* címűben, könnyű felismerni a kimondatlan hommage-t, az újrajátzást. Fabre a parazitaaktust nem egyszerűen a test, de az idő érzékelésével cseréli le cselekvésre. Fabre egy kőszínház terében, frontális nézőtérrel, az ese-

ménytől távol ülő nézőknek csinál színházat, s az időben megképződő együttes tapasztalatot állítja valóságosnak.

Fabre huszonnégy órája végignézzhetetlen folyamatos kihívás, a valóság küzdelme, mert a néző harcol az alvás ellen, s egymás után dobja el sztereotip megértési sémáit, fogódzókat jelentő kulturális mintáit. Fabre színháza a realista fogalmazás valóságkonstrukcióival kísérletezik, s Sztanyiszlavszkijnak abból a komoly tételéből indul, mint a jelentős színházcsinálók Angelica Liddelltől Romeo Castellucciig, hogy a valóság a munka. A színész pedig dolgozik. 1904-ben Sztanyiszlavszkijnak a *Cseresznyés kert* bemutatóján a meleg nyár megérezéséhez elég volt a fűtést felcsavarni és igazi tücskök százait költöztetni a kulisszák mögé. 2015-ben Fabre kitépett nyelvek, véres szívek és májak, isteni áldozatok igazi vérével keveri a dolgozó színészek verejtékét, de Schechner valóságállítása után tisztábban látszik, hogy nem a realista színházi fogalmazás stílusnyelve változott, hanem a valóságról látott képünk más.<sup>22</sup>

Jan Fabre performance-ában az Eteoklész-részt felvezető szekvencia könnyed ugrókötelezésnek látszik, de láthatóan és hallhatóan nehéz fémláncokkal ugrálnak kilencen. A fém ritmikus csapódása a földhöz a vezeklés, a közösségben lét és annyi minden minta kialakulására hagy időt, hogy a tizedik perc után már semmi nem marad. Nincs asszociálás, csak az izzadó és keményen dolgozó test látványa az otthagytott véres áldozati húscsapatokon. S akkor a 18. percnél, mikor a performerek már megütik magukat az el-elszabaduló nehéz láncsal, a nézők besegítenek, spontán, tapsolnak, ütemesen, hogy bírják még. A performerek is, és ők, a nézők is. S itt kezdődik a részt-vétel, a részt vevő megfigyelés, s ez az a nyelv, amellyel meg lehet szólítani a másikat: a megmutatott munka testi élményével. Fabre *Mont Olympus* alkotása a performatív fordulat utáni színházi korszak sokirányú eredményeinek összegzése. A performatív realitás a valóság megélése és alakítása (ezen a művészeti területen) a fizikai munka jelen idejével, a munkát végző test fizikai határainak, a vérnek, a verejtéknek, a vizeletnek a megnevezett, megmutatott és megmagyarázott jelenlétével. S ekként válik a performatív realitás elemezhető életmodellé, mert a „színházcsinálás (*to perform*) felfedezés, játék, kísérletezés az új viszonylatokkal. A színházcsinálás: határok átlépése. A színházcsinálás: életre szóló aktív tanulás. Minden könyvben meglátni a szkriptet, amivel játszhatunk, amit értelmezhetünk, átformálhatunk, újraalkothatunk. És a színházcsinálás: egyszerre lenni másvalakinek és önmagunknak. Együttézés, reagálás, növekedés és változás.”<sup>23</sup>

#### ■ JEGYZETEK

1. Fogarasi György: *Performativitas/teatralitas*. Apertúra 2010/ősz. <https://www.apertura.hu/2010/osz/fogarasi-performativitas-teatralitas/>. Letöltés dátuma: 2023. április 25.
2. Jákfalvi Magdolna (szerk.): *A performativitas mint fordulat*. Filológiai Közöny 2016/4.
3. A tanulmány korábbi változatának megjelenése: *Filológiai Közöny*, 2016/4. 315–322.
4. J. L. Austin: *Tetten ért szavak*. (Ford. Pléh Csaba) Akadémiai Kiadó, Bp., 1990. 45.
5. Judith Butler: *Problémás nem*. (Ford. Berán Eszter, Vándor Judit) Balassi Kiadó, Bp., 2001. 232.
6. Jákfalvi Magdolna: *A színész teste női test*. In: Uő: *Avantgárd – színház – politika*. Balassi Kiadó, Bp., 2006. 86–96.
7. Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. (Ford. Erhardt Miklós) Műcsarnok Kiadó, Bp., 2011. 14.
8. Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Osiris, Bp., 2007.
9. Lisa Wolford: *Grotowski's Objective Drama*. University of Mississippi Press, Mississippi, 1996. 24.
10. Richard Schechner: *Dionysos '69*. 1969. [http://hidvl.nyu.edu/video/000031372\\_enhanced.html](http://hidvl.nyu.edu/video/000031372_enhanced.html). Letöltés dátuma: 2016. augusztus 14.

11. Darida Veronika: *Bakkhánsnők a mánia és a melankólia színpadán*. Irodalmi Szemle 2014/3. <https://irodalmiszemle.sk/2014/03/darida-veronika-bakkhansnk-a-mania-es-a-melankolia-szinpadan-tanulmany/>. Letöltés dátuma: 2023. április 25.
12. Richard Schechner: *Performance Studies. An introduction*. Routledge, New York–London, 2006. 28. (A továbbiakban: Schechner 2006)
13. Richard Schechner: *The Performance Group*. The Wooster Group, New York, 1970. o. n. (A továbbiakban: Schechner 1970)
14. Uo.
15. Marvin Carlson: *Performance. A Critical Introduction*. Routledge, London, 1996.
16. Schechner 1970. o. n.
17. Uo.
18. Patrice Pavis: *Dancing with Faust: A Semiotician's Reflections on Barba's Intercultural Mise en Scène*, TDR 1989/3. 38.
19. Schechner 2006. 176.
20. Erika Fischer-Lichte: *A színház mint kulturális modell*. Theatron 1999/3. [https://theatron.hu/theatron\\_cikkek/reszletes/?iID=10015&tp=nlocal&anr=7](https://theatron.hu/theatron_cikkek/reszletes/?iID=10015&tp=nlocal&anr=7). Letöltés dátuma: 2023. április 25.
21. Erving Goffman: *Performances: Belief in the Part One Is Playing*. In: Henry Bial (ed.): *The Performances Studies Reader*. Routledge, New York–London, 2004. 61.
22. Richard Schechner: *The Conservative Avant-Garde*. New Literary History 2010/4. Fall, 895.
23. Richard Schechner: *Can we be the (New) Third World?* In: *The Performed Imaginaries*. Routledge, New York–London, 2014. 9.

