

SÁNDOR KATALIN

NEM EGÉSZEN PRIVÁT

Intermedialitás és teatralitás Hajdu Szabolcs
Ernelláék Farkaséknál című filmjében



... úgy érti újra a család,
az otthon, az intimitás
mibenlétét, mint
a személyes
és a társadalmi, a privát
és a nyilvános között
folyton alakuló,
előreláthatatlan,
egyszerre bensőséges és
idegen valóságot.

■ Az újabb filmes intermedialitás-kutatásokban egyre hangsúlyosabbá válik a „formalista intermedialis elemzés” „narcisztikus gyakorlataitól”¹ való elmozdulás tendenciája és az esztétikai kérdéseknek társadalmi-politikai problémákkal, kulturális jelenségekkel való összekapcsolása. Ennek jegyében Lúcia Nagib Jacques Rancière *disszenzus* fogalma felől gondolja újra az intermedialitás (és a „nem tiszta mozi”, az „impure cinema”) kérdését. Úgy véli, hogy az intermedialis mozi „a politikai vizsgálatának termékeny talaja” lehet, ugyanis a különféle médiumok elegyítése (illetve a tiszta műfaji kategóriák elbizonytalanítása) a filmben „felfüggesztheti a reprezentációs narratívák pedagógiai jellegét egy »disszenzus«, egy dilemma bevezetése által”, ami ahelyett, „hogy egyértelmű leckét adna, megsokszorozza a referens jelentéseit”.² Nagib szerint az intermedialis („nem tiszta”) mozi nem egyszerűen reprezentálja, hanem „újrakeretezi” a valóst, „új viszonyokat hoz létre a valóság és a látszat, az individuum és a közösség között, polemikus módon megsokszorozva a filmes médium lehetőségeit, miközben saját határait és a reprezentáció hatalmát is megkérdőjelezi”.³

A kortárs magyar film paradigmáján belül⁴ Hajdu Szabolcs filmjeinek egyik szembetűnő jellemzője a mozgókép intermedialis kiterjesztése a tabló- vagy festményszerű kompozíciók, a performatív művészetek, a teatralitás (és esetenként a mágikus realizmus) felé. Mindez nem-

egyszer a filmes realizmus konvencióival keveredik akár egyazon filmen belül.⁵ Hajdu filmjeinek médiumközisége nem pusztán a filmes stilizáció vagy önreflexió eszközeként értelmezhető: olyan, szociokulturálisan beágyazott kérdések színrevitelével (Nagib felfogása szerint „újrakeretezésével”) függ össze, mint a kulturális és nyelvi identitáslehetőségek, a transzkulturális érintkezések, a saját és az idegen, a szubjektivitás és a test, a testpolitikák és a hatalmi mechanizmusok viszonya. A *Bibliothèque Pascal*ban (2010) például a korporealitás, az etnikai, kulturális és genderszemponitú másság, illetve a kelet- és nyugat-európaiság problematikus voltának kérdése a román–magyar identitású Mona narratívájába ágyazódik. A prostituáltként egy liverpooli elit bordélyba szállított, majd onnan visszatérő és gyermekét visszaszerezni próbáló nő traumatörténetét intermedialis filmes diskurzus viszi színre élőképszerű beállításokkal és teátrálisan komponált jelenetekkel, amelyek a másság létrehozásának és (ideológiai) kisajátításának hatalmi mechanizmusait és mediális stratégiáit is megmutatják.⁶ A *Fehér tenyérben* (2006) a test, a sport és a maszkulinitás problémája, a testpolitikák és hatalmi viszonyok összefüggései, illetve az államszocializmus emlékezete és a posztszocialista jelen kérdései egy profi tornász élettörténetébe⁷ ágyazódnak, amelyet kelet-európai múltja, majd az ún. nyugati világgal kapcsolatos idegenségtapasztalata alakít. A sport mint spektakulum és a cirkusz mint színház intermedialis színrevitele a filmben ezeket az identitás-, test- és emlékezetpolitikai kérdéseket „keretezi újra” úgy, hogy elkerüli a Kelet és a Nyugat, a múlt és a jelen reflektálatlan, didaktikus szembeállítását.

Hajdu műveinek médiumközisége gyakran a filmnek a teatralitás, az előadóművészetek konvenciói vagy a színrevitel hétköznapiabb gyakorlatai felé való elmozdulásaként mutatkozik meg. Loïselle és Maron szerint a filmes teatralitás különféle változatai (például a színházi vagy bármilyen más térben színre vitt előadás, a színpadi konvenciók filmes idézése, az intradiegetikus történetmondás, a mise en abyme szerkezetek) gyakran a mozgókép artefaktum jellegét, a közvetítés aktusát állítják előtérbe – megkérdőjelezve a film ún. valóságffektusát.⁸ A teátrális éppen idézetszerűsége és iterabilitása, ismételhetősége folytán alááshatja az önazonosság és a jelenlét illúzióját.⁹ Hajdu filmjeiben a teatralitásnak és a performativitásnak nem csupán az a szerepe, hogy a film megalkotottságára, közvetítettségére irányítsa a figyelmet, hanem – ahogy Varga Balázs kiemeli – az is, hogy az identitás színrevitelének különféle aktusait tegye láthatóvá. A filmek szereplői gyakran művészek, sportolók, színészek vagy olyan karakterek, akik az alkotás a performatív művészetek, a színház, a mozi, a cirkusz, a sport világához kötődnek, a diegetikus terek pedig sokszor színpaddá vagy színpadszerűvé válnak.¹⁰ A 2016-os *Ernellák Farkaséknál* is kapcsolódik ehhez a tendenciához: a film az ugyancsak *Ernellák Farkaséknál* című, Hajdu Szabolcs által írt és rendezett színházi előadást alkotja újra a kamaradarab és a film köztesében.

A kamaradarabot 2015-ben a Maladype színház próba- és játszóterében, a Maladype Bázisban mutatták be, és 2019. április 19-én volt a 100. lakásszínházi előadása.¹¹ A darab olyan, kelet-európai kontextusban igencsak aktuálisnak (esetenként meg éppenhogy tabunak) számító kérdéseket vet fel, mint társadalmi, anyagi krízishelyzet, emigráció és (kényszerű) hazatérés, életközépi válság, a szülőség ambivalens tapasztalata, a saját gyerek, saját társ egyszerre ismerős és idegen közelsége, egzisztenciális bizonytalanság, az intimitás lehetőségei vagy ellehetetlenülése. Herczog Noémi szerint Hajdu előadása új (nemegyszer

önironikus) perspektívát kínál a polgári színház klasszikus témájához, a családhoz úgy, hogy mind a családi idill utáni reflektálatlan nosztalgia, mind a család intézményét radikálisan elutasító kritika csapdáját elkerüli.¹²

A hozzávetőleg huszonnégy óra alatt játszódó kamaradarabban a tágas polgári lakást bérlő Farkashoz és Eszterhez,¹³ illetve ötéves fiukhoz, Brúnóhoz az éjszaka közepén váratlanul megérkezik Eszter nővére, Ernella, férjével, Alberttel és lányukkal, Laurával. A család Skóciából tér vissza egyévnyi sikertelen munkavállalási, kitelepedési kísérlet után – pénztelenül, lakás nélkül és váltságba jutott házassággal. Fojtott feszültségek, jelenlegi és múltbeli konfliktusok kerülnek felszínre a két család kényszerű együttléte során. A darab a gyerekek által előadott rövid színdarabbal és a vacsora előkészületeivel ér véget, amelyre Eszter és Ernella mindvégig hiányzó, ám a családi viszonyokat hiányában is alakító apját várják.

Hajdu kamaradarabja a színrevitel mikrorealista konvenciói és a feltűnőbb stilizáció között egyensúlyoz. A jelenetek és a dialógusok jelentős része a mindennapiság regiszterén belül marad mind a színészi játék, mind a visszafogott díszletezés által. Egyes jelenetek stilizáltságát viszont fokozza a marionettmotívum (a gyerek az apját mint marionettet mozgatja), illetve az a koncepció, hogy az ötéves Brúnót és a tízéves Laurát felnőtt színészek alakítják. Emiatt a gyerekek alakját inkább eljátszott, stilizált szerepként érzékeljük, ez pedig felerősítheti a darab által tematizált szülő-gyerek viszonyra vonatkozó idegenségtapasztalatot. A közös étkezés lassított pantomimjelenetté stilizálása extradiegetikus zenével a hétköznapi cselekvést teátrális, eljátszható és akár mechanikusan is ismételhető családi rituáléként mutatja meg. Az előadás végén viszont az asztalterítés jelenete ezeket a családi rítusokat (például a közös vacsorát) kitöltésre váró üres helyként, lehetőségként is elgondolhatóvá teszi. Eszter, miközben nyugodt mozdulatokkal tényezőkat, szalvétákat rendez az asztalon, mintha az együttlét lehetőségének (és nem bizonyosságának) terítene meg.

Az *Ernelláék Farkaséknál* független lakásszínházi előadásként nem kötődik kőszínházi feltételekhez vagy intézményes struktúrákhoz. Hordozhatósága folytán sokféle helyszínhez képes adaptálódni: játszották a Maladype Bázis 50 férőhelyes terében, de a Magvető Cafében vagy a KuglerArt lakásgaléria köztes terében is, amely különféle térfunkciókat és térhasználati módokat elegyít valahol a nyilvános galéria és a magánlakás intimitása között. Ezek a terek a színpad és nézőtér elválasztottságát fenntartó színházi térélmény helyett a testi közelség és intimitástapasztalat feltételeit teremtik meg. A nézők a történeteknek való kitettségüket tapasztalhatják meg, amely kimozdíthatja a távolról szemlélés biztonságát, a kívülállás komfortérzetét.

A 2016-ban bemutatott és Karlovy Varyban Kristályglóbuszal díjazott *Ernelláék Farkaséknál* című film a 2015-ös kamaradarabot adaptálja alacsony költségvetésű független produkcióként.¹⁴ A forgatási helyszín a rendező és felesége lakása, a film szereplőgárdájának felét pedig négytagú családjuk teszi ki: rajtuk kívül két gyerekük is játszik a filmben. A filmből így kimarad a gyereket felnőtt színésszel játszó rendezői koncepció és az ebből adódó feltűnőbb stilizáció. A kamera egyszer sem hagyja el a lakás terét: több nézőpontból, gyakran szubjektív vagy félszjektív beállításból filmez, vagy – némiképp emlékeztetve Cristi Puiu *Sieranevadájának* látogatóként „viselkedő” kamerájára – láthatatlan megfigyelőként teremti meg az ambivalens családi intimitás és idegenség mozgóképi atmoszféráját. A filmet Pethő Ágnes Cristi Puiu 2016-os *Sieraneva-*

dájához hasonlítja, amely bizonyos értelemben a valóságshow és a helyspecifikus színház közé helyeződik. (Ez utóbbiban a színműveknek például magánlakások adnak otthont, a színészek és a nézők így ugyanazon a téren osztoznak.) Hajdu filmjében (akárcsak Puiunál) a „művészet beszüremlik a valóság percepciójába”, és fordítva, ez pedig „a mozinak egyrészt a színházzal, másrészt a mindennapisággal való kontaminációját”¹⁵ eredményezheti. A film kamaradarabszerűsége, színházzal való „kontaminációja” érzékelhető, ám a kameramozgás, a beállítások, a nézőnek felkínált (olykor váratlan) látószögek filmszerűvé teszik a terek és viszonyrendszerek percepcióját.

A filmben a teatralitás, illetve a színre vitt, „bekeretezett” cselekvések a mindennapiság részévé válnak, hétköznapiként „stilizálódnak”. Farkasék fia, Brúnó és Ernellák lánya, Laura előadnak egy színdarabot a szüleiknek, amelyhez funkcióiktól eloldott hétköznapi tárgyakat használnak átmeneti színházi kellemékként: a függőnyt folyóként, a zöld térdzoknit kígyóként gondolják újra. A narrációval kísért előadásban az állatokkal utazó kisfiú története a vándorlás, helykeresés, majd a letelepedés mozzanata köré szerveződik. Mise en abyme jellege folytán az előadás egyrészt a gyerekek megnevezhetetlen hiánytapasztalatának¹⁶ médiumává, másrészt a Skóciából hazatérő család kudarc történetének fordított narratívájává válhat.

A gyerekek előadása „újrakeretezi” a lakás terét és a benne található tárgyakat: a lakás színpaddá, illetve nézőtérré válik. Így az előadás akár magának az alacsony költségvetésű filmnek a produkciós folyamatára való utalás is lehet: Hajdu filmje hasonlóképpen a privát teret és a mindennapiság talált tárgyait konfigurálja újra forgatási helyszínné és egyben a film diegetikus terévé. Ugyanakkor a történetbe ágyazódó előadás a film által adaptált kamaradarabnak magán a filmen is nyomot hagyó medialitására és hordozható, „összecsomagolható” jellegére is rámutathat, ami nem csupán az alternatív színházi helyszínek, hanem a különböző médiumok közötti átjárásokat is lehetővé teszi.

A film diegetikus világán belül a színdarab a nézőt és a nézés aktusát is színre viszi: a szülők, akik velencei szuvenírmaszkokat viselnek nézői szerepük eljátszásakor, nemcsak az előadást figyelik, hanem a másik nézőt is a nézés aktusában. Így maga a film nézője is „érintetté” válik a tekintetek megfigyelésének viszonyrendszerében. A film a mindennapokból ismerős nézői attitűdöket, szokásokat mutat meg: Ernella férje, Albert fotót készít a gyerekek előadásáról, megosztja közösségimédia-profilján, majd megnézi a lájkokat; a lájkolók a filmben szereplő színészek, illetve a stáb további tagjai: Török-Illyés Orsolya, Hajdu Lujza, Muhi Zsófia. Ez a egyszerű metaleptikus¹⁷ csavar belefördítja a filmen „kívüli” (extradiegetikus) dimenziót a film fiktív világába.

Ugyancsak a teatralitás kérdése felől értelmezhető az a jelenet, amelyben a film szereplői akaratlanul is egy felolvasás közönségévé válnak. Farkas és Albert azon vitatkoznak, hogy mit mondott az utóbbi egy évvel korábban, amikor eldöntötték, hogy Skóciába költöznek. Farkas azért, hogy igazát bizonyítsa, előveszi a jegyzeteit: kiderül, hogy az egész akkori jelenetet pontosan és forgatókönyvszerűen rögzítette. Felolvassa, újrajátssza a dialógusokat, és így a hétköznapi beszélgetést egyfajta felolvasószínházzá változtatja, amelyben a múltbeli esemény idézhető és a jelenben újrakontextualizálható történésként közvetítődik. Az esemény forgatókönyvszerű feljegyzése (amely megismétlődik egy későbbi jelenetben is), illetve a lakás falain látható filmes plakátok implicit módon az előadóművészethez és/vagy a mozihoz kapcsolják Farkas professzionális

identitását. Ez nem feltétlenül valamilyen autobiografikus kontextust von be az értelmezésbe, hanem inkább a Hajdu-filmek azon tendenciájához kapcsolódik, amely a reprezentáció és az identitás/szubjektivitás lehetőségét valamilyen művészeti vagy hétköznapi alkotásfolyamathoz, tágabb értelemben pedig a teatralitás és performativitás kérdéséhez kapcsolja.¹⁸

A felolvasás feszült jelenetében a teatralitás nem csupán a múlt (és végső soron a film) közvetített, újrajátszható jellegére mutat rá, hanem a maskulin identitást konfrontatív színreviteleként is értelmezhetővé teszi. A jelenet az értelmiségi férfi identitáskriszist mutatja meg (ön)ironikus módon: férj- és apaszerepének válságba jutásával a férfi szubjektivitása egy másik férfi szubjektum elhallgattatása, diszkreditálása által próbál megerősítést nyerni. A diszkreditált fél (Albert) a saját hiteltelenítését „végző” felolvasás passzív publikumává válik. Ám mindeközben éppen az válik láthatóvá, hogy Farkas az amúgy jelentéktelen „igazság” kiderítésének mániákus erőltetésével saját (maskulinitását is érintő) krízisállapotát igyekszik elfedni.

A felolvasást a kamera több nézőpontból mutatja. Ezek egyike a kislány szubjektívje, amely egy pohár torzító felületén keresztül mutatja a jelenetet mint vizuális eseményt. A filmben a belső ajtók, üvegfelületek, ablakkeretek vagy tükrök közvetítő, keretező közegeként újra felosztják a lakás terét, és a nézői tekintetet ennek színtér-, illetve képszerúségére irányítják. Az intimitás nyelvi és testi tapasztalatának filmes színrevitelét olykor éppen ez a tükröző-reflektív, a tekintet (jelentésképző, keretező) szerepét hangsúlyozó közeg teszi egyszerre bensőségessé és közvetítetté. Ilyen például a tabunak számító apai féltékenységek és krízisállapot beismerése után Eszter és Farkas „testközeli” beszélgetése a fürdőszoba tükröző – a szereplőket képpé, a jelenetet teatralissá keretező – intim terében. A filmben az intimitás létrejöttét kulturális és mediális feltételek is alakítják. A szülő és a gyerek átmeneti együttlétét az egyik jelenetben a közös olvasás és a könyv médiuma teszi lehetővé. Miközben az olvasás testi közelséget teremt apa és fia között, az emberi testről szóló illusztrált könyv és az apai magyarázat a test mint gépezet, mint „evőgép” (kulturális) metaforáját közvetíti. (A könyv kiválasztásakor a film finom iróniával és csupán utalásszerűen jelzi, hogy egyes gyermekkönyvek, például a *Bogyó és Babóca* egyfajta kulturális trend folytán is felkerülhetnek a polcra, és alakíthatják a gyerek preferenciáit).

A (művész)lakás eklektikussága, a fotók, a filmplakátok (többek között Fellini *La stradája*), a népművészeti tárgyak vagy a (családi örökségként emlegetett, de egyben kulturális hagyományt is közvetítő) kalotaszegi láda jelenléte által a privát tér az összegyűjtött személyes és családi múlt intermedialis archívumává válik. A lakás falán látható a *Macerás ügvek* (2001) című filmre utaló fotó, a *Déli-bábnak*, Hajdu 2014-es filmjének a plakátja lefelé fordítva, illetve korábbi filmjének, a *Tamarának* (2004) egy majdnem életnagyságú posztere. Bár a plakátok háttérben maradó metaleptikus jelzések, mégis a privát tér újraakasztásának és fikcionalizálásának el nem rejtett nyomaiként érthetők. Annak a némiképp politikai gesztusnak a nyomaiként, amely az alacsony költségvetésű független film produkciójának anyagi és térbeli korlátait konceptuális, poétikai lehetőséggé változtatja. Hajdu filmjében a térbeli metalepszis a privát térnek a fikcionalizált filmes térbe, illetve a tér intimitásának a láthatóságba való átbillenéseként nyilvánul meg. A metalepszis által a valós és a fiktív, a társadalmi valóság és a film viszonya nem törésként, hanem átjárásként, kontaminációként¹⁹ válik elgondol-

hatóvá, olyan viszonyként, amelyben az ontológiailag különböző világok alakítják egymás percepcióját.

Lúcia Nagib szerint az intermediális mozi nem egyszerűen reprezentálja, hanem újrakonfigurálja, „újrakeretezi” a valóst, új viszonyokat hoz létre „a valóság és a látszat, az individuum és a közösség között”.²⁰ Hajdu filmjében a teatralitásnak és a mindennapiságnak az egymásba való átfordulásai, illetve a valóságnak és a filmmel való metaleptikus viszonya újraértelmezi és reflektálttá teszi az intimitás mibenlétét, illetve a privát és a nyilvános közötti viszonyt. Bár a személyes és családi krízishelyzeteket a film szó szerint az otthon falai között viszi színre (és így mindössze egy középosztálybeli család egy napjába enged bepillantani), a társadalmi egyenlőtlenségek a család mikroközösségén belül is érzékelhetővé válnak, mint ahogy az is, hogy a „privátnak” hitt válságok szociálisan, gazdaságilag, politikailag is beágyazottak. A film az idegenség kérdését a „sajátán” belül tematizálja: az egyszerre saját és más gyerek, a társ, illetve a saját (családi) szerep idegenségeként. Hajdu mindenféle didaxist elkerülve úgy érti újra a családot, az otthon, az intimitás mibenlétét mint a személyes és a társadalmi, a privát és a nyilvános között folyton alakuló, előreláthatatlan, egyszerre bensőséges és idegen valóságot.

Úgy tűnik, az otthon, az intimitás, a családi szerepek inkább kérdésként, mint válaszként fogalmazódnak meg, hasonlóan Szilágyi Zsófia 2018-as *Egy nap* című filmjéhez, amely női nézőpontból beszéli el a családi „egynapok”, minden napok, illetve szerepek feszültségét és a bensőségeség átmenetileg (mégiscsak) létrejövő tapasztalatát.

Az *Ernellák Farkaséknál* privát térben, állami finanszírozású intézményes struktúrákon kívül készült el. A (részleges) intézményen kívüliség és a privát tér használatának koncepciója eltérő módon ugyan, de a film utóéletét és alternatív forgalmazását is alakította: 2016-os bemutatója után a filmnek számos lakásvetítése volt, amelyeken a rendező és a szereplők egy része is részt vett. A film és stábjja privát terekbe látogatott el, és a vetítések közönségével együtt megteremtette a filmnézés közös – nem egészen privát – intimitásának lehetőségét.

■ JEGYZETEK

1. Lúcia Nagib: *The Politics of Impurity*. In: Lúcia Nagib – Anne Jerslev (eds.): *Impure Cinema. Intermedial and Intercultural Approaches to Film*. I. B. Tauris, London – New York, 2014. 21.
2. Uo. 31. Nagib pontosítja, hogy Rancière nem utal sem intertextualitásra, sem intermedialitásra a disszenszus tárgyalásakor. Vö. Jacques Rancière: *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. (Transl. Steven Corcoran) Continuum, New York – London, 2010.
3. Uo. 37.
4. Itt főként olyan filmekre gondolok, amelyekre – egyebek mellett – a vizuális stilizáció, a metaforikusabb filmnyelv jellemző, mint például Pálfi György, Mundruczó Kornél, Kocsis Ágnes műveire.
5. Például a 2010-es *Bibliothèque Pascal*ban vagy a 2006-os *Fehér tenyérben*.
6. Vö. Sándor Katalin: *Corporeality and Otherness in the Cinematic Heterotopias of Szabolcs Hajdu's Bibliothèque Pascal (2010)*. Ekphrasis 2014. 12. 79–92.
7. A filmet Hajdu Szabolcs tornász testvére, Hajdu Miklós története inspirálta.
8. André Loiselle – Jeremy Maron: *Introduction*. In: André Loiselle – Jeremy Maron (eds.): *Stages of Reality: Theatricality in Cinema*. University of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London, 2012. 5.
9. Samuel Weber: *Theatricality as Medium*. Fordham University Press, New York, 2004. 8. 13.
10. Varga Balázs: *Terek és szerepek. Tér és identitás viszonya Hajdu Szabolcs filmjeiben*. Prizma 2015. 2. sz. 5.
11. A darab folytatásának tekinthető *Kálmán napot* 2017-ben mutatták be.
12. Herczog Noémi: *Szabolcs Hajdu and the Theatre of Midlife Crisis: Self-Ironic Auto-Bio Aesthetics on Hungarian Stages*. European Stages 2017. 1. 4.
13. Farkast maga a rendező, Hajdu Szabolcs, Esztert pedig felesége, Török-Illyés Orsolya alakítja.
14. A forgatáson Hajdu tizenhárom operatőrrel dolgozott, akik mindannyian a tanítványai voltak.
15. Pethő Ágnes: *Approaches to Studying Intermediality in Contemporary Cinema*. Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies 2018. 15. 177.
16. Laura egy másik jelenetben házat rajzol egy átlátszó ajtóüvegre, a hiányzó lakás/otthon gondolata pedig több dialógusban is feltűnik.

17. A metalepsziszt Gérard Genette nyomán a narratíva különböző szintjei, illetve az ontológiailag eltérő „valóság” és „fiktív” közötti átjárásként értem (ilyen például, amikor a szerző „belép”, „átlép” a saját művébe). Vö. Gérard Genette: *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*. Kalligram, Pozsony, 2006.
18. Vö. Varga Balázs: i.m. 5. Ez a tendencia a *Macerás ügyekben*, az *Off-Hollywoodban*, a *Fehér tenyérben*, a *Bibliothèque Pascalban* is jól kirajzolódik.
19. Dorrit Cohn felvetésében „ha a második szinten lévő fikció képes hatással lenni az első szinten lévő fikcióra, akkor az első szinten lévő fikció is képes hatással lenni a valóságra, a mi világunkra és életünkre, vagyis mi magunkra”. Dorrit Cohn: *Metalepszis és mise en abyme*. (Ford. Z. Varga Zoltán) In: Bene Adrián – Jablonczay Tímea (szerk.): *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Kijárat, Bp., 2013. 121.
20. Lúcia Nagib: i. m. 37.

