

## Török Katalin

---

# A preexpresszív állapot drámája

Theodórosz Terzopulosz  
**Godot-ra várva** című előadása színház-  
antropológiai megközelítésben

### Absztrakt

A tanulmány Theodórosz Terzopulosz *Godot-ra várva* című, a Nemzeti Színházban színre vitt rendezését elemzi a színház-antropológia szempontjait felhasználva, arra fókuszálva, hogy miként tekinthető a mű a várakozás performanszának. A dolgozat kitér a rítus, a kulturális performanszok, a performativitás meghatározására, valamint Eugenio Barba fogalomrendszerét ismertetve mutatja be a preexpresszív állapotot, összehasonlítva azt az előadás eszközrendszerével.

**Kulcsszavak:** színház-antropológia, kulturális performansz, rítus, preexpresszív állapot, Godot

### A várakozás performansza, a preexpresszív állapot drámája, a Godot-ra várás rítusa

35. perc. *Mit várunk? – Godot-t.*

Theodórosz Terzopulosz görög rendező Beckett leghíresebb művét állította színpadra, és az előadás bekerült a 11. MITEM fesztivál produkciói közé is.

„Terzopulosznál a *Godot-ra várva* lencseként működik, amellyel megfejthető a bennünk és rajtunk kívül is létező Másik, aki ellentéteket gerjeszt: állati vágyat

10.56044/UA.2024.2.1

és isteni minőséget, örületet és álmat, önkívületet és rémálmokat. Az előadás az emberi humánus megkérdőjelezése. A színpadon két fiatal előadóművész és a három legéletteli, legérzékenyebb olasz színész látható; a zenét Panaiotisz Velianitisz, a számítógépes zene egyik görög úttörője jegyzi. A *Godot-ra várva* »a világ romjain« játszódik, egy hozzánk többé-kevésbé közeli jövőben, amelyben begyógyulatlan minden jelenlegi és múltbeli seb. Ugyanez érvényes a várokozásokra is... Az emberi létnek e határán melyek a lehetséges minimumfeltételei az élhető, emberhez méltó élet újraindításának? A *Godot-ra várva* két lehetséges választ kínál. Az első, hogy kommunikáljunk és együtt élünk az előttünk álló Másikkal, minden akadály ellenére, akkor is, ha az akadályok félelmetesnek tünnek. A második, hogy kommunikáljunk a bennünk lévő Másikkal, az elfojtott vágyak és félelmek, az elfelejtett érzékek és ösztönök e kifürkészhetetlen, sötét területével, az állati és az isteni régiójával, ahol megszülethet az örület, az álom, a láz- és a rémálom” – olvasható a Nemzeti Színház színlapján.<sup>1</sup>

Hogy miként válik antropológiává és nem színházesztétikává az elemzés, annak a megértéséhez segítségül hívom a színház-antropológia nézőpontját, közelebről Richard Schechner, Eugenio Barba, Nicola Savarese és Patris Pavis megközelítéseit. Mégis a határon marad majd, egyrészt a színháztudomány multidiszciplinaritása, a darab abszurditása, másrészt a produkció teátrális elemei miatt.

A színház-antropológia egyszerre színháztudományi diszciplína és alkalmazott kultúrantropológia. A szakterület kiemelkedő kutatója, Richard Schechner megállapítása szerint: „Ahogy a színház antropologizálódik, az antropológia is úgy teatralizálódik” (Schechner 1985, 33). Schechner kijelentése többféleképpen is igaz. A színház antropologizálódása igaz abban az értelemben is, ahogy az antropológia térnyerése következtében a nyugati színház egyre több kapcsolatot létesített a nem nyugati kultúrák rítusaival, és ezek párbeszédében közvetítő szerepet kezdtek játszani a nyugati kultúra saját szertartásai, teátrális elemei, dramatikai formái; ebből az érdeklődésből indult ki az 1960-as években Jerzy Grotowski és tanítványa, Eugenio Barba színház-antropológiai kutatása, továbbá Peter Brook, Richard Schechner és Ariane Mnouchkine ilyen irányú érdeklődése. Az antropologizálódás azonban azt is jelenti, hogy a színház erőteljesen ki van téve a kortárs kultúra mediatizálódott, technicizálódott világának, olyan

1 Lásd <https://nemzetiszinhas.hu/eloadas/godot-ra-varva-2/kapcsolodo-tartalmak> (utolsó letöltés: 2024. szeptember 15.).

jelenségeknek, amelyek az ember kulturális stratégiáit formálják át, átírják vagy megkérdőjelezik viselkedési mintáit, megváltoztatják érzékelését, delinearizálják gondolkodását. Az antropológia teatralizálódása pedig annak a folyamatnak az eredménye, amely az antropológiát „intellektuális vadorzóengedéllyé tette” (lásd Geertz 1994), vagyis az interdiszciplináris megközelítések teátrálissá alakították az antropológiai kutatást (lásd Ungvári Zrínyi 2011, 65–66).

Színház-antropológiai kérdésfeltevést használva elemezhetném a *Godot-ra várva* darabot a kulturális performansztudomány kérdéskörének a megközelítése felől is: mennyire tekinthető társadalmi drámának, mi több, ahogy Schechner írja: „...felfedeztem, hogy a performansz bárhol lejátszódhat, mindenféle körülmények között, és hihetetlenül változatos célok szolgálatában. [...] Erving Goffman 1959-es áttörést jelentő könyve, a *The Presentation of Self in Everyday Life* alapján éreztem, hogy a performanszok széles értelemben az emberi lét feltételeivel egyidejűleg léteznek.”<sup>2</sup>

E megközelítés mentén miért ne tekinthetnénk úgy a *Godot-ra várva* című darabra, mint a (színpadon és színházi közegben előadható) *várakozás performanszára*? Mi több, Barba preexpresszív fogalmát beemelve, a preexpresszív állapot *maga a várakozás* állapota. Lukes és Turner kutatásait és fogalomrendszerét alapul véve (lásd Connerton 1997; Turner 2002; 2003) a *Godot-ra várva* című előadás (!) egy rítus. A várakozás rítusa.

Ilyen értelemben egy többszörösen rétegzett, színház-antropológiai szempontok szerint összetett produkciót kapunk, amelyre ráépül a rendező speciális, hétköznapitól eltérő, testtudatra támaszkodó színészvezetési technikája.

## Rítus, kulturális performanszok, performativitás

A rítus nem csupán a néző antropológiájához tartozó kérdés: hiszen a rituális cselekvésben játékos/performer és néző között nincsen különbség, együtt vesznek részt a játék kiemelt, szent terében és idejében. Ez a kiemeltség érvényes a színház születésének történelmi időszakára, de a mindenkor celebrált rítusokra is, még a mindennapiakra is (Ungvári Zrínyi 2011).

<sup>2</sup> Goffman könyve angol nyelven 1956-ban jelent meg, a német kiadása pedig, amelyikre Schechner hivatkozik, *Die Präsentation des Selbst im Alltag* címen, 1959-ben látott napvilágot. (A kötet Berényi Gábor fordításában magyarul is olvasható, *Az én bemutatása a mindennapi életben* címen – Budapest: Pólya, 1999.) A fenti idézet saját fordítás.

Előttünk, nézők előtt nyílik ki és zárul be az a szakrális tér, amelyet Terzopoulos a kereszt díszletelemével, templomi zenét idéző audiobetétekkel élénk tár. Elszáradt virág az előszínpadon, rajta fény – ahogy az oltáron díszlő virágok fogadják a templomba (katolikus, református, evangélikus és zsidó templomokban is szokás a virágdíszítés) belépőt, a közönséget is ez a kellék várja. A biblikus, szakrális réteg végig ott húzódik a háttérben (néha az előtérben, például Lucky monológja),<sup>3</sup> amit a kereszttel való játékkal, az oltárérettel, valamint a zárójelenettel (tizennyeg véres könyv ereszkedik a térbe) erősít fel a rendező.

A rítus Lukes olvasatában szimbolikus természetű, szabályok által irányított tevékenység, amelyben szabályok szavatolják az ismétlést, a korábban kiszabott rend reprodukálását; azért, hogy amint a vallástörténész Jan Assmann is vélekedik, „észben tartsák a világot” (Assmannt idézi Ungvári Zrínyi 2011, 123).

A két szereplő, Estragon és Vladimir számára ez a rituális várakozás keretezi a napjaikat, és határozza meg a jövőjüket is. Szabályok szerint fekszenek, kelnek, vesznek össze, békülnek ki, táncolnak, éheznek és étkeznek, alszanak és várakoznak. Szent terük az országút, a köréjük magasodó, épülő, olykor óvó kereszt (elem).

Victor Turner a rítust azért tartja antistruktúrának, mert az megszakítja a mindennapok struktúráinak egyöntetűségét, és segít átlépni egy másik, rituális, valószínűbb világba (Turner 2002).

A globalizáció kultúrájában a kortárs életvilágok összetételét ismerve azonban azt figyelhetjük meg, hogy a mindennapok folyamata nem homogén (feltételezésünk szerint sosem volt az, csak az emberi gyakorlat folytonossága tüntette fel ilyen színben); élményvalóságokból és élményterekből áll, mivel a posztmodern kulturális stratégiák igyekeznek kitüntetett tereket, időket teremteni a hétköznapi világban (lásd a valóság esztétizálásának welschi leírását, a fizikai és virtuális valóságok összetételeit a médiaterekben, Ungvári Zrínyi 2011, 123). Így aztán olyan helyeknek és eseményeknek is esélyük van a szertartássá válásra, amelyek korábban nem tartoztak a hagyományos rítusok körébe.

3 „LUCKY (monoton szóözön) – Tekintve egy személyes Isten létezését, ahogy az Billog és Chauffeur legújabb közműveiből kiviláglik, és akakakakakinek fehér szakálla van akaki a tér-időn kívül áll az isteni apátiája az isteni athambiája az isteni afáziája magasából néhány kivételtől eltekintve nagyon kedvel minket nem tudni miért de majd meglátjuk és szenved ahogyan az isteni Miranda azokkal akik nem tudni miért de van időnk a szenvedésben a tűzben amelynek a tüze a lángjai feltéve hogy tart még egy évre és ki kételkedne benne hogy végül lángba borítják a gerendát tudniillik az időnként még ma is oly kék égbe magasztalják a poklot az ég nyugodt olyan nyugalommal nyugodt amely bár néha kihagy mint a szív mégis szívesen látott vendég de ne szaladjunk előre...” (Forrás: Beckett 2015.)



1. kép. Jelenet a Nemzeti Színház *Godot-ra várva* című előadásából (rendező: Theodórosz Terzopulosz, fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Gogo és Didi (vagyis Estragon és Vladimir) élményvalóságát a várakozás közbeni ismétlődő szertartásos cselekedetek (lefekvés, alvás, evés, veszekedés, táncolás és találkozás) határozzák meg, amelyek segítségével átlépnek nyomorúságos, hétköznapi élményterükből egy rituális, valódi világba.

43. perc. *Most mit csinálunk? – Godot-ra várunk.*

A várakozásban kibontakozó kompozícióként emlegeti Enrico Fiore is az előadást, akit a színlap melletti kritikai sorokban idéznek az alkotók: „Terzopulosz *Godot-ra várva* előadása színházi gépezet, arra ösztönzi a néző tekintetét, hogy átadja magát a színészek és a színpadi tér által meghatározott, beteljesületlen várakozásban kibontakozó kompozíciónak.”<sup>4</sup>

## Eugenio Barba fogalomrendszere

### *A jelenlét mint energia*

A realista hagyományon kívül álló színházi alkotók képzési gyakorlatában a színészi jelenlét kutatása kiemelt szerepet kap. A hatvanas évektől kezdődően – gyakran a performansz és a színház közötti határmezsgyén – Peter Brook, Jerzy Grotowski, Richard Schechner vagy éppen Joseph Chaikin más-más megközelítésből ugyan, de a színészi jelenlét lehetőségeit kutatták – írja Barba a *Papírkenu* (2001) című könyvében.

Eugenio Barba, aki a Grotowskival való együttműködése után saját társulatával, az Odin Teatrettel folytatta kutatásait, számos megfigyelést tett a jelenletre vonatkozóan, amelyek háttérében a színházi antropológia és a keleti színházi hagyományok területén végzett kutatásai állnak. Az egyik leglényegesebb ezek közül, hogy a színész színpadi ottlétében megkülönbözteti a *preexpresszív* (kifejezés előtti) szintet, amely során a színész jelenléte képes már azelőtt megragadni a néző figyelmét, hogy bármilyen üzenetet közvetítene.

1979-ben Barba hozta létre az International School of Theatre Anthropologyt (ISTA), amelynek első konferenciáját 1980-ban, Bonnban tartották. A színház-antropológiát transzkulturális megfigyelések, komparatív elemzések és folyamatos interdiszciplináris egyeztetések alapján dolgozták ki; ez „azt a preexpresszív színpadi viselkedést tanulmányozza, amelyre a különböző stílusok, szerepek, műfajok, egyéni és kollektív hagyományok felépülnek” (Barba 2001, 20).

A színház-antropológia megkülönböztet hétköznapi és hétköznapi túli testhasználatot, azaz technikát. Az előbbi effektív, a „minimális energiabefektetés – maximális munkavégzés” elve szerint szerveződik. Ezzel szemben a hétköznapi

4 Lásd <https://nemzetiszinhas.hu/eloadas/godot-ra-varva-2/kapcsolodo-tartalmak> (utolsó letöltés: 2024. szeptember 15.).

túli technikát nem a hatékonyság határozza meg, az az energiapazarlás elve szerint működik, és technikai formába önti a testet. A színház-antropológia a színész munkáját három szervezettségi szintre osztja: 1) a színész személyisége; 2) a színpadi hagyomány, történelmi, társadalmi kontextus; és 3) a preexpresszív szint (a testtudat hétköznapiól eltérő használata). Az utóbbi a színpad biológiai szintje, azaz a *biosz*.

Ezt Barba annyira lényegesnek tartja, hogy szerinte „ha preexpresszív szinten nem hatékony a színész, nem színész. Akár jól is működhet egy adott előadásban, ám akkor pusztán felhasználható anyaggá válik egy rendező vagy egy koreográfus kezei között, funkcionális színész lesz. Egy színész preexpresszív szintjének hatásossága az a mérce, amelyen le tudja mérni autonómiáját mint egyén és mint művész” (Barba 2001, 133).<sup>5</sup>

A színház-antropológia az ember viselkedésének a vizsgálata, amikor az testi és szellemi jelenlétét tudatosan megtervezett előadói szituációkban használja olyan elvek szerint, amelyek eltérnek a hétköznapi életben alkalmazottaktól (lásd Barba és Savarese 2021).

Az első tényező – a színész személyisége – egyedi. A második – a színpadi hagyomány, illetve a történelmi, társadalmi kontextus – kiterjed mindenre, aki ugyanahhoz az előadói stílushoz tartozik. Csupán a harmadik, preexpresszív kategória vonatkoztatható bármely korszak vagy kultúra összes előadóművészeire; ez az előadás „biológiai” szintje. Az első két tényező határozza meg az átmenetet a preexpresszivitásból az ábrázolásba (expresszivitásba). A harmadik az a változatlan elem (*idem*), amely a kulturális, stílusbeli és egyéni különbségek mögött meghúzódik. Az előadás biológiai szintjén kimutatható, ismétlődően visszatérő alapelvek teszik lehetővé a különféle játékmódok használatát, a színpadi jelenlét és a dinamizmus egyéni kibontását. Bizonyos fiziológiai tényezők esetében (testtömeg, egyensúly, a gerinc helyzete, a tekintet iránya) ezen alapelvek preexpresszív feszültségeket teremtenek a testen belül. Ezáltal új erőteret keletkezik, színházi értelemben a test „eltökélt”, „élő” lesz, megnyilvánul a jelen-

5 Vö. „A testnek ezt a hétköznapi túl (*extra-daily*) használatát nevezzük technikának. Az előadó-művészet transzkulturális elemzése feltárja, hogy az előadóművész munkája mely három szerveződési szintnek megfelelő három tényező együttes eredménye. 1. Az előadóművész személyisége, értelmi képességei, művészi intelligenciája, társadalmi *personája*: ezek teszik őt különlegessé és egyedivé. 2. Azon hagyományok és szociokulturális kontextusok összessége, melyeken keresztül az előadóművész egyedi személyisége megnyilatkozik. 3. A testtudat hétköznapiól eltérő technikák szerinti használata, amely transzkulturális, visszatérő alapelveken nyugszik. Ezek a visszatérő alapelvek alkotják azt a területet, amelyet a színházi antropológia preexpresszivitásként határoz meg.” (Barba és Savarese 2021, 10–11.)

lét (a színpadi *biosz*), amivel az előadóművész a néző figyelmét magára vonja, még mielőtt bármi személyes kifejezést formailag megjelenítene. Ugyanakkor ez a „még mielőtt” inkább logikai sorrendet, mintsem előidejűséget jelent. A különböző szervezetségi szintek – az előadáson belül és a néző szemszögéből – nem különíthetők el egymástól. Ezek csak egyfajta elvonatkoztatás révén választhatók szét az elemző kutatói tevékenység, illetve a kompozíciónak a színész vagy a táncos általi technikai megvalósítása során. Az ISTA kutatási területe a test e hétköznapi túli használata során tetten érhető alapelvek tanulmányozása, és azok alkalmazása az előadóművész (*performer*) alkotói munkájában. A színházi antropológia ennek megfelelően az ember előadói szituációban megmutatkozó szociokulturális és élettani viselkedését vizsgálja (lásd Barba és Savarese 2021).

55. perc. *Mit csinálunk? – Godot-ra várunk.*

### *Energiával telített mozdulatlanság*

A másik lényeges terminus, amelyet Barba az energiával kapcsolatban kialakít: a *sats*, az energiával telített mozdulatlanság, a mozdulatot megelőző pillanat/állapot, amikor már az egész test feszültség alatt áll, de a cselekvés még nem látható. Az energiát mozgó mozdulatlanság formájában lehet felfüggeszteni. A *sats* az a közös elem, amely az Odin Teatret színészeinek eltérő egyéni művészi technikáit összeköti. „Ennek ismerete segített, hogy keresztüllássak a súlyos kosztümökön, az ázsiai színész-táncosok művészetét jellemző kifinomult stilizáción, és csak *behajlított térdeket* lássak. Így jutottam el a színházi antropológia első alapelvének felismeréséhez: az egyensúly megváltoztatásának elvéhez” – vallja Barba a *Papírkenuban*. Gondolatát azzal folytatja, hogy nem a kifejezés vágya határozza meg a cselekvést, hanem a cselekvés vágya határozza meg, hogy ki mit fejez ki. A színház-antropológia nagy figyelmet fordít a színész jelenlétére, annak feltételeire és létrehozására. Barba állítása szerint a jelenlétnek semmi köze az erőhöz, a presszióhoz vagy a sebesség mindenáron való kereséséhez. A színész a mozdulatlanságban is tud rendkívül koncentrált lenni. Példaként említi azt az íjat, amelyet az íjász megfeszít, de kioldás nélkül tartja az ideget. A mozdulatlanságban jelen van a visszafogott mozgási energia és a feszültség. „A skandináv *sats* szót használom, hogy leírjam az önmagába sűrített/gyűjtött energiát, az akció kezdőpontját, a pillanatot, amibe minden erőnket koncentrálnunk, mielőtt egy akció felé irányítanánk őket” (Barba 2001, 97–98).



## Theodórosz Terzopulosz rendező tréningje – a színészi test energetizálása

Theodórosz Terzopulosz a színházról és a színészképzés munkamódszeréről szóló *Dionüszosz visszatérése* című, magyarul tavaly megjelent könyvében (fordította Kozma András; Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2023) taglalja, hogyan dolgozik a színészekkel annak érdekében, hogy összetett koncepciója megvalósuljon. Általában hosszas tréning előzi meg az előadás próbáit. A rekeszizommal történő munka áll a fókuszban, amely segít az érzékek finomításában. A rendező elgondolásában ugyanis a játzó teste meghaladja a fizikai testet: magában foglalja az érzékeket, érzéseket, fantáziát és ösztönöket.

„Az Attisz Színház alapítója több évtizeddel ezelőtt dolgozta ki különleges módszerét, amit számos színházi akadémián tanítanak a világban. A legfontosabb tényező az energia. Sokszor beszélnek a színházban energiáról, de ezt gyakran csak az izomerőre értik. Pedig sokkal többről van szó, értelmi és érzelmi energiáról is. Terzopulosz módszere mindezt egyszerre segít mozgósítani. A napi feladat a rekeszizommal való munka, érzékeink finomítása. A Test – mondja Terzopulosz – így, nagy kezdőbetűvel, sokkal többet jelent, mint fizikai testet: érzékeket, érzéseket, fantáziát, ösztönöket. De mindez a helyes rekeszi lélegzésből indul ki. [...]

Attól kezdve, hogy belépünk az energia világába, a testünk meglágyul, felélénkül, élettel lesz tele, megerősödik. De egyszersmind lágyabbá is válik – eltűnnek a gáta, az értelmi és izomellenállások. Megérkezünk egy – mondhatjuk így – pszichoszomatikus energiamezőbe. Ezt a kifejezést is sokszor félreértelmezik. Miközben ez egy nagyon konkrét dolog. Arról van szó, hogy az ember egész léte, a teste, a lelke, minden összekapcsolódik. Terzopulosz módszere tehát egy ilyen összetett, pszichoszomatikus munkafolyamatot jelent, ami független a próbáktól és az előadástól, ezzel külön kell dolgozni. Persze a tréningeken megteremtett alapokat felhasználjuk a színpadon. Ez egy befektetés, amelynek az eredménye remélhetően látszik majd az előadás minőségében.”<sup>6</sup>

6 Szavvasz Sztrumposz görög színész, rendező összefoglalását lásd: „Test és lélek energiái – a Terzopulosz-módszer”, *Nemzeti Magazin* 2023/8.

Online elérés: <https://nemzetisinhaz.hu/magazin/2022/03/test-es-lelek-energiai-bakkhansnok> (utolsó letöltés: 2024. szeptember 15.).

A hasprések, a rekeszizommal teli munka minden színésznél látszódik a *Godot-ra várva* előadás közben is. A két főszereplőnél az összes jelenet és megnyilatkozás előtt tetten érhető a preexpresszív állapot, megszólalásuk jellemzően egy testi aktusból fakadó jelenlétből indul. Visszatérő, rituális elemnek tekinthető, ahogy fejüket összeérintve lefekszenek, beszélgetnek, elalszanak. A Fiú oda-vissza sétálásai, forgása, mozgása, mozdulatsorai tánc- és koreográfiaszerű technikáról árulkodnak. A behajlított térd a színészek „alapállása”. Arcjátékuk, szemmozgásuk, fogkocogtatásuk, nevetésük, sírásuk, jajgatásuk, testük remegése, rázkódása, néhol eksztatikus állapotba juttatása (kifolyik a nyál a szájából, mindeközben mondatot nem hallunk tőle) teljes átlényegülést mutat. A hétköznapin túli testhasználatra bírja színészeit Terzopulosz, ahogy írja Marcel Mauss könyve „A test-technikák biografikus felsorolása” címet viselő részfejezetében (Mauss 2004), de ahogy azt *A színész titkos művészete* című antropológiai szótárban számos példán keresztül olvashatjuk: „Minden hétköznapin túli technika a megszokott egyensúly egy ponton való megváltoztatásának a következménye. Ez a változtatás hatással van a gerincre – a test felső része megnyúlik –, valamint a medence helyzetére: vagyis arra, ahogy a térben mozgunk” (Barba és Savarese 2021, 271).

Végig éberem és *ébren* tartja a színészeket, az utolsó jelentében azonban egymásra fekteti a két testet, majd véres könnyek ereszkednek le a magasból.

Hogy mennyire érvényes a színház-antropológiai eszköztár, és milyen széles skálán értelmezhetők az eddigi kutatások, módszerek eredményei, azt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a 21. században egy Európában is elismert színházrendező abszurd drámát bemutató előadása a színház-antropológia által vizsgált szempontok szerint is megállja a helyét az elemzésben. A fent felsorakoztatott alkotók és kutatók munkásságának kisugárzása folytán pedig egyre bővül azon művészek, kutatók, nézők köre, akiknek művészi világlátása vagy gyakorlati tréningjei a színház-antropológia eszköztárában belül fogalmazódik meg.

*85. perc. Holnap vissza kell jönnünk, hogy Godot-ra várjunk.*

## A felhasznált irodalom

---

- Assmann, Jan. 1999. *A kulturális emlékezet*, fordította Hidas Zoltán. Budapest: Atlantisz.
- Barba, Eugenio. 2001. *Papírkenő: Bevezetés a színházi antropológiába*, fordította Andó Gabriella és Demcsák Katalin. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Barba, Eugenio és Nicola Savarese. 2021. *A színész titkos művészete: Színházantropológiai szótár*, fordította Regős János és Rideg Zsófia. Károli Könyvek. Budapest: L'Harmattan.
- Barba, Eugenio és Nicola Savarese. 2023. *A színház öt kontinense: Tények és legendák a színész materiális kultúrájáról*, fordította Pintér-Németh Nikolett és Regős János. Színházművészeti Műhely. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem.
- Beckett, Samuel. 2015. *Godot-ra várva*, fordították az ELTE francia szakos hallgatói Horváth Ágnes vezetésével. Online elérés: [https://szinhaz.net/wp-content/uploads/2016/07/Beckett\\_Godot-t\\_varva\\_2015\\_03\\_.pdf](https://szinhaz.net/wp-content/uploads/2016/07/Beckett_Godot-t_varva_2015_03_.pdf) (utolsó letöltés: 2024. szeptember 15.).
- Connerton, Paul. 1997. „Megemlékezési szertartások”. In Zentai Violetta, Babarczy Eszter, Erdélyi Ágnes és Radnóti Róbert (szerk). *Politikai antropológia*, fordította Farkas Krisztina és Nagy László, 64–82. Budapest: Osiris.
- Geertz, Clifford. 1994. *Az értelmezés hatalma: Antropológiai írások*, fordította Andor Eszter és mások. Budapest: Századvég.
- Mauss, Marcel. 2004. *Szociológia és antropológia*, fordította Saly Noémi és Vargyas Gábor. Budapest: Osiris.
- Schechner, Richard. 1984. *A performance: Esszék a színházi előadás elméletéről*, fordította Regős János. Budapest: Magyar Színházi Intézet és Múzsák.
- Schechner, Richard. 1985. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.  
<https://doi.org/10.9783/9780812200928>
- Schechner, Richard. 1988 [1977]. „From ritual to theatre and back: the efficacy-entertainment braid”. In *Performance Theory*. London – New York: Routledge.
- Schechner, Richard. 2002. *Performance Studies: An Introduction*. London – New York: Routledge.
- Schechner, Richard. 2004. *Performance Theory*. Taylor & Francis e-Library. Online elérés: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780203426630/performance-theory-richard-schechner> (utolsó letöltés: 2024. szeptember 15.).
- Turner, Victor. 2002. *A rituális folyamat: Struktúra és antistruktúra – A Rochesteri Egyetemen (Rochester, New York) 1966-ban tartott Lewis Henry Morgan-előadások*, fordította Orosz István. Budapest: Osiris.

- Turner, Victor. 2003. „A liminális és a liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban: A komparatív szimbológiáról”. In Demcsák Katalin és Kálmán C. György (szerk.): *Határtalan áramlás: Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúranthropológiai írásaiban*, fordította Matuska Ágnes, 11–55. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Ungvári Zrínyi Ildikó. 2011. *Bevezetés a színházanthropológiába: Színháztudományi tankönyv*. Második, javított és bővített kiadás. Marosvásárhely: Mentor Kiadó.