

DERES KORNÉLIA

Az üvegkoporsó visszatér

A Természetes Vészek Kollektíva két előadásáról¹

A tanulmány célja a Természetes Vészek Kollektíva két összekapcsolódó táncelőadásának a kritikai újrajátszás és kreatív újragondolás horizontjából történő vizsgálata. Az 1986-os *Eleven tér*, illetve annak 2012-es *Végtelenbe zárva* című performatív felidézése rámutat az *enactment* (eljátszás, megelevenítés) kategóriájának mind archívumelméleti, mind előadástörténeti szempontból produktív voltára, valamint arra is, hogy bizonyos (újra)játszások miként olvashatóak testalapú archiválási gyakorlatokként. A kísérleti tánc és a body art hagyományait mozgató két előadás véleményem szerint együttesen egy olyan tengelyt hoz létre, amely a mentalitásbeli és esztétikai rekurzivitás problémáját állítja középpontba, ilyen szempontból pedig a hazai közelmúlt történeti tapasztalatainak is szubverzív értelmezését nyújtja.

Az ikonikussá vált *Eleven tér*ben a szólótáncos, Bozsik Yvette egy szűk üvegdoboz foglyaként tökéletesen érzékeltette a vasfüggöny mögött évtizedeken át épülő klausztrófób társadalmi-művészeti rendszert és az abban uralkodó alávettség fokozatait. Ehhez képest a 2012-es előadásban Góbi Rita egy, az *Eleven tér*éhez kísértetiesen hasonló üvegkoporsóba zárva már az 1989–1990 után eltelt bő két évtized mediális, társadalmi, kulturális változásainak fényében mutatott rá az újonnan kiépülő technikai és társadalmi rendszerek klausztrófób természetére, valamint a megfigyelés és megfigyeltség (új) formáira.

Céлом a két előadás kapcsolatának, egymásra ható interpretációs erővonalainak elemzésén keresztül rámutatni arra, hogy egyfelől miként válik a 2012-es előadás a korábbi bemutató sajátos performatív archívumává – részben az alapszituáció újrajátszásán keresztül, részben a korábbi előadást és annak történeti idejét megidézõ installációval. Másfelõl ugyanilyen fontos az is, hogyan vonja 2012-ben a *Végtelenbe zárva* című előadás és a *Manipulált terek* című installáció határozott (újra)értelmezési keretbe az 1986-os bemutatót, amennyiben a Kádár-rendszer tereinek – politikai és kulturális értelemben vett – szűkösségét is fel- és megelevenítik. Az üvegdobozba zárt női testek ismétlődő jelenléte tehát nem pusztán

1 | A tanulmány megírása alatt Alexander von Humboldt posztdoktori ösztöndíjban részesültem. A tanulmány egyes részei angol nyelven a *New Theatre Quarterly* című folyóiratban olvashatóak („From State”).

a hazai testközpontú előadások performatív megőrzésének lehetőségeire mutat rá, hanem a diktatúrából a demokrácia felé vezető út Kelet-Közép-Európára jellemző buktatóira is. Ennek következtében – az ideológiai és történeti különbségek ellenére nagyon is hasonló – hatalmi struktúrák ismétlődő, minduntalan újra felbukkanó logikája, ekképpen a múlt folytonos ismétl(őd)ése, valamint az erre adott egzisztenciális reflexek skálája is fontos eleme a két bemutató által közösen felépített mátrixnak.

ARCHÍVUMOK, TESTEK, (FEL)ELEVELÍTÉS

Az utóbbi évtizedek során a színház-, tánc- és performansztörténettel foglalkozó tudományos diskurzusok fontos területévé vált az archiválási gyakorlatok és a *live art* (erről bővebben lásd Szőke; Goldberg) kapcsolódási pontjainak, cserefolyamatainak feltérképezése. Az archívumelméletek felől újraolvasott performansz-elmélet felhívja a figyelmet az előadó-művészetek historiográfiai módozatainak sokszínűségére, amely túlmutat az egzakt(ként elgondolt) rögzítés az írásbeliséghez kötődő elképzelésein, és utat nyit a felidézés, a gesztikus ismétlés (test)gyakorlatai felé.

Ehhez köthető az amerikai színháztörténész, Rebecca Schneider *Performing Remains* című könyve is, amelyben a szerző megkérdőjelezi a performanszontológia számos alapvetését. Schneider többek között rákérdez az előadó-művészeti gyakorlatok azon axiómájára is, amely szerint az előadás mint olyan nem marad(hat) fenn, mivel ellenáll az archiválhatóság kritériumainak, hiszen nem dokumentálható, nem rögzíthető (erről bővebben lásd Phelan 146–149). Schneider meglátása szerint viszont az előadást az elmúlással egyenlővé tevő logika (*performance as disappearance*) felülbírálatra szorul: „[...] amikor egy olyan értelmezést privilegizálunk, mely szerint az előadás nem maradhat fenn, nem hagyjuk-e figyelmen kívül a tudás és emlékezés eltérő módozatait, amelyek talán éppen úgy pozicionálódnak, ahogyan az előadás is, amely bár másként, de képes fennmaradni?”² (98–99)

Schneider mellett érvel, hogy érdemes kilépni a nyugati, logocentrikus, objektumközpontú archeológiai logikából, és ráismerni arra, hogy az előadások általában rendhagyó módon maradnak fenn. Vagyis másként, mint ahogyan azt megszoktuk: többek között ismételt mozdulatokon, gesztusokon és mimikán, gyakran akár új testek bevonásán keresztül. A szerző itt példaként nem pusztán az Egyesült Államokban nagy hagyománnyal rendelkező történelmi, polgárháborús újrajátszások gyakorlatát hozza, de olyan előadásokat is említi, mint a The Wooster Group *Hamletje*, amelyben John Gielgud 1964-es színház-filmjének ref-

2 | Az itt szereplő – és a többi, idegen nyelvből idézett – szövegrészt a jelen tanulmány szerzőjének saját fordításában közöljük. (A szerk.)

lektív rekonstrukciójára tesznek kísérletet (részletesen lásd Deres, „Nosztalgia”), vagy a *Poor Theatre* című Grotowski-újrajátzásuk. A csontok (dokumentumok, anyagok, tárgyak) emlékezete helyett így megérkezhetünk az eltűnő és újra megjelenő hús emlékezetéhez (rituálék, testek, energiák). Ez az emlékezet ráadásul sajátos energetikai mezővel bír, amennyiben célja nem pusztán a múlt minél hitelesebb, teljesebb szubjektív vagy objektív reprezentálása, éppen ellenkezőleg: a testen keresztül újra életre keltett, reanimált múltbeli esemény nem pontosságával tűnik ki, hanem vitalitásával. Ebből következően szükségessé válik a fennmaradásnak olyan, az archívumelméletben eddig mellőzött, eltérő módozatait is megvizsgálni, mint a fenti példákban következő különféle művészeti vagy történeti újrajátzások, rekonstrukciók és felidézések, ahol az élő testek energiái és anyagai szolgáltatják az emlékezés és emlékeztetés alapját.

Diana Taylor ehhez képest a repertoár fogalmának bevezetésével igyekezett újragondolni az archívumok és előadói gyakorlatok viszonyát: „A törés [...] nem a leírt és kiejtett szavak között található, hanem a látszólagosan sokáig fennmaradó anyagok *archívumai* (mint a szövegek, dokumentumok, épületek, csontok) és a testen keresztül kifejeződő gyakorlat/tudás úgynevezett efemer *repertoárjai* (mint a beszélt nyelv, a tánc, a sportok, rituálék) között.” (19) Schneiderhez hasonlóan Taylor határozottan az archívum fogalmának újraértékelése mellett foglalt állást, amely szerint a halott anyagok szimpla megőrzésének lehetőségein túl érdemes a vizsgálódást kiterjeszteni olyan, testalapú gyakorlatok felé, amelyek az élő testek materiális energiáiból merítik erejüket. Ennek megfelelően a test többé nem pusztán az archiválási folyamatok közreműködője (például a recepción, értelmezésen keresztül), hanem a különféle maradványok (emlékek vagy anyagok) életre keltője is, amennyiben újra használatba veszi azokat, például különféle előadói gyakorlatokon keresztül. Ez pedig nem csupán performatív, hanem politikai szempontból is képes újrafogalmazni az archeológiai gyakorlatokba bekapcsolódó test szereplehetőségeit.

A fenti alap kutatások után az elmúlt évtized során folyamatosan jelentek meg azok a publikációk, amelyek a színház-, tánc- vagy performansztörténet példáin keresztül az előadások megőrzésében akár művészeti, akár tudományos indíttatásból részt vevő, a megőrzött anyagokhoz hozzáférő és azokkal kapcsolatba kerülő testek és értelmezési hagyományok kapcsolatát vizsgálták (például Lepecki; Jones; Roms; Clarke et al). Ezzel párhuzamosan, ahogyan arra Nick Kaye rámutatott, megnőtt azon előadástípusok száma, amelyek önmagukat egyszerre kötik a művészeti és archiválói gyakorlatokhoz: „A live art gyakorlatok materiális, dokumentumalapú és textuális maradványainak széles körű újrajátzása és újra felhasználása tudatos archeológiai fordulatot jelez a közelmúlt és a jelen művészetében. Az ilyen taktikák mostanra a performanszművészet körforgásának és diskurzusainak integráns részeivé váltak.” (25) A Kaye által definiált archeológiai fordulat nem csupán azon keresztül állította kihívás elé a jól ismert megőrzési módszereket és elméleteket, hogy felhívta a figyelmet az élő dokumentáció mű-

fajára, amely során a test által (újra) felhasznált, (újra) életre keltett vagy (újra)ját-szott maradványok tulajdonképpen a testbe zárt emlékek és tudás előadóivá válhatnak, hanem a *live art* kizárólagos efemer voltára is rákérdezett más interpretációs lehetőségeket ajánlva.

Az olyan példák, mint Marina Abramović *Seven Easy Pieces* című, 2005-ös előadás-sorozata – amelyben hét (részben saját, részben más művészhez köthető), az 1960–1970-es években előadott performanszt játszott újra – sajátos válaszként jelent meg a terület elveszettnek hitt hagyományaira. Abramović projektje a korai, meghatározó performanszokhoz kötődő dokumentáció hiányából indult ki, s az azokra adott performatív válasz a test által megalkotott élő archívumban teljeseedett ki, amely szó szerint elevenné tette az egykori eseményeket. Itt ismét érdemes hangsúlyozni, hogy sokkal inkább az energetika és a tudásmegmaradás, mintsem a pontosság szempontjának figyelembevételével válhatnak ezek az előadások produktív értelmezések kiindulópontjaivá. Ennek következtében az is elmondható, hogy az újrajátszás műfaja lehetővé teszi, hogy az intézményes művészet határait megkérdőjelező táncelőadások vagy performanszok saját történeteire emlékezhessünk (ehhez bővebben lásd Czirák; Gadó, „Játszd újra”; Umathum). Ezen túl feltárul ennek a speciális történet(iség)nek a folytatólagossága azáltal, hogy bizonyos ikonikus előadásokat újrajátszanak, valamint újraértelmeznek a fennmaradó materiális és mediális maradványok felhasználásával, ideértve tárgyakat, fotókat, szövegeket, emlékeket vagy testmozdulatokat. Így pedig a *live art* már nem pusztán eltűnésével, hanem éppen újra felbukkanásával tűnhet ki (vö. a Schneider-féle „másként fennmaradás” fentebb említett megállapításával): ez a fordulat a testalapú előadásokat is új értelmezési horizontba von(hat)ja.

Egy olyan energetikai mező (Fischer-Lichte 136–139, 160–166) körvonalazódik itt, amelyik az elmúlt események hiányában, pontosabban éppen a hiány miatt kezd potenciális körforgásba. Amint arra Heike Roms is rámutatott az archívumok és előadások összefüggése kapcsán: „ahelyett, hogy az előadások elkerülhetetlen »(el)múltságán« tűnődnénk, az archívum arra bátorít bennünket, hogy felfedezzük az előadások folytatólagos jelenlétét” („Archiving Legacies” 37). A testen keresztül mozgásba lendített energia fennmaradásáról van itt szó, ahogyan az előadások a visszatérés lehetősége felől definiálódnak újra, a testi energiák cirkulációján keresztül. (S hogy ez a felbukkanás ráadásul időben sem feltétlenül lineáris, arra lásd a *preenactment* és *enactment* izgalmas, formálódó kritikai és tudományos diskurzusát, például: Czirák et al.)

A fenti elméleti és értelmezési keretek ráadásul különleges viszonyt ápol(hatná)nak az egykori keleti blokk országainak testalapú előadói gyakorlatával, illetve azok emlékezetével, történetírásával. Hiszen a második nyilvánosság eseményeinek, a túrt és tiltott előadásoknak, illetve a gyakran hozzájuk kötődő kísérleti esztétikáknak a kulturális emlékezetbe történő bekapcsolására vagy megerősítésére a performatív felidézés formái sajátos megoldást nyújthatnának. Ezek a megoldások ráadásul a – Kelet-Közép-Európában egyébként is a gyanú ta-

pasztalata által övezett – dokumentumalapú tudástermeléssel szemben vagy azzal párhuzamosan egy gesztikus, kinesztetikus, testközpontú hagyomány jelentőségére is felhívhatnák a figyelmet. Így a test igazsága kerül(het) szembe a dokumentumok igazságával. Hogy mindez Kelet-Közép-Európában miért nem alakult mégsem így, tehát hogy a művészettörténet (ideértve a színház-, tánc-, performansz- és képzőművészetet is) performatív felidézései és újrarájátszásai miért kifejezetten alulreprezentáltak ebben a geopolitikai régióban, azt Czirák Ádám több, egymással összefüggő szemponttal világítja meg: a tudáshagyományozódással szembeni általános bizalmatlanság, az úgynevezett rendszerváltás által meghatározott identitásváltozások, illetve a traumafelhalmozódás történeti helyzetéből fakadó képtelenség a differenciált múltfeldolgozásra (23–24). Mindezek mellett a kelet-közép-európai régióból származó példák többsége elsősorban a hatvanas és hetvenes évek tiltott performanszainak újrarájátszását célozza, amiben fellelhető az az „igény vagy remény, hogy a múlt elfeledett radikális gyakorlatait reaktiválják azért, hogy a jelen művészeti aktivista folyamatai számára releváns módszereket vagy belátásokat biztosítsanak” (Fowkes és Fowkes 240). Az alábbiakban egy olyan, hazai esettanulmány bemutatása a célom, amelynek kiindulópontja az államszocializmusnak már egy későbbi időszakát érinti, így történeti-politikai kontextusa is jelentősen eltér a hatvanas–hetvenes évek sajátosságaitól. A Természetes Vészek Kollektíva párban olvasható, 1986-ban és 2012-ben bemutatott két táncelőadása a nyolcvanas évek energetikai, mentalitásbeli és esztétikai mezőit lépteti párbeszédbe a kortárs jelennel, méghozzá úgy, hogy az 1989–1990 előtti és utáni időszak folytatóságossága is radikálisan új fénytörésbe kerül.

KLAUSZTROFÓB TEREK

1986-ban Bozsik Yvette táncművész és Árvai György képzőművész-rendező a két évvel korábban alapított Természetes Vészek Kollektívával mutatták be *Eleven tér* című előadásukat. A kollektíva – amelyben végül csak Árvai maradt meg állandó alkotóként – azóta egy olyan sajátos esztétikáról vált híressé, amely a különböző művészeti ágak, műfajok és médiumok (tánc, performansz, film, videó, zene) közötti határok átjárhatóságát és újradefiniálását tűzi ki céljául. A hazai kulturális emlékezetben az *Eleven tér* a magyar táncművészet ikonikus darabjaként él, amely a body art és kísérleti tánc elemeit vegyítette (Péter). Az a művészeti-strukturális kontextus, amelyben az előadás létrejött, a moderntánc-oktatás 1948-as betiltásától induló, a hazai színpadi táncművészetet meghatározó kettős struktúrához köthető. Ez a struktúra kettéosztotta a támogatott professzionális, valamint a nem támogatott és gyakran amatőrnek bélyegzett alternatív táncformációkat. Ennek következtében az 1980-as években leggyakrabban éppen ezek a független csoportok váltak a kísérleti táncmozgalmak fontos terepeivé. Fuchs Lívia megállapítása szerint az „amatőr” tánc nyolcvanas évekbeli hullámát az jel-

lemezte, hogy „[n]em volt fellépési lehetőség sem; mindenki nulláról indult, s egy-egy nyugati minta alapján próbált valamilyen mozgásvilágot kiépíteni, ami nem balett és nem néptánc. [...] Az induló alternatívok közül az egyetlen úgynevezett »profi« Bozsik Yvette volt, aki nem egyedül indult, hanem Árvai György képzőművész hatására.” (Magács et al. 26)

Az 1986-os bemutató fókuszba egy szűk, 155×85×52 centiméter nagyságú üvegdobozba zárt testre irányult (Péter). Az üvegdobozban lévő táncos, Bozsik Yvette által megtestesített lény helyzete – a jelenből nézve – hűen tükrözte annak az országnak a klausztofób atmoszféráját és térpolitikáját, amely a bemutató idején még a vasfüggöny árnyékában létezett. Állítom mindezt annak tudatában, hogy a nyolcvanas évek ideológiai-politikai fellazulásának kizárólagos narratívája mind a mai napig olyannyira dominál a Kádár-rendszer kultúrtörténeti értelmezéseiben, hogy az gyakran képes elfedni vagy relativizálni a négy évtizeden keresztül kiépülő mentális és fizikai bezártság egzisztenciális tapasztalatait és azok következményeit, valamint a szabadságnak nevezett kulturális különalkuk társadalmi jelentőségét. Azokét a különalkukét, amelyek természetesen még pár évvel a rendszerváltozás előtt sem terjedtek ki azonos mértékben minden kulturális szereplőre, lásd 1986–1987-ből az Inconnu csoport és *A harcoló város* című, betiltott és megsemmisített kiállítás példáját (Huhák). Emellett pedig hozzájárultak a késő Kádár-kor kulturális életére (a korábbi évekhez képest természetesen más formában és mértékben) jellemző bezártság és klausztofóbia elfedéséhez, ami egyben megágyazott a korszak társadalmi, strukturális reflexeinek 1990 utáni átmentéséhez is. Ezért pedig nem elhanyagolható az *Eleven tér* kapcsán sem a Kádár-kor mint a klausztofóbia történeti tapasztalatát hordozó társadalmi és főként mentalitásbeli kontextus, amit a 2012-es bemutató is megerősít. Ez a strukturális szűkösség ugyanakkor jellemzően a magyar közönség előtti bemutatkozás lehetőségeit határozta meg: a produkciót a csekély számú hazai előadás után Európa-szerte közel ötven alkalommal játszották különféle helyszíneken (Péter).

Huszonhat évvel később a Természetes Vészek Kollektíva úgy idézte fel az *Eleven tér* előadását, hogy az új felállásban pusztán a rendező maradt változatlan. A 2012-es bemutató *Végtelenbe zárva* címen futott, és az 1986-os előadás alapszituációjához tért vissza azáltal, hogy a táncost egy hasonló üvegdobozba zárta be. Ugyanakkor fő kérdéseit az emberi szabadság határaitól újragondolta, és ennek következtében a színpadon egy olyan mediatizált tájat mutatott be, amelyben a táncos teste nem pusztán az új előadó (Góbi Rita) bevonásán keresztül íródott újra, hanem majdnem három évtized társadalmi és mediális változásain keresztül is. Habár az előadás nem címkézte magát sem újrajátszásként, sem öndokumentációként, véleményem szerint mégis kiaknázza az archiválás és a művészet kapcsolatát: az üvegkalitkába zárt, bámuló tekinteteknek kitett női test képe tudatosan idézte fel a nyolcvanas évekbeli előadás esztétikai és politikai atmoszféráját, és azzal reflektív viszonyt alakított ki. Így a klausztofóbia tapasztalata az új technikai, társadalmi rendszerek által kialakított változásokkal is

összefonódott. Ennek következtében az *Eleven tér* (1986) és a *Végtelenbe zárva* (2012) című előadások együttesen és egymás fényében gondolkodtatnak el az emberi testet érő manipulációkról, valamint a különféle kulturális, történeti és mediális kontextusokban létrejövő elnyomott életokról.

Habár az *Eleven teret* Budapesten csak néhány alkalommal játszották 1986 és 1988 között (Péter), városi legendaként terjedt a kor fiatal művész- és értelmiségi közösségeiben, „hogyan rendező egy szűk terráriumba zárta a lázadó balerinát” (-sisso-). Az első magyar nyelvű recenziók és elemzések a bemutató után több évvel jelentek meg, és az elemzők jellemzően vagy az előadás ritualitását hangsúlyozva a létezés korlátainak színreviteleként értelmezték a látottakat, vagy politikai szempontból a test-színrevitelek hagyományainak és a változásellenes rendszereknek a kritikájaként vették szemügyre (Rényi, „A térhiány” 100–101). Tény, hogy az *Eleven tér* számos, az 1980-as évek Magyarországon létező táncos és színházi konvenciót felforgatott azáltal, hogy a majdnem meztelen, látszólag sérülékeny női testet egy mind fizikailag, mind mentálisan nagy kihívást jelentő szituációba kényszerítette. Bózsik Yvette később beszélt arról, hogy az agresszíven szűk méretű tér hogyan hatott rá a próbafolyamat alatt: „Amikor először belebújtam ebbe a térbe, azt mondtam, hogy na jó, hát ezt azért mégse... Kívülről fantasztikus, de belül... Szörnyen éreztem magam benne, meg sem tudtam mocanni. Nagyon szenvedtem: se feküdni, se felülni nem lehetett benne. A magassága volt a legszörnyűbb.” (Rényi, „>természetes vészek<” 113) A bemutatóra készülve Bózsik beköltözött ebbe az intenzív térbe, naponta több órára, aminek következtében Péter Petra megállapítása szerint újfajta mozgáskonvenciókat alakított ki: „Ez az intenzív fizikális tréning végül megszabadította a testét a sok év szisztematikus munkájával belé nevelt instant mozdulatmintáktól, ugyanakkor a hivatásos balett-táncos képzés során elsajátított önfegyelem, kitartás, tudatosság, koncentráció tette lehetővé ezt az elrugaszkodást.” (1. ábra)

Az *Eleven tér* hagyományozódását meghatározta egyfelől, hogy a nyolcvanas években viszonylag kis számú közönség láthatta az alacsony előadásszám miatt, másfelől az előadást dokumentáló videofelvétel részletei csupán a közelmúltban váltak nyilvánosan hozzáférhetővé. Ugyanakkor néhány jelenete már látható volt Kamondi Zoltán 1989-es, *Frick úr és az Eleven tér* című filmjében, amelyben a nyilvános vécét üzemeltető Frick Lászlóval készült interjúkat keresztettkék Árvaiék előadásának bizonyos részeivel. Kamondi filmje a nyolcvanas évek láthatatlan és látható társadalmi és kulturális falairól és koporsóiról azon archivatori gyakorlat fényében is értelmezhető, amely a kevésbé hozzáférhető, limitált közönséget elérő előadások emlékének fenntartását és továbbadását célozza, a társzművészek (és művész társak) bevonásán keresztül, s amelyet Roms a „gondoskodás és törődés archivatori gyakorlataiként” (*archival practices of care*) írt le („Archiving Legacies” 37–38). Roms ezt a kifejezést arra használja, hogy a hatvanas–hetvenes évek brit performance-művészetének örökségét és átörökítését a gondoskodás gyakorlatain keresztül vizsgálja, amikor a különféle művészek, családtagok, ku-



1. ábra | Bozsik Yvette az Eleven térben | A fotót készítette Szabó Róbert Gábor

tatók, levéltárosok közös erőfeszítéseinek köszönhetően maradnak fenn és válnak megismerhetővé, kutathatóvá bizonyos hagyománytörő, kis közönség előtt játszott művészeti események. Ebben az esetben számos támogató szereplő együttes munkája járul hozzá ahhoz, hogy a különféle tárgyak, írások, egyéb rögzített anyag megőrzésével, majd esetleges katalogizálásával a feledésre ítélt művészeti események a kulturális emlékezet részeivé válhassanak. Kamondi filmje azáltal, hogy az *Eleven tér* jeleneteit beemelte, jelentős lépést tett afelé, hogy az előadás ne pusztán a nézők emlékezetében legyen hozzáférhető a jövő számára.

Az előadás a művészek, a recenzensek és a közönség emlékezete, valamint a dokumentumfilm tanúsága szerint azzal kezdődött, hogy Árvai megtisztította az üvegdoboz piszkos felületét, egy olyan autoritást reprezentálva, amelyik a dobozban lakó élőlényt láthatóvá és megfigyelhetővé teszi. Az előadás a későbbiekben a Bozsik által megtestesített (anti)utópikus lény történetét vitte színre, ahogyan az hosszú körmeivel és hámló bőrével az animalitás határán létezik, miközben a tér által kijelölt szűk keretben ismétlődő, dinamikus, rituálisként is érthető mozgásokat végez. S habár a lény végül ráeszmél saját terének műviségére, mégsem lesz esélye kijutni a borzasztóan szűk üvegtérből.

A tér klausztrófóból volt pedig még inkább hangsúlyossá vált a dobozban megjelenő anyagoknak köszönhetően: homok, víz, valamint a különböző emberi váladékok, mint köpet, izzadság és az üvegfelületen lecsapódó lehelet. Az előadás

dramaturgiája a táncos testének korlátozott, erőltetett, görcsös mozdulatain és hangjain (sikoltás, lélegzetvétel, lihegés, hörgés) alapult, és így minduntalan visszautalt a bezártság és minimális térszélességére. Ez az alapszituáció, amely a test felett gyakorolt jogok valódi tulajdonosára is rákérdezett, nem pusztán a táncos tűrőképességének határait feszegette erőteljesen, hanem a közönséget is: előfordult, hogy egy néző megkísérelte kiszabadítani Bozsikot az üvegdobozból, de más nézők leállították (Gyimesi 13, idézi Péter). Az előadás az üvegbörtön lakóját kívülről (meg)figyelő, szerepe szerint passzív közönség számára így kétfajta tekintettípust idézett fel, ami a mindennapok felől is ismerős lehetett: a (szocialista) hatóságok ellenőrző tekintete, illetve a társadalom paranoid tekintete között oszcillált az észlelés. A fenti dinamika pedig rámutatott arra, hogy az élőhely (az „eleven tér”) – szó szerinti és metaforikus értelmében egyaránt – miként alakítja át az emberi test konvencióit és szokásait.

VISSZATÉRÉS ÉS ENACTMENT

2012-ben a rendező Árvai György, Góbi Rita táncos és Imre Zoltán színháztörténész-dramaturg közösen újragondolták az 1986-os előadást, és az alapszituáció (üvegdobozba zárt női táncos) megtartása mellett reflektáltak a történeti kontextusok, a társadalmi, illetve kulturális változások és változatlanságok feszültségeire, továbbírva a korábbi előadás esztétikai és politikai konnotációit. Az új, *Végtelenbe zárva* című előadás főként a mediatizált társadalom tapasztalatát, valamint az ehhez kapcsolódó manipulációs technikákat vette górcső alá, mindközben játékba hozta az *Eleven tér* által generált intertextuális és intermediális elemeket is. Erre jó példa Luc Besson *Le cinquième élément* (*Az ötödik elem*) című, 1997-es filmjének megidézése, amelyben az üvegekapszulába zárt Milla Jovovich bizonyos jeleneteit állítólag az *Eleven tér* egyik francia bemutatója inspirálta, mint-hogy azt nézőként Besson is látta. Így nemcsak Bozsik, de Jovovich is felsejlik Góbi kinézetén és mozdulatain keresztül. Mindezek következtében a 2012-es előadás egy olyan hipermediális teret hozott létre, amely Jay David Bolter és Richard Grusin meghatározása szerint képes ablakokat nyitni különböző reprezentációs módokra és médiumokra (például az előadásban használt élő felvételek, előre felvett anyagok, jól ismert filmek kellékei és zenéi, valamint más színházi és történeti események megidézése), és ezáltal intermediális körforgást generálni (33–34).

A Természetes Vészek Kollektíva repertoárjában találni olyan bemutatókat, amelyek a performanszművészet történetének ismert darabjaira vagy alakjaira reflektálnak, elég a 2009-es *Vér-reflex* című előadásra gondolni, ahol a szólótáncos Gergye Krisztián többek között olyan alkotókat idézett meg, mint Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Jackson Pollock vagy Hajas Tibor. Ennek ellenére a *Végtelenbe zárva* alkotói nem az *Eleven tér* újrajátszásaként vagy dokumentációjaként keretezték előadásukat, hanem a „visszatérés”, „újraértelmezés” és „szembesítés” fogalmi ka-

tegóriában gondolkodtak (lásd a *Végtelenbe zárva programfüzete*). Ahogyan Imre Zoltán összefoglalta: „A helyzet lett újrajátszva, a dobozban/zárt térben levés, ennek minden fizikai és szimbolikus elemével.” (Deres, Interjú)

Véleményem szerint azon keresztül, hogy az *Eleven tér* emlékezetét felidézte, remediálta és új kontextusba helyezte, az új produkció hatást gyakorolt a régi életciklusára is, meghosszabbítva, valamint újfajta politikai és esztétikai konsteláció(k)ba helyezve azt. Az újrajátszás értelmezéstörténetének alapvetése a múltfeldolgozás kritikai metódusaként megjelenő művészeti újrajátszás, valamint a sokkal inkább a nosztalgia és (kor)hűség irányába nyitott történeti újrajátszás megkülönböztetése (Gadó, „Újrajátszás”). A fogalom testalapú (újra)értelmezése azonban arra is lehetőséget ad, hogy az életteliség és a cirkuláló energiák felől is (meg)érthető műfajról gondolkodjunk, erre ad példát a 2018-as, *Artists in the Archive* című könyv, amelyben a szerkesztők az *enactment* terminus bevezetését szorgalmazzák (Clark et al. 14–17). Az *enactment*, vagyis tulajdonképpen eljárás, megelevenítés, előadás – az újrajátszás, vagyis re-enactment helyett/mellett – azon események esetében válik hasznossá, amelyek a felidézni kívánt előadáshoz kötődő kritikai, kreatív és transzformatív viszonyaiknak köszönhetően sokkal inkább a régi előadás életciklusát akarják meghosszabbítani, tehát a terminus energetikai szempontból is megragadhatóvá válik:

[...] ezek az idézetek nem a régi művek rekonstrukciójában, reprodukciójában vagy a múltbeli teljes jelenbelivé tételében érdekeltek, hanem sokkal inkább a régi előadás életciklusának folytatásában: ahol bizonyos elemek új kontextusba kerülnek, és átalakulnak, valamint más eseményekkel kapcsolatos tudás vagy emlékek is megjelennek, amelyek szintén formálták őket (15).

A *Végtelenbe zárva* című előadás esetében mindez azért is lényeges, mert meglátásom szerint az nem pusztán az 1986-os előadás emlékét elevenítette fel, de a klausztofóbia performatív terét is (újra) élővé tette, annak társadalmi és kulturális tapasztalatával együtt. Innen nézve a két előadás együttesen mutat rá arra a hamis ellentétre, amelyik az államszocializmusok és a kortárs kapitalista demokráciák állampolgárokhoz való viszonya és megfigyelési struktúrái között húzódik. Mindez pedig még hangsúlyosabb lett a 2012-es előadáshoz kapcsolt két esemény, egyrészt az *Áthallások – a 80-as évek (ellen)kultúrája – ma* című konferencia, másrészt a *Manipulált terek* című installáció miatt. Míg a konferencia a nyolcvanas évek magyar kulturális gyakorlataira és ezek európai dimenzióira, valamint a jelenben is felelevenedő maradványaira fókuszált, az installáció szorosabban kötődött az 1986-os bemutató térídejéhez, illetve a *Végtelenbe zárva* szerves részeként pozicionálódott.

Czékmány Anna és Szirtes János koncepciója alapján az installáció az *Eleven tér* időszakában ismerős atmoszférát ütköztette a jelen fejleményeivel, méghozzá bizonyos korabeli politikai dokumentumok, beszámolók, interjúk, filmfelvételek,

újságcikkek, a Szabad Európa Rádió háttérriportjai, a Kádár-rendszer hirdetései, valamint a régi előadás fennmaradó nyomai segítségével. Az installáció a nézőtér, illetve a nézőtér és a színtér között kapott helyet, és végig sötétben maradt, a közönség csak az előadás után tekinthette meg. A kiállítás felhasználta az 1986-os *Eleven tér* több „maradványát”, így a Kamondi-filmet, egy Árvai Györggyel folytatott interjút, és ami a legérdekesebb, az ikonikus üvegdoboz fizikailag is megjelent benne. Míg az előadás során Góbi Rita a régi vitrin szinte tökéletes másolatába volt bezárva, az eredeti tárgy csak az installáció keretei között tűnt fel, méghozzá úgy, hogy iskolai székek darabjait helyezték el benne. Tehát a halott, lezárt, múzeumszerű múlt megkonstruálása helyett a jelennel való konfrontáció került a fókuszba, amelynek során maga a tárgy (és a múlt is) szükségszerűen változásokon megy át. Az *Eleven tér* szimbólumaként fennmaradt üvegdoboznak, illetve a kor egyéb anyagainak felbukkanása hangsúlyozta azt, hogy a *Végtelenbe zárva* nagyon is számolt saját viszonyával a múlthoz. És nemcsak e viszonyal, hanem a múlt bizonyos materiális és immateriális elemeinek megelevenedési lehetőségeivel is. A performatív elemekből (előadás) és tárgyakból, dokumentumokból (installáció) építkező archívum tehát az életteliségben találta meg saját lényegét.

Ennek következtében az alábbiakban még röviden arra térek ki, hogy az 1986-os és a 2012-es előadás közösen miként tette lehetővé annak felismerését, hogy a múlt társadalmi kontextusában élő reflexek velünk maradnak, főként a társadalmat ér(ínt)ő szabályozások és kontroll élményeiként. Így pedig nem csupán a hazai táncművelés történet szempontjából fontos a két előadásból megképződő performatív és élő archívum, hanem a hazai társadalom- és mentalitástörténet szempontjából is. Hiszen annak a tapasztalatnak lehetünk itt szemtanúi, hogy Kelet-Közép-Európa félmúltja az állambiztonságból (*state security*) biztonsági állammá (*security state*) való átalakulás sajátos történeteként is értelmezhető.

A KONTROLL MEGMARAD

Giorgio Agamben a biztonsági állam fogalmát elsősorban annak demokráciával és állami felügyelettel való kapcsolatában vizsgálta:

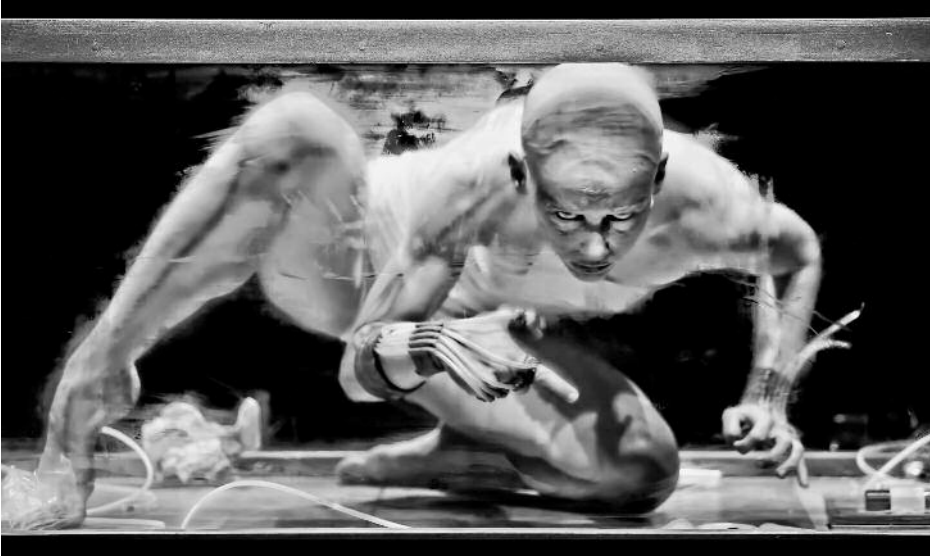
Az amerikai politológusok, akik megpróbálták a 2001 szeptembere utáni átalakulásokat elemezni, [...] előszeretettel beszélnek a biztonsági államról. De mit jelent itt a biztonság? A francia forradalom alatt a biztonság fogalma – ahogyan régen mondták: süreté – a rendőrség definíciójához kötődött. [...] A biztonsági állam [...] azokra a veszélyekre hívja fel a figyelmet, amelyekkel a demokrácia ellen hat, mivel benne a politikai élet el lehetetlenül, miközben a demokrácia pontosan a politikai élet lehetőségét jelenti.

Habár Agamben elsősorban a nyugati demokráciákat vizsgálta a fenti keretben, s nem tért ki a kelet-közép-európai tapasztalat sajátosságára, érdemes tovább-

gondolni az általa mondottakat. A biztonsági állam szabályozó és kontrolláló gyakorlatai világosan rámutatnak arra, hogy az állampolgárok egy rendszer megfigyelhető elemeiként léteznek. Ez az ellenségközpontú logika és retorika ugyanúgy megjelenik a szocialista állambiztonság működésében, mint a biotechnológiát használó modern demokráciák tevékenységeiben. Ezenfelül közös tapasztalat, hogy az állampolgárok potenciális veszélyként jelennek meg, akiket éppen ezért figyelni és szabályozni kell. (Mintha a Hobbes-féle államelmélet lépne itt a színre Derrida olvasatában; Agamben, 51–56 és 68–93.) Mindezek fényében talán nem meglepő a Természetes Vészek Kollektíva azon határozott gesztusa, hogy közel három évtized elteltével is egy kísértetiesen hasonló üvegvitrin mögé zárta táncosát, kiteve őt a teret felügyelő (hatósági) tekintet részvétlen, szabályozó figyelmének. Habár az *Eleven térben* explicit politikai utalások nem jelentek meg, a korábban kifejtett okok miatt lehetetlen eltekinteni a szélesebb társadalmi kontextustól, amely az értelmezés irányaira is hatást gyakorol, s mindezt ráadásul egyértelműen előtérbe helyezte a 2012-es bemutatóhoz kapcsolt installáció választott témája és kiállított anyaga. A *Végtelenbe zárva* és a *Manipulált terek* így hozzájárultak az 1986-os előadás értelmezéstörténetéhez is, amennyiben a klausztofóbia emlékezete aktívává és újra átélhetővé vált.

Érdeemes azonban a felszíni különbségekre is figyelni: 2012-ben az előadás elején Góbi Rita számos műanyag csövön keresztül kapcsolódik életteréhez, az üvegdobozhoz, így a zárka szerves részévé válik, egyfajta posztorganikus testet formázva. A doboz fölött lévő képernyőn néha a táncos felülnézetből élőben vett képét láthatjuk, máskor pedig háborúk vagy terrorista akciók, bel- és külföldi pusztítások képei futnak. Ezek a mozgóképek kiegészülnek egy állandó technikai, fehér zajjal, valamint a dobozban lévő protézisekkel: ebben a posztthumán tájképben az emberi test már nem csupán fizikai, de virtuális ketrecein keresztül is definiálódik. Ezenfelül a szabályozó tekintet 1986-ban kiemelt szerepet adott a rendezőnek, aki látathatóvá tette a terrárium lakóját, míg 2012-ben a kontrolláló szem sötét, elérhetetlen és testetlen marad. A táncosok mint megfigyelhető egyedek pedig felhívták a figyelmet a megfigyelés és megfigyeltség mérgező állapotaira (2. ábra).

Míg az *Eleven térben* Bozsik Yvette egyértelműen animális létezőként jelent meg a dobozban, és női mivoltát többek között egy szimbolikus gyermekszülési jelenet is aláhúzta, Góbi Rita inkább robotszerű, semleges nemi jellegekkel bíró teremtményként jelenik meg, így külsőségeiben nem pusztán Bozsikot, de Milla Jovovichot is megidézve a Besson-filmből. A Góbi által megtestesített lény története azt mutatja be, ahogyan az különféle impulzusok, tárgyak és technológiák segítségével próbál meg kapcsolatot teremteni környezetével. Az üvegdoboz mint környezet látszólagos sterilitása és üressége mögött több anyagi nyomot is rejt: a doboz padlózata alól előkerül például egy vörös rózsza, egy baba, újságcikk, magas sarkú cipő, kamera, egy darab hús és egy pisztoly is, mintha mind egy rég letűnt kor maradványai lennének. Ám a megfelelő tudás vagy ismeret hiányában nem rendelhető hozzájuk használható jelentés. Az előadás ezáltal is ráerősít az



2. ábra | Góbi Rita a *Végtelenbe zárva* című előadásban | A fotót készítette Dínea László

archeológia és a művészet közötti átjárhatóságra, amennyiben a kontextus nélküli múlt darabjainak újfajta keretezését is bemutatja.

Ennek megfelelően az előadás során előbukkanó tárgyak, valamint az emberi test gesztusai és mozdulatai is értelmezhetőek egy másik idő maradványaiként. Ez a kettős kapcsolat a test és környezete között, a test mint emlékező anyag és mint az emlékek hozzáféréseinek médiuma rámutat a múlt megőrzésének töredékes természetére, valamint arra is, hogy a megőrzés sohasem zárul le, folytonos lehetőségként fennmarad. A *Végtelenbe zárva* nem ismétli meg pontról pontra Bozsik 1986-os előadásának mozzanatait, de felidéz bizonyos gesztusokat és emlékezetes pózokat Góbi testmozdulatain keresztül: emlékezik és emlékeztet. Így az előadás egy olyan intermediális mezőt nyit meg, ahol a testek, az előadások, valamint az őket raktározó emlékezet ezek szociokulturális kontextusával együtt a felcserélhetőség folyamatos körforgásában léteznek.

Fontos kitérni még arra is, hogy a 2012-es előadás az üvegdobozt már nem pusztán lezárt térrészként jelenítette meg, hanem sokkal inkább egy olyan zárt áramkörként (lásd a kezdő jelenetben a dobozhoz kapcsolt testet), ahol az emberi test működése elképzelhetetlen a környezet technológiai segítségével, támogatása nélkül. Ezáltal a *Végtelenbe zárva* azt is aláhúzta, hogy az üvegdobozban látható teremtmény teste biológiai, fizikai és mentális értelemben is különválaszthatatlan az üvegdoboztól. A kép, amelyben az organikus összeolvad a nem organikussal, megkérdőjelezte az emberi test fiziológiai határait. Patricia T. Clough *The Affective Turn: Political Economy, Biomedica, and Bodies* című írásában rámutat az emberi

test egy olyan értelmezési lehetőségére, amely kívül áll a test mint organizmus perspektíváján. A biomediatizált test technológiai kontextusa Clough számára egy olyan értelmezési keretet nyit meg, ahol a testben vagy a test kapcsán létrejövő életteli és gépszerű mechanizmusok, a szerves és szervetlen, a természeti és kulturális közötti eltérés már inkább csak fokozatokban értendő, mintsem kizáró viszonyként (206–215). Ebből a szempontból elmondható, hogy míg az *Eleven tér* a klausztrofóbia jelenségét főként filozófiai-egzisztenciális és politikai-történeti horizontból ragadta meg, addig a *Végtelenbe zárva* már az emberi test biotechnológiákkal kapcsolatos klausztrofóbiájára is fókuszált, felülbírálván a létezés természetes és művi módjai közötti kizáró ellentétet.

Természetesen a két előadás kapcsolatának egyik legfontosabb mozzanata, hogy történeti távolságuk ellenére mindkét produkció azonos kiindulási és megérkezési képet mutat: a test az üvegporsó foglya marad. (Bár 2012-ben az előadás végén felnyílik a börtön fedele, a benne lakó lény ekkor sem hagyja el azt.) Érdemes ezt a képet társadalomtörténeti kontextusból is értelmezni, vagyis annak állításaként, hogy a diktatúrából a szabad demokráciába vezető út végül szintén körkörösnek bizonyult. Végső soron a posztoszocialista társadalmak archivált és bármikor életre kelthető klausztrofóbiája, beidegződései, reflexei mutatkoznak itt meg. Annak tapasztalata, hogy a politikai rendszer változásai nem hozták magukkal a tanult tehetetlenség elengedését, ami az előadásokban a női táncosok testének fizikai korlátozásán keresztül vált átélhetővé. A megfigyelés, ellenőrzés és hatalmi tekintet régi és új krízisei így nem véletlenül sarkallnak arra mind több idősebb és fiatalabb alkotót a régióban, de közvetlenül Magyarországon is, hogy rákérdessenek a hatvanas–nyolcvanas évek és a jelen összefüggéseire, folytatólagosságára: lásd például a 2013-as Nyitrai Nemzetközi Színházi Fesztivál témáját és a számos kapcsolódó előadást, illetve többek között Pintér Béla vagy éppen Kelemen Kristóf vonatkozó rendezéseit a közelmúltból.

Összességében tehát elmondható, hogy az *Eleven tér* és a *Végtelenbe zárva* közösen vitték színre az üvegporsó visszatérését. A 2012-es előadás nem pusztán a nyolcvanas évek szűk és elnyomó mentális, földrajzi, politikai kereteinek a mentója, hanem az államszocializmus velünk élő maradványaira is felhívja a figyelmet, főként a továbbörökített mentális bezártságra. A kreatív újragondolás és a kritikai reflexió keresztmetszetében létrejövő előadás ráadásul nem pusztán a színrevitelen keresztül, hanem a nyolcvanas évek történéseit felelevenítő installációval is emlékeztetett a Kádár-kor úgynevezett konszolidált diktatúrájának történeti kontextusára és a beidegződések továbbélésére, valamint rámutatott a megfigyeltség kortárs állapotaira. Nem véletlen talán, hogy a Természetes Vészek Kollektíva éppen ehhez a korai bemutatójához tért vissza, amelyik egyrészt a hazai tánc-történet, ezen belül is a kortárstánc-történet egyik fontos állomása, másrészt a bezártság társadalmi és személyes tapasztalatának szimbóluma. Az üvegporsóba zárt lények pedig közös kelet-közép-európai történetünknek is zsigeri, tapasztalati összefoglalását kínálták fel.

FORRÁSOK

- Abramović, Marina. *Seven Easy Pieces*. 2005. november 9–15., Guggenheim Museum, New York.
- Agamben, Giorgio. „For a Theory of Destituent Power.” *Chronos Magazin*, 10. szám, 2014. február, www.chronosmag.eu/index.php/g-agamben-for-a-theory-of-destituent-power.html.
- Áthallások – a 80-as évek (ellen)kultúrája – ma. Meghívottak: Fuchs Lívია, György Péter, Horváth Sándor, Kamondi Zoltán, Nánay István, Rényi András, Schein Gábor, Szirtes János, Wessely Anna, moderátor: Imre Zoltán, 2012. március 22., Trafó Kortárs Művészetek Háza. Konferenciabeszélgetés.
- Bolter, Jay David és Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press, 1999.
- Clarke, Paul, Simon Jones, Nick Kaye és Johanna Linsley. „Introduction: Inside and Outside the Archive.” *Artists in the Archive*, szerkesztette Paul Clarke et al., Routledge, 2018, pp. 11–23.
- Clough, Patricia Ticineto. „The Affective Turn: Political Economy, Biomedicine, and Bodies.” *The Affect Theory Reader*, szerkesztette Gregg, Melissa és Seigworth, Gregory J. Duke University Press, 2010, pp. 206–225.
- Czirák Ádám. „Újra lehet-e játszani a tiltott művészetet?” *Theatron*, 12. évf., 2. szám, 2013, pp. 13–25.
- Czirák Ádám, Sophie Nikoleit, Friederike Oberkrome, Verena Straub, Robert Walter-Jochum, és Michael Wetzels, szerkesztők. *Performance zwischen den Zeiten: Reenactments and Pre-enactments in Kunst und Wissenschaft*. transcript Verlag, 2019.
- Deres Kornélia. „From State Security to Security State: Performing Control and Claustrophobia in Hungarian Theatre.” *New Theatre Quarterly*, 36. évf., 4. szám, 2020, pp. 320–331.
- . Interjú Imre Zoltánnal. 2019. február 10., az interjúkészítő tulajdonában.
- . „Nosztalgia és újrajátszás: Egy Hamlet-repertoár kortárs színrevitele.” *Tiszatáj*, 73. évf., 4. szám, 2019, pp. 62–70.
- Derrida, Jacques. *The Beast and the Sovereign*. Angolra fordította Geoffrey Bennington, 1. kötet, University of Chicago Press, 2009.
- Fischer-Lichte, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította Kiss Gabriella, Balassi Kiadó, 2009.
- Fowkes, Maja és Reuben Fowkes. „Socialist Performance Replaced: Re-enactment as a Critical Strategy in Contemporary East European Art.” *Performance Art in the Second Public Sphere*, szerkesztette Cseh Varga Katalin és Czirák Ádám, Routledge, 2018, pp. 239–251.
- Frick úr és az Eleven téra*. Rendezte Kamondi Zoltán, MTV, 1989.
- Gadó Flóra. „Játszd újra...!” *Korunk*, 29. évf., 9. szám, 2018, pp. 5–13.
- . „Újrajátszás.” *Színház*, 50. évf., 7. szám, 2017, p. 73.
- Goldberg, Roselee. *Performance: Live Art 1909 to the Present*. Harry N. Abrams, 1979.
- Gyimesi Ágnes Andrea. „A felelősséggel kérdező ember: Árvai Györggyel beszélget Gyimesi Ágnes Andrea.” *Ellenfény*, 16. évf., 8. szám, 2011, pp. 9–16.
- Inconnu. *A harcoló város / The Fighting City, 1986*. Koncepció Bokros Péter, Molnár Tamás, Nagy Jenő, Pálinkás Róbert és Szilágyi Sándor; megnyitó (kiállított anyagok nélkül) 1987.
- Huhák Heléna. „Inconnu Csoport.” *Courage: Gyűjtemények hálózata*, 2018. december 14., courage.btk.mta.hu/courage/individual/n37721?hu.
- Jones, Amelia. „Unpredictable Temporalities: The Body and Performance in (Art) History.” *Performing Archives/ Archives of Performance*, szerkesztette Gundhild Borggreen és Rune Gade, Museum Tusulanum Press / University of Copenhagen, 2013, pp. 53–72.
- Kaye, Nick. „Liveness and the Entanglement with Things.” *Artists in the Archive: Creative and Curatorial Engagements with Documents of Art and Performance*, szerkesztette Paul Clarke et al., Routledge, 2018, pp. 25–51.
- Kelemen Kristóf. *Megfigyelők*. Írta Kelemen Kristóf, előadta Baki Dániel, Jankovics Péter, Józsa Bettina, Rétfalvi Tamás és Réti Iringó, 2018. november 24., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- Le cinquième élément [Az ötödik elem]*. Rendezte Luc Besson, Gaumont, 1997.

- Lepecki, André. „The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances.” *Dance Research Journal*, 42. évf., 2. szám, 2010, pp. 28–48.
- Manipulált terek*. Konceptció: Czékmány Anna, Szirtes János, 2012. március 20–22., Trafó Kortárs Művészetek Háza. A tárlat a *Végtelenbe zárva* című előadáshoz kapcsolódva valósult meg.
- Nyitra Nemzetközi Színházi Fesztivál 2013-as programja*. Nitrafest.sk, 2013, www.nitrafest.sk/images/files/International_Theatre_Festival_Divadeln_Nitra_2013_evaluation.pdf.
- Péter Petra. „Árvai György: Eleven tér, 1986.” *Philter*, theatron.hu/philter/eleven-ter/.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge, 1993.
- Pintér Béla és társulata. *Titkaink*. Írta és rendezte Pintér Béla, előadta Friedenthal Zoltán, Csákányi Eszter, Roszik Hella, Enyedi Éva, Pető Kata, Pintér Béla, Thuróczy Szabolcs, Stefanovics Angéla, Póta György és Pelva Gábor, 2013. szeptember 28., Székény Színház.
- Rényi András. „A térhiány botránya.” *Mozgó Világ*, 14. évf., 2. szám, 1988, pp. 100–108.
- . „>természetes vészek« – Beszélgetés Árvai Györggyel és Bozsik Yvette-tel.” *Mozgó Világ*, 14. évf., 2. szám, 1988, pp. 109–115.
- Roms, Heike. „Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?” *Performing Archives/Archives of Performance*, szerkesztette Gundhild Borggreen és Rune Gade. Museum Tusulanum Press / University of Copenhagen, 2013, pp. 35–52.
- . „Mind the Gaps: Evidencing Performance and Performing Evidence in Performance Art History.” *Theatre History and Historiography: Ethics, Evidence and Truth*, szerkesztette Claire Cochrane és Joanna Robinson, Palgrave MacMillan, 2016, pp. 163–181.
- Magács László, Fuchs Lívia, Imre Zoltán és Nánay István. „A Thália Társaságtól 2011-ig: A független színház és tánc száz éve.” *Alternatívok: az első száz év*, szerkesztette Rupányi Izabel, Beszt Egyesület, 2011.
- Schneider, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, 2011.
- sisso-. „Természetes Vészek Kollektíva és Gergye Krisztián: *Vér-reflex*.” *Magyar Narancs*, 21. évf., 11. szám, 2009, p. 20.
- Szöke Annamária, szerkesztő. *A performance-művészet*. Artpool / Balassi Kiadó / Tartóshullám, 2000.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003.
- Természetes Vészek Kollektíva. *Eleven tér*. Rendezte és a színpadképet tervezte Árvai György, előadta Bozsik Yvette, 1986. november 14., Székény Színház. Elérhető videófelvételek az ARTDISASTERS YouTube-csatornáján: Kamondi Zoltán 1989-es filmjéhez készült felvételek: www.youtube.com/watch?v=IPAOR0cAABc, és az edinburgh-i fesztiválon 1991-ben készült felvételek: www.youtube.com/watch?v=oTlsG4dG7JU.
- . *Végtelenbe zárva*. Rendezte Árvai György, előadta Góbi Rita, dramaturg: Imre Zoltán, vizuális effektek: Korai Zsolt, Dinea László és Lenz Tünde, fények: Szirtes Attila, zene: Parabryó, maszk: Károlyi Balázs, jelmez: Szűcs Edit, 2012. március 20., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- . *Vér-reflex*. Alkotók: Árvai György, Gergye Krisztián, Szűcs Edit, Parabryó, Imre Zoltán, Lenz Tünde, Szirtes Attila, Simon Heath, 2009. február 21., MU Színház.
- Végtelenbe zárva* programfüzete. Trafó Kortárs Művészetek Háza, 2012, trafo.hu/programok/vegtelenbe_zarva.
- Umatham, Sandra. „Seven Easy Pieces, avagy gondolatok a Performance Art történetírásának művészetéről.” Fordította Kiss Gabriella, *Theatron*, 12. évf., 2. szám, 2013, pp. 3–12.
- The Wooster Group. *Hamlet*. Rendezte Elizabeth LeCompte, előadta Scott Shepherd, Fliakos, Kate Valk, Lola Pashalinski, Judson Williams, Daniel Petrow, Casey Spooner, Dominique Bousquet és Alessandro Magania, 2006. június 27., Festival Grec, Barcelona.
- . *Poor Theatre*. Rendezte Elizabeth LeCompte, előadta Ari Fliakos, Sheena See, Scott Shepherd, Kate Valk és Joby Emmons, 2003. november 19., The Performing Garage, New York.