

Az elevenség prózapoétikai összefüggései Bereményi Géza Budapest című elbeszélésében*

Bereményi Géza prózairói „újjáéledését” a *Vadnai Bébi* [2013] megjelenése jelezte, majd az életmű [ön]kanonizációja két komplementer úton is folytatódott. Míg a *Magyar Copperfield* [2020] az önéletírás hagyományába illeszkedő regény, addig az *Azóta is élek* [2021] a szerző korábban közölt elbeszéléseit szerkeszti újra egy kötetbe, így nem elsősorban a *megélt élet*, hanem a létrehozott prózai *életmű* retrospektív felmutatására vállalkozik. Az élet és az írói munka ilyen megkülönböztetését a szerző maga is hangsúlyozza az önéletrajzi regény megjelenése után adott interjúiban, pl.: „tovább akarok haladni a kronológiában, egészen 24-25 éves koromig, amíg el nem kezdődött az írói karrierem. Onnantól az élet személyessége megszűnt, és a munka lépett a helyébe”.¹ A személyes élet és az írás ilyen időbeli és kategorikus megkülönböztetése elsősorban a szerzői önértelmezés kontextusában releváns, a két kötet egymás mellé helyezése ugyanis számos szövegpárhuzam felfedezésére ad módot. Az önéletrajzi műbe beépülnek a korábban novellisztikus formában már megírt élettörödékek, a narrativizált önéletírás lineáris történetté rendezi és a személyesen megélt élettapasztalat kontextusába illeszti a korábbi kötetekben és az új gyűjteményben is inkább tér- vagy hálózatszerűen összefüggő esemény-, szereplő- és motívumegyüttest. Az *Azóta is élek* címe játékosan is utal [a gyerekkorban túlélt diftéria sok helyen megidézett emlékének keresztül] a fiatalkori tapasztalatok és a később ezekre építő művészi életmű megkülönböztetésére, de egyszersmind vissza is vonja, el is bizonytalanítja ezt az ellentétet.

Bereményi önéletírása a gyerek- és ifjúkorra összpontosít, de a *Magyar Copperfield* is visszaigazolja azt a hermeneutikai alapelvet, hogy az identitásképző emlékezés visszafelé is képes hatni az időben. A visszaemlékezés és a narrativizálás folyamatában számos olyan mozzanat [elhomályosult emlék, trauma] is feltárul, amelynek a valódi megértése [és így voltaképpen megtapasztalása is] csak visszamenőleg lehetséges.² Ebben a tekintetben is egymás mellé helyezhető a két

* A tanulmány megírását az NKFIH K-132113 sz. projektje [*Biopoétika a 20-21. századi magyar irodalomban*] támogatta.

1 Jankovics Márton, *Bereményi Géza: Megtanultam, hogy kell szabadon élni korlátozott körülmények között*, interjú, <https://24.hu/kultura/2020/02/25/beremenyi-geza-interju-oneletrajzi-magyar-copperfield-politika/>. Az önéletrajzi regénynek az életmű alakulástörténetébe illesztett mérlegelését adja Szilágyi Márton alapos műbírálata. Szilágyi Márton, *Legendák földje. Bereményi Géza: Magyar Copperfield*, Kalligram 2020/10., 85–90.

2 Ezt még az életrajzi regény egyébként időnként totális emlékezőtehetséggel kérkedő elbeszélőjének szóhasználata is visszaigazolja, pl. „Ilyen előzmények, a szegény önkülete után lett annyira emlékezetes minden, hogy ma is pillanatról pillanatra tudok beszámolni az elkövetkezőkről.” „Akkor, ott, amikor én először ültem azon a bizonyos nekem kijelölt padon,

retrospektív kötet identitásképző stratégiája, amennyiben a novellagyűjtemény, az *Azóta is élek* is újrendezi és átszerkeszti a prózai életművet, részben új motivikus kapcsolatokat hozva létre. Ezeknek a részletes feltárása komoly filológiai munkát igényelne, amelyhez a kötet kevés segítséget nyújt: sem szerkesztői előszót nem tartalmaz, sem az írások korábbi megjelenéseit nem részletezi.³ A kötet négy ciklusának nincs címe, római számok jelzik a novellák összetartozását, így az olvasóra van bízva, hogy milyen koherenciaképző elv alapján kapcsolja össze egy-egy ciklus novelláit. A visszamenőleges önkanonizáció és újrendezés ebben az értelemben radikális felejtés is: csak az életmű korábbi köteteit ismerő, vagy filológiai apparátussal rendelkező olvasó tudja rekonstruálni azokat a kontextusokat, amelyeknek szétszabdalásával és újrendezésével az új kötet létrejött. Ez persze amolyan nietzschei önaffirmációként is felfogható: az „Azóta is élek” mint kötet cím és mint kötetzáró mondat olyan szuverén aktusként is érthető, amellyel a szerző a saját életműve fölötti rendelkezés jogát jelenti ki – ezzel persze utalva is az *ultima manus* elvére, ami már az örökhagyás gesztusaként is felfogható. A még élő szerzőt nem köti a múlt, és nem korlátozzák filológiai szabályok: úgy rendezi újra a szövegeit, ahogy neki tetszik, szabadon felbonthat korábbi kötetkompozíciókat, átírhat, új címmel közölhet szövegeket, és ezek motívumait vagy részleteit önéletrajzi regényébe is beépítheti. A címadó és önszerkesztő gesztusok ebben az értelemben az életmű *elevenségét* állítják: a szerzői retrospekció nem a múlt pontos dokumentálását, filológiai igényű archiválását célozza meg, hanem – az emlékezet túlnyomását ellensúlyozandó – az életet szolgálja, abban az értelemben, hogy szabadon gazdálkodik a saját és a történelmi múlt anyagával is.

A szuverén önkény azonban csak korlátok között érvényesül, és maga is válasznak tekinthető egy olyan alkotásmód kihívásaira, amely következetesen a múlt töredékesen hozzáférhető anyagának át- meg átrendezésére és újraértelmezésére épül. Már a korai, *Levelet Zs. asszonynak* című szöveg elbeszélője is ezzel a dilemmával szembesül:

Jogos a kérdés: miért keresem én mindenben a történelmet? [...] Történelmünket mintha ollók vágták volna darabokra – így látom gyakran. Mert én is hajlamos vagyok arra, hogy a pillanatnyilag égető kérdések felől nézzek vissza a jelen végtelenbe nyúló okaira. De innen ered az az ön által oly sokszor megmosolygott macacsságom is, mellyel az összekötő szálakat keresem fordulatok szabdalta történelmünk darabjai között. A folyamatosságot, az összefogó erőt.⁴

A történelem, az élettörténet és az életmű egyaránt ki van téve a töredezettségből adódó újraértelmezés igényének, miáltal az élet és a szövegszerűség összefüggése is előtérbe állítható.

határozottan tudtam, holtponton vagyok, ez nem lehet csak egy kamaszkori futó idegroham. És másnap *derült ki*, hogy előjel volt”. Bereményi Géza, *Magyar Copperfield*, Magvető, Budapest, 2020, 414, 424. Kiemelés tőlem – MGT.

3 Kivételt képez a kötet legutolsó oldalán szereplő lábjegyzet, amely a *Jézus újságot olvas* című novellának a *Magyar epidemiológia* című folyóirat 2008/3-4. számában közölt változatából vesz át egy (a diftériáról szóló) magyarázó lábjegyzetet, és a forrást is megadja. Bereményi Géza, *Azóta is élek*, Magvető, Budapest, 2021, 438.

4 Bereményi, *Azóta is élek*, 155.

Az itt következő értelmezés az életszerűség és az elevenség olyan irodalmi aktualizálására mutat példát, amely eltér a szerzői önkanonizációban előtérbe került felfogástól, sőt bizonyos értelemben szembeállítható azzal. Ezt már az is jelzi, hogy az itt középpontba állított szöveget a szerző nem vette fel a gyűjteményes kötetbe, mint ahogy korábbi válogatott elbeszéléseiben sem közölte újra. A szóban forgó szöveg a *Budapest* című írás, a *Legendárium* című kötet második fejezete. A recepció a *Legendáriumra* általában regényként tekint, noha a szerző a későbbi elbeszélésválogatásokban számos fejezetét újraközölte önálló novellaként. Az *Azóta is élekben* a *Legendárium* részfejezeteinek több mint felét [a nyolc szövegből ötöt, bár terjedelmileg ez az eredeti kötet kevesebb, mint fele] olvashatjuk újra az eredeti kompozícióból kiemelve, részben megváltozott sorrendben, két esetben megváltoztatott címmel, az új kötet három különböző ciklusában elhelyezve. A *Budapest* tehát azon kevés korai Bereményi-szöveg közé tartozik, amelyeket a szerző nem méltatott arra, hogy az életmű visszamenőleges reprezentánsai közé emelje, de ezt nem indokolhatjuk az eredeti kontextus nehézkedésével.

A korai Bereményi-próza viszonylag jelentős kritikai visszhangjának egyik legjellemzőbb mozzanata, hogy Kulcsár Szabó Ernő a *Legendáriumot* Esterházy és Nádas nagyjából egyidőben íródott regényei mellé helyezte mint a kortárs epikai beszédmód átalakulásának egyik [bár a két kortárshoz, főleg a *Termelési-regényhez* képest kevésbé átütő erejű] példáját. Az átalakulást a próza reflektívabbé válásában, az elbeszélői távlat tudatos korlátozásában, valamint az idő- és történetelvű epikai világgalkotás átértelmezésében ragadta meg. A *Legendárium* kapcsán így fogalmazott:

Ugyanazt a történetet, epizódot más-más megvilágításban többen is előadják, de a monológok a közös kapcsolódási pontok ellenére nem illeszkednek össze olyan epikai alakulattá, amelyben a folyamatszerűség elsődleges formszervező elvként érvényesülhetne. Van ugyan folytonosság a történetben, mivel azonban az elbeszélőszólamok rendre egész más sarkpontokhoz [...] viszonyítanak – mintegy csökkentik a folyamatoság illúzióját, s nagymértékben ellenállnak a „szüzsére” tapadó olvasói megközelítésnek.⁵

A szerző azon gesztusa, ahogy visszamenőleg szétszereli, darabjaiban közli újra ezt a szövegegyüttest, megbontja „a regényvilág kohézióját”, amelyet az eredeti szövegösszefüggésben „a szólamoknak az összefonódása, egymáshoz kapcsolódó értékviszonyai biztosít[ottak]”.⁶ Ugyanakkor ez a dekomponáló gesztus el is tolja az egyes szövegek olvashatóságát a történetelvűség irányába, noha ez a narrativitás már kevésbé egy többgenerációs családtörténet időbeli kibontakozását sejteti, hanem inkább egyrészt az egyes szövegek kispikái hatókörén belül marad, másrészt a szerzői életrajz és életmű kettős ívére vonatkozik.

Jelen dolgozat mellett érvel, hogy a *Budapest* című szöveg poétikai jellegzetességeiből adódóan áll ellen a szerzői újraközlés azon stratégiájának, amely a korai

5 Kulcsár Szabó Ernő, *A zavarbaejtő elbeszélés*, Kozmosz, Budapest, 1984, 110.

6 Uo., 99.

írásokat az eredeti kötetkompozíciónál történetelvűbb és biografikusabb, így persze a szélesebb közönség érdeklődésének is megfelelőbb kontextusban teszi közzé. Ezt a stratégiát kárhozatni nem érdemes, ugyanakkor a prózapoétikai szempontok iránt fogékonyabb olvasó rámutathat arra, hogy milyen értelmezési lehetőségek zárulnak le a szerzői önkanonizáció illetően stratégiai révén. Különös módon a *Budapest* azáltal bizonyulhat kevésbé alkalmasnak a fent említett stratégiát követő újraközlésre, hogy önálló elbeszélésként az egyik legkomplexebben megszerkesztett Bereményi-szöveg. Az elbeszélés kompozíciós összetettségének feltárásához azonban szükséges túllépni a történetyszerű olvasat horizontján, és fel kell figyelni a szöveg retorikai felépítésében megjelenő szintváltásokra, amelyek a szöveg „reflektivitását” nem egy elbeszélői tudat önmagával folytatott párbeszédésként, hanem nyelvi-materiális effektusok komplex viszonyrendjeként állítják előtérbe.

Az itt következő elemzés azt hivatott illusztrálni, hogy a *Budapest* poétikai – egyebek között térpoétikai és biopoétikai – szempontból jelentékeny szöveg, amely bizonyos tekintetben példázza a jelentős kritikusok által a korai Bereményi-prózával szemben megfogalmazott kifogásokat⁷ az epikai távlat esendőségéről és a jellemek kidolgozatlanságáról, de részben ugyanennél az oknál fogva önálló szöveggé, elbeszélésként talán még jobban működik, mint egy tágasabb epikai összefüggésbe ágyazva.

A szöveg címe alátámasztja a *Legendárium* programadó *Előhangjának* utolsó mondatában bejelentett feladatot, mely szerint a kötet [regény? elbeszélésfűzér?] helyszínét kell körvonalaznia. [Az *Azóta is élek* úgy közli újra ezt az *Előhangot*, hogy annak utolsó mondata: „Első kérdés: a színhely”⁸ immár nem a *Budapest* címében megjelenő városi térre vonatkozik.] A helyre irányuló fókusz olyan sajátos kronotopikus felépítéssel jár együtt, amelyben a jórészt azonosítható budapesti helyszínek közötti narratív mozgás kiszámíthatatlan és többsíkú időbeli váltásokkal jár együtt. Ezek lehetőségét a kettős narrációs/fokalizációs struktúra teremti meg: egy objektív, jórészt leírásokra korlátozódó, külső fókuszt követő elbeszélés váltakozik egy, saját életeseményeit visszaidéző elbeszélő diskurzusával. A kétféle elbeszélésmód közötti váltások olykor jelöletlenek, a diskurzusformák egymásba oldódnak, ami alátámasztja a szövegnek a mimetikus illúziót sokszor felfüggesztő jellegét.

Az események időbeli széttartása a helyszín feltételezett identitását is kikezdi: az elbeszélés kevésbé egy önazonos kulturális-földrajzi entitás narrativizálásában és ezáltal identitásának megalapozásában érdekelt, hanem legalább annyira foglalkoztatják a dezintegráció különféle formái – a természetes erőzítől kezdve a személyes élettörténetek helyrehozhatatlanságán át a város szétlövetésének fiktív (?) tervéig. Az eltérő távlatok ebben a szövegben különös relevanciát kölcsönöznek Reményi József Tamás a *Tanítványok* című filmről írott kritikájában megfogalmazott általános megfigyelésnek: „Bereményi alkotásainak – egészen az indulástól – kulcsfogalma az idő, a különböző vetületeiben egymásbagabalyodott, összefüggéseit csak ritka pilla-

7 Kulcsár Szabó Ernő így fogalmazott a *Tiszatájban* megjelent bírálatában: „Úgy tűnik fel, mintha a regény épp arra nem talált volna módot, hogy ezt a tudatosan kiépített epikai szerkezetet alkalmassá tegye a tágabb életkörök szisztematikus befogadására: a hősök mintha nem teljes énjükkel vennének részt a történetben, társadalmi habitusuk érzékelhető ugyan, de kevésbé nyilatkozik meg.” Kulcsár Szabó Ernő, *Bereményi Géza: Legendárium*, Tiszatáj 1979/2., 84.

8 Bereményi, *Azóta is élek*, 17.

natokra föltáró *történelmi idő*, a földi vegetáció *biológiai ideje* és a cselekvő-szemlélő egyén, a magánélet *szubjektív ideje*.”⁹

A Budapest csakugyan a fenti megkülönböztetésnek megfelelő cselekményszálakra és rétegekre bontható, amelyek a kétféle elbeszélésmód váltogatásával párhuzamosan strukturálják az elbeszélést. A szöveg egymástól időben elválasztott események térbeli együttállását – vagy párhuzamos lebonyolódását – követi végig. Röviden három fő szál különíthető el:

A) az én-elbeszélő élet- és családtörténetének bizonyos elemei, ezen belül Budapestre születésének szürreális-metaforikus elbeszélése. Ez a szál később kétféle bomlik, az elbeszélés az apa és a főhős mozgását is külön-külön követi.

B) a székesfőváros infrastruktúrájának tizenkilencedik-huszedik századi kialakítása [folyamszabályozás, csatornázás, áramosítás stb.], szintén felismerhető valóságselemek „irrealizálásának” révén, valamint a felépített infrastruktúra lerombolására szótt tervek egy, a budai Várban „kihallgatott” tanácskozás során;

C) a városban, a város alatt és a város helyén megfigyelt elszigetelt látványok, tárgyak, valamint elsősorban a növekvő, nyüzsgő és táplálkozó élővilág tárgyilagos, de mégis poétikusan hangolt bemutatása. Természetesen az utóbbi a kronológiai értelemben legkevésbé körülhatárolható réteg, amely inkább az elbeszélés idejét felfüggesztő leírásokból áll: ugyanakkor az első kettő sem tekinthető lineáris és/vagy a realizmus kódjait működtető elbeszélésnek. Bereményi prózairói életművében talán ezen a szövegen érezhető leginkább a későmodern prózában, közelebbről a francia új regényben domináns antinarratív beszédmód hatása: a cselekmény leginkább álomszerű jelenetekből vagy ritualisztikus gesztusokból áll, az elbeszélői hitel a legtöbb esetben nem megalapozott [pl. az „én” legelső megjelenésekor mindjárt kívülről láttatja azt, ahogy az apja hátán repül], a párbeszédnek rövid, enigmatikus megnyilatkozásokból állnak. A szöveg tipográfiaiilag nem tagolt, nincsenek alfejezetei, ám a hosszmetsetekben különíthető „cselekményszálak” és időrétegek váltogatásával fonatszerű struktúra jön létre, amelynek hajtásai és csomópontjai lehetővé teszik a szöveg keresztmetzeti elemzését is: olvasatomban a mintegy huszonöt könyvoldalni szövegen belül tizenhat szövegegység különíthető el, amelyek határait hol élesebb váltások, hol inkább áttűnések, például az előtér és háttér viszonyának megfordítása jelzik – olykor akár bekezdés közben is.

1. Az első szövegegység mindjárt egy elsőre nagyon absztrakt, majd konkrétabbá váló leírással indul a Mária tér 25. alatti kapualj növényeiről. Sem az elbeszélő kiléte, sem nézőpontja nem tisztázott.

2. Kamermayer Károly, Budapest első polgármestere, valamint további négy sötét ruhás úr [Feketeházi János, Clark Ádám, Reitter Ferenc, Nagy Virgil] elindul a Mária térről a Duna felé, és a Duna szabályozásáról, a rakpartok építéséről beszélget. Az időpont nem tisztázott, a történelmi kontextus elvonságát csak a szövegen kívüli tudás bizonyítja: Kamermayer polgármestersége idején [1873–1895] Clark már nem élt. Az égen feltűnik két pontocska.

3. Megjelenik az én-elbeszélő, aki apja hátán repül Budapest felett – az álomszerű jelenet metaforikusságát későbbi fejlemények bizonyítják, az elbeszélő felváltva

9 Reményi József Tamás, *Nyomtalanul. Bereményi Géza: Tanítványok*, Filmvilág 1985/11., 2. [Kiem. az eredetiben.]

viselkedik homo- és heterodiegetikus módon. A leírás itt a természetre és a történelem maradványaira irányul (második világháborús géppuskaállítás, sírkő 1849-ből). Az elbeszélő jelenidőben jelenti be visszavetített múltbeli félelmét a jövőtől („Nem tudom, mit jelent, de érzem, hogy meg fogom tudni. Félek” – 19.)¹⁰

4. Az elbeszélő – a levegőből – egy meztelen férfitestet és takarásában lévő nőt figyel. A nő hangját hallgatja. A beszédet nem érti, a leírás a nő beszédének – és kiáltásainak – hanghatásaira összpontosít. A jelenet végén az apa ledobja az elbeszélőt, és formálisan bemutatja neki a várost: „Úgy hívják, Budapest” [21.], ezzel nemcsak az azonos című Cseh Tamás-dal refrénjét illeszti narratív kontextusba, hanem az egész repülési jelenet metaforáját is feloldja. Az én-elbeszélő egy családi jelenetbe pottyan, mintegy saját jövőjében találja magát, ahol féltő, hogy megbüntetik, mert késve érkezett haza. A Bereményi-univerzum visszatérő motívumaként a származás meghatározottsága ütközik a helyszín, szereplők és történelmi idő esetlegességével.

5. Két időréteg másolódik egymásra. Az apa – a rá „ügyet sem vet[ő]” [22.] sötét ruhás urak sorfala előtt elhaladva – a Mária téri Kagyló borozó felé indul. Az urak a Lánchíd építéséről diskurálnak, az elbeszélés az apa útját követve elzárt terekről közöl leírást (az elbeszélő öccse, János szerelmi tombolásáról, valamint egy olyan lakásról is, amelyben „nem tartózkodik ember” [23.]), ami a személyes tudás és a művészi bemutatás lehetőségei közötti szétválás benyomását erősíti.

6. Ez az első „realistán” is olvasható jelenet: az elbeszélő anyja és nevelőapja üzenetet bíz a gyerekként megjelenő elbeszélőre. Az üzenet szövege: „Az életben semmi sem jóvátehető” [24–25., ez a megnyilatkozás többször ismétlődik, a nevelőapa meg is magyarázza: „Ez nem azt jelenti, hogy semmi sem végérvényes. Hanem azt, hogy minden jóvátehető. Jóvá. Nem kellemessé. Jóvá. Jóvá fordítható. Ezt üzeni anyád az apádnak.”]. A jelenet az utcákon futó elbeszélőtől indul, aki olyan köztéri szobrok mellett is elfut, amelyek az öt sötét ruhás úr alakjára is emlékeztetnek (de a „sugárzás és termékenység asszonyai” [25.] is helyet kapnak), vagyis a személyes élettörténet a köztér emlékezetébe is ágyazódik.

7. Az elbeszélő megérkezik az apai nagymama lakásába – ahol az ott tartózkodó nők ugyanúgy „[ü]gyet sem vetnek rám” [26.], ahogy a sötét ruhás múltbeli urak nem vették észre az apát. Nem eldönthető tehát, hogy az elbeszélő fizikailag jelen van-e a jelenetben, vagy az elbeszélés fantomszerű jelenlétéről van-e szó. A nagymama rituálisan eljuttatja saját halálát, a középkorú nő ezután szóba elegyed a fiúval, és megmutatja neki, hogyan kell sírni. Az elbeszélő ezután egy negyedik emeleti lakásban zajló szeretkezés jelenetét is leírja: „Ezt onnan tudom, hogy felfutottam a negyedik emeletre a lépcsőn, és belestem a folyosóról hozzájuk” [29.]. Joggal vetődhet fel a kérdés, hogy az elbeszélőnek itt miért kell megalapoznia a tudását, amikor korábban belátott mindenhová. Az ötödik jelenettel alkotott kontraszt ironiát sejtet.

8. Újra a sötét ruhás urak kerülnek előtérbe: Budapest árammal való ellátásáról beszélgetnek. A beszélgetés pusztán számadatokból, technikai részletekből áll, a stílus élesen elüt nemcsak a személyes élettörténet elbeszélésétől, hanem a leírások stílusától is.

10 A főszövegben megadott lapszámok az alábbi kiadásra vonatkoznak: Bereményi Géza, *Legendárium*, Magvető, Budapest, 1978².

9. A „megáll az idő” motívumhoz tartozó leírások és elbeszélésfoslányok. Először az apa a Mária téren keres ivócimborát, de mindenki passzív, a megszólított és magával rángatott fiatalember is azonnal visszasüpped ülő, sütkérező helyzetébe. Majd a szomszéd irodaház belseje tárul fel, a leírásban található igék és jelenettöredékek a mozdulatlanság érzését keltik [„Az ablakok túoldalán tevékenységek ragadnak le. Férfi készül inteni egy magyarázat kezdetén, [...] holtan ül egy másik, a szeme nyitva maradt. – 31.]

10. Még mindig az apát követi a külső fókuszú elbeszélés. Váratlan csődület támad, az apát magával sodorja a Hattyú utca felől érkező tömeg. A leírás az emberek kezében és feje felett hurcolt tárgyak felsorolását tartalmazza. Fennáll a kísértés, hogy a groteszk, széttartó felsorolásban az 1956-os forradalomra való rejtett utalásokat keressünk, pl. az emberek „puska felnagyított mását [...] csupasz rudakat [...] különböző színekkel festett betűket [...] emelvényen egy lehunytt szemű férfi fehérülő gipszfiguráját, [...] kicsi átmérőjű csöveket” [32.] is visznek magukkal. A tömeg eltűnése után „a környéket ismét elfoglalja a poros, fényes nyugalom” [33.]. Az apa megérkezik a borozóba.

11. A következő váltás bekezdés közben történik: Kamermayerék a város növekedéséből adódó kihívásokról beszélnek, és lelepleznek egy emléktáblát.

12. A különböző időrétegek összeérnek egy metafikciós kommentárként is olvasható képből: az én-elbeszélő a Bástya sétányról figyeli a várost, az őt sötét ruhás alakot is beleértve. Az elbeszélő önreflexiója összeköti saját személyes emlékezetét és identitását várostörténeti és topográfiai tudásával: „Emlékezetem benépesült, lesújtó és lelkesítő tapasztalatokra tettem szert, fejembe térképet rajzoltak a velem történt események, amelynek [sic!] segítségével már bizton tájékozódni tudok a lenti gubancos utcák között” [34.]. Ugyanakkor a Hadtörténeti Múzeumból egy titkos tanácskozás hangjait hallja ki, és ezzel egyidőben a város „széteséséről” számol be. A hangnemében egyre intenzívebb és poétikusabb leírásban egymásra montírozza a történeti múlt eltérő rétegeit, a természet körforgását és az eróziót megtestesítő természeti képeket [bogarak, gyűrűsférges, „tapogatók, fekete hajszállábak, csápok” népesítik be a látványt] és másfelől a személyes élettörténet elképzelt látványként megjelenített elemeit [a Fő utcán álló méltóságok lába alatt „metró halad föld alatti járatában, azóta [mióta?] adódott feleségem, Vera utazik rajta” [Uo].

13. Az elbeszélő a Múzeum épületén áthaladva látja a tanácskozókat, de távozik. Ennek ellenére beszámol a hangsúlyozottan az ő távollétében folytatódó tanácskozásról [ezzel ismét szétválasztja az imént látszólag integrálódott narratív funkciókat]. A tanácskozás a város elpusztításáról szól: egyesek szükségesnek tartják a rombolást, mások a túlzottan súlyos következményekre figyelmeztetnek. Az indokok nem ismertek: itt is lehet 56-ra gyanakodni, de a jelenetet az én-elbeszélő tudatához kötve a szétesés korábbi leírásának folytatásaként is lehet olvasni [félelem, vágybeteljesítés, ambiguitás]. A vitában utolsó megszólaló a nagybetűs Főhősre utal, aki Várhegy lépcsőin a Mária térre ereszkedik lefelé. A diszkusszióról tudósító elbeszélő nézőpontja tehát ismét határozottan és hangsúlyosan eltávolodik az önéletrajzi elbeszélő térbeli helyzetétől.

14. Az elbeszélő E/1.-ben megismétli a rá vonatkozó mondatot, és itt [az utolsó előtti lapon] ismerteti az elbeszélés jelenidejű alaphelyzetét, amely a *Legendarium* számos szövegrészében visszatér: „Lakásom a Rózsa Ferenc utcában van, a felesé-

gemet Verának hívják, de el akarom hagyni egy Mari nevű nő miatt” [38.]. A Kagyló borozóban találkozik apjával, de nem emlékszik az anyjától kapott üzenetre, ahogy az apa sem emlékszik a közös repülésre.

15. Az utolsó bekezdés ismét leírásra vált, korábban már előkerült motívumokat ismételve: természettörténeti, térbeli-urbanisztikai és autobiografikus motívumokat rendel egymás mellé, jelölt hierarchia nélkül.

A szinopszis alapján néhány következtetés már megengedhető: egyrészt világossá válik a narratív-önéletrajzi komponens viszonylagos alárendeltsége a jelenidejű leírásnak, másrészt pedig az olykor valóságanalóggént is olvasható jelenetek beágyazása a dolgokat felülnézetből láttató, az epikai világot egyszerre komponáló és dekomponáló poétikai fantáziába. Az elbeszélő én „világba-vetettsége” az apával való repülés és az apa általi lepottyantás kölcsönöz konkrét alakot, ugyanakkor ez a felülnézeti fantázia kikezdi az epikai világ kohézióját, mivel több értelemben is rámutat annak esetlegességére. Reményi megállapításához visszanyúlva: az elbeszélés a *földtörténeti* idő síkján a természettől elnyert városi tér szükségszerű múlandóságát, a *történelmi* időben a már többször túlélt, de potenciálisan megisméltendő pusztítást, a *személyes* idő síkján – egyebek között a címzetthez el nem jutó üzenet, az apa és a fiú kölcsönös feledékenysége révén – az élettörténetek lezárhatatlanságát, az értelemadás lehetetlenségét hangsúlyozza. Ugyanakkor egy negyedik, meta-poétikus szinten az *elbeszélés* idejének és tevékenységének analizését is lehetővé teszi, amennyiben magának a képzelőerőnek az építő és romboló tevékenységét teszi tapinthatóvá. Ebben az értelemben a cselekmény logikátlanságai és álomszerű jelenetei, az eltérő időrétegek egymás mellé montírozása [az elbeszélő én megjelenik a saját halálát rituálisan eljátszó nagymama lakásában, az apa elsétál a sötét ruhás tizenkilencedik századi urak mellett], az idő felfüggesztésére tett kísérletek és az épített környezet pusztulásának elképzelése mind a poétikai képzelet arra irányuló tevékenységeinek tekinthetők, hogy egy elvileg egészen eltérő világot is elgondolhatóvá tegyen. A képzelet azonban szintén nem bizonyul korlátlanak, és a világ „zárójelbe tételére” tett kísérletei végső soron egy absztrakt, alakatlan árnyékvilág felvázolását eredményezik. A helyenként meghökkenítő, viszolyogtató és [Kulcsár Szabó Ernő kifejezését visszaidézve] „zavarbaejtően” poétikus leírások azonban a természeti világ síkján kapaszkodót adnak ahhoz, hogy egy ember utáni vagy ember nélküli világ is elképzelhetővé váljon.

A végig jelen idejű elbeszélésben helyenként dominánssá váló, a narratív időt még inkább kizökkentő leírások hol a jelen pillanat dekompozíciója révén mutatják meg az elevenben ott rejtőző holtat, hol pedig egy áttekinthető lefolyás nélküli, folytonosan ismétlődő vagy zajló idődimenziót érzékeltetnek. A leírások funkcionálisan adaptálják az *evidentia*, *demonstratio* vagy *hüpotüpozisz* néven is ismert alakzatot, amelynek a klasszikus retorikán túl Kantnál, *Az ítéleőrő kritikájában* is sajátos szerep jut. A klasszikus retorikai modellben az alakzat szerepe valamely jelenség megelevenítése. Heinrich Lausberg az *affektivitás* alakzatai között említi mint „egy általános tárgyi együttállás élénk-részletező leírását”.¹¹ Az alakzatnak a „világosság” és a „valószínűség [valószínűség?]” követelményeinek is meg kell felelnie, hogy ezáltal

11 „Die *evidentia* ist die lebhaft-detaillierte Schilderung eines Rahmenmäßigen Gesamtgegenstandes” Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Franz Steiner, Verlag, Stuttgart, 1990¹, 399.

„a hallgatók jelenlét-élményét teremt[se] meg”, mintegy a szemtanú helyébe idézve a beszéd hallgatóságát.¹² Rodolphe Gasché a fogalom kanti használatát elemezve arra jut, hogy a transzcendentális esztétikában az alakzat egyfajta mestertrópusává válik [a Kantnál általában leértékelt retorikai mesterség egyéb alakzataival szembeállítva], mivel a szemléletessé tett, a képzelőerő számára prezentált „esztétikai ideák” garantálják az absztrakt fogalmak felfoghatóságát és az elme képességeinek harmonikus együttműködését. „A hüpotüposzisz pusztá neve és vele a retorika mint a stílus kiválóságának [tehát nem a szónok mesterségének] a megnevezése az élet attribútumainak és magának az életnek a hirtelen erőteljesen megnövekedett fontosságát jelzi annak a filozófiai kísérletnek a számára, amely az elme képességeinek a harmonikus együttműködését törekszik megérteni”.¹³

Bereményi szövegében a hüpotüposzisz ugyancsak egyfajta mestertrópusként működik, de egészen másként, sok tekintetben a kanti esztétika alapelveinek ellentmondva. A leírás hol a megelevenítéssel ellentétes hatást ér el: a mozgás befagyasztását, kimerevített és statikus képeket eredményez, hol pedig dinamikusan ugyan, de a tárgyi környezet és az epikai cselekménynek teret adó világ dezintegrációját mutatja be. Ennek érzékeltetésére a szöveg stilisztikai tetőpontjának tekinthető passzust érdemes idézni, amely az általam tizenharmadikként számozott egységben található, a város elpusztítására vonatkozó groteszk, már az én-elbeszélő hangsúlyozott távollétében lezajló tanácskozás előtt. A leírás az elbeszélő fejében „benépesült térképként” élő város szétesésének bejelentésével kezdődik:

Odalent szétesik a város. Tyúkokat figyelek meg, melyek porhátú rovarokat keresnek, fekete vállkendős öregasszony megy át az udvaron, egyenes cserépsorok alatt, *felméri* mindazt, ami az övé, aztán eltűnik *fehér* rudakra erősített üveggömbök között, *férfi* áll egy ablakban, néz, majd letépi a függönnyt, bogár ollója vibrál, porszemek változtatnak irányt, *módosítják* egymás mozgását, pontokat összekötő, folytonos légáramlatok *haladnak*. Ablakból füst tódul, egy csuklóba balta csapódik. Gyűrűsféreg csonkult teste folytat egy előző mozgást, lapátra gyűjt üvegcserepeket egy kéz, *úttestre sajtol*t madártest *tolla* borzolódik, *betonba süllyesztett kavicsdarabok maradnak* változatlanok, öt sötét ruhás ember vigyázzállásban *mered* egy emléktáblára a Fő utcán, *alattuk* metró *halad* föld alatti járatában, *azóta adódott* feleségem, Vera utazik rajta. Három felnőtt és egy gyerek alszik zöld színű takaró alatt, olaj tölt ki egy *fémes mélyedést*, *felületén* rezzenéstelen *fénycsík* és sötétség osztozkodik. [...] Egymásba gubancolódnak a tapogatók, fekete hajszállabak, csápok, és elcsúsznak egy száraz kintifelületen, vizet tartalmaz egy műanyag edény, alján sötét szemcsék illeszkednek, töretlen női sírásra rácsapódik egy nyílászáró szerkezet, és *távolabbra tolja*, meredt fűszál, lerakódás szőr tömegében, világos csík egy asztallap szélén, recsegő porcok, fentakadt rongydarab

12 Uo., 401. L. még Szörényi László – Szabó Zoltán, *Kis magyar retorika*, Helikon, Budapest, 1997², 159.

13 Rodolphe Gasché, *The Idea of Form. Rethinking Kant's Aesthetics*, Stanford University Press, Stanford, 2002, 217.

egy fémszerkezeten, szerves anyag a rostokon, nyikorgás egy házban.
[35. – kiemelés tőlem – MGT]

Az epikus tér dezintegrációja nem a rombolás elbeszélésével következik be, hanem a narráció szintjén, az elbeszélői figyelem és érzékelés szétszóródása révén. A parataktikus leírás nemcsak a természeti és az urbánus környezet elemeit, a jelenbelit és a múltbelit, az élő és az élettelen rendeli egymás mellé, hanem különböző érzékterületek között váltogat, sőt pillanatnyi, hirtelen történéseket megnevező igéket (*eltűnik, csapódik, letépi, rácsapódik*) változatos folyamatos cselekvést, mozgást vagy állapotot kifejező (*keresnek, megy, néz, haladnak, vibrál, borzolódik* stb.), valamint éppen a történés hiányának megnevezésére szolgáló kifejezésekkel, amelyek szinte stílusvétségnek, pleonazmusnak ható szószerkezeteket hoznak létre („gyűrűsféreg csonkult teste folytat egy előző mozgást”, „kavicsdarabok maradnak változatlanok”, „vizet tartalmaz egy műanyag edény, alján sötét szemcsék illeszkednek”), mivel megnevezésre nem érdemes vagy nem szoruló jelenségekre vonatkoznak. Ezt a tendenciát a leírás végére az igék elmaradása teljesíti be: a leírás itt már a széttartó érzékletek pusztá regisztrációját hajítja végre. A narratív és érzékleti szinten bekövetkező dezintegrációt a nyelv hangzó szintjén feltűnő ismétlődések, alliterációk és homofóniák ellensúlyozzák, amelyek bonyolult viszonyait a kurziválás csak hozzávetőlegesen tudja érzékeltetni, és a szövegrészlet ebből adódó poétikussága többféle értelmezést is lehetővé tesz, Saussure híres anagramma-dilemmáját idézve. A szöveg olykor váratlan hangzó kohéziója formalista nézetből a nyelv motiváltságának képzetét erősítheti, a narratív beszédet helyenként szinte költői szerkesztettségű, a leírás esetlegességeit a hangzás szintjén kompenzáló, szükségszerűséget sugalló nyelvi formába sűrítve (a kavicsdarab változatlan *marad*, míg a férfiak szintén mozdulatlanul *merednek* egy emléktáblára). Ugyanakkor ezt a hangtani-poétikai sűrítettséget a szemantikai inkoherencia miatt éppen a véletlenszerűség felülkerekedéseként is érthetjük, legnyilvánvalóbban talán az olyan helyeken, mint a *csuklóba csapódó* balta brutális képében, vagy éppen az *azóta adódott* feleség mellékes megidézésekor.

Biopoétikai szempontból a szövegrészlet egyik legszembeötlőbb (és az elbeszélés egyéb részeiben is megerősített) aspektusa az emberi, városias élet képeinek az izeltlábúak, férgek és gyomnövények képeivel való összepárosítása. A szöveg a nem-emberi életből a legidegenebb, rendszertani értelemben is az embertől távolálló életmegnyilvánulásokra ügyel, és ezeket az élőlényeket is metonímiákon, testrészeken vagy mozgásformákon keresztül nevezi meg. A bogár „porháta”, a „gyűrűsféreg csonkult teste”, a rovar „ollója” [amely lehet szájszerv vagy ivarszerv megnevezése is], a „tapogatók, fekete hajszállábak, csápok” mind a mikrovilág azon viszolyogtató, ismerőségében is idegen aspektusát domborítják ki, amelyet a kortárs amerikai természetírás jelentős alkotója, Annie Dillard a „szaporaság” (fecundity) kategóriájába sorol be.¹⁴

Ez a visszasság a Bereményi-kötet más pontjain is jelentéssé válik. Az *Apám felkeresi anyját, a nagyanyámat* című szövegben például ugyancsak a főhős biológiai apja kerül az elbeszélés középpontjába, aki egy pincebogarat felemelve ismer rokonára

14 Annie Dillard, *A Pilgrim at Tinker Creek*, Harper & Row, New York, 1974, 159–181.

az ízeltlábúban. Pontosabban a megfogalmazás itt újfent a testi metonímián keresztül mutat rá a zoé elválaszthatatlanságára az emberi lélettől: „altestünk az undortól rángatózva jelezte, hogy rokonára ismert abban a színtelen, nyüzsgő lábú bogárban. A hasüreg sötéttségében együgyű munkáját végző bélrendszer rándulásokkal ismerte fel a társát, aki szintén csak egyetlen feladatra rendezkedett be, mint ő” [60.]. Az ízeltlábú [valójában nem bogár, hanem ászkarák] megölése éppen emiatt a tükrösség miatt bizonyul elkerülhetetlennek, mivel visszaidézi az egykori katonaszökevénynek egy nyilas pártszolgálatossal való találkozását, aki szintén „egyetlen feladatra”, a papírok ellenőrzésére összpontosított. A nyilas éppúgy „undorító közönnyel” végezte feladatát, mint az ízeltlábú – mindkét életforma, mindkét bélrendszer „csak létezni akar, és ebben kérlelhetetlenek” [uo.]. A vitalista analógia ezen a ponton egészen explicitté és kiterjedtté válik, magába vonja a szerzésre és gyarapodásra berendezkedett [máshol, például legismertebben az *Eldorádó*ban is példázott] rokonságot [59.], valamint egy állatkerti látogatás példáját, ahol a gerincesek antropomorfizálhatósága „kedves szórakozással” teszi látogatásukat, ellenben a csúszómászók már kedvét szegik az elbeszélőnek, aki „bolond lesz kacintgatni a létfenntartásba zárt polipok szívókorongjainak” [60.]. Ebben a mini-példázatban az emberitől eltávolított élet, a pusztán önreferenciális vitalitás [„létfenntartásba zárt”] egyszersmind az esztétikai képzelet korlátait is kijelöli. Ezen keresztül a zoé pusztán öntörvényűsége és a prózanyelvnek a *Budapestben* megvalósuló önreferencialitása közötti megfelelés is előtérbe kerül.

A *Budapestből* idézett leírásban szintén az öntörvényű vitalizmus képzetel jelennek meg, de talán kevésbé explicit, metaforizálható jelentésekkel ellátva. A növény-, rovar- és féregvilág képzetel keresztül a természet inkább metonímiává, az épített és az epikai világ lebomlásának, eróziójának és felismerhetetlenül más újraépítésének metonímiájává válik. A természet ebben az értelemben ugyan ellensége az épített kultúrának, ugyanakkor semmilyen értékhierarchia nem állítható fel köztük – sem a természet bensőségességének romantikus, sem a civilizációs haladás modern értelmében. A *hüpotüposzisz* megelevenítő funkciója ambivalenssé válik: a zoé értelmében vett, önelvű és önfenntartó *élet* képzetel a lebomlás, a dezintegráció felé mutatnak, amely azonban nem teljes megsemmisülés, inkább folyvást zajló, kiszámíthatatlan átalakulás. A leírás ambivalenciájának másik prózapoétikai aspektusa, hogy a felsorolás divergens képzetek és benyomások egymásutánjába torkollik, és nem teszi lehetővé egy, az alkotóelemeinél jelentősebb egész feltételezését. Ennyiben a leírás összevethető a matematikai fenségesség kanti jellemzésével [§26], illetve annak Paul de Man által adott értelmezésével: a részletek halmozása [apprehensio] nem válik átfogó esztétikai megértéssé [comprehensio aethetica], nem teszi lehetővé szintetikus felfogás kialakítását, ezáltal a képzelőerő saját, az ész fogalmainak megjelenítésére vonatkozó képességeit illető határaiba ütközik.¹⁵ A Bereményi-szöveg vonatkozásában: a különböző időtávlatok egymásra vetítésével feltett, a sorsra és cselekvési lehetőségekre vonatkozó kérdések végső soron megválaszolhatatlanok maradnak, az esztétikai képzelet – egyebek között a megelevenítő leírás révén – legfeljebb saját befogadóképességét meghaladó távlatokról alkothat képet.

Az elbeszélés szerkezeti sajátosságai, stílusváltásai és a megelevenítő, élnéző leírások ambivalens használata egyaránt arra mutatnak, hogy a *szerves életre*

15 Paul de Man, *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996, 77.

irányuló figyelem a *szerves forma* romantikus/klasszikus modern elképzelésének dekonstrukciójával jár együtt: az elbeszélés egyszerre feltűnően megszerkesztett és csapongó, miáltal felkínálja és ugyanakkor el is hártja az esztétikai ideák harmonikus megjelenítésének lehetőségét, az egymás mellé helyezett időrétegek, cselekményszálak, érzékelési tartományok harmonikus összebékítésének feladatát. Ezzel az 1970-es évek prózairodalmában meglehetősen radikális, persze a Mészöly Miklós kezdeményezte fordulathoz köthető¹⁶ prózapoétikai konfigurációt hoz létre, amely bizonyos értelemben a Bereményi-életművön belül is egyedi képződmény marad. A kortárs, biopoétikai vagy poszthumán érdeklődésű irodalom és irodalomértelmezés számára azonban a jelentékeny előképek között tartható számon. Egyebek között azért, mert a pusztá vitalitást a textualitással együtt állítja előtérbe, és a kettő közötti ellentmondásos viszony felmutatásával készlet az *elevenség* irodalmi és kulturális mibenlétének újragondolására. Ennyiben nemcsak korának hagyományteremtő prózai alkotásaihoz (például Mészöly *Alakulások* című elbeszélésehez) kötődik szorosan, hanem megelőlegez olyan poetológiai és kritikai törekvéseket, amelyek az életet vagy az állatot nem egyszerűen kultúrtörténeti vagy bölcséleti témaként gondolják újra, hanem az animalitásnak az íráshoz, a textualitáshoz és a forma mibenlétéhez fűződő viszonyát is. Cary Wolfe-nak a magyar nyelvű poszthumanista irodalomban sajnálatosan félreértelmezett¹⁷ megfigyelése szerint a diszciplináris (esetünkben az irodalmi, irodalomtudományos) önreferencia „nem szolipszizmushoz vezet, hanem ellenkezőleg: megteremtí a rendszer képességét arra, hogy növelje a környezeti kapcsolódásokat”.¹⁸ A [próza]poétikai, formai innovációról és az ennek inverzeként érthető olvasási stratégiákról tehát korántsem állítható – ahogy a poszthumanizmus felszínes meghonosítói tennék –, hogy elfedné az állat vagy a nem-emberi jelenlétét az irodalomban. Éppen ellenkezőleg, az innovatív írás- és olvasásmódok összetettebb módon járulnak hozzá a nem-emberi mibenlétének megértéséhez – például azzal, hogy az irodalmi nyelvnek a megjelenített „humán tartalmakon” túli hatásmechanizmusait, technikai és mechanisztikus komponenseit tárják föl. Nem véletlen, hogy Wolfe

16 A *Magyar Copperfieldben* [értelemszerűen] a Mészöly-kapcsolat is életrajzi vonatkozássá változik, bár nem érdektelen, hogy az elbeszélő a nevelőapjával való lelki megbékélést egy olyan álomnak tulajdonítja, amely az ő Mészöly Miklóssal való megismerkedésének és ezáltal „íróvá avatásának” jelenetét ismétli meg – az álomjelenetben a nevelőapa is jelen van ezen a beavatási szertartáson. Bereményi, *Magyar Copperfield*, 236–239.

17 Horváth Márk – Lovász Ádám – Nemes Z. Mária, *A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni*, Prae, Budapest, 2019, 132. Cary Wolfe egy 2009-es cikkére hivatkozva az alábbi megállapítást teszi: „Ahhoz, hogy hatékony legyen az animal studies, ki kell mozdulnia az irodalomelméleti vagy kultúrakutatási sémákból, és a tényleges hatóképességek felé fordulnia”. Wolfe az itt hivatkozott rövid cikkében [amely a *What Is Posthumanism?* negyedik fejezetének egy szövegváltozata] nem tesz ilyen kijelentést, a könyvében pedig éppen ellenkezőleg, a diszciplináris keretek és a diszciplináris önreferencia fenntartása mellett, a túlzottan szabadosan értett, a tudományszakokat a tematikus és aktivista „studies” érdekében szétziláló interdiszciplináris ellenében érvel. Például: „Véleményem szerint nem kell elképzelnünk valamiféle szuper-interdiszciplinát, amelyet animal studies-nak nevezünk [bár ez érthető vágy azok részéről, akik a nem-emberi állatok kultúratudományával foglalkoznak], hanem azt kell felismernünk, hogy csak a tudományági sajátosságaink révén [in and through our disciplinary specificity] járulhatunk hozzá sajátos és helyettesíthetetlen módon az állat kérdéséhez”. Cary Wolfe, *What Is Posthumanism?*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2009, 115.

18 Wolfe, *What Is Posthumanism?*, 117. A forma „formalizmuson túli” újraértelmezéséről ld. a könyv tizedik fejezetét: *Uo.*, 265–282.

is a *forma* (nem-formalista) újraértelmezése felé fejlesztí tovább gondolatmenetét. Roberto Piskorski egyenesen odáig megy, hogy – Jacques Derrida és az őt követő Bernard Stiegler műveire, valamint Wolfe-ra is építve – az állatiság és az írás között szükségszerű, nem csupán analógiás kapcsolatot tételez fel. Miközben az állat a nyelven túlit is megtestesítheti, másfelől viszont a metafizikai hagyományban az állat testi materialitása úgy áll szemben az ember feltételezett átlékelisíttésével, mint ahogy a „holt betű” és az írás mechanikussága áll szemben az átélít beszéd *elevenségevel*.¹⁹ Az irodalmi szöveg megelevenítő eljárásainak önprezentációja és önfelszámolása a *Budapest* lapjain ennyiben a humanista logocentrizmus dekonstrukciójának összefüggésében is olvasható. Egy ilyen olvasat kialakításához persze legalább részben el kell tekintenünk attól az önkanonizációs stratégiától, amely a korábbi szövegeket is a szerzői életrajz és életmű narratívájába illesztve értelmezi újra.



19 L. Rodolfo Piskorski, *Introduction. Animal [As] Writing, Writing [As] Animal*, *Word and Text: A Journal of Literary Studies and Linguistics* 2021, 5–12., valamint Uó, *Animal as Text, Text as Animal = Tiere – Texte – Transformationen. Kritische Perspektiven der Human-Animal Studies*, szerk. Reingard Spanning et al., Transcript, Bielefeld, 2015, 245–262.