

SCHULLER GABRIELLA

MŰ/EMLÉK/MŰ¹

Halász Péter: Mű emlék (HATALOM PÉNZ HÍRNÉV SZÉPSÉG SZERETET),
Kamra, 1994

Előadásomban az 1994-ben a Kamrában bemutatott *Hatalom Pénz Hírnév Szépség Szeretet* sorozat *Mű emlék* című előadásával foglalkozom, amely a neoavantgárd színház emlékezetének mediális közvetítettségére, ezen emlékezet közvetítettségének mediális változataira irányítja figyelmünket.

A *Hatalom...* sorozat előadásait Zsámbéki Gábor felkérésére és meghívására készítette Halász Péter. Zsámbéki gesztusát a színház szerepének megváltozása inspirálta: a rendszerváltás után a kettős beszéd értelmét veszítette, így a Katonát is egyfajta útkeresés, a helyzet újradefiniálásnak kényszere jellemezte.² Halásznak a sorozatban állandó és alkalmisság beugró alkotótársai voltak, a velük folytatott dialógusban alakult ki az aktuális előadás témája és koncepciója. Emellett telefonon hívja a téma szakértőit (mintegy új értelmet adva a telefondramaturgia kifejezésnek), akik közül sokakat még az emigrációjuk előtti időkből ismert és Haláshoz hasonlóan az államilag szabályozott kultúra peremén, margóján, vagy éppen azon kívül egzisztáltak. A mai néző számára önkéntelenül is adódik a kérdés, vajon az internet korában hogyan zajlana egy hasonló koncepciójú előadás létrehozása: a neoavantgárd alkotók zárt subkulturális köre mint szociológiai helyzet a diktatórikus helyzetnek volt köszönhető³, ezenkívül rengeteg információ hozzáférhető az interneten, nem feltétlenül egy-egy téma kompetens szakértőjével lépünk kapcsolatba kérdéseinkkel. Az előadás címe is a nyomtatott napi sajtó tematikus blokkjaira és sorrendjükre utal, míg napjainkban jóval dominánsabb a hipertext alapú hírfogyasztás.

A sorozat értelmezői párhuzamaként kínálkozik az Erdély Miklós vezette Kreativitási gyakorlatok: a kettőt párhuzamba állítja a lezárt műalkotás helyett az alkotás folyamatát középpontba állító szemlélet, valamint az az archivális logika, mely az ötletelést és a meg-nem valósult gondolatokat rögzíti, tárolja (lásd a sorozat impozáns videódokumentációját), vagy éppen a műalkotás részévé teszi (például a *Szentivánéji álom* című előadás esetében).

A *Hatalom...* sorozat jelenlét és hiány, performansz és színház, szingularitás és ismétlés közöt-

ti térben terül el. Az előadások hangsúlyos szerepet juttatnak az egyedi és megismételhetetlen tapasztalatának. Minden előadás csak egyszer történik meg, akkor és ott, improvizálva és a véletlent alkotótársává avatva. De az előadásokban olykor megjelenik a reprezentációra utaltság, az ismétlés és ezzel együtt a hiány, a nyom, az emlékezet kényszere. Ilyen a telefonos közvetítés által teremtődő hiány a *Szentivánéji álomban*,⁵ a *Szomorú trópusok* melankóliája és önidézet volta,⁶ vagy a kiürülő székek poézise a *Lőrinc barátban*: itt az előadás végéhez közeledve Halász előbb lírai képet fest a kiürülő nézőtérrel, mely az előadásoknak a nézők számára láthatatlanul maradó eleme, majd levezéni a nézők távozását. A *Nó-színház a Palócföldön* az ismétlés nem-identikus voltával szembesíti a nézőket, ami ugyan színház esetében közhely, de többnyire nem egy előadáson belül nyílik lehetőség az újranézésre, ezért a különbségek keresése jóval hangsúlyosabbá válik a befogadói tapasztalatban: „A színészek térfelet cseréltek, és nyilvánvaló lett valamennyiünk számára, hogy ugyanazt még egyszer eljátszák. Reprodukálni fognak. Azt teszik, amit az imént kizártunk tartottam Halással kapcsolatban. És valóban: minden majdnem ugyanúgy lezajlik. De a hangsúly a majdnem van. A színészek majdnem ugyanazt mondják és cselekszik, mi emlékezünk még az első félidőre, ezért hát kihegyezett figyelemmel éppen a nüansznai különbségekre vadászunk, és éppen mert emlékezünk, nemcsak a mi térfelünket látjuk, de az átszivárgó hangokból elképzeljük a függönyön túli képeket is. Szóval éppen hogy nem reprodukció ez, semmi nem úgy van, ahogy volt az imént.”⁷

Az egyszerűség és ismétlés kettőssége a kezdetektől fogva jelen van Halász, illetve a Dohány utcai lakásshínház működésében.⁸ Bizonyos előadások (például a *Breznyik meg egy asszony tegnap*) a lakásshínházi szituáció és magánéleti téma miatt a megformálatlanság érzetét keltették, illetve (például a *Naplószínház* sorozat tagjai) hangsúlyozottan egyszer lettek bemutatva; ezekben „nem az írás – rendezés – eljátszás, hanem az élés – elgondolás – színház – élés folyamat zajlik le”.⁹ Repertoárjuk egy

része viszont ismétlődő elemekből állt, bizonyos előadások meglévő „számokból” készült egyvelegként (montázsként) lettek celebrálva, akár az improvizációt is közbeiktatva.¹⁰ A lakásszínházi előadások néhány jelenete (így például a Pietà, az üveg-vágós bohócjelenet, a férfit a pongylójába varró asszony stb.) az amerikai korszak előadásaiban is felbukkan. Halász (két amerikai előadásának hazai újrarendezésével a háta mögött) így kommentálta a munkásságában megfigyelhető önisméltást: „Vannak »slágereim«. Szeretem az otthonosságot és a változást is. Színész is vagyok, szerettem kétszázszor egymás után ugyanazt az előadást játszani. Szerettem a kis különbségeket.”¹¹ Egyszeriség és ismétlés kettőssége – mint arra Müllner András rámutat – az egész neoavantgárdot feszíti: „[...] a pillanatnyiság, a valóságosság, a reprezentáció-ellenesség vagy a (kaprow-i happening-előírásoknak megfelelő) ismételtetlenség, illetve (mindezen verziókat egy általánosabbal összefoglalva) a *jelenlét* igénye egyszerre jelentkezett az elméletileg mindezeket lehetetlenné tevő eljárások, technikák alkalmazásával, és itt a forgatókönyvekre, az állandóan munkába állított archíváló és tömegkommunikációs médiumokra, és az olyan, egyszerű mechanikus ismétlésre szolgáló eszközökre lehet gondolni, mint például a pecsét vagy az indigó. Már az első magyarországi happeningnél ott volt egy 8 mm-es kamera.”¹²

Az egyszeriség és ismétlés perspektívájában tekintve a sorozat tagjait számos olyan elemre figyelhetünk fel, amelyek az előadások közötti kapcsolóelemekként funkcionálnak, a sorozat ezek segítségével létrehozza saját nyelvét és emlékezetét.¹³ Ilyen kapcsolóelem a több előadásban is felbukkanó pszoriázisos jelenet, az aktuális darabra szabott fenébe billentős bohóctréfa, az előadásról előadásra vándorló, a képbe nem illő és egyetlen előadástól eltekintve szerepet sem kapó giccses Vénusz-figura (amely a Squat előadásai felé is kinyitja az emlékezés terét: az *Andy Warhol's Last Love* című előadásban egy ugyanilyen szobroska volt látható Kendell boszorkányceremóniája alatt, ugyancsak konkrét funkció nélkül). Az *Utolsó előadás* az addigi előadások emlékezete köré épül: videó-bejátszások segítségével idéztetik meg a sorozat előadásainak egy-egy jelenete, de Halász intenciói, illetve a sorozat reprezentációs logikája szerint az újrajátszás révén performálni, jelenvalóvá kell tenni ezeket az emlékeket és jeleneteket.

A mnemotechnika és az emlékezetpolitika szempontjából különleges hely illeti meg a *Mű emlék* című előadást. Ez a tizedik estén bemutatott esemény egy lakásszínházi előadást használ kiindulópontként, a *Házat*, de a színészek nem önmagukat

vagy a lakásszínházi előadás szereplőit játsszák, hanem a sorozat addigi előadásainak számukra legfontosabb szerepét. Ezek képviselőiben léteznek együtt a térben, egy zárt (pszichiátriai) intézet kényszerét kelve. A cím nem csupán a kiindulópontként használt újsághírhez kapcsolódik (mely a Sándor palota műemlékké nyilvánításáról szólt), de magára az előadásra is reflektál: az este műemléket állít a sorozat addigi tagjainak és a Dohány utcai lakásszínháznak. Halász a szereplők helyzetbe hozása érdekében délelőttől az előadás kezdetéig összezárta a színészeket (csak WC-re mehettek ki), karóráikat le kellett adniuk. A koncepció része volt, hogy az est meghatározatlan ideig, az utolsó néző távozásáig tart majd, csak a kiinduló helyzet és néhány strukturáló csomópont lett kijelölve.

Az előadás kezdetekor a nézők az előtérben zajló, az örületet tematizáló bevezetés után jutottak be a nézőtérre, ahol egy házszzerű alkotmányban voltak a színészek, a nézők pedig a ház oldalfalain található ablakokon és egy ajtó méretű nyíláson kukucskáltak be hozzájuk. A legtöbb ablaknyílást üveg fedte, ami a beszámolók szerint megnehezítette az események akusztnak nyomon követését, mint ahogy az egymásnak nyomuló vállak fölött-között sokan a tér egy-egy kisebb szeletét látták csupán. Az előadás a magyar neoavantgárd kultúra és a lakásszínház emlékezetét performálja az újrjátszás révén; a situáció megidézése mellett vendégszövegekkel is operál (Halász Lajtai Péter és Erdély Miklós írásaiból idéz). Az előadás egy pontján Dobos Emőke érkezik a színpadra. Mint pszichoterapeuta kvázi terápiás gyűlést tart a színészeknek, akik hol a szerepek, hol – önkéntelenül vagy épp a kapott feladat okán – a civil énjük nevében beszélnek, illetve cselekednek, felemás helyzetet kerestve. Másfelől Dobos Emőke a Dohány utcai lakásszínház néhány előadásában alkotóként is részt vett (például a *Felkészülés meghatározatlan idejű együttlétre* egyik változatában), így színrelépése az est kommemoratív karakterét is erősíti.

Az előadás a lélektani realista játékgyománnyal és annak dekonstruktív olvasataival is dialógusba lép, láthatóvá téve az előbbi klinikai-patologikus gyökereit.¹⁴ A Dobos Emőke vezette pszichoterápiás ülés a Sztanyiszlavszkij-féle érzelmi emlékezet fogalmát, a térelrendezés a kukucska színpadot teszi szó szerintévé, az eredmény azonban cseppet sem hasonlít a realista apparátus megteremtette színpadi reprezentációra, mely egy objektíven meg- és kiismerhető világ illúziójával kecsegteti a nézőt. Ennyiben az előadás intertextusának tekinthető Jeles András *Valahol Oroszországban* című rendezése mellett Ascher Tamás *Három nővére* is, melynek érzelmileg felfokozott pillanatai a hisztériás

roham korporális nyelvét idézik, feltárva a realista színészi testhasználat és a hisztéria reprezentációs szerkezetének analógiáját.¹⁵

A *Mű emlék* egy spontán megszülető monológgal ér véget: a színészek biztatására korábban színpadra lépő nézők egyike kér magának, diskurzusának sajátos megformálása (az asszociációszerűen sorjázó mellérendelő szerkezetek és a korábban elejtett témák váratlan folytatása) az este egyik centrális témájához, a normalitás, örület, pszichiátria határterületeihez kapcsolódik. A helyzet a neoavantgárd művek felszólító performatívumait idézi, ahol a befogadó aktív közreműködése teszi teljesé a művet (lásd például Szentjóby Tamás *Légy tilos!* illetve Hajas Tibor *Kihallgatás* című műveit),¹⁶ értelmezhetjük a talált tárgy poétikája felől (civil szereplők mint talált színészek – párhuzamként Jeles András és Erdély Miklós filmjeire gondolhatunk), de igazi jelentősége számunkra itt és most a monológ evokatív erejében van. Fazekas Pál Boglártól kezdve meséli végig Halász Péterrel való barátságát történetét és a Dohány utcai lakásszínházzal való találkozásait. Az oral history segítségével idézi meg a múltat egy olyan pillanatban, amikor a *Színház* 1991. október–novemberi tematikus számán túl a lakásszínház emlékezete javarészt az anekdoták ködébe veszett, a Dohány utcai lakásszínházat és a Squatot a kulturális emlékezet részévé tevő, közösségi megemlékezések tárgyi instanciái (az előadás-felvétel és fotók)¹⁷ lényegében hozzáférhetetlenek voltak,¹⁸ illetve maguk az események (filmbemutatók, kiállítás-megnyitók, könyvbemutatók, konferencia-előadások) is elkövetkezendők voltak csupán. Fazekas Pál monológiája egyben performatív beszédaktus, szakértő tanúságtétel a múltrol egy közösségi térben, ennyiben a kommunikatív emlékeztető a kulturális emlékezet felé való elmozdulást jelzi. A neoavantgárd művek és alkotók kap-

csán az első nyilvánosságából való kizártság az orális műfajok (mítosz, legenda, anekdota) burjánzását eredményezte és kultikus szemléletet alapozott meg.¹⁹ A rendszerváltás által átrendeződő társadalmi keretek azonban új feltételeket teremtenek az emlékezés számára az 1994-es sorozatban, akár csak a lakásszínház emlékezete kapcsán 2000 után bekövetkező „mediális fordulat” napjainkban. A *Mű emlék* felvételét néző befogadó számára 2013-ban Fazekas Pál színrelépése összekapcsolódik (összekapcsolódhat) Dobai Péter filmjének kezdő képsoraival, ahol mások mellett Fazekas is látható – ez a két felvételt egymásra kopírozó perspektíva azonban 1994-ben még nem létezett, mint ahogyan 1990 előtt a rendszerváltás és a sorozat által biztosított nyilvános tér nem létezett a Dohány utcai lakásszínház emlékezete számára.

A Kamra előadásában azonban nem pontosan az és úgy történik, mint a *Ház* esetében. A színészek nem önmagukat adják, hanem az addigi előadásokból választanak egy-egy szerepet. Ez – mint arra Halász a színészekhez intézett instrukciói és MGP kritikája emlékeztetnek²⁰ – ugródeszka ahhoz, hogy paradox módon többet adjanak magukból, egyben az emlékezés keretébe foglalják a sorozat addigi előadásait. Halász Péter az előadás két harmadában mint külső, autoriter hang instruálja a színészeket, illetve kommentálja, strukturálja az eseményeket.²¹ Helyzete, szerepe egyszerre idézi Breznyik Péter egykori lecsúszott számuráját,²² miközben (zavarba ejtő módon) a színpad történetét a teleologikus színpad modelljéhez is közelíti, anélkül azonban, hogy egybeesne annak nyugati színházból ismert klasszikus formájával.²³ Ez az előadás az emlékeztetést konstrukcióként, műemlékként, freudi értelemben vett fedőemlékként jeleníti meg: mint referencia nélküli pótlás, mely egy gátoltság okán a reprezentációban hozza létre saját valóságát.²⁴

¹ Készült az OTKA 81400-as, *Színházi net-filológia* című projektjének felkérésére. A szöveg 2014 tavaszától a www.philther.hu oldalon olvasható. A Hatalom Pénz Hírnév Szépség Szeretet című sorozat egészét vizsgáltam *Kreativitási gyakorlatok* című írásomban, az itt olvasható szöveg a *Mű emlék* című előadással foglalkozó rész bővített és továbbgondolt változata. vö. <http://szfe.hu/hu/hirek/2013/11/28/tartalomjegyzek-1385650304> (2013. 12. 20.)

² A sorozat állandó dramaturgia, Veress Anna „Halász dramaturgia” című előadásában beszélt erről a SZÍKE Színházi Kreativitási Eszközök – A Halász módszer című konferencián, Kamra, 2013. november 15. Lásd még <http://szfe.hu/hu/hirek/2013/11/28/tartalomjegyzek-1385650304> (2013.12. 20.)

³ Szentjóby Tamás megfogalmazásában: „minket ennek az államapparátusnak a nyomása tartott egyben”. Vakáció I–II., MTV 1998, id. Klaniczay Júlia – Sasvári Edit, *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme*, Bp., Artpool – Balassi, 2003, 23.

⁴ Lásd a SZFE Halász Péter Archívumának felvételeit.

⁵ A *Szentivánéji álom* című előadásban Shakespeare művének zanzásított változatát mesélte el egy narrátor, illetve a dramatikusan csomópontokat szexuális aktusok imitációjával reprezentálták, ezen kívül többször telefonos kapcsolatot létesítettek a Katonával, ahol Gothár Péter rendezésében játszották Shakespeare azonos című művét, nagy sikerrel. A Kamra előadását tulajdonképpen közvetlenül is ez utóbbi inspirálta, a színházak napi műsora ugyanis megjelent az újságokban is. A telefonos közvetítés – a technikai lehetőségek miatt – a kapcsolatteremtés mellett/helyett a hiány, elcsúszás, hozzáférhetlenség érzetét keltette.

⁶ A *Szomorú trópusok* című előadásban fényképek „keltek életre”, a színészek szituációt építettek a kiindulópontul használt felvételek köré. A Dohány utcai lakásszínház előadásai közül hasonló dramaturgiai kiindulópontot használt a *Kurz Adolf reggelije*.

⁷ Bérczes László, Éljen a színház! Halász-színház a Kamrában, *Kritika*, 1994,11.

⁸ Természetesen nem kívánok egyenlőséjelet tenni a kettő közé, Halász Péter korábbi, illetve későbbi rendezéseivel szemben a Dohány utcai lakásszínház és a Squat előadásai – mint arra könyvében Koós Anna többször is emlékezett – közös alkotások voltak, a szemlelmi copy right nem rendelhető pusztán Halász Péter neve alá.

⁹ A színház tagjainak összefoglalója a *Breznyik meg egy asszony* tegnap című előadásról, *Színház*, 1991. október–november, melléklet, 1.

¹⁰ Lásd például Koós Anna összefoglalóját a wrocławai színházi fesztiválon engedély nélkül tartott előadásról. Koós Anna, *Színházi történetek szobában, kirakatban*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2009, 113.

¹¹ A folytatás a felejtésre és az ismétlésben rejlő innovációra helyezi a hangsúlyt: „A művészet nagy része felejtésből áll. El kell felejteni, hogy eddig mit csinált az ember. Meg kell próbálni minden este nulláról indulni. Felejtés nélkül nem lehet egy dialógust rendesen elmondani. Különbösen az ember azt sem tudja mit beszél, csak »darál«”. Bóta László interjúja, *Magyar Hírlap*, 1994. 09. 03. A szövegkörnyezet alapján számomra nem egyértelmű, hogy Halász múlt időt használ-e a főszövegben idézett mondatokban, a gondolatmenet (talán) inkább jelen időt sugall.

¹² Müllner András, Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története, *magyar műhely*, 2003/4–5, 71.

¹³ A performansz- és happeningorientált amerikai kísérleti színház ismétléshez való viszonyának újragondolása kulcsfontosságú mozzanat a modern posztmodern paradigmaváltásban is: „A mindenféle tradíció tagadásának kudarcát azonban éppen az a Richard Schechner volt kénytelen beismerni *A humanizmus vége. Írások a performanszról (The End of Humanism: Writings on Performance)* című 1982-es írásában, aki a hatvanas években még a színház rituális gyökereire való visszatérés lelkes híve volt. Schechner szerint az experimentális színház tagadja a reprezentációt, ám mivel tradíció csak úgy jöhet létre, hogy bizonyos kulturális formák megismételhetők és rögzülnek (azaz reprezentáltak), a véletlenszerűség idődimenziója által szervezett kísérleti színház egésze jövő nélküli.” Kékesi Kun Árpád, A reprezentáció játéka. A kilencvenes évek rendezői színháza, in *Uó, Tükörképek lázadása*, Bp., JAK – Kijárat Kiadó, 1998, 94.

¹⁴ A témához bővebben lásd Elín Diamond, *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theatre*, London, Routledge, 1997, 5–41.

¹⁵ Uo.

¹⁶ A magyar neoavantgárd performatívumaihoz lásd Müllner András: A pusztá élet fikciója. Performatívumok működésmodja magyar neoavantgárd művekben. <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=450> (Letöltés ideje: 2013. 12. 20.)

¹⁷ A 2000-ben a Toldi moziban tartott Squat fesztivál nyitotta a sort (Budapesti Őszi Fesztivál, 2000. október 19–21.), ahol is hazánkban először lehetett nyilvános vetítés keretében látni a *Pig, Child, Fire!, Andy Warhol's Last Love, Mr. Dead & Mrs. Free* című előadások felvételeit, valamint a *Don Giovanni* Dobos Gábor vágta verzióját, Dobai Péter a lakásszínházról készített filmjét és a surányi homokbányában forgatott felvétel digitalizált változatát. Dobai filmje később szinte kötelező elemévé vált a korszak, illetve a színház emlékeztetének. Az ezredforduló után lettek bemutatva a lakásszínház és a Squat életét megidéző fotókiállítások is: Kovács Endre (2004. szeptember 9. – október 10.), Dobos Gábor (Kiscelli Múzeum, 2006. december 12. – 2007. február 18.; a többitől eltérően ez a kiállítás nem épült tematikusan a lakásszínház köré), Lugosi Lugo László (Eckermann Kávézó 2010. január 4–10.) és Pernecky Géza (Memoart Galéria, 2012. december 10. – 2013. március 28.) művei. Az információbanban (különös tekintettel a képek sorjázására) Klaniczay Júlia–Sasvári Edit, Najmányi László és Koós Anna könyvei is szerepet játszottak: Klaniczay – Sasvári szerk., i. m.; Najmányi László, *Downtown Blues Halász Péter emlékére*, Bp., Nyitott Könyvműhely, 2006. és Koós Anna, *Színházi történetek szobában, kirakatban*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2009.

¹⁸ Illetve, ha hozzáférhetőek lettek volna, sem tudták volna betölteni a közösségi tér és nyilvános esemény kanonizáló ereje nélkül. A kérdéshez bővebben lásd Jan Assmann, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Bp., Atlantisz Könyvkiadó, 2004.

¹⁹ A témához bővebben lásd Müllner András, Az anekdotáról. Baksa Soós János és Erdély Miklós kapcsán, in Havasréti József – K. Horváth Zsolt szerk., *Avantgárd: underground: alternatív. Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon*, Bp., Kijárat – Artpool Művészetkutató Központ – PTE Kommunikációs Tanszék, 2003, 109–120.

²⁰ MGP: Hangosabban? Halkabban! <http://beszelo.c3.hu/cikkek/hangosabban-halkabban> (Letöltés ideje: 2013.12.20.)

²¹ Különösen autoriternek tetszhet a helyzet a *2056. október 23* című előadás felől szemlélve – ez a megerősítő perspektíva azonban csak a mai néző számára adott, mivel a *2056. október 23* a *Mű emlékhöz* képest a sorozat egy későbbi tagja volt. Ebben az előadásban egy a nézők számára láthatatlan helyről Lukács Andor instrualja a színen lévőket, egy öregek otthona lakóit, a színpadi történésekkel, illetve a látható és láthatatlan kapcsolatával metaforikus megjelenítését adva az 56-os forradalomnak.

²² Saját visszaemlékezése szerint Breznyik először nem akart részt venni a Ház sorozatban, ezután néhány előadásban kommentátorként működött közre, verbálisan kiemelt bizonyos részleteket a nézők számára, mint egy kamera. Később a házban zajló eseményeknek is részesévé vált, üvegtréses jelenete (megszelídítve ugyan, de) a *Mű emlékhöz* is helyet kapott. Az üvegtréses jelenet dramaturgiájának alapja test és nyelv, a mindig csak idézetként létező nyelv és a megismételhetetlen egyszeri esemény érzetét keltő testi akció feszültsége. Az események és Breznyik szerepének leírásához lásd *Színház*, 1991. október–november, 3., Koós Anna, i. m., 135., és 367–370., Koos–Buchmuller eds., *Squat Theatre*, New York, Artists Space, 1996, 30–33.

²³ A teleologikus színpad fogalmához lásd Jacques Derrida, A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása, *Theatron*, 2007. ősz–tél, 23–37.

²⁴ A fedőemlék fogalmához vö. Freud, *A mindennapi élet pszichopatológiája*, IV. fejezet., Bp., Cserépfalvi, é. n., 47–52.