

BENKŐ KRISZTIÁN

# A színrevitel lehetetlensége

(Bódy Gábor és a neoavantgárd Nácisz-recycling)

„– Ki a példaképe, és miért?  
– Heinrich von Kleist, mert tudott  
találni valakit, aki meg akart halni vele.”  
(Rainer Werner Fassbinder)

A mikor Leni Riefenstahl 1923-ban, Max Reinhardt rendezésében a berlini Deutsches Theaterben először látta Heinrich von Kleist szomorújátékát, a *Penthesileiát*, a hősnő alakja rögeszmésen elkezdte foglalkoztatni. A drámából 1927-ben Othmar Schoeck operát is komponált, amelyet többször bemutattak, és két hangfelvétele is készült (Kleist 1998, IV, 331). Hosszas előkészítés után, 1939-ben Riefenstahl megteremtette a téma megfilmesítésének feltételeit, de végül – a látványvilág részletes megtervezése ellenére – a forgatókönyv elkészítése előtt megtorpant. A *Penthesilea* című filmpozs vagy filmopera rendezését és főszerepét Riefenstahl egyaránt magának álmodta, személyes vallomása szerint úgy érezte, mintha az amazonkirálynő „minden egyes szavát, minden megnyilvánulását” már átélte volna, végül a lemondás „transzcendentális alkotói élmény”-től fosztotta meg. A „freskó” lett volna első színes filmje, melyet a líbiai sivatagban szeretett volna forgatni, egyebek mellett ezer lóval és lovassal, pórázon vezetett leopárdokkal és Akhilleusz szerepében III. Lipót belga királlyal – ő maga a címszerepben teljesen meztelenül, lobogó hajjal ülte volna meg lovát (vö. Bach 92, 308, 325–328). Bódy Gábor *Nácisz és Psyché* című filmje (1980) (noha megvalósult) szintén a kudarcról szól, a színrevitel lehetetlenségéről. A történeti kontextus az Ungvárnémeti színművéből írt, német nyelvű Vidovszky László-féle

opera keletkezését visszairja a 20. század első évtizedeibe.<sup>1</sup>

## 1. Orfeumi tükröződések (Vidovszky László operája)

A z előadás próbái során részleteket hallhatunk és láthatunk a Bódy-film zeneszerzőjének, Vidovszky Lászlónak a filmmel egyidőben készült operájából, a *Nácisz és Echó*ból (1981).<sup>2</sup> Ezt megelőzően Ungvárnémeti filmbeli karaktere (Udo Kier) szerződést ír alá a bécsi orfeum igazgatójával „genial” tragédiájának németre fordításáról és megzenésítéséről. A német „tónikus akcentus” a német világgépbe transzformálja a görög tragédiát (Salzman-Desi 97). Udo Kier alakja átvezet Fassbinder *Lili Marleen* (1981) című filmjébe, mely nemcsak *Nácisz* szerződésének, hanem Bódy elmentmondásos magatartásának értelmezéséhez is hozzájárulhat: a hatalom szolgálatának (ügynöki tevékenység) és kijátszásának (a kortárs underground kultúra alakjainak – Hajasnak, Erdélynek – a beemelése hatalmilag támogatott alkotásba) kétértelmű összjátékát is megvilágíthatja.

„A szöveg Ungvárnémeti Tóth László *Nácisz*-ának egy zanzásított változata, illetve annak egy nem túlzottan magas színvonalú német nyelvű átköltése. Ha úgy tetszik, ez egyfajta bosszú, hiszen korábban gyakran német bővlikből írtak magyar

<sup>1</sup> Kleist *Penthesilea* és Ungvárnémeti *Nácisz* című szomorújátéknak összehasonlító szövegértelmezéséhez lásd Benkó 2009a.

<sup>2</sup> Az opera 1 felvonásból, 21 jelenet áll (24 perces); első koncertbemutató: Budapest, 1981. október 28.; első színpadi bemutató: Budapest, 1988. március 1.

klasszikusokat, hát csináltunk egy magyar klasszikusból egy német bővít. Ez egyébként a filmen a történet részeként is így jelenik meg” (Vidovszky 1997, 38). Annak ellenére, hogy a vállalt kontraktus várható eredményének színvonala vitatható, a költő nagy elvárásokkal néz annak a színrevitelnek az elébe, mely – a színekdoché figuráját is működésbe hozva – a teljes film belső kistükréként funkcionál. Az egész representáló részlet beágyazása bonyolultan rétegzett. Ennek a narratív szerkezetnek lehetséges modellje Weöres Sándornak a film alapjául szolgáló *Psychéje* (1972) vagy a színházon belüli színház-jelenet Shakespeare *Hamlet*-jében, melyet a film készítésével nagyjából egyidőben rendezett meg Bódy Győrben (lásd Schuller 2009). Weöres klasszikussá vált versgyűjteménye Ungvárnémeti szomorújátéka (és a válogatásba még bekerült néhány költeménye) köré épül föl, a két mitológiai alak, Nárccisz és Echo viszonya értelmezi Tóth Laci és a mellé költött fiktív Lónyai Erzsébet kapcsolatát. De az orfeum színpadi próbái nemcsak tematikus-narratológiai szempontból válnak a film *mise en abyme*-jává. A film enciklopédikus ambíciójával összhangban Vidovszky László operája zeneileg a teljes történetet átfogja, telített bujtatott idézetekkel és zenei közhelyekre emlékeztető fordulatokkal, egy „zenei képeskönyv” vagy „képregény”. A varieté darabjában „van klasszikus pasztorál, nagyromantikus zongorafutamok, cukormázás operett-keringő, ragtime, orfeumzene [...] A film történetéből is következik, hiszen a főhős rövid élete köré több mint százhusz évnyi történelem kapcsolódik. Ez a fikció helyileg is, zenetörténetileg is átfog egy hosszabb kort. [...] Zeneileg belesik ebbe a korba a tiszta romantika, annak elborulása, majd a századvég és a húszas évek jazz-inspirálta zenéje” (Vidovszky 1997, 38, 41). Bódy Gábor éppen a *Nárccisz és Psyché* kapcsán fejtette ki, hogy „valamiféle Gesamtkunstwerk-jellegű, operaszerű játékfilm lehetne az intenzív és egyszersmind totális kifejezés alkalma” (Beke-Peternák 132–133), így az orfeumi operapróbák jelenete összhangba kerül a film médiumának Friedrich Kittler által tételezett eredetével is: Nietzschehének a napba néző szemben keletkező vakfoltról adott értelmezése *A tragédia születésében* és a sötétben hirtelen felvilanó fény Wagner színpadán a berlini médiatudós szerint egyaránt a film keletkezésének korai előhírnökei (Kittler 1999, 120–121).

Annak ellenére, hogy a film orfeumi része az emberi hangok és a zene köré szerveződik, ezek-

ben a jelenetekben az optikai médiumok is hangsúlyosan jelen vannak, mintegy a Nárccisz-mítosz optikai összetevőit: a tükröződést és az elvakult önszeretetet megjelenítve. Így az orfeum tükrei és Udo Kier szemüvege illeszkednek a *Nárccisz és Psyché* önreflexív motívumsorába „az egri freskó laterna magicájától a klasszikus árnyképrajzolásig, a prizmatól a mybridge-i konofotográfián át a *Psyché* ausztriai flörtjeit dokumentáló polaroid látványvilágig” (Beke-Peternák 135). A szerződés aláírása közben Udo Kier megigazítja szemüvegét, ami a szerződés tétje fölötti szemet hunyás jelzése is lehet, Erdély Miklós egyik Jovánovics-kommentárját idézve: „a művész a nárccizmusát szolgáló tükrök sorától nem látja az irányító hatalmat” (Erdély 1991, 13). Másrészt a szomorújátékból és a majdani opera librettójából idézett részlet – „du wirst mich nicht verblenden, nicht verblenden nimmer” (Vidovszky 1981, 27; „Nem, nem vakítasz, – nem vakítasz meg soha”, Ungvárnémeti 293) – és a szerződés tárgyának – „eine Szene vertont” – kétértelműsége (megzenésített) vagy „árnyékolt” darab) a médiumok protézisjellegét is előtérbe állítják.

McLuhan szerint a „lencsékkel és szemüvegekkel felfegyverkező szem paradox műveletet hajt végre, önmaga egyidejű kiterjesztését és megcsontítását” (Kittler 2005, 19). Amikor a próba kezdetét veszi, a képsor baloldalán, a színpadon Nárccisz mögött piramis alakú tükörben látszik egy fénylő, megtört görög oszlop, a másik oldalon a sötét sarokot hirtelen hatalmas fénykör világítja meg, és belep az éneklő Echo. A „színházról szóló film maga megkönnyíti a színészi játék megismerését” (Pavis 108), de a rendezőt ezúttal Nárccisz és Echo arcjátékánál is jobban érdekli Udo Kier arca. A fények és árnyékok folytatódó játéka közben a jeleneteket szemlélő Ungvárnémeti újra többször megigazítja szemüvegét. Különösebb értelmezői lelemény nem szükséges annak felismeréséhez, hogy a szemüveglencse ebben az összefüggésben a tükör alakváltozataként is funkcionál, és a költő öntükröződés-ként gyönyörködik saját tragédiájának teremtményében, Nárcciszban. Arra mindenképpen érdemes a művészi önreflexió témáját illetően utalni, hogy a Bódy Gábort kísérletező videóművészként leginkább foglalkoztató egyik probléma ugyancsak a (végtelen) tükröződés, az autoreflexió volt. Az egymással szembeállított két tükörhöz hasonló optikai jelenség érhető el két – a felvett képet azonnal megjelenítő monitorral ellátott – videokamera segítségével (Bódy 79, 298). A videofelvétel tükroref-

## 2. Nymfák táncja (Erdély Miklós és a Krisztina De Châtel Táncsoport)

fektus jellege az eredmény megpillantását „vakon” késleltető filmmel szembeállítva mutatkozik meg, hiszen a videó „mint egy elektronikus tükör működik, a képet azonnal látja az ember” (Bódy 341). A neoavantgárd videóművészeket, Bódy mellett Szirtes András és Birkás Ákos is foglalkoztatta az elektronikus úton létrehozható önarckép, mely „a siktükörhöz képest fordított állású. A képernyőn úgy látom magam, ahogy egyébként mások látnak engem, így a videó az önmegismerés, az »önazonosítás« szinte kimeríthetetlen eszköze” (Beke 169).

A darab próbáinak félbeszakítása, és bemutatásának meghiúsulása hasonló indokkal történik, mint a romantikus-nacionalista történeti állomáson, de ezúttal a színrevitel lehetetlensége Tóth László döntésétől függetlenül nyer újabb bizonyosságot. A költő a korábbi jelenetben *A tatárok Magyarországon* előadását próbáló Kisfaludy Károllyal és körével találkozik a tragédia bemutatásának ügyében, aki a nevek és ezáltal a karakterek megváltoztatását javasolja neki: Nácisz helyett Árpádnak vagy Attilának a szájába kellene adnia dialógusait, hogy a kor elvárásainak megfeleljenek. Az antikvitás romantikus recepciójaként értett neoklasszika ugyanis „a romantika domináns beszédmódjaiból nézve esetenként [így a *Nácisz*ban is] felettebb »nemzetietlen« és kifejezetten »elitista« olvasói stratégiákban nyilvánul meg” (Hermann 94). Bódy Gábor korszakolása alapján a „szecessziós” és „avantgárd-prefasizta” *Nácisz* közötti átmenetet képviselő kísérlet (vö. Beke-Peternák 128) lévetelét a bécsi orfeum műsoráról az igazgató azzal indokolja, hogy a kornak patriotizmusra és militarizmusra van igénye – „keine dekadente Stimmung”. Ennek az időtlen időszerűtlenségnek a „szuperdesign”-ja a vissza-visszatérő, az orfeumi próbák színpadán is megjelenő ion oszlop (Beke-Peternák 134). Bár Ungvárnémeti, katolizálásának a filmben is emlékeztető képsorokban bemutatott jelenetét megelőzően, a rédei kisasszonynak kifejti, hogy csakis „a görög-latin istenek esztétikai és történelmi auctoritásában” hisz, a militarizmus divatjával szembeni értetlensége felidéri Friedrich Kittler McLuhan-kritikáját: „Egy ilyen óskatolikus médiakultusz ellenében, amely egyszerűen összekeveri a Szentleket a Turing-géppel, talán elegendő az a megjegyzés, hogy a technikai médiumok minden eddigi fejlődése [...] épp a kozmikus egyetértés ellenkezője, nevezetesen mindig is haditechnikai jellegű volt” (Kittler 2005, 21; vö. Kittler 1999, 124skk.).

A mikorBódy Gábor enciklopédikus ambíciója szerint az Ungvárnémeti halála után, Psyche állhatatossága folytán megkezdett táncpróba érthető „az új balettről szóló tudósítás”-ként (Beke-Peternák 132). Noha a modern tánc szakított a romantikus balett *en pointe* jellegével, melynek megfelelően az gyakran az opera kiegészítő része volt, semmint önálló műfaj – mégis tekinthető az Erdély Miklós karaktere által „rendezett” és a Krisztina De Châtel Táncsoport által előadott-koreografált akció folytonosságban a Vidovszky-opera filmbeli jeleneteivel, hiszen mindkét kísérlet azonos alapszöveggel dolgozik, így a erotikától sem mentes táncperformasz felidéri a Wagner *Tannhäuser*-ébe az 1861-es párizsi produkció kedvéért beiktatott *Venusberg*-balettet (vö. Salzman-Desi 97–98).

A forgatókönyvíró, Csaplár Vilmos magyarázata szerint Erdély Miklós egy Max Reinhardt-szerű rendezőt formál meg. Reinhardt elméleti írásaiból két mozzanatot emelnék ki, melyek megalapozottá tehetik az asszociációt. *A modern színművészetről és rendezésről* (1915) című írásának retorikájában tetten érhető az ovidiusi mitológéma általi ihletettséggel: „A rendezőnek nőként kell befogadnia és férfiként kell megtermékenyítenie, sőt, végül még, teljesen semlegesén, *tükörként* is kell viselkednie, hogy a színész hű képet kapjon teljesítményéről. [...] A rendező visszafojtja lélegzetét, hogy ne zavarja meg ezt a varázslatos világot. Fűrészszó szíve hallhatóan dobog, és gyenge, de változatos visszahangra talál az alakokban, melyek körülveszik” (Reinhardt 31–32; kiem.: B. K.). Másrészt Reinhardt is fontosnak tartotta, hogy műzeumi „hullagyalás” helyett a klasszikus költőket modern felfogásban rendezzék meg, „mintha a költő napjainkban élne, művei pedig korunkról szólnának” (Reinhardt 11, 31).

A filmbeli rendezőfigura művészi elképzeléseit összefoglalva elmondja: „ez a darab történetesen alkalmas arra, hogy egy összefüggő, egyszerű gondolkodású emberek számára is érthető történet keretében mutassuk be kísérleteink eredményét. Ami pedig a módszereimet illeti, a célt az ember koronként, sőt naponta más-más eszközökkel érheti el”. A báróné ellenvetésére, hogy neki maga „a darab a fontos”, és nem a rendező nevéhez fűződő új felfogás, azzal válaszol: ő „ragaszkodik a megfelelő felfogáshoz. Most már az egyszerű emberek kora kö-

vetkezik. Az embereknek együtt kell lélegezniük, és meggyőződésem, jobban teszik, ha ezt a művészet vagy a vallás, és nem a politika jegyében teszik”. Ahogy az orfeumi jelenetben az optikai médiumok, olyan hangsúllyal jelenik meg a táncpróbák felvezetésében a Nárcisz–Echó-mítosz akusztikus részletére utaló két telefonbeszélgetés. Az első alkalommal hallatszók *sample*-re (Hitler beszédének részletére) a rendező válasza a háromszor megismételt „nem értem”, majd a Zedlitz bárónéval és báróval folytatott beszélgetés végén a csöndre (a telefonvonal másik végén hallatszók hang ezúttal nem hallatszik) Erdély karaktere „értően” reagál, a korábbi három mondatot echózva, ezúttal az „értem” hangzik el háromszor. (A visszhang mellett továbbra is jelen van a tükröződés: Zedlitz báró torzított, közeledő alakmása látható a szoba vitrines szekrényének üvegjén.) A telefonból hallatszók hang és Erdély „kiszólása” a politikai hatalom embereket segítségbe formáló erejének károságát illetően újra ismétli a Nárcisz szerződése és az ezt értelmező *Lili Marleen* kapcsán már érintett problémát – a destrukció mértékét illetően nehéz különbséget tenni a hitleri és a sztálini diktatúra között. Erdély 1981-es visszaemlékezéséből mindazonáltal tudható, hogy a két telefonbeszélgetés nem az ő tudatos magánkiszólása volt, hanem utószinkronnal készített rendezői ötlet, aminek egy időben ki is kellett maradnia a filmből – mindez az egész jelenetet alapvetően átértelmezi. A felvételeken az alkalmi színész elmondta saját mondatait („nem értem”, majd „értem”) – írja Erdély – és „[a]z elkészült film vetítésén megdöbbenve tapasztaltam, hogy beszélgetőpartnerem Adolf Hitler a magam jól ismert agresszív hanghordozásával. Ebben a kontextusban a szolgálalkúság és opportunizmus megtestesítője voltam; ha ezt előre tudom, a szerepet nem vállalom el” (Erdély 1995, 227). Erdély nyilatkozatának ismerete előtt a magam értelmezői koncepciójában a „nem értem” ironikus performatív aktussá vált az utána elhangzó politikai hatalomkritika révén; a nyilatkozat ismeretében viszont az ironia – Bódy részéről – máshová helyeződik, nevezetesen ebből a nézőpontból az opportunista figura csapdjába csalt karakter szájából inkább a hatalomkritika tűnik ironikusnak és cinikusnak, nem pedig a hatalommal történő kommunikáció.

A két telefonbeszélgetés azonban értelmezhető pusztán esztétikai fogalmak mentén is, mint a hang és a csönd oppozíciója, vagyis a korábbi operarészleteket követően színre vitt balett-próba néma tes-

ti jelenlétének előrejelzéseként. Erdély Robert Wilson operájáról közölt kritikájában méltányolja a csönd esztétikáját: „a némán tárolt meggyőződés erő, míg kimondva banalitássá válik” (Erdély 1991, 50). A jelenet történeti kontextusa megengedi, hogy – az avantgárd korszakból vett esztétikai párhuzamként – utaljunk az olasz futurista F. T. Marinetti *A varietészínházról* című kiáltványának egyik kísérleti ötletére. Marinetti szerint egy Beethoven szimfóniát a végéről kezdve visszafelé kellene lejátszani, ami történetesen a *IX. szimfónia* esetében azt jelentené, hogy Beethoven allegorikus fejlődésmodelljét megfordítva az emberi kórust megszólaltató humanista himnuszról, az *Örömdától* azokhoz az első mozzanatokhoz jutnánk vissza, ahol a táncban válik testivé a zene (vö. Benkő 2009b, 281–282).

Krisztina de Châtel 1963-tól az esseni Folkwang Hochschule táncfakultásán tanult olyan mesterektől, mint Kurt Jooss, Hans Züllig, Jean Cébron. A 60-as évek végén áttelepült Amsterdamba, ahol csatlakozott a holland modern táncosokhoz, Koert Stuyf és Ellen Edinoff együtteséhez. 1976-ban saját együttest alapított, De Châtel Krisztina Táncsoport néven, amelyben táncolt és később koreografált. Sajátos táncstílusát a mozgás, a zene és a fényhatások együttese jellemzi. Performanszai gyakran játszódnak szokatlan színhelyeken, úgynevezett posztindusztriális telepeken, használatlan templomokban (vö. Dienes). A filmbeli performansra a palota egyik tánctermeben kerül sor, melynek egyik szélén helyezkednek el a mulatság közönséggé vált vendégei. A szoba padlóját fényes fekete anyaggal takarták le (korábban kő és szőnyeg látható a termekben), mely kiemeli a jelenet helyszínét eredeti kontextusából. A meztelenségben a táncosok teste, sőt „a mozgást koordináló izomcsoportok is leplezetlenül nyilvánosságra kerülnek”, ami ezúttal kevésbé a természetes hatáskeltést szolgálja, inkább „a testmozgás harmóniájának érzékeltetését” célozza (vö. Kékesi 54); majd a performansz során a közönség tagjai is csatlakoznak a művészekhez azáltal, hogy maguk is elkezdnek meztelenre vetközni. A bemutatott koreográfiái beállítások – bár a történetből adódóan itt Ungvármémeti *Nárciszának* „új felfogású” rendezését készítik elő – legfőképpen lehmanni értelemben vett „posztdramatikus” viszonyban állnak a megrendezni szándékozott szöveggel, ezért a tematikus összefüggést megtartva és a wagneri *Venusberg*-társításra visszautalva nevezhetőek ötnimfa táncos képckockáinak.

De Châtel táncstílusának ihletői között gyakran utal Piet Mondrian művészetére: koreográfiáinak absztrakt formája mindig tiszta forma, mely Mondrian módjára kontrollált. A holland képzőművész maga is lelkes táncos volt, és festményein is kísérletezett a táncos teste által rajzolt geometriai formák visszaadásával, például a *Foxtrot... (1929)* és a *Boogie-Woogie*-sorozat (1942–44) című képein. A filmbeli táncsoport koreográfiái alakzatai, melyek többször visszatérő geometriai formációja a piramis (szimmetrikus vagy aszimmetrikus, pozitív vagy negatív piramis), a rendezői megoldás révén képzőművészeti alkotásokká, „grafikonnal elemzett, kimerevített mozgásfotókká” (Beke-Peternák 134) változnak át. A performanszt dokumentáló hét fekete-fehér „fotó”, a hét „mesterségesen létrehozott szituáció” (Erdély 1995, 113) számozott, illetve vonalak és német nyelvű feliratok láthatóak rajtuk; minden fényképet Erdély Miklós magyar nyelvű tételmondato- kat közlő hangja kommentál. Amikor a jelekkel ellátott és kommentált kép fekete-fehérből színesre vált, akkor a táncosok átmozdulnak a következő beállításba, mely ismét fekete-fehérré változva megáll pár másodpercre. Erdély a már említett Wilson-kritikában mérlegelte a közönség időérzékenységével játszó állóképek, a „várakozási idővé transzformált” idő művészi lehetőségeit. A színházban, így a filmen belüli néző számára a „hosszan tartó ugyanaz az idő múlásával észrevehető jelentésmódosulásokon esik át” (Erdély 1991, 47–54); míg a mozgókép nézője számára ez a megoldás a film befogadásához szükséges, szemben keletkező illúzióra irányítja a figyelmet, arra, hogy a film fényképek olyan gyors egymásutánjából áll össze, melyek az emberi szemben

a folytonos mozgás érzetét keltik. A filmből „kivágot” képkockák a mozgóképet fényképpé változtatják vissza – a film idejében csupán néhány másodperc erejéig tartanak ezek a szünetek, de a filmtől függetlenül létezőnek tételezett fényképek statikus-sága a „várakozási időt” végtelenné vagy legalábbis a fotó létezésének meghatározatlan idejévé tágítja. A film zenei szervezésének lehetőségét vizsgáló szövegében írja Erdély, hogy „[b]izonyos szegmen- tumok időbeli hossza vagy rövidege és azok váltakozása ritmikai aspektusként jelentkezik. A filmbeli mozgások a ritmikára vonatkoztatva tekinthetők egy- fajta balettnek” (Erdély 1995, 118). Vagyis a zene és film közötti ritmikai analógia révén a filmen zene nélkül is zenei hatás érhető el. Az állóképekre felírt és az elhangzó szövegek – a rendező korábban idézett hitvallásának megfelelően – egyén és közösség, Én és Másik viszonyát fejegetik (Verbindung, Berührung, Geschlossenheit, Gegensatz, Harmonie). A performansz mindvégig zene nélküli mozdulat- színház, a közönség elhalkuló morajlása után Erdély hangja mellett felerősített és torzított, gépi fújtatóra emlékeztető légzés zaja kíséri, mely talán kissé túl egyértelmű művészi leképezése az „együtt lélegző emberek” elméleti tételének.

A nimfák balettjének befejeztével a táncosok és a meztelenre vetkőzött nézők egyesülve kivonul- nak a természetbe, ahol sor kerül Hajas Tibor ön- késelő és önfelrobbantó magánperformanszára. Tematikailag ebben az önfelszámoló gesztusban Ungvárnémeti és Nárcisz halálban beteljesülő sorsa nyer művészi formát. A halálban, mely hamarosan a költő emlékét magányosan és önfeláldozóan őrző Lónay Erzsébetet is utoléri.

## Irodalomjegyzék

- Bach, Steven (2008) *Leni Riefenstahl élete és munkássága*, (ford.) Szántó Judit, Budapest, Európa.
- Beke László–Peternák Miklós (szerk.) (1987) *Bódy Gábor 1946–1985, Életműbemutató*, Budapest, Műcsarnok.
- Beke László (1997) *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992*, Budapest, Balassi-Intermedia.
- Benkő Krisztián (2009a) „Grácia és öngyűlölet (Ungvárnémeti Tóth László: *Nárcisz vagy a gyilkos önnszeretet*)”, in Uő. *Önkívület. Olvasónapló a magyar romantikáról*, Pozsony, Kalligram, 117–148.
- Benkő Krisztián (2009b) „Unheimlich és Grácia a német romantikában”, *Literatura*, 35. évf., 3. sz., 278–300.
- Bódy Gábor (1996) *Végtelen kép*, Budapest, Pesti Szalon.
- Dienes Gedeon (szerk.) (2008) *Magyar táncművészeti lexikon*, Budapest, Planétás.
- Erdély Miklós (1991) *Művészeti írások. Válogatott művészetelméleti tanulmányok*, (szerk.) Peternák Miklós, Budapest, Képzőművészeti Kiadó.

- Erdély Miklós (1995) *A filmről (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák). Válogatott írások II.*, (szerk.) Peternák Miklós, Budapest, Balassi.
- Fassbinder, Rainer Werner (1996) *Írások, beszélgetések*, (ford.) Györffy Miklós, Orosz Magdolna, Budapest, Osiris.
- Hermann Zoltán (2005) „Hol semmi jelt nem láthatok...» Újabb szempontok Ungvárnémeti *Nárcisz-drámájának* értelmezéséhez”, in Ungvárnémeti Tóth László, *Nárcisz vagy a' gyilkos önn-szeretet*, Budapest, Ráció, 87–110.
- Kékesi Kun Árpád (2000) „Tánc- és mozgásszínház”, in Uó. *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern – Dráma/ Színház – Elmélet*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 54–58.
- Kittler, Friedrich A. (1999) *Gramophone, Film, Typewriter*, (trans.) Winthrop-Young, Geoffrey–Wutz, Michael, Stanford, Stanford UP.
- Kittler, Friedrich A. (2005) *Optikai médiumok (Berlini előadás, 1999)*, (ford.) Kelemen Pál, Budapest, Ráció.
- Pavis, Patrice (2003) *Előadáselemzés*, (ford.) Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi.
- Reinhardt, Max (1994) „A színészek színházában hiszek”, (szerk.) Török Margit, Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet.
- Salzman, Eric, Desi, Thomas (2008) *The New Music Theatre. Seeing the Voice, Hearing the Body*, Oxford, Oxford UP.
- Schuller Gabriella (2009) „Bódy Gábor: Hamlet, 1981. A drámaontológia határa a nyolcvanas évek Magyarországon – Esettanulmány”, in Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád (szerk.), *A színháztudomány az akadémiai diszciplinák rendjében. Bécsy Tamás életművéről*, Budapest, L'Harmattan.
- Ungvárnémeti Tóth László (2008) *Művei*, (szerk.) Merényi Annamária, Tóth Sándor Attila, Budapest, Universitas.
- Vidovszky László (1981) *Nárcisz és Echó. Opera egy felvonásban (partitúra)*, (szölv.) Meller Ágnes–Rác Judit, Budapest, Editio Musica.
- Vidovszky László, Weber Kristóf (1997) *Beszélgetések a zenéről*, Pécs, Jelenkor.