

írt, mások szerint viszont túlságosan is kesztyűs kézzel bánik a pápával. Őn még ekkor sem érezte szükségét az állásfoglalásnak, hanem a döntést a nézőkre hagyta – azokra a nézőkre, akikbe addigra már beleégette a félkegyelmű, álszent pápa képét.¹²

Visszatér tehát az elfogultság vádja, a nyílt állásfoglalás hiányolása a Pápát felmentő történelmi narratíva szempontjából. Ugyanakkor, ha sem Hochhuth, sem Mohácsi nem is foglal állást, és ez inkább erényükként említendő, az akkor is biztosan igaz, hogy maga a problémafelvetés inkább illik bele egy, a pápa szerepét problematikusnak látó, döntéseit legalábbis megkérdőjelező nézőpontba. *A helytartó*, mint a hatvanas évek dokumentarista

művei egy viszonylag zárt, ideologikus értelmezést kínálnak fel a pápa részéről, ezért a dráma és a belőle készült előadás élvezete, szeretete nem pusztán esztétikai természetű, nem teljesen független a világnézetünktől. Ez alatt természetesen nem szűk értelemben vett oldalakat vagy pártokat kell érteni. Mindenesetre nem véletlenül alapműve a sorvezetőmül választott könyvnek, Ziolkowski munkájának Schiller említett esszéje. Ugyan abban feltehetőleg Ziolkowski téved, hogy *A színház mint morális intézmény* minden színházi botrány alapszövege volna. De abban az esetben, ha a botrányt kiváltó hiba az etikai normákat sérti, mégiscsak ez az alapkérdés: milyen viszonyban van egymással morál, művészet, kritika.

DERES KORNÉLIA

A tévedés esélye: idők, médiumok, emlékezetek

A Mozgó Ház Társulás 1998-as Cseresznyéskertje kapcsán

Idősíkok és médiumok

A „nagy” történetek és formák után, mikor a tapasztalatok már nem egységesítő és bezáruló narratívák mentén artikulálódnak, az érzékelésbeli töredezettség, a széttartás kerül előtérbe. Ekkor születik meg a *tévedés esélye*. Ez az esély egyben szabadság, hiszen a megtöbbszörözött nézőpontok a nyitottság alapvető ígérteit hordozzák, s mint ilyenek, az érzékelés egyedi és megismételhetetlen voltát is tudatosítják. Ezáltal pedig a személyes perspektíva meglelésének – úgy is, mint cél és folyamat – felelősségére világítanak rá. Ahogyan Wolfgang Ernst írja, a kollektív emlékezetet többé már nem képviseli az állam és nemzet történetírása: maradnak helyette az alternatív emlékezetek, történelmek.¹

A fentiek szellemében azt vizsgálom a Mozgó Ház Társulás 1998-as *Cseresznyéskertje* kapcsán, hogy hogyan válhat az idő és emlékezés színházesztétikai tapasztalat tárgyává a különféle vizuális médiumok játéka hozásán keresztül. A tévedés fogalmát tehát a színháznézőknek tudatosan felkínált mediatisztált nézőpont-játékok kategóriájaként elemzem. Hudi László rendezése olyan kérdéseket is felvet, hogy a technológia és érzékek mediális szétarabolódása miként keretez és hoz létre szimultán testi és technológiai időket. Valamint, hogy a kollektív tapasztalatok összefüggő prezentálása helyett miféle fogalmi-érzéki metszeteket kínál a nézők számára. Kiindulási pontom, hogy előadás mediatisztaltsága karakteresen mutatja be az emlékezés mozgását, amelynek köszönhetően egyetlen történet vagy forma sem érhet nyugvópontra. Így pedig az is vizsgálhatóvá válik, miként ajánlja fel nézőinek a tévedés esélyét, szabadságát.

A Mozgó Ház Társulás előadását az alternatív emlékezetek dinamikus, egymást átható játéka szervezik. A színpadi történéseket egyrészt a színpad felett kivetített, régeinek tűnő fényképek, másrészt a színpad előtt lévő három televíziókészüléken folyamatosan futó dokumentumfilm képei (a színpadon megjelenő szereplők önvallomásai) helyezik változó kontextusokba.² Az előadás így a csehovi történet demitizálásával három idősík mozaikképein keresztül mutatja fel sajátos *Cseresznyéskert*-értelmezését, amely a kollektív tapasztalatok összefüggő prezentálása helyett a mediatisztált és jelenvaló testek, és e testekhez tapadó személyes emlékezetek szimultán érzékeltetésében, és ezen érzékelés asszociatív és vad játékaiban találja meg a személyközi érintéspontokat nézők és színészek között.

A tekintet elmerül a szintér három idősíkjának eltérő mediális kereteiben és ábrázolási hagyományokban: feloldódik a fotók, televíziós képek és valós testek egymásnak ellentmondó, örvénylő történeteiben. A színpad hátulján kifeszített vászonra század eleji fotókat vetítenek: olyan nyomok ezek, melyek – főként a színpadi testek fényében – egy idealizáltak tűnő múlt, egy régmúlt idő zárt, ki-merevített, egyedülként fennmaradó pillanataira emlékeztetnek. Ugyanakkor, a gyász érzete és a halandóság tudata kíséri őket, ahogyan Susan Sontag is rámutatott: „Minden fénykép egy-egy memento mori. (...) Minden fénykép – éppen mert kihalás-ja és megdermeszti a pillanatot – az idő mindent

¹² Szónyi Szilárd: Hitler cinkostársa a pápa? Interjú Mohácsi Jánossal. In: Heti Válasz – http://hetivalasz.hu/kultura/hitler-cinkostarsa-a-papa-21194/?cikk_ertekeles=1&ertekeles=3

¹ Wolfgang ERNST, *Archívumok morajlása. Rend a rendtelenségéből* = Jacques DERRIDA–Wolfgang ERNST, *Az archívum kínzó vágya/Archívumok morajlása* (Figura 3.), Kijárat Kiadó, Budapest, 2008, 108.

² A televíziós képek az egész előadás alatt láthatóak, bár néhány jelenet alatt a hang nem hallható.

felemészto kérélehetetlenségéről tanúskodik.³ A fekete-fehér fényképek a színpadon zajló jelenetekhez több szinten is kapcsolódnak: a próbafolyamat alatti színészi improvizációk ezen – az alkotók által gyűjtött – fotók alapján indultak el, a szerepekre pedig visszahatottak a színészek által gyűjtött képekhez fűződő asszociációk. Az előadás egy-egy jelenete így sokszor a háttérben kivetített fotó állóképéből indul, vagy azzal zárul: mint Anya hintáztatása, Anya és Dunyasa libikóka-jelenete, valamint Varja bőrdöngővel való ingadozó mozgása. De a jelenetek más, kevésbé konkrét módon is kapcsolódnak a háttérfényképekhez, mint a fekete cilindres férfi képe előtt himbálózó Lopahin, a kislány és babája fotója előtt játékbabákat szétszedő Pisci és Varja, vagy a táncoló pár képe előtt bőrdöngőből kikelő négy táncoló nő. Az asszociációk játékát így foglalják sajátos keretbe a régi fényképek, a csehovi történet szereplőiről való előzetes tudás, valamint az előttük lévő színpad rövidebb, egymást követő jelenetei.

A színpad mint a fényképek idejétől eltérő idő-sík működésként tekintetében az intermedialitás két olyan aspektusát tartom fontosnak, melyek az eltérő médiumok specifikus sajátosságaira éppen azok egymáshoz való viszonyában képesek reflektálni.⁴ Egyrészt tehát az élő testek materialitásának recepcióesztétikai hatása kerül középpontba a fotók és televíziók által keretezett mediális térben; másrészt pedig a színpadi testek némafilmeket idéző, bábszerű mozgásai, melyek egy sosem-volt valóság, egy álmódú reprezentációiként jelennek meg az előadásban. A színpad és az ott megjelenő színészi testek a *Cseresznyés kert* bábjaiként groteszk cselekedeteikkel megbontják a formális logika feltételezett rendjét: rémálomszerű kísértetjárásuk uralja a teret. S ha már kísértetek: érdemes kitérni Derrida kapcsolódó gondolataira, aki a kísértetet egy szellem paradox megtestesüléseként, vagyis egy látható, de anyag nélküli jelenségként, „érzék feletti érzékiségként” értelmezi.⁵ S ha most a *Cseresznyés kert* szelleméről beszélünk, a Mozgó Ház Társulás előadásában a hátra vetített fényképek, a szereplő színészek testi jelenléte és televíziók által mediatisált képek fedik le e szellem láthatósági spektrumát. Amennyiben elfogadjuk, hogy a kísértet mindig „ismétlés és első alkalom”,⁶ hiszen valamit mindig újrajátszik, de mindig valamiképpen megváltozott formában, s jelenléte okán egyszerűként; akkor itt a *Cseresznyés kert* (mint kanonikus színpadi mű) mítoszt ismétli meg és írja újra a fotókból, testekből és televízióképekből összeálló mozaik.

A színpad álmvilágában megjelenő hús-vér testek tehát nem válnak a dramatikusszínházi hagyományban uralkodó, követhető történet elmesélőivé. Éppen ellenkezőleg: bár a szereplők által mondott szöveg részben egyezik a Csehov-dramából ismert részletekkel, sőt jellemzően kötődik egy-egy szereplőhöz (pl. Gajev szekrény-monológja vagy Varja munkamániája), de azoknak csak szétszedett, majd újrapozícionált maradványaiként hangzanak el. Lásd példának az egyik Varja-jelenetben elhangzó repetitív, kissé variálódó szövegrészletet: „Én nem tudok munka nélkül megenni, nekem mindig csinálnom kell valamit, mindig valami nagy dolgot kell csinálnom, én nem tudok csak úgy megenni munka nélkül.” A jelenetek inkább a szereplők jellemének és/vagy kapcsolatainak szoros olvasataiként valósulnak meg, egy befejezetlen múlt, vagy lehetséges jövő – tehát mindenképpen álomszerű, konzekvenciák és felelősség nélküli idő – rövid mozzanataiként.

A test kellékeihez fűződő diszharmoniókban van jelen a színpadon: a kezdő jelenetben egyesével bejövő meztelen színészi testeket körbevevő rekvizitumok „használatát” (paróka, fésű, kötőtű, fémkancsó, faág, kalapács) gépies mozgássorok kísérik, melynek következtében a szereplők mechanikus tablóképpben vehetők szemügyre. Később aztán ezek a testek megannyi alakmásként, változó jelmezben játsszák újra a *Cseresznyés kert* dinamikus változó emlékeit, lehetséges valóságait. Ez a szféra a bábszerű, széteső vagy gépies testek tere, melyek néha szögletes, lassított mozdulataikkal, máskor pedig épp túlmozgásosságukkal tűnnek ki.⁷ A jelenetek cselekménysorai több esetben

egy olyan némafilm részeiként foghatóak fel, amelyet nem zongora-dallam, hanem sokkal kellemtlenebb hangok (zúgás, kopácsolás, sípolás, televíziós zajok) kísérnek, ám a testek által megmutatott mozgó képsorok egyértelműen a filmburleszk ismert gegjeit, attrakcióit, mozgáskultúráját idézik. Ennek kiváló példája Vajna Balázs Gajevjének színpadi szekrény-monológja, amelyben Sándor L. István leírása szerint „[egy] férfi egy szekrény mellett áll, és Gajev mondatait ismételteti (»Te régi, derék, tiszteletre méltó szekrény! Örömtől mélyen meghatottan állok előtted...«). Aztán belelép a bútorba. Mire két marcona alak megfogja a szekrényt, ide-oda hurcolássza, forgatja. Közben ki-kinyílik az ajtaja, és látjuk, hogy »Gajev« egyre elképesztőbb helyzetekben – oldalra fordítva, fejre állítva – rendületlenül csak mondja a magáét. Közben megpróbál kimászni, kedvezőbb helyzetbe kerülni, de a két férfi minduntalan visszakergeti a faládjába.”⁸

A harmadik idő-síkot a színpad elé helyezett három televízió folyamatosan futó képei reprezentálják, amelyen a szereplők rövid snittekben megmutatott retrospektív monológjai, önvallomásai, személyes emlékei láthatóak, hallhatóak. A dokumentumfilmként is azonosítható, az arcképeket mutató televízió paradox időkeretet hoz létre a színpad és fotók körül, hiszen a jelen perspektívájából megszólalva idézi fel a *Cseresznyés kert* elvesztésének történetét: a szereplők abban játszott saját szerepét, illetve a többiek vélt vagy valós tetteit. Így a fikciós térben ezt a visszaemlékezés-sorozatát azonosítjuk a jelenet, miközben a fényképek régmúlt-ideje és a színpad álm-ideje is párhuzamosan megjelenik. A színházi szituáció ellenben a mediatisáltság miatt egy – a fikciós világ három egymásra íródó szintjétől – eltérő idő-ézelés kereteit is létrehozta: a színpadi testek „itt és

most”-ja áll szemben a fotók és televíziós anyag rögzítettségével, tehát az elhangzó monológok múltbeliségével. A technikai médiumok valóság-szimulációja – a jelen múltja (mint múltidézés) és a múlt jelene (mint az egykor rögzített film lejátszása) – „felett” látjuk a testek anyagosságában megmutatózó valóságot, amely azonban a valóság mimézise helyett, annak elbizonytalanító illúzióképeit adja.⁹

Ha a televíziós dokumentumfilm és a színpadon megjelenő színészi testek kettősére koncentrálnunk, érdemes megvizsgálni a hitelesség és intimitás problémáját. Bár a nézői testekkel egy időben és térben létező színészi test háromdimenziós anyagossága az, amely kiszámíthatatlansága és élettelsége miatt kiszámíthatatlan az intimitás jelenségét, mégis többször a televízió képe kezdi végtelenen vonzani a nézői tekintetet. Ennek okait abban találhatjuk, hogy ezek a közelképekben felmutatott arcok nem pusztán egy többé-kevésbé követhető, az ismert csehovi cselekményből könnyen felfejthető, ahhoz kapcsolható narratívát ajánlanak fel (szemben a színpad káoszával), de a színészek arcának közelképei a bizalmasság, a bensőségesség, sőt a hitelesség szférájába engednek betekintést. Lehmann írja, hogy a kép a maga zárt, átlátható és ezen keretek között tökéletesnek tűnő világával lekötöti a figyelmet, míg a valós, háromdimenziós testet a termékeny csalódás érzete lengi körül.¹⁰ Tehát, a televíziós kép itt nem pusztán a látást telíti el, de az ott hallható szöveg koherenciája a rendet – és e rendből létrejövő történetet – kereső elmét is megfelelő kapcsolódási ponttal látja el. Egyszerre mutatja fel a hagyományos, realista játéknelyvből ismert, pszichológiai motivációk mentén értelmezhető karaktereket, és csatol vissza a Csehov *Cseresznyés kert*-jében megismert cselekményhez, produktívan gondolván tovább az ottani karakterek történetét és belső motivációit.¹¹

megtört tartás, máskor a két váll megemelkedik, a tagok élettelenül csüngenek rajtuk (...)” (BOGNÁR László, „Mi a valóság, mondd már meg!”, *Ellenfény*, 1999/1, <http://www.ellenfeny.hu/archivum/1999/1/mi-a-valosag-mondd-mar-meg>, letöltés: 2013-05-03)

⁸ SÁNDOR L. István, *Ellenképek*, Színház, 1999. március, XXXII. évf. 3. szám, 31.

⁹ Vö. Friedrich Kittler *Optikai médiumok* c. könyvében található vonatkozó elemzésével, aki Hugo Münsterbergre, a kognitív filmelmélet korai képviselőjére hivatkozva megállapítja, hogy míg a színház képtelen fiziológia illúziókat kelteni a nézőben – hiszen nem ingatja meg az éppen történő események fizikai idejét és helyét –, addig a játékfilm technikai eszközei segítségével módosíthatja a néző tudattalan lelki állapotait, s mint ilyen, pszichotechnika. (Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest, 2005, 187.)

¹⁰ Hans-Thies LEHMANN, *Posztmodern színház*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 206–207.

¹¹ A *Cseresznyés kert* történetének több irányba nyíló továbbírása és továbbjátszása miatt az előadás az intertextualitás kategóriájába – úgy is, mint a kanonikus Csehov-értelmezéshez és Csehov-játszáshoz való viszony – felől is produktív elemzés tárgyává válhat, ám jelen tanulmányunk nem célja ennek vizsgálata. (A problémához lásd még: IMRE Zoltán, *Szöveg-előadás: a Mozgó Ház Társulás posztmodern bricolage-ai* = UÓ, A színház színpadra állításai, Ráció Kiadó, Budapest, 2009, 207–229.)

³ Susan SONTAG, *A fényképezésről*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2007, 28.

⁴ Az intermedialitás lehetséges modelljeiről lásd: Jens SCHRÖTER, *Discourses and Models of Intermediality*, CLCWeb: Comparative Literature and Culture 13.3, 2011 – <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1790>, letöltés: 2013-07-30

⁵ Jacques DERRIDA, *Marx kísértetei*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1993, 17.

⁶ Uo., 20.

⁷ Vö. Bognár László elemzése: „Mozdulatsorok egyes elemeinek a mozgás ívét megszakító, eszelős, repetitív felpörgése vagy éppen megbicsaklása. Önálló életre kelő, a testétől elkülönült mozgásba kezdő végtagok. Derékban vagy nyakcsigolyánál

Az imént elemzett három idősik és a hozzájuk kötődő különböző médiumok játéka miatt felmerül tehát a kérdés: hogyan váltakozik filmes és színházi tekintet a szimultán jelek túltelítettségében? Melyik médiumnak „hihet” a néző? És továbbvezet-e egyáltalán a másikat kizáró hitelesség problémája egy olyan előadásban, amely formailag és tartalmilag is cáfolja egyetlen domináns nézőpont létezését? Hudi *Cseresznyéskertjét* átjárja a tévedés esélye, elsősorban éppen azért, mert az emlékezés természetét vizsgálja a rendezés. Így a felkínált (minimum) hármass nézőpontrendszer (fotó, színpad és televízió) mind a látottak ábrázolásában, mind azok befogadásában nyitott a tévedésre – amikor ez utóbbit a nyitottság, a szubjektivitás és szabadság fogalmi keretében értelmezzük. A *Cseresznyéskert* kauzális történetét vagy történelmét tehát felváltja a Cseresznyéskertre való emlékezés rizomatikus rendszere, amely egyébként már a Csehov-drámában is kulcsfontosságú jelentőségű.

Az emlékezet az idő konstruálására tett speciális kísérletként értelmeződik Pierre Nora *Emlékezet és történelem között* című írásában, ahol a két fogalom viszonyában a (disz)kontinuitás jelensége válik központi fontosságúvá. Amellett érvelve, hogy emlékezet és történelem alapvető ellentétben áll egymással, Nora a történelmet csupán a múlt lehetséges reprezentációjaként értelmezi, míg az emlékezet olyan kapocsként jelenik meg, amely az embereket az örökké tartó jelenhez köti. „Az emlékezet maga az élet, amelyet élő csoportok hordoznak. Folyamatos fejlődésben áll, kitéve az emlékezés és felejtés dialektikájának (...) A történelem mindig problematikus és tökéletlen rekonstrukciója annak, ami már nincs.”¹² Nora megállapításainak továbbgondolásával Ernst is felveti, hogy egy átfogó történelemfogalom lehetetlenségének elfogadásával, nem csupán a történelem pluralizálódik, hanem hozzáféréseinek módoszatai is, így a történelmi archívumokat felváltják az emlékezet leltárai.¹³ Ez a történelem és emlékezet közötti tételezett viszony (meg)érthetővé teszi azt is, amiért a Mozgó Ház Társulás előadása a zárt és könnyen követhető narratíva biztonsága helyett inkább az emlékek sze-

mélyes és egymást átiró elbeszélés-hálózatait választja. Ha a Nora-féle rendszerben vizsgáljuk a *Cseresznyéskert* lineáris és kauzális történetének elmondhatatlanságát, látni, hogyan kerül előtérbe a kollektív és személyes emlékezet intimitása, amely élő kapocsként teremt folytonosságot múlt és jelen között, s fordít háta a linearitás elvének, mikor „időbe vetettségét” kívánja ábrázolni.

Gévai Réka Ljubov Andrejevna (Ljuba) már az első tévés riportjában arról beszél, hogy számára e történet felidézése egy „nagyon mély seb” feltépését jelenti, később pedig gennyedő sebeiről, hosszú-nyúl idegeiről és az agyát rágó férgéről beszél. A színpadon megjelenő Ljuba-alak az egyik jelenetben groteszk babaként ül egy lánán, miközben a fésülés nyomán csomókban hullik ki a haja, majd egyesével kihúzzák végtagjait is, míg végül ez az emberfejű baba eltűnik a színről. (Az élő emberek fejét „viselő” bábok többször is feltűnnek az előadás során, ekképpen mutatva rá az élő anyag és tárgyak egyetlen testként látott groteszk kapcsolatára.) A színpadon aztán megjelenik Ánya (Nagy Fruzsina) és Dunyasa (Sulykó Elzbieta), akik közös duettjük alatt kétfejű, négylábú lényé egyesülnek, miközben hátuk mögött két kislány fényképe látszik, amint hatalmas, közös szoknyába bújnak. Ehhez kapcsolódva Sulykó Elzbieta Dunyasaként vallja meg egyik televíziós mini-riportjában, hogy Varjával ellentétben mennyire szerette Ányát, aki odaadta neki egyik-másik ruháját, és mind jó volt rá. Az előadásbeli három idősik és médiumos játékaik így írják újra a *Cseresznyéskert* kanonizált karaktereit: az önvalomásokat tartalma valamilyen groteszk, stilizált, elidegenített formában a színpadi testek jelenetei révén is megjelenik, más fénytörésben látatva a televízióban elmondott személyes történeteket, benyomásokat.

Deleuze írja az idővel kapcsolatban: „általánosságban véve a múlt mint létezés előtiség, és a jelen mint végtelenül összezsugorodott múlt között ott vannak a múlt körei, megfeszített és összeugró területként, rétegeként és lepelként: mindegyik régióknak megvan a maga jellegzetessége, »hangulata«, »fekvése«, »rendkívülisége«, fénylő pontja» és »domináns témája.«¹⁴ Ezen egymásra rétegződő, dinamikusan változó zónák közös nevezőre

hozhatók a Deleuze-féle strukturálatlan, rizomatikus idő-képekkel, ami a Hudi-rendezés koncepcióját is produktív értelmezési horizontba helyezheti. A megjelenő televíziós arc-képek, színészi tesztek, rekvizitumok és vetített fényképek közötti kapcsolatok dehierarchizáltak, bármelyik lehetséges kapcsolatban állhat bármelyikkel, mint a bóröndökből előkerülő majd különböző fejekre kerülő parókák, amelyek felerősítik a játék bábszerűségét. A rendszer alkalmi kapcsolata az átlátható rend ellen hatnak, a színpadon elhangzó szövegek ráolvasásszerű töredékek, melyek nincsenek szinkronban sem a színészi testtel, sem a televízióban felidézett történettel. A parókás Ljuba imádságokat mond a színpadon, hangja hisztérikus csengése az ördögűzések fanatikusságára emlékeztet, miközben Jása (Tabeira Iván), az inas porszívózza a nő testét és környezetét, kellemetlen zajt okozva ezzel. Egy másik pillanatban Gévai Réka arcának közelképe a televízióban Ljubaként megvallja, mire lett volna képes a birtokért: „eladtam volna magam az ördögnek, hogy megmentsem azt a kertet”. Az istenfélés és kárhozat

zónái így íródhatnak egymásra a különféle médiumok összjátéka során.

Hudi László *Cseresznyéskertje* a tapasztalatok kauzális és átlátható rendszerének megmutatása helyett az emlékezés sokszor önellenmondó, szubjektív variációit ajánlja fel, a játékos és nézők közösségének egymásra ismerését tehát nem egy közösen (meg)értett történet színpadi megjelenítése, hanem e történet elmondhatóságába vetett hiatt elvetszésének közös tapasztalata alakítja. A televízió követhető narrációi és a közelképek intimitása, a század eleji fényképek kimerevített pillanatai, valamint a színpadon történő cselekmények (a testek groteszk bábbá válása, szétesése és repetitív kórusai) együtt építik fel az emlékezés lehetséges módoszatait, amelyek épp pluralitásuk miatt tanúskodnak saját nézőpontjaik tévedhetőségéről. Az előadás mediatizáltsága az emlékezés mozgását mutatja fel, ahol egyetlen elbeszélés vagy forma sem érhet nyugvópontokra a technikai és testi rétegek vonatkozási rendszereiben. Így pedig tudatosan teszi témájává és színházi eszközévé a *tévedés esélyét* mint a világ észlelésének hiteles és játékos modelljét.

Bibliográfia:

- BOGNÁR László, „Mi a valóság, mondd már meg!”, *Ellenfény*, 1999/1, 47–51.
 Gilles DELEUZE, *Cinema 2: The Time-Image*, The Athlone Press, London, 1989.
 Jacques DERRIDA, *Marx kísértetei*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1993.
 Jacques DERRIDA–Wolfgang ERNST, *Az archívum kínzó vágya/Archívumok morajlása* (Figura 3.), ford. Bereczki Péter, Lénárt Tamás, Budapest, Kijárat, 2008.
 Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest, 2005.
 Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 206–207.
 Pierre NORA, *Emlékezet és történelem között*, ford. K. Horváth Zsolt, Aetas, 1999/3.
 SÁNDOR L. István, *Ellenkepek*, Színház, 1999. március, XXXII. évf. 3. szám, 31.
 Susan SONTAG, *A fényképezésről*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2007.

¹² Pierre NORA, *Emlékezet és történelem között*, ford. K. Horváth Zsolt, Aetas, 1999/3, 143.

¹³ ERNST, *Uo.*, 108.

¹⁴ Gilles DELEUZE, *Cinema 2: The Time-Image*, The Athlone Press, London, 1989, 99. (A szövegrészlet saját fordítás alapján – D. K.)