

NEMES Z. MÁRIÓ

## Digitális Én-képek

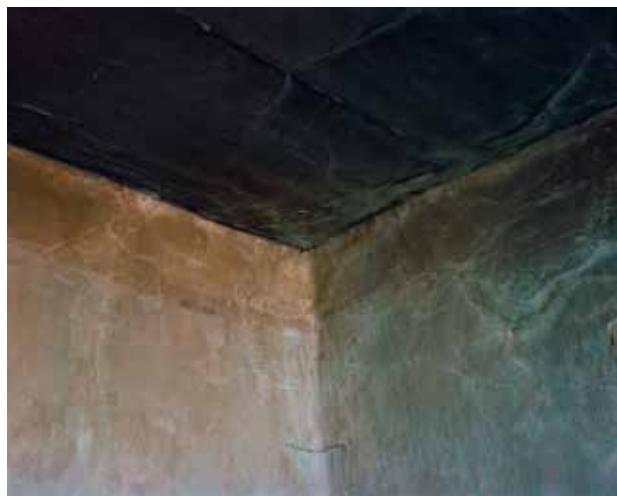
### Riskó Gáspár fotóművészetében

Nekem az óra volt a jelem az óvodában. Nem tudom, hogyan történt a jel kiválasztása, volt-e beleszólásom a döntésbe, mindenesetre máig nem feledkeztem el arról az *időről*, amikor az óra = én voltam. Mert itt kezd a dolog érdekes lenni, hiszen az óvodai jelek a szubjektum megteremtésének, ellenőrzésének és katalogizálásának vizuális technológiái közé tartoznak. Sőt ebben az értelemben az egyik első olyan tranzakcióról van szó, ahol a kimeríthetetlen különösséggént megélt, ezért formátlannak is tekinthető szubjektum önmagát egy intézményi szembeállítódásban tapasztalja meg, ahol azért kap szimbolikus „formát”, hogy összehasonlítható közösségi egzisztenciára cserélje le saját fejedelmi páratlanságát. Ez a közzféra és a magánszféra meghasítása, mely hasadást ezentúl a szubjektum önnön identifikációs lehetőségeként hordozza magával. Hiszen az óvodai jel egyszerre íródik belém, és íródik körém, mert megjelöli a tárgyaimat, melyek hozzám tartoznak, vagyis az Én határait és materiális feltételeit fogalmazza újra.

Azért tértem ki előljáróban az óvodai jelre mint hatalom- és szubjektumtechnológiai eszközre, mert az Én-vizsgálat különböző vizuális formáit szeretném értelmezni Riskó Gáspár művészetében, különös tekintettel a *Passport* (2019) című munkára. A *Passport* képsorozatának műfaji alapját az igazolványfotó alkotja, mely abban közös az óvodai jellel, hogy ugyancsak olyan (ön) reprezentációs forma, amely a közzféra és a magánszféra hasadásában termeli ki az Én lehetőség-feltételét, miközben mindkét médium egy minket gondozó hatalmi tekintet irányában tanúsítja és igazolja (ezáltal mint vizuális-bürokratikus fikciót létre is hozza) „önazonosságunkat”. Ugyanakkor, míg az óvodai jel a szubjektumot animisztikus-totemisztikus identifikációval próbálja a látható dolgok „között” rögzíteni, vagyis metaforikus cserék sorozatával rajzolja körül az Én- és testhatárokat, addig az igazolványkép „közelebb lép” – hiszen saját testünkéből formál egy minket „azonosító” Én-jelet. Képelméleti fogalmakkal ezt úgy lehet kifejezni, hogy az igazolványkép mint fotó reprezentációs struktúrája a bürokratikus funkció mentén átalakul, hiszen az indexikus viszony „természetessége” meggyöngül, mert elkezd egyre inkább művinek és konvencionálisnak mutatkozni. Ezáltal nem lesz szimbolikus (mint az óvodai jel), de határossá válik az ikonszerűvel. Vagyis a megfigyelhető, osztályozható és ellenőrizhető bürokratikus identitás – az „állampolgár” – megalkotása nem egyszerűen valamilyen kész és adott testképre alapozódik, hanem egyúttal az arckép mint virtuális maszk *előállítását* is feltételezi, mégpedig hasonlóságok és nem-hasonlóságok képpolitikai termelése által.

Riskó Gáspár: *A Passport sorozatból*, 2017  
© Riskó Gáspár. A szerző hozzájárulásával

Riskó Gáspár: *Kiégett ház*, Szentes  
(*Impasse* sorozat), 2014 © Riskó Gáspár.  
A szerző hozzájárulásával





Riskó Gáspár: *Juhodály*, Miskolc (*Impasse* sorozat), 2014 © Riskó Gáspár. A szerző hozzájárulásával

Az önmagunktól való vizuális „elkülönbötetés” technológiai-bürokratikus koordinálása a 19. századba vezet vissza, például Alphonse Bertillon fényképészeti-antropometriai felismerő-szolgálatához, amely a személy és a fénykép összehasonlíthatósági feltételeit próbálta meghatározni. Eközben a „fejet” mintegy leválasztotta a testről, hogy egy külső hatalmi tekintet mentén rekonstruálja, és a kriminál-antropológiai és statisztikai szempontok alapján újratérképezze a társadalmat.<sup>1</sup> De ebben a kontextusban meg lehet említeni Jean-Martin Charcot által vezetett párizsi Salpêtriére klinika képpóétikai gyakorlatát, ahol a hisztérikus betegekről készített fotósorozatok a betegség lényegét a testi szimptomák körülményes dokumentálásával próbálták felmutatni. A hisztériás nők arca „pseudo-arc” vagyis klinikai perszóna, amely az önmagától különböző és az önszimuláció kölcsönmozgásában válik esztétikai spektakulummá.<sup>2</sup> Ezeknek a felismerő-, osztályozó- és barkácsoló-rendszereknek a 21. század digitális panoptikumában sokszorosára növekszik a hatékonysága, ami összefügg egyrészt a technológiai feltérképezhetőség totálissá válásával, másrészt magával a digitális képalkotással, amely fényképezéstéikai értelemben a posztfotográfia paradigmáját hozza lét-

re. „Az, hogy a digitális technika az ikon/index dichotómia első tagja felé tolta el a poszt-fotográfiát, lényegében azt jelenti, hogy ebben az újfajta »fotográfiában« a mérleg nyelve a régi diagonális szembenállás helyett a festészet felé billent el: a számítógéppel kialakított kép – még akkor is, ha a kiindulópontja fotó volt, vagy pedig a kész kép összbenyomása fotóra emlékeztet – közelebb áll a festészethez, mint a hagyományos fotográfiához.”<sup>3</sup> Vagyis ha a posztfotográfiai tanulságokat hatalomtechnológiai kontextusban gondoljuk át, akkor világossá válik, hogy a bürokratikus szubjektum-gondozásban eleve megbúvó „ikonszerűsítés” és „evidencia-barkácsolás” kiterjesztődését tapasztaljuk, vagyis egy olyan digitális megfigyelési társadalom létrejöttét, ahol virtuális (ön)arcképeink és reprezentációink egyre növekvő adattömege az egyén számára hozzáférhetetlen hatalom politikai festészetét szolgálja. Ez a festészet nem rólunk szól, és nem mi vagyunk a szubjektumai, hiszen Én-képeink csupán a festői folyamat hatására jönnek létre, és ezt a szubjektumokon túli szubjektíváló folyamatot – annak ellenére, hogy a szociális médiumok önmagunk „szabad” újraalkotásával kecsegtetnek – nem tudjuk szuverén módon irányítani. A (fotó)művészet egyik funkciója ebben a helyzetben



Riskó Gáspár: *Mezőgazdaság*, Csepel (*Impasse* sorozat), 2013 © Riskó Gáspár. A szerző hozzájárulásával

az lehet, hogy mint kritikai „ellenfestészet” feltárja ennek a politikai-hatalmi-gazdasági festészetnek a működését, hiszen itt a vizuális (ön)reprezentáció kritikája már eleve felveti a képpolitikai összefüggések kérdését.

Riskó a *Passport* kapcsán adott interjújában rajzolja fel azt az útvonalat, amely a korábbi munkái felől vezet az aktuális projekthez. „Ez az első munkám, amiben az arcom felismerhetően megjelenik. Régebben is fényképeztem magam, de nem így. Van egy sorozat, az *Interview*, amiben összegyűjtve a személyiségemhez valamilyen szinten kapcsolódó tárgyak jelennek meg. Az arcom elé helyeztem őket a portrékon, így azok egy önmagammal és a világgal kapcsolatos szoros üzenetet alakítottak ki. De a *Passport* ilyen szempontból áttörés, ahol előrukkolok az arcommal. A tájképektől önmagam irányába haladva volt egy lassú átfedés, hogy megmutatkozzak és boncolgassam ki vagyok én. Mintha újraszülettem volna a fényképezés aktusában.”<sup>4</sup> Az arckép problémájához tehát nem egyenes vonalú úton ér el, hanem inkább spirálszerűen, el- és kitérésekkel, „átfedésekkel” tagolt mozgással, amelynek kezdőpontja az *Impasse*-sorozat (2011) lehet, amelyet a FUGÁ-ban rendezett *Holtpont* című kiállítás mutatott be a budapesti közönségnek 2015-ben. Érdekes fogalmi játékhoz vezet,

ha ezt a mozgást – melyet Riskó a „fényképezés aktusa” általi „újraszületésnek”, egyfajta művészeti-mediális önkonstruálásnak tekint – a stációk címe felől vizsgáljuk. Az *impasse* és a *passport* kifejezésben egyaránt ott rejlik a latin *passus*, mely többek között (át)lépést jelent, vagyis nem egyszerűen egy „rég”, statikus állapot felől tartunk lineárisan valamiféle beteljesedés felé, hiszen a „végpont” csupán a továbbutazást lehetővé tevő fluxus-identitást, az állandó határátlépés köztességét jelöli. Ha az *Impasse*-sorozatot tematikusan vizsgáljuk, akkor az „elembertelenített” ipari tájképek és absztrakt textúrák világával találkozunk, ami egyszerre próbálja vizuálisan feltérképezni a posztkommunizmus élőhalott tájait és a „történelem vége-tapasztalat” romesztétikáját. Ennek egyszerre van politikai, szociológiai és antropológiai vetülete. Minket ebben az esetben az utóbbi érdekel, hiszen az Ember „holtpontjából” újraszülető Én „privát” kéantropológiája felé próbáljuk Riskót követni. „Vagyis a tájak magárahagyatottsága csak az egyik oldala annak a folyamatnak, amit röviden dezindustrializációnak is nevezhetnénk. Egy más szempontból ez az ember elavulását is jelenti, az ember kiszorulását a munka helyeiről, saját sorából.



A művész nézőpontja mélyen empátikus és humánus nézőpont: mintha nem a gazdaság dezindustrializációjáról, hanem annak dehumanizálódásáról lenne szó.<sup>5</sup> A dehumanizálódott emberkép az Ember fogalmába beíródó törésre, hasadásra, feszültségre utal, arra a folyamatra, ahogy kiszorulunk saját sorsunkból, miközben az antropocentrikus világ elveszti a középpontját. Az Embert magát is „romként” kezelő negatív maradvány-antropológia tehát az emberi alak és az ember eszközei és tárgyai között hoz létre kísértetes viszonyokat, miközben mindezt a természeti térbe „kihelyezve” viszi színre. A természet ebben a kontextusban nem a fotográfia elkülönített tárgya, hiszen a természetet embertelen tájként is csak az Ember tudja saját hiánya mentén esztétikai egységgé rendezni. És itt utalnék vissza az óvodai jel kérdésére, ami nem csupán a bürokratikus hatalomban való (új)születésre utal, hanem a gyermeki animizmus-totemizmus nyomait is őrzi, egy olyan „világét”, ahol-amikor még nem különböztetjük el önmagunkat élesen a létezés nem-emberi formáitól. Vagyis lehet, hogy az *Impasse* rom-tájai is valami hasonló antropomorf elevénységgel bírnak, melyek a szubjektivitás széteszletett, töredékes és lappangó energiáját sugározzák.

Az *Interview*-sorozat képein ezek az energiák csatornázódnak át az emberi test (a művész saját teste) és az arcot kitakaró tárgyak jelentésviszonyaiba. Vagyis itt már megjelenik az emberi alak mint vizuális forma, de ez már nem a vitruvius-i ember szuperformája, hanem egy testtárgy a többi, nem-emberi testtárgy között. A sorozat képeinek alapszerkezete, hogy egy (poszt)szocialista hangulatú szobabelsőben ülve láthatjuk a meztelen, félmeztelen vagy felöltözött Riskót, akinek arcát fadarab, köntös, vasszerkezet vagy egyéb tárgy, illetve felület takarja. A magyar fotó(akció)-művészeti kontextusban Hajas Tibortól Várnagy Tiborig nagy hagyománya van a saját test, illetve önarckép dekonstrukciójának. Riskó sorozata ennek a tradíciónak az ironikus és deheroizáló változatát képviseli, de ahogy azt majd a *Passport*-ban láthatjuk, nem idegen tőle a Hajas-féle „egzisztencialista” Én-rombolás sem. A vizuális beszédpozíció, az ahonnan az Én megkonstruálása történik a közvetlenség és közvetítettség szempontjából eleve kettős frontális interjúhelyzet. Az „interjú” mint kommunikációs forma alapvetően dialogikus jellegű, de nem csupán megismerő szerepe van, hanem sokszor performatív is, hiszen az interjúalany „tesztelése” (munkainterjú), illetve





Riskó Gáspár: *A Passport sorozatból*, 2017 © Riskó Gáspár. A szerző hozzájárulásával

az interjúvoló (a néző, hallgató, olvasó stb.) meggyőzése ugyancsak hozzátartozhat, vagyis az Én(ek) előállítását egy hatalmi-pragmatikus dinamika tartja mozgásban. Ki készíti ezt az interjút? És ki az alanya/tárgya? Kit akar meggyőzni és/vagy kikérdezni önmagával kapcsolatban Riskó? Az arc elé helyezett tárgyak *szimbolikus identitás-protézisek*, hiszen azáltal, hogy „eltakarják” az arcot mint az identitás hagyományosan központi médiumát, át is veszik annak centrális jelentésadó szerepét, miközben a test arcon kívüli részeinek fiziognómiai feltöltődését is beindítják. Például amikor egy faág „nő ki” Riskó arcából, akkor a meztelen test növényé-olvasása felé terelődik a néző, ennek során az erős mellszőrzet egyfajta botanikus elemnek tűnik fel, ami egyszerre hangsúlyozza ki a meztelenség emberi esendőségét, miközben dehumanizálja is a testet. Ugyanakkor a növény-ember mint személytelen szerep újra meg is személyesedik, hiszen a kép lehetőséget ad arra, épp a szerepben-lét által, hogy a megtestesült Én saját meztelenségével foglaljon állást. Egy növény-ember számára nem lehet „természetesebb” dolog, mint meztelennek lenni, a természetesség ugyanakkor a Riskó-test csak növény-emberré válva

„fejezheti ki”. A leplezés és leleplezés színre vitele a posztoszocialista tárgyi környezetben ironikus hangulkyokat is kap, ugyanis a növény-emberré-válás természet(esség) ideológiája elveszti autentikusságát, hiszen csak maradványszerű formában, urbanizált „palánta-létként” tud megvalósulni.

A *Passport* című kötet (Zürich, 2019) 114 oldalon tartalmaz igazolványkép formátumú képeket, míg egy-egy oldalon 14, vagy 16 portré-szekvencia látható. „A portrét a pixelesítés különböző változataiból állnak, kezdve a teljesen »reális«, torzítatlan képtől, befejezve az alany teljes eltűnésével, elmosódásával, felbomlásával. A könyv azonban nem egy fejlődéssort mutat be, aminek van eleje, közepe, vége – bár a könyvnek bizonyos értelemben van kezdete és befejezése –, hanem a portrét, az arc folyamatos fel- majd leépülését, »meghibásodását«.”<sup>6</sup> Cséka György találóan jellemzi az önarckép vizuális diskurzusának posztfotográfiai átalakulását, amikor az arc „meghibásodásáról” beszél, de mielőtt ebbe a technoesztétikai kérdésbe elmerülénk, érdemes megjegyezni, hogy a *Passport*-projekt nem fedhető le teljesen a *Passport*-kiadvánnyal. Riskó ugyanis különböző mediá-



Riskó Gáspár: *A Passport sorozatból*, 2017  
© Riskó Gáspár. A szerző hozzájárulásával



Riskó Gáspár: *A Passport sorozatból*, 2017 © Riskó Gáspár. A szerző hozzájárulásával

lis konfigurációkban prezentálta és bővítette a sorozatot: a zürichi Volumes művészeti könyvvásáron például egy 1205 képes performansszal kísért gif-szekvenciát gyártott belőle. Vagyis a fotográfia, videó-munka, művész-könyv és performansz eltérő formátumaiból és *layereiből* egy *mixed média* munka, vagy – Patrice Pavis-ra utalva – egy *mediális montázs* áll össze.<sup>7</sup>

Az önportré és az igazolványkép esztétikájának ütköztetése kapcsán számos művész nevét lehetne felsorolni Arnulf Rainertől Tomoko Sawadáig. Riskó szempontjából talán Rainer autisztikus fotószínháza jelent közelebbi vonatkoztatási pontot, azért is, mert a fiatal művészhez közel áll egyfajta öndestruktív akcionizmus, amely a *Passport* gesztikus-mimikai delíriumában jelenik meg. Rainer identitáspoétikai önjellemzése ebből a szempontból Riskóra is vonatkoztatható: „Magamat is csak a fizikai önkifejezés vagy a jelképes önszenírozás mozzanataival

alkotom és formálom meg. Az eredmény: hússá vált elképzelések saját magamról, kommunikációs rendszerek önmagammal: autoexpressziók, színészkedések, megfagyott elkendőzés, kataton önmomentumok, a test monológjai, közszemlére téve egy autisztikus színházban.”<sup>8</sup> Riskó képeinek Rainer munkáihoz hasonlóan van egy mimikai alaprétege, melyet akcionista módon hiszterizál, felingerel és túlhajt, hogy arcából hiperexpresszív maszkot alkotva forgassa fel a bürokratikus azonosítás vizuális feltételeit. Ez a mimikai szótár, a grimaszok, a nyelv kiöltése, a kiáltás alakzatai ugyanakkor nem értelmezhetőek transzparens módon valamiféle érzelmi-pszichológiai önkifejezés mentén, hiszen ahogy Rainer is írja „hússá vált elképzelésekről”, vagyis vizuális energiavektorokról van szó, nem pedig egy autentikus, egységes és megismerhető főszereplő hússá vált *történetéről*. A képszekvenciáknak persze van egy kompozicionális (sor)rendje,

de ebből nem építhető fel egy olyan narratíva, amelyből egy életvilágbeli kórtörténet vagy cselekmény rekonstruálható lenne. Ezt a nem-narratív eseményszerűséget nemcsak a *Passport*-kötet képregényszerű, oda-vissza sodrása és hurkolódása hozhatja felszínre, hanem a gif-szekvencia is, mely Kurt Kren *48 Köpfe aus dem Szondi (Test)* című kísérleti filmjére emlékeztet. Kren, Rainer és Riskó abban is hasonlít, hogy mindannyian megidézik a pszichopatológiai diskurzus vizuális evidenciát barkácsoló hagyományát, ugyanakkor az így előállított evidenciát, értelmet és jelentést egyidejűleg azonnal ki is törli. Kren Szondi-videója úgy dekonstruálja a Szondi-tesztet, hogy felismerhetetlen gyorsasággal darabolja egymásba az egyes „arcokat”, vagyis meggátolja bármilyen határozott „benyomás” létrejöttét, ehelyett mintegy a tudat észlelési szintje „alatt” fertőzi meg a befogadót egy rendkívül nyugtalanító képtapasztalattal. Riskó arcmaszkjai hasonlóképp „robbantják fel” egymást, hiszen a „túlviselkedett” Én-momentumok kollázs olvashatatlanszenvedély-*flow*-ként ragadja magával a nézőt. Ettől lesz ez a kommunikációs helyzet, a korábbi *Interview*-sorozathoz képest sokkal monologikusabb, hiszen az arcmaszok átváltozás-folyamata csak úgy tartható mozgásban, ha az önállóság és önelőrlés entropikus egyensúlyát nem zavarja meg semmilyen „külső” vonatkozás.

Fontos azonban rámutatni, hogy a sorozatban a mimikai alapréteget bekebelezi a „digitális festészet” esztétikája, mely több ponton megváltoztatja a formálási és befogadási lehetőségeket. Itt megint találhatunk egy érdekes párhuzamot Rainer fotómunkáival, miszerint „a fényképszépet önmagában nem tudja megfelelően közvetíteni a mozgó vagy a statikus-koncentrált megfeszítettséget. Hogy ehhez közelebb kerüljek, átrajoltam a fotókat. Ez nem retusálást jelent, hanem hangsúlyozást, egy megmerevedett pillanat újradinamizálását.”<sup>9</sup> Vagyis míg Rainernél az átrajolás új mediális réteggé dinamizálja tovább a „megfeszítettséget”, addig Riskónál a digitális médiumban eleve benne rejlő festészeti potenciál vizuális feltárása teszi lehetővé az arckép ikonszerűsítését. Riskó posztfotográfiája tehát immár nem kémiai eljárásokkal hívja elő a világ „valódi” képét, hanem a *data overload* által lehetővé tett pixelesítéssel a médium rejtett fikcionalitását provokálja ki, miközben belép a fotó és a festészet közötti évszázados esztétikai cserébe és kompetenciaharcba. Az „elektrobarkácsolás”<sup>10</sup> a *Passport* oldalain egy olyan vizuális kultúra kontextusában válik művészeti eszközzé, amelyet elárasztanak a virtuális arcmaszok és a szubjektum digitális színrevitelei. Riskó arckép-*flow*-ja (mint kritikai „ellenfestészet”) tehát nem csupán egy specifikus Én önazonossági krízisé, hanem

magának a technokapitalista szubjektivitásnak a túltermelési válságát viszi színre. Az „arc folyamatos fel- majd leépülése, meghibásodása” azt a jelenséget teszi láthatóvá, hogy a digitális közvetítésben és forgalmazásban létezve nincs többé olyan arcunk, mely *ne* lenne technológiai termék, illetve piaci áru, és amely *ne* hibásodhatna meg. Ugyanakkor a hibás termékeket általában lecserélik, ez táplálja önmagunknak mint identitástermeknek a megújítását, de mi van ha új és új „azonosságok” fogyasztása helyett inkább a hibát sokszorosítjuk? Mi történik, ha az újjászületés egybeesik a kioltással, a képalkotás a képrombolással, a szabadság szökésvonalala az (ön)meghibásodással? Az arc „*glitch*esedése” a szubjektivitás technorezsimjében beálló zavart jelzi, amikor nem is az a legnagyobb probléma, hogy nincsen „valódi” Énünk, hanem hogy mesterséges Énjeink se képesek immár koherensen együttműködni. Ilyenkor egy láncreakció indul be a digitális klónban, egy önmegsemmisítési, „spontán öngyulladás” folyamat, mely a hibát nem elhárítani, hanem katasztrófáig akarja fokozni. A *glitch*-felhőben saját digitális arcait „elégető” fej vízióját a vörös szín túltöltődése is megerősíti, mely Francis Bacon húsfestészeti praktikáit idézi, miközben a képsor a politikai okokból önként vállalt tűzhalál ethoszára is utal. Ugyanakkor az önkockázatos éthosznak inkább csak a művész szempontjából van jelentése, hiszen a *Passport* „arcaiból” nem tudunk bármiféle autonómiára következtetni. Az igazolványfotózás színpadi szituációja épp úgy megjelenítheti a hibás terméket megsemmisítő bürokratikus eljárást, mint az önmegsemmisítő klón lázadását, ezek már csak az értelmezés által generált narratívák. Az egyetlen bizonyosság, amely az azonosságok világából megmaradt, hogy az arc = hiba, de hogy „kinek” a hibája, az visszakereshetetlen marad a vizuális hibaüzenetek áramlásában.

<sup>1</sup> Iris DÄRMANN: „Arcokat szemügyre venni”, Ford. Kukla Krisztián, *VULGO* negyedik évfolyam 2. szám, 88–101., 91–93. Valamint v. ö.: Georges DIDI-HUBERMAN: *Erfindung der Hysterie: die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, Ford. Silvia Henkel, Martin Stingelin és Hubert Thüring, München, Fink, 1997. Cesare Lombroso kriminál-antropológiájához v. ö. Peter BECKER: „Physiognomie des Bösen. Cesare Lombrosos Bemühungen um eine präventive Entzifferung des Kriminellen”, *Der exzentrische Blick*, 163–186.

<sup>2</sup> Georges DIDI-HUBERMAN: *I. m.*, 117.

<sup>3</sup> SZILÁGYI Sándor: „A digitális állókép és a fotográfia”, *Balkon*, 2013/3, 10–15., i.h. 13. V. ö.: Mark B. N. Hansen: „Seeing with the Body: The Digital Image in Postphotography”, *Diacritics*, Vol. 31, No. 4 (Winter, 2001), 54–84.

<sup>4</sup> A. FEHÉR Vera: *Test nélküli útlelél – Interjú Riskó Gáspárral*, <https://ipunkt.hu/2020/01/07/test-nelkuli-utlel-el-interju-risko-gasparral/>

<sup>5</sup> ESZIK Veronika: *Csendes képek*, <https://apokrifonline.com/2015/05/27/csendes-kepek/>

<sup>6</sup> CSÉKA György: *Önarcképpgyakorlatok*, <https://ipunkt.hu/2020/01/22/onarckepgyakorlatok/>

<sup>7</sup> V. ö. Patrice PAVIS: „Die zeitgenössische Dramatik und die neuen Medien”, Josef FRÜCHTL - Jörg ZIMMERMANN (Szerk.): *Ästhetik der Inszenierung*, Suhrkamp, 2001, 240–259., 244.

<sup>8</sup> Arnulf RAINER: „Önabrázolások”, ford. Cseuz Judit, *Uő: Előszó önmagamhoz*, Irodalom Kft., Budapest, 2005, 42.

<sup>9</sup> Arnulf RAINER: *I. m.* 43.

<sup>10</sup> SZILÁGYI Sándor: *I. m.* 13.







