

# Tóth Csilla

## A szöveg mint tárgy

Vizualitás, narráció és társadalmi reprezentáció

Márai Sándor *Bolhapiac* című kötetében 1934, 2009

A Helikon Kiadó életműsorozatában 2009 szeptemberében, 75 év után változatlan tartalommal jelent meg újra Márai Sándor *Bolhapiac* című novelláskötete. A kiadvány azért jelentős, mert az eddigi azonos címen futó kötetekben nem ugyanazok a szövegek szerepeltek, mint az eredeti első kiadásban – olvashattuk a könyvbemutatóról szóló híradásokban. Kezünkbe véve azonban a Pantheon korabeli kiadását láthatjuk, hogy az előbbi állítás csak a szövegekre nézve igaz: Székely-Kovács Olga rajzai a Helikon kiadványából hiányoznak. A harmincas évek első felében ugyanis egy rövid ideig, 1932 és 1934 között Márai művei illusztrációkkal kísérve jelentek meg, leszámítva az *Egy polgár vallomásait*. Mindez félreoltható mint marginális filológiai, könyvtörténeti részlet, magyarázható személyes sorsokkal és kapcsolatokkal (Székely-Kovács Olga férje a Pantheon igazgatója és tulajdonosa volt, 1938-ban zsidó származásuk miatt kényszerültek az ország elhagyására), az illusztrációk megléte, illetve hiánya mégis lényeges kérdésre: a befogadás eltérő kulturális kontextusaira, textus és kontextus viszonyára, a könyv, a kiadvány formájának jelentésformáló erejére mutat.

Amint azt látni fogjuk, a könyv materiális aspektusainak figyelembevétele, a befogadás és a megalkotás közösként tételezett kulturális közege, a kontextus és a mű formai elemeinek együttes vizsgálata új lehetőségeket kínálhat a történeti értelemben elgondolt jelentés rekonstruálásának kísérletében. Az immanens szöveg illúziójától elszakadva az értelmezés perifériális kérdései felé irányul a figyelem: olyan tényezőkre, melyek általában figyelmen kívül maradnak, kevésbé tudatosulnak, mégis nagymértékben befolyásolják az értelemképzést. A szöveg materiális aspektusai, a recepcióban óhatatlanul jelen lévő funkcióhipotézisek és az értelmezés kereteként szolgáló domináns funkcióhipotézisek, a szöveg esztétikai hatásstruktúrájának s kontextusának közös elemei: olyan összetevők, melyek nem köthetők szigorúan sem a szerzőhöz, sem a szöveghez, mégis nagy szerepük van a befogadásban, és csak a szöveg korabeli kontextusa, az ún. elsődleges kontextus vizsgálata vihet közelebb hozzájuk.

A felvetett kérdések közül a Chartier nyomán a szöveg materiális aspektusának nevezett tényező talán a leginkább kézzelfogható. Chartier az irodalomtudomány megszokott szemantikai szövegfogalma helyett sokkal materiálisabb szövegfelfogást képvisel: „A szerzők tehát nem könyveket írnak, hanem szövegeket, melyekből mások nyom-

tatott tárgyakat készítenek. A különbség – éppen az a tér, melyben a jelentés(ek) kialakul(nak) – gyakran feledésbe merül.<sup>1</sup>

A szöveg formája nem csak jelentést alakít, de új befogadói közeget teremthet, új kulturális szokásokat alakíthat ki. Szöveg és hordozója egymástól elválaszthatatlan, a szöveg jelentései gyakorlatilag azoktól a formáktól függenek, melyekben eljut a befogadóhoz. Chartier könyv- és olvasástörténeti kutatásainak középpontjában – Ricoeur nyomán – a szöveg és az olvasó világának találkozása áll, s bár ezek a kutatások hosszabb időszakaszokra irányulnak<sup>2</sup>, a Márai-recepció megszakítottága folytán az életmű egyes darabjai mégis alkalmasak lehetnek az ilyen közelítésre.

A *Bolhapiac* szövegeit és képeit egybeolvasva fokozottan érvényesül az a panoptikumszerűség, amit az egyik jellegzetes társadalomkritikai-baloldali ihletettséű olvasat, a Fejtő Ferencé helyezett előtérbe: (a kötet) „...nyugodtan viselhetné a *Panoptikum* címet is”, (a *Bolhapiac*) „panoptikus kötet”.<sup>3</sup> Az *Ember* című novellából idéz egy részletet: „Latin panoptikum volt ez itt, ahol a pontosságnak és tárgyilagosságnak azzal a csaknem kegyetlen örömeivel mutatták be az embert és alkatrészeit, mely a latin fajtát jellemzik.” Fejtő értelmezését folytatva az idézett részlet felfogható a kötet egészére utaló mise en abyme-ként, ahol a mutató névmás egyszerre utal egy szövegen belüli és egy szövegen kívüli elemre: a szöveg panoptikusságára és a panoptikumra mint valóságelemre, a kultúra egy eltérő regiszterére. Az izgalmas feladat: a szöveg panoptikusságának kibontása a szöveg kontextusának egyik eleméből, a panoptikumból.

Az *Ember* című novellában megjelenített latin panoptikum és a korabeli városligeti ún. Plasztikon nagyjából ugyanúgy nézett ki. Két nagy részre oszlott, a látogatók először a híres emberek, királyok, korabeli politikusok, valamint a leghírhedtebb bűnözők és a legszörnyűbb torzszülöttek viaszfiguráit csodálhatták meg, majd az emberi szervek következtek. A Plasztikon 1939-es tájékoztatója szerint<sup>4</sup> az aktuális miniszterek és a közelmúlt uralkodói váltakoztak a történelem alakjaival, így Imrédy Béla, Franco tábornok társaságában Kleopátra volt látható. Rögtön utánuk a bűnözők osztálya következett, majd újra politikusok (Sztálin, Beneš, Trockij), s aztán a „világhírű Barnum Cirkusz világattrakciói”, pl. Paradis Colori, az orrszarvú asszony, a tányérajkú néger nő, vagy Abdul Hamid, a madárfejú gyermek következett. Ezek után volt megtekinthető az Anatómiai Múzeum, de csak 16 éven felüliek számára, mert a kiállított emberi testrészek között az egészséges és beteg nemi szervek is helyet kaptak. A panoptikumban így egy parataxikus és egy metonimikus rendezőelv érvényesült.

Narráció és figura, elbeszélés és vizualitás viszonya lényeges szerepet töltött be a látványosságok befogadásában. A jegy mellett a látogatók kezében ott volt a „A Plasztikon kiállításának ismertetője” is, mely mind a 114 viaszbáburól közölt infor-

1 Chartier, Roger: *A világ, mint reprezentáció*=Elbeszélés, kultúra, történelem, Narratívák, 8., szerk. Kisantal Tamás, Budapest, Kijárat Kiadó, 2009, 46.

2 Chartier e témájú művei közül magyarul is olvasható: *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*, szerk. Roger Chartier és Guglielmo Cavallo, Budapest, Balassi Kiadó, 2000.

3 Fejtő Ferenc: *A területeken kívüli író* = Szocializmus, 1935., febr., 2. sz., 92.

4 A Plasztikon kiállításának ismertetője, Városliget, Mutatványos tér, 24, 1939. Az OSZK kisnyomtatványtárának anyagában csak két példány szerepelt, a másik 1940-ből, a kiadó alatt a Plasztikon tulajdonosa és működtetője felesége, Fényes Mártonné neve volt feltüntetve.

mációt. A híres emberek esetében a néhány soros leírás az életrajz, a hírhedt bűnözők esetében a krimi narratív sémáját követte. Minden esetben lezárt, kerek történettel van dolgunk, a történetek szerepe a figura identitásának a megteremtése, így válik a néző számára teljesen beazonosíthatóvá. A zárt, jól ismert narratív séma abban is segít, hogy a látott figura beilleszthető legyen a befogadó valóságának hatalmi és etikai rendjébe. Így például 1939-ben a Plasztikon élére „ösi földünk visszaszerzői” kerültek (Imrédy, Teleky, Kánya Kálmán), a bűnözők esetében pedig a krimi narratív sémájához képest a narráció új, elmaradhatatlan eleme a büntetés pontos, a jogi szaknyelvből kölcsönzött leírása.<sup>5</sup> További érdekesség, hogy a metonimikus elv jelen van az anatómiai részleg mellett a bűnözők osztályában is: külön részleg a „bűnjelek múzeuma”, ahol pl. látható volt az az utazókosár, melyben egy meggyilkolt leány holtteste volt, vagy egy kályha, melyben egy ékszerészt égettek el.<sup>6</sup> A Plasztikon kivette részét a nemzeti mitológia és nemzeti identitás fenntartásában is, egyszerre érvényesült 1848 és a Monarchia kultusza, ami ekkor, 1939-ben már elválaszthatatlan attól a külpolitikai törekvéstől, mely a revíziót egy idegen hatalom segítségével látta lehetségesnek végrehajtani.<sup>7</sup> A Plasztikon tájékoztatója jó példája annak, hogy a kultúra perifériáján elhelyezkedő jelenség (hiszen akkoriban már a panoptikum, mint ahogy az egész Vurstli, hanyatló korszakát élte, a társadalom alsó rétegeinek szórakozási lehetősége volt<sup>8</sup>), sőt annak is egy marginális, megőrzésre érdemtelennek ítélt objektívációja összefügg a hatalom és a befogadás-megalkotás közösként tételezett kultúrájának centrális kérdéseivel.

A kultúra különböző területeinek egymásra hatása, textus és kontextus összjátékának vizsgálata a kulturális narratológia legfontosabb törekvése. A klasszikus narratológiával szemben lényeges a narratív struktúra kontextuális és történeti beágyazottsága. Az átfogóan értelmezett kultúra és az irodalom, pontosabban a kollektív tapasztalati valóság és az irodalmi formák összeszövődöttségét vizsgálja (Erl-Roggendorf, 2002: 79.). A szociológiai redukcionizmussal szemben az irodalmi mű nem a társadalmi valóság tükröződése, nem egyszerűen egy adott társadalmi réteg tapasztalatának a kifejeződése. Nemcsak arra képes, hogy a kollektív tapasztalati valóságot artikulálja, hanem képes a kultúra szimbolikus értelemvilágára jelentős hatást gyakorolni (Erl-Roggendorf, 2002: 77.). A kulturális kontextus (Nünning, 2000: 360.), vagy a mű elsődleges kontextusának (Takáts, 1998: 316.) vizsgálatában érdemes a vizsgálódást a szöveg ismétlődő, hangsúlyos motívumai és a korabeli valóság közös elemeire összpontosítani.

A *Bolhapiac* esetében szöveg és kontextusa egyik közös eleme a panoptikum. A motívum két helyen szerepel: Az *Ember* című tárcanovellában az elbeszélő egy

5 A 24. viaszfigura leírása jó példa arra is, hogyan fonódott össze a kirekesztő gondolkodás a hatalmi rend fenntartásának törekvéseivel: „Varga Pál cigány; szegkovács, aki Streisinger Ernő vaskereskedőt bestiális módon meggyilkolta és kirabolta. Négynapos hajtvadászat után sikerült az elvetemült gyilkost elfogni. A bíróság kötél általi halálra ítélte.”

6 A 44. figura egy gyermekkocsi volt, „amiben egy agyonütött és kirabolt baromfikereskedőt a szemétdörmöz toltak, ahol elásták”.

7 Így például Szent István és Ferenc József ugyanazt a címkét kapták: „Magyarország apostoli királya”; a Habsburg család tagjai (Ferenc József felesége, Erzsébet, IV. Károly és Zita királyné) közvetlen szomszédságában volt látható Szent István, II. Rákóczi Ferenc és Kossuth.

8 Lásd.: Granasztói Péter: *Tömegszórakozás a Városligetben – A Vurstli*, Budapesti Negyed, 16–17., 1997/2–3.

panoptikumban jár, a *Vidali módszer*e címűben pedig a híres író „igazi” halotti maszkját, viaszfiguráját készíti el. A korabeli kiadás illusztrációi döntő szerepet töltek be a kötet panoptikumszerűségének érvényre juttatásában. Pusztán meglétük képes felidézni a panoptikumbeli befogadás szituációját, szöveg és figura összetartozását, csak hogy a *Bolhapiac* virtuális panoptikumában narráció és figura, elbeszélés és vizualitás aránya megfordul. Az illusztráció látszólag ugyanolyan mellékes elem a kiadványban, mint a Plasztikon esetében a tájékoztató: a befogadás nyilvánvalóan mindkettő nélkül megtörténhet, mint ahogy a 2009-es kiadás olvasása esetén így is zajlik. A *Bolhapiac* 1934-es kiadásában az illusztrációk azonban más okból is lényegesek: felhívja figyelmünket a szöveg vizualitás felé irányuló igen erős transzgressziójára. A szöveg nemcsak felhasználja a panoptikum motívumát, de egy új panoptikumot teremt azzal, hogy a bábéskodás tevékenységét áthelyezi egy eltérő kulturális és társadalmi közegbe: a könyv és a szépirodalmat olvasók világába. Ebben az illusztrációknak nagyon lényeges szerepük van, a kiadvány külső megjelenése nem szakítható el tartalmától. A szöveg materiális aspektusa, valamint narráció és figura, elbeszélés és vizualitás viszonya fontos szerepet tölt be a befogadásban, látni fogjuk, hogy „nincs szöveg anélkül a hordozó nélkül, melynek révén az olvasóhoz eljut, és megértése függ ezektől a formáktól.”<sup>9</sup>

Míg az 1934-es Pantheon-kiadás nem visel semmilyen alcímet, a 2009-es igen, melyben a „Tárcanovellák” alcím jelzi, hogy a harmincas években a kortársak számára még élő műfaji konvenció, vizualitás és narráció szoros összetartozása mára már feledésbe merült. A „festmény” és „rajz”, valamint az irodalmi „elbeszélés” és „rajz” analógiája igen erős<sup>10</sup> – állapította meg szöveg és kép közelségét a korabeli irodalmár, a vizualitás a közönség által is érzékelhető műfaji elvárás és norma volt.

A panoptikum, mint a világ metaforája, a szemtanú elé táruló változatosságában, annak minden negatívumával együtt a kortárs számára összekapcsolódott a társadalomkritikával: nem véletlen, hogy általában a baloldali értelmezők emelik ki a *Bolhapiac* e jellegzetességét. (A már említett Fejtő Ferencén kívül így Kázmér Ernő olvasata is, aki a rajz és a novelette közé helyezi a *Bolhapiac* írásait, a kötet szerinte nem más, mint „polgári arcképgyűjtemény”<sup>11</sup>; de a *Nyugat* kritikusa politikai értelemben semleges olvasata is párhuzamot von a panoptikum képével: „...tragikus regény... az Élmény folyton... a vásári panoptikumok mulattató tarkaságával változik...”<sup>12</sup>). A panoptikum az előbbi jelentésben foglalkoztatott más korabeli írókat is: F. Faragó Juci is ezt a címet adta a szinte egy időben megjelent novelláskötetének<sup>13</sup>, melyben a kétszeresen hátrányos helyzet – erdélyiség, illetve nőiség – szempontjából mutatja be a társadalom különböző alakjait. A fiatal Márainál is egybefonódott a panoptikum motívuma és a társadalomkritika; a német expresszionizmus emberszeretetéből, a testvériesség gondolatából és a Neue Sachlichkeit tárgyyszerűsége törekvő, riportszerű ábrázolásmódjából nőtt ki

9 Chartier, Roger: *A világ mint reprezentáció* = Elbeszélés, kultúra, történelem, Narratívák, 8, szerk. Kisantal Tamás, Budapest, Kijárat Kiadó, 2009, 46.

10 Dénes Clarissa: *A rajz kialakulása irodalmunkban*, Budapest, 1933. 4.

11 Kázmér Ernő: *Márai Sándor: Bolhapiac* = Kalangya, 1934. dec., 12. sz., 934. De a *Nyugat* kritikusa is.

12 Nagy Endre: *Bolhapiac – Márai Sándor új könyve*, Pantheon = Nyugat, 1934. 604-605.

13 F. Faragó Juci: *Panoptikum*, Szatmárnémeti, 1933 és Erdélyi Szépművészeti Társaság, 1938.

a *Külvárosi panoptikum* versciklusa (1922)<sup>14</sup>, melyet csattanóként az alapötlet képi megfogalmazása, *Az akasztott* figurája zár. Eszerint *A külvárosi panoptikum*ban a megszokottól eltérően most magukat szemlélhetik a nézők: „Egészen megdöbbentő ebből a »hogy« mondjám, új perspektívából: Miket csinálnak lenn az emberek.” *A Bolhapiac* megtartja a versciklus ötletét, felcseréli a panoptikum figuráinak és nézőinek szerepét, viszont túllép az ilyen egyszerű társadalomkritikus olvasaton, a szenvedő emberiséggel együtt érző expresszionista pátosz helyét átveszi az ironia, önironia.

A 42 novella java része azt a pillanatot járja körül, amikor a figura, az „Ember” a maga konkrétságában és képszerűségében megjelenik mások, a másik szeme előtt. Az ide sorolható kb. 25 novella témája a társadalmi tekintet. A társadalmi tekintet színrevitele és a panoptikum metaforikus azonossága első látásra nem sokban tűnik különbözni a „színház az egész világ” gondolatától. Mégsem csupán a *Külvárosi panoptikum* ötletének, a panoptikumbeli szituáció átfordításának megismétléséről van szó. A panoptikumbeli báméskodás nézőpontjának átfordítása és áthelyezése egy másik kulturális közegbe a társadalmi reprezentáció problémáját helyezi előtérbe – a Vurstli közönsége helyett a polgári réteg számára.

A szöveg a kortársak által is megfogalmazott, a műfaji konvenciók alapján elvárt képszerűségét az illusztrációk nem egyszerűen csak közvetítik, de fel is fokozzák. Ezzel együtt a szöveg a választott műfajokból fakadó (rajz, útirajz, tárcanovella) vizualitása is felerősödik, ám a szövegek vonatkozásában ez nem egyszerűen a leírás túlsúlyának tudható be. A novellák és a hozzájuk kapcsolódó grafikák fókuszában többnyire a figura áll. A rajzok a figurával egyenrangú kompozíciós eszköze a tekintet irányára. A *Gigerli* című novella illusztrációján nemcsak a gigerlit bámulják, de ő is kíváncsi az általa keltett hatásra (ld. 108. oldal). Az *Egy író portréja* esetében láthatjuk, hogyan néznek össze Popper, az író háta mögött, a figurák és a tekintetek irányára nemcsak két részre osztja a képet, de össze is köti a részeket (ld. 109. oldal). A legjobb illusztrációkon a befogadó pillantása is bevonódik a kép terébe, így a felidézett panoptikumbeli báméskodás szó szerint átkerül a könyv és a befogadó közötti térbe. Így például a *Teddy* című novella prostituáltja az olvasót is hívja tekintetével arra a különös légyottra, ahol szexuális szolgáltatás helyett a kábítószer-használat és élvezet megleséséért fizet az elbeszélő (ld. 113. oldal). Az alkalmazott kompozíciós eszköz egy metaleptikus szinttel feljebb mutat, magára a befogadóra. Az olvasó tekintetével játszó grafikai megoldások metaleptikus jelleget kölcsönöztek a kötetnek: a korabeli olvasó a szó szoros értelmében a virtuális panoptikum nézőjévé vált. A *Ronda nő kalapban* című tárca esetében szöveg és kép viszonya átfordul: míg a szöveg feltárja a nő hihetetlen csúnyaságát, az illusztráció elrejti, csak utal rá, kiprovokálva ezzel a néző kíváncsiságát, aki tekintetével szeretne a háttal álló nő elé kerülni, hogy megbizonyosodjon rótságáról, s ezzel ő is egy legyen a báméskodók között: „Szemérmetlenül néztem, leplezetlenül, egyenesen arcába bámultam, igaztalan és tehetetlenül. ...Így néztek mind, a kalauz és a gazdászok is.” (ld. 110. oldal).<sup>15</sup>

Az újkori viaszmuzeumok, viaszfigurák gyökerei a középkori viaszszobrokhoz, templomi fogadalmi szobrokhoz vagy effigiekhez nyúlnak vissza, melyek funkciója

14 Márai Sándor: *Külvárosi panoptikum* (A kikiáltó, A kokainárus, Az ember, akit elütött egy autó, A pénztáros, A fiatal lány, A szép pap, A cocotte, A szent, A geográfus s A gyermek, Az akasztott.) Kassai Napló, 1922., dec. 24., 301. sz. 29.

15 Márai Sándor: *Bolhapiac*. Tárcanovellák, Budapest, Helikon, 2009, 32.

a távol lévő vagy halott személy helyettesítése, reprezentációja volt. Panoptikum és reprezentáció tehát a kezdetektől összekapcsolódó fogalmak. A viaszbábu készítése, kiállítása, szemlézése, a másik számára való megalkotottság, a másik tekintetének való kitettség a kötetben a társadalmi reprezentáció metaforája. Ennek a kollektív folyamatnak a középponti eleme a látás, a megfigyelés aktusa, ami nagyon sok szöveg ismétlődő motívuma. (A *Szerelmesek*-ben a kávéház közönsége és az elbeszélő a szerelmeseket figyeli, a *Gigerliben* az elegáns férfit a szanatórium lakói, *Az élvezőben* az élvező önmagát vizsgálja a tükörben, a *Teddy*-ben az elbeszélő figyel, ahogyan a prostituált beadja magának a kábítószer, őt meg a lány kutyája nézi, az *Első vizitben* a beteg nézi az orvos asztalát és testét, a *Ronda nő kalapban* című elbeszélésben szinte az egész kupé a csúnya nőt bámulja stb.) Az ábrázolt, egyszerre vizuális és mentális képkalkotás majdnem mindig nyilvános, nyilvános térben játszódik, és gyakran értékelő mozzanat kíséri (*Egy író portréja*, *Ronda nő kalapban*, *Gigerli* stb.). A színhelyek sokszor kötődnek a polgári szórakozás színtereire: kávéház (*Szerelmesek*, *Az ismerős*, *Teddy*), strand (*Húsmérgezés*, *Őszi uszoda*), hajó (*Víz és föld*), táncos szórakozóhely (*Parkett*, *A dobos*), hotelszoba (*Az élvező*), vagy más nyilvános helyekhez, így pl. a szanatórium, kórház (*Gigerli*, *Éhség*). Az *Egy író portréja* című novella kezdőpontja az a pillanat, amikor a figura megjelenik az utcán, láthatóvá válik mások számára: „Popper író volt és a Galamb utcában lakott. Többnyire csak estefelé vált láthatóvá, amikor feltűnt az utcán...” i. m.<sup>16</sup> Az előbbi idézet folytatása szerint az író persze kinevetik a háta mögött: „Levegőzik– mondták az emberek a háta mögött. S összenéztek és röhögtek.”<sup>17</sup> Az illusztráción szerepel a nézőpontok felcserélhetőségének témája is: a három figura külső megjelenésében igazából semmi különbség nincs, csak annyi, hogy Popper éppen kalapot visel. (ld. 109. oldal) A *Gigerli* című elbeszélés illusztrációján (ld. 108. oldal) a drága, elegáns ruhákat viselő figurát megbámuló emberek és maga a figura körszerű kompozíciót alkot a cím által sugallt centrális helyett: a szerepek tehát felcserélhetők, a megbámult egyszerre báméskodik és fordítva. Lényeges különbség ez a panoptikumhoz képest, ahol a tekintet egyirányú, a viaszbábuk és a nézők közti társadalmi – morális különbség nem léphető át, s ezzel a Plasztikon biztos, a hatalommal megegyező értékrendet és világképet kínált, míg a *Bolhapiac* virtuális panoptikumának hangsúlyos, ismétlődő eleme a nézőpont átfordíthatósága, a megítélés viszonylagossága. A *Ronda nő kalapban* című novellában a megbámult asszony végül visszanez az elbeszélőre: „Mikor pillantása arcomon pihent, könnyű csodálkozást vettem észre szemében, milyen emberfelettien ronda vagyok.”<sup>18</sup> A képkalkotás, vagyis a társadalmi reprezentáció kölcsönös és végtelen folyamat, állandó értékelést és viszonyítást feltételez. A csúnya asszony, aki egyébként megfeleltethető a Plasztikonban a Barnum Cirkusz torzszülettei egyikének, mielőtt leszállna a vonatról, bepúderozza az arcát. Népes családja fogadja az állomáson, ahol elhangzik a megszokott üdvözlő formula, ami egyben persze a novella csattanója: „Remek színben vagy, nagymama” – mondta az egyik asszony. És lekopogta a sínautó oldalfalán.”<sup>19</sup>

A társadalmi reprezentáció folyamatának lényegi része a kép. Moscovici hangsúlyozza, hogy a szociális reprezentáció minden képzetet megfeleltet egy foga-

16 I. m. 27.

17 I. m. 27.

18 I. m. 34.

19 I. m. 35.

lomnak, és minden fogalomnak megfeleltethető egy képzet (Moscovici, 2002: 227.). A szociális reprezentációk fragmentumai lehetnek szavak, képek, képzetek, ideák, leírások. Ezek a képek azonban – megmaradva a *Bolhapiac* kontextusában – Durkheim felfogásával ellentétben nem az egyéntől függetlenül léteznek. A szociális reprezentáció az egyéni tudat aktiválásához kötődik, de nem belső, mentális folyamat, nem is külső, nyilvános, hanem a kettő sajátos viszonya. A *Bolhapiac* panoptikumának elbeszélőjét éppen ez az összefüggés foglalkoztatja.

A *Bolhapiac* gyakori motívumai a különböző vizuális művészetek és a város kínálta látványok és látványosságok, így például a fényképezés (*Éhség, Víz és föld, Ronda nő kalapban*), a színház, a festmény (*Szerelmesek, Víz és föld*), a panoptikum (*Az Ember, Vidali módszere*) és a kirakat (*Kirakat*): a kulturálisan adott, kollektív minták jelképei, a szociális reprezentáció fragmentumai.

Ezek sok esetben tökéletesen megvalósulnak, s a novella témája éppen a figura és a kép közötti megfelelés, mint például a *Szerelmesek* című novella esetében („*A primitívek képein ülnek a szerelmesek ilyen bódult hűdések, ferde nyakkal, egymás kezét fogva, halottfehéren*”<sup>20</sup>), de ennek ellentéte is lényeges. A *Ronda nő kalapban* című novella a látvány és az értelmezéséhez szükséges társadalmi sztereotípiák inkongruenciája kerül előtérbe: „*Elképzeltem mint fiatalasszonyt, egy órával az esküvő után, a fotográfusnál, mirtuszkoszorúval a homlokán, amint az ura vállára hajtja a fejét. Elképzeltem családi körben, vacsora után, amikor horgol vagy mesél gyermekeinek. Lázasan illesztettem rá az élet matrikáit, de egyik sem illett.*”<sup>21</sup>

Különösen érdekes a *Kirakat* című rajz. Szalkay ötlete, a haszontalan tárgyakat árusító bolt és annak kirakata tulajdonképpen egy dadaista montázskép, de nem egyszerű polgárpukkasztás, hanem lázadás a performált képek uralma ellen: „*A kirakat közepén egy szépen megmosott kódarabot kínáltunk fel... Külön üvegtartály kínálta a »gyermekjátzóhomok«-ot, tízdekás csomagolásban... Fekete ónixalapon öt deka kanári-ekxrementum húzódott meg, melynek árát Szalkay, véleményem szerint, az általános kereseti viszonyokhoz és a kereslethez képest kissé magasra tartotta. Külön keretben kínákozott eladásra Pierre Benoit egyik legrosszabb regényének 165. lapja, kitépve, számárfülesen és üveg alatt.*”<sup>22</sup> A novella végén itt is megjelenik az értékelés aktusa: Szalkay lázadását a társadalom megtorolja, végül elviszik a rendőrök, ami folytatva a panoptikummal vont párhuzamot, megfeleltethető a Plasztikon útmutatójában a bűnözők figuráihoz fűzött narráció utolsó elemének, a büntetés leírásának.

A társadalmi reprezentáció és a panoptikum azonossága azonban nemcsak egyszerűen a báméskodás színterének áthelyezéséből fakad. A panoptikum, a Plasztikon és a *Bolhapiac* közös szerkesztési elve azonos a modern társadalom viszonyainak jellegzetességével. A panoptikum és a modernizálódó társadalom rendezőelve egyaránt a hierarchikus viszonyokat felváltó parataxus és a metonimikusság. A legkülönbözőbb alakok láthatók egymás mellett a kötetben. Ennek megfelelően a novellák leggyakoribb színhelye a vasúti kupé, ahol a mellérendeltség tapasztalhatóan érvényesül (*Zsaroló, Az utazás, Ronda nő kalapban, Feri*). Az *Ember* című tárcában a panoptikum a demokratikus egyenlőségelv szélsőséges megvalósulásaként jelenik meg: „*az első részben az embert már fejlettebb állapotában mutogatták, mint hadvezért, neves politikust, hasfelmetszőt*

---

20 I. m. 103.

21 I. m. 32.

22 I. m. 76–77.

és méregkeverőnőt”<sup>23</sup>. A panoptikumban az Ember látható „minden kivételében”, s a különböző kivetelezések között csak fokozatbeli eltérés van. Ugyanitt az „alkatrészek osztályának” színekdochéja egyes novellákban másféle metonimikus viszonyként tér vissza. Az *Első vizit* című elbeszélésben az üzletszerűség következtében az orvos nem embereket, hanem betegségeket lát várótermében („a poros pálma alatt idősebb vesegyulladás ült”<sup>24</sup>), amiben a német expresszionizmus egyik stíluseszköze, az ember eltárgyasítása köszön vissza. Ennél újszerűbb eszközzel él a *Gigerli*, melynek műfaja átmenet a tárcanovella és a riport között: az elbeszélő a szemtanúk beszámolója alapján készít riportot a gigerli haláláról. A szemtanúk megfigyelései alapján készült, a figura ruházatára vonatkozó részletes leírásokhoz az elbeszélő értékelő kommentárjai kapcsolódnak, amelyek mind az észlelés, a megfigyelés tökéletlenségére vonatkoznak: „Az emberek megfigyelőképessége véges, s ezért be kell érniünk vele, hogy csak azt a sötét-kék kétsoros öltözetet fogadjuk el hitelesnek, melyet az első ebédhez öltött fel... Nagyjából tehát fogadjuk el megbízhatónak azt a jelentést, mely határozottan állítja, hogy ebédhez fekete magas antilopbőr cipőt viselt, puhát, mint egy kesztyű, szürke selyemharisnyát s kétsoros sötétkék utcai ruhát.”<sup>25</sup>, „Tömegben mindig ilyen megbízhatatlanul észlelnek az emberek.”<sup>26</sup> Ebben a novellában kapcsolódik össze közvetlenül a társadalmi reprezentáció és az észlelés metonimikussága: maga a megfigyelés utánozza a panoptikum metonimikusságát. Nemcsak a figura, de az észlelése is panoptikus. A címszereplő utolsó napjaira visszaemlékező szemtanúk csak a viselt ruhákra tudnak pontosan visszaemlékezni, az emberi arcra már nem, melyről a novella csattanójaként az elbeszélő különböző, egymásnak ellentmondó vélekedéseket idéz. Az irónia nyilvánvalóan nemcsak a gigerli figurájára vonatkozatható. A modernizálódó társadalomban metonimikus viszonyok jellemzik a személyiség különböző megnyilvánulásait, önkifejezését, így pl. a *Parkett* című tárcában a szórakozóhelyen a szereplők helyett a slágerszövegek beszélnek: „Ha én egyszer beszélni kezdenék!” – hirdeti a főpincér márványarca.”<sup>27</sup>

Abból indultunk ki, hogy a *Bolhapiac* társadalomkritikája nem közvetlenül a megjelenített figurákban rejlik. A kötetet a panoptikumból, mint a kontextus és a mű világának közös, ismétlődő eleméből kiindulva értelmezve láthatóvá vált a kultúra különböző területeinek (populáris szórakozás és az irodalom) összeszövődöttsége: a figurák önazonossága a szociális reprezentáció révén a modern társadalom által felkínált különböző kulturális minták mentén szerveződik. Ebben a tekintetben a *Bolhapiac* az *Idegen emberek* (1930) című mű problémafelvetéséhez kapcsolódik. A regény hőse a modern identitás szabad választásának mámorát éli meg Párizsban, a vágyott „európai” identitás megalkotása az interiorizált kulturális minták fizikai megtapasztalásával válik egyenlővé: a mentális mintaképekhez, a társadalmi reprezentációk fragmentumaihoz ezért az észlelés testi jelenségei kapcsolódnak. A regény a német expresszionizmus központi témáját, az én szétesésének élményét a nyelvi-kulturális

---

23 I. m. 187.

24 I. m. 163.

25 I. m. 18–19.

26 I. m. 18.

27 I. m. 55.



idegenség problémájára helyezi át. Az irányzat kulcsfontosságú témája<sup>28</sup> a műben az identitás felbomlásával válik egyenértékűvé. Hősválasztása (az idegen, a métèque szerepeltetése)<sup>29</sup> és a megváltozott szubjektum-objektum viszony (a perszonifikáció által megelevenített közlekedési eszközökkel szemben a destabilizálódó szubjektum képe, állatmotívumok) a berlini kora expresszionizmus törekvéseire vezethetők vissza. Az expresszionista líra jellegzetes stíluseszköze, a perszonifikáció Márai regényében áterjed a közlekedési eszközökről a különböző feliratokra, neonreklámokra, pl. „óriási villanybetűk ordították”<sup>30</sup> és „Pathé hangszórója eksztázisban üvöltözött”<sup>31</sup>. Az idegen beszéd fenyegető jelenségként tűnik fel: „a pincérek...ordítva vágják át magukat a tömegben”<sup>32</sup>; a rikkancsok „fájdalmas dühvel hörögve”<sup>33</sup> járták az utcát. Az expresszionizmus nyelvi kollázsa az *Idegen emberekben* idegen nyelvű betéteket jelent, amelyek nemcsak német vagy francia beszédfoszlányok, hanem újságok szalagcímei, utcai feliratok, plakátok, neonreklámok – vagyis a modern nagyváros kellékei. Az *Idegen emberek* azért is lényeges regény Márai pályáján, mert itt jelenik meg először az identitás témája és a hozzá kapcsolódó narratív invenció: az elbeszélőt felváltó hős élettörténeti elbeszélése, az ún. Márai-regény. Az ötlet a *Válás Budában* módosul élettörténeti monológgá, hogy *A gyertyák csonkig égnek* című regényben ez a forma szinte teljesen dominánssá váljon. Az *Idegen emberek* első kötetében a figurális elbeszélő a hős identitásválságát beszéli el, míg a második kötetben a hős saját élettörténeti elbeszélésének megalkotásával szilárdítja meg önazonosságát.

A nyelvi kollázs a *Bolhapiac* írásai között a *Parkett* című tárcanovellában jelenik meg, de itt francia feliratok helyett slágerszövegek sorai szerepelnek. Lényeges, hogy a *Gigerli* című tárcában látott észlelési minta (metonimikusság) most a slágerszöveg révén az önkifejezés metonimikusságaként jelenik meg, a szereplők beszéde helyett áll, mely a társadalmi reprezentáció kétirányúságát példázza. A különböző (egyéni és társas) pszichikai folyamatok teremtik a társadalmi valóságot (a *Gigerli* esetében ez a szóbeszéd, pletyka, a *Parkett* esetében a slágerszöveg sémáiban megvalósuló világlátás), miközben „...*(a külső) valóság más oldalról magukat a pszichológiai folyamatokat konstruálja*”<sup>34</sup>. Az említett két novellában megnyilvánuló kultúrkritikánál fontosabb kérdés, hogy a *Bolhapiac* panoptikus, a társadalmi reprezentációt tematizáló novelláiban milyen szerepet tölt be a hős megformálásában a hős saját elbeszélése a narrátortól származó leíráshoz képest. Itt lép be a kulturális narratológia mint a forma szemantizációjának kérdése (Gymnich-Nünning, 2005). Vizualitás és narráció, mint láttuk, a Plasztikon tájékoztatójában együtt teremtették meg a figura azonosságát.

28 Az expresszionizmus ún. „diagnózis” jellegű irányzatának meghatározó témája az én szétesése (Ich-Zerfall). Ez a motívumkomplexum GIESE (1993) szerint olyannyira lényeges, hogy az expresszionista líra minden más témájának és motívumának hátterét alkotja.

29 Az expresszionizmus számos művének témája az idegenség vagy az idegen, pl. Ernst Blass *In einer fremden Stadt* és Ehrenstein *Der Fremde* című verse, René Schickele *Der Fremde* című regénye, ill. Franz Werfel „*Fremde sind wir auf der Erde alle*” című költeménye, ezt Márai le is fordította *Az olvasóhoz* címmel. Georg Trakl versei közül nem egy e szócsoport köré épülnek, a sor természetesen még folytatható.

30 I. m. 58.

31 I. m. 48.

32 I. m. 48.

33 I. m. 48.

34 László János: *A szociális reprezentáció járóvnytanáról*, Replika, 41–42., 2000. november, 292.

A Bolhapiac panoptikus novelláiban is megjelenik a szociális reprezentáció fragmentumaihoz kapcsolható leírás és az egyéni identitást hordozó élettörténeti elbeszélés.<sup>35</sup>

A *Teddy* című, már említett elbeszélés viszonylag korai<sup>36</sup>, ebben is megtaláljuk az expresszionista motívumokat és a nyelvi kollázst. („Messze az utca sarkán, vérvörösen ez a töredék szó ordított villanybetűkkel, mint a kor jelszava: ...rage, veszettség. Ez a garázs-ból maradt meg.”)<sup>37</sup> A figura az elbeszélő számára mindenekelőtt látvány („En ilyet addig csak kórházban láttam.”), a kábítószerfüggőt a panoptikum metonimikusságának megfelelően elsősorban kellékei és testi tünetei jelenítik meg („Leültem egy székre és néztem... Nagy táskája tartalmát kiszórta az ágy közepére: több tucat üres üvegfolyót szórt ki, amilyenbe a morfiumot csomagolták, injekciós célokra, egy pravaz fecskendőt, vattát, kis üveg étert.”)<sup>38</sup> Az elbeszélő csak később kéri meg a nőt, hogy mondja el élettörténetét. Ez azonban ugyanúgy töredékes, mint a kor, melyre a felirat utalt, felborul az időrendi és ok-okozati sorrend, s a nő „most már nem is nagyon emlékszik a sérelemre, amely miatt a heroinhoz menekült”<sup>39</sup>. A metonimikus viszonyokként megjelenő vizualitás háttérbe szorítja az életmű egy korábbi darabjában, az *Idegen emberekben* már identitásképző szerepben feltűnt élettörténeti elbeszélést.

Vizualitás és narráció a tárcanovella műfajában találkozik. A kötet panoptikus novelláiban azonban, mint láttuk, a leírás és a kép különböző változataival való játék végtelenségig kiaknázza a műfaji keretek kínálta lehetőségeket. A szövegek és a panoptikum közti párhuzamot erősíti a két műfaj azonos funkciója: mindkettő a könnyű szórakozás igényét elégítette ki. A figura, a leírás túlsúlya a történettel szemben nemcsak egyszerűen a tárcanovella, tárcsa, útirajz műfaji tradíciójából és a cselekmény hiányából fakad: a szövegek a panoptikum látásmódját juttatják érvényre, a mű és a valóság közös elemében. A panoptikusság megteremtésében, mint láttuk, igen nagy szerepe volt a kiadványnak, a tárgyként felfogott szövegnek. A metaleptikus illusztrációk révén az olvasó is részesévé vált a panoptikumnak, s a nézőpont megfordításával ő is egy lehetett a viaszfigurák között, mint ahogy a Plasztikon látogatója is belenézhetett a „nevettető tükörbe”<sup>40</sup>. A bábészködés közegének áthelyezése a társadalmi reprezentáció problémáival szembesíthette a korabeli olvasót, de ez csak a rendszerrel szemben álló, baloldali olvasatokban jelent meg, közvetlen társadalomkritikaként értelmezve. Olyan modernizálódó társadalmat láthatunk a kötet novelláiban, ahol az észlelést és az önkifejezést egyaránt átható metonimikus viszonyok, a parataxus lép a hierarchikus viszonyok helyébe. A normák érvényességi körét, térhez és időhöz kötöttségét, változékonyságát a kötet egyes szövegei

35 Ez a kérdés csak az életműben jelenik meg oppozícióként, László (2000) saját és Jovchelovich kutatásai alapján hívja fel a figyelmet az elbeszélésre, mint erős tudásmegtartó reprezentációs formára.

36 Első megjelenése: Pester Lloyd, 1932. ápr. 2., 74. sz. 1–3.

37 Márai Sándor: *Bolhapiac*, Budapest, Helikon, 2009, 129.

38 I. m. 127.

39 I. m. 129.

40 67–68. *Kacagtató, nevettető tükörök. Tessék belenézni!* = A Plasztikon kiállításának ismertetője, Városliget, Mutatványos tér, 24., 1939.

egyébként közvetlenül, a panoptikum képszerűségétől függetlenül is tematizálják (*Húsvéti népszokásaim, Taxiban, Az utazás*).<sup>41</sup>

A *Bolhapiac* legerőteljesebb metaszövege, a *Vidali módszere* kezdő sorai ismét (Az *ember* című tárcanovella után következik a kötetben) behívja a panoptikum képét: „Az ő szellemében cselekszem, amikor gyöngéd és mégis könyörtelen kézzel letörlöm a halott író kendőzött arcáról a mesterséges színeket...” A kendőzött arc újraalkotása nem más, mint a viaszbábuk készítésének metaforikus átírása, s a címben említett Vidali és a panoptikum újra felidézett képe ismét a populáris regisztert, a film világot hívja be. A nagy sikerű *Das Wachsfigurenkabinett* (1924) című Paul Leni filmet *Panoptikum* címmel 1934-ben vetítették Magyarországon<sup>42</sup>, ami véletlen egybeesés, de felelősíthette a panoptikum motívumát. A *Vidali módszer*ben az elbeszélő, mint szerző is bevonódik a kötet virtuális panoptikumába, ahogyan egyébként Leni filmjében is. A filmbeli költőt azért alkalmazták a panoptikumban, hogy történeteket írjon a figurákhoz, s ezzel becsalogassa a nézőket, s a tulajdonos lányával együtt ő is szereplője lesz az általa írt történeteknek. Vidali, az elbeszélő írói példaképe a tízes-húszas évek egyik sikeres mozzisztínészevel és rendezőjével azonosítható, Giovanni Enrico Vidalival. A művészi tevékenységet termeléssé alakító szórakoztatóiparnak feleltethető meg a bűvár figurája. A kötet élén *A bűvár* címmel, „*Előszó helyett*” álló tárcanovella a művészi tevékenységet szakadatlan munkaként mutatja be, címszereplője a klasszikus modernség patetikus művészfigurájának ellenpontja. Írni nem valamiféle hőstett, nem is valamiféle rejtett kincs utáni szüntelen keresés: „*Amikor elszántam erre a mesterségre magam... Valami egészen mást akartam innen felhozni innen, alulról... Homályosan emlékezett, hogy másképpen képzelte el. Valami mást akart felhozni, nem vízi hullákról adni hírt, s összekaparni rozsdás vackokat s kis panamákat, biztosítási csalások leleplezéseit; valami mást, talán valami kincset, amelyet még nem is látott senki odafönn.*”<sup>43</sup> Ugyanakkor a kor másik alternatívája, az új tárgyiasság szemtanú-riporter elbeszélői pozíciója is ironikusnak jelenik meg. A *Teddy*ben a heroinista prostituált a századforduló démonának torzfigurája, az elbeszélő figurája pedig a Neue Sachlichkeit tárgyilagosságra törekvő, a megfigyelésre szorító elbeszélői magatartás önironikus ábrázolása és lelepleződése. A heroinista prostituált és az őt megfigyelő elbeszélő mellett a hotelszobában ugyanis végig jelen van egy harmadik is: a címszereplő. Teddy, a kutya éppen olyan mereven és kitartóan figyeli az elbeszélőt, ahogyan az a főhősét. A novella csattanójaként a találkozás színteréül szolgál lebuj legközelebbi felkeresésekor Teddy már ismerősként üdvözliz az elbeszélőt, sőt mi több, amint kiderül, korántsem ő az egyetlen ismerőse.

Az írói ars poetica inkább a *Szerelmesek, Gigerli* vagy a *Ronda nő kalapban* című novella elbeszélői pozíciójából olvasható ki, ahol az egyes szám első személyű elbeszélő nem mint egyszerűen valamilyen esemény megfigyelője, hanem a társadalmi

41 Olyan normákról van szó, amelyek a városi közegben alakultak, illetve alakulnak át: a *Húsvéti népszokásaimban* a locsolás iparszerűsége, *Az utazásban* az aratás jelentésének kiüresedése, a *Taxiban* a flörtölés szabályainak változásai állnak a középpontban.

42 Nemes György filmplakátja (1934) az OSZK Plakát- és kisnyomtatványtárában található. A filmről lásd a korabeli műsorújságokat, pl. *Panoptikum* = *Múсорos revü*, 1934, V. évf., 12. sz., május 1–20. 1. és *Filmújság*, 1934. ápr. 21., III. évf., 16. szám, 6.

43 I. m. 9.

reprezentáció megfigyelőjeként és résztvevőjeként jelenik meg. A *Ronda nő kalapban* című elbeszélés azért fontos, mert a narráció itt egy művészi problémát megjelenítő monológként is olvasható, mely szerint az elbeszélő nem tudja összeilleszteni a szociális reprezentáció fragmentumait, a különböző mintákat és a valóságot, hogy megalkossa hőse önazonosságát. Az elbeszélő az asszony élettörténetét, a megélt élet valóságát képek segítségével próbálja felidézni, de ez sikertelen, a felvillanított életképek, a különböző női szerepek nem egyeztethetők össze a valósággal. („Képzetelem az élet minden szituációjában felvonultatta, villámgyorsan, láttam őt, mint fiatal anyát, amint gyermekét szoptatja, s szelíd mosollyal – egy orrszarvú mosolyával – föléje hajol a csecsemőnek, és bölcsődalt zümmög. Elképzelve a strandon vagy egy premieren, prémes belépőben.”)<sup>44</sup> A figura szó szerint panoptikussá válik, a Plasztikonbeli orrszarvú nővel válik azonossá.

Írónak lenni szintén különböző minták elfogadását jelenti, Vidali azért lehet az elbeszélő példaképe, mert a mesterség minden létező szerepváltozatát kipróbálta. Az író maga is képek előállítójaként és értelmezőjeként jelenik meg, az irodalom pedig termelési folyamatként a társadalmi reprezentáció része.

A mesterség titkait kutató elbeszélőt mestere leveleiben a művész termelésben és árucserében való részvételére figyelmezteti: „Első levelében... ingerült-bensőségességgel érdeklődik, hogyan lehetne megkapni a honoráriumot egy prágai laptól, ...”, „Második levelében, mely válasz volt ...hozzá írt hódoló soraimra, megkért, küldjek neki ajánlott levélben német antiszeptikus ragtapaszt...”<sup>45</sup> A művészet szubverzív ereje Szalkay abszurd lázadásával, a hasznavehetetlen áruk kirakatával szemben (*Kirakat*) inkább ezeknek a tényeknek a beismerésében rejlik.

A kötetnek ebben a vonatkozásban sajátos felhangokat ad, ha az életművön belül vizsgáljuk, s megpróbáljuk visszahelyezni társadalmi kontextusába. A *Bolhapiac* az 1934-es június eleji könyvnap favoritjaként, s egyben legnagyobb üzleti sikereként értékelt *Egy polgár vallomásai* első kötete után jelent meg, november elején. A két kötet recepciója csaknem párhuzamosan folyt, a *Bolhapiac* kritikusai értékítéleteit nagyban befolyásolta, hogy Márai előző művével a polgárság írója lett. A népi írók mintájára polgári szociográfiaként értelmezett mű nemcsak az urbánus írók, de a polgári olvasók számára is nagyfokú identitásképző erővel bír: „Az a hatalmas olvasótábor, amelyet Márai Sándor újságírói és írói munkásságával meghódított, mintha megragadta volna a könyvnap alkalmát arra, hogy demonstráljon az Egy polgár vallomásai és kirobbanó sikere és a gyönyörű könyv írója mellett. A könyvnap legnagyobb sikere kétségtelenül Márai új könyve volt. Ezer és ezer pesti polgár tett vallomást a vásárlásával az Egy polgár vallomásai mellett”<sup>46</sup> – írta az *Ujság* kritikusa. A könyv mint kulturális tárgy megvásárlásával az emberek kifejezték a polgársághoz való tartozásukat: az irodalom nem tekinthető pusztán egy társadalmi réteg lenyomatának, képes a kultúra szimbolikus értelemvilágára – jelen esetben a szociális reprezentációk világára jelentős hatást gyakorolni.

---

44 I. m. 34.

45 I. m. 191.

46 Turóczy-Trostler József: *Márai Sándor: Egy polgár vallomásai* = *Ujság*, 1934. jún. 7., 126. sz. 9.

## Felhasznált irodalom

- Thomas Anz: *Entfremdung und Angst* = Horst Meixner-Silvio Vietta: *Expressionismus: Sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung*, Mannheimer Kolloquium, München, Wilhelm Fink Verlag, 1982
- Mieke Bal: *Megjegyzések a narratív beágyazásról* = *Narratívák* 6., *Narratív beágyazás és reflexivitás*, Bp., Kijárat Kiadó, 2007
- Chartier, Roger: *A világ mint reprezentáció* = *Elbeszélés, kultúra, történelem*, *Narratívák* 8., szerk. Kisantal Tamás, Budapest, Kijárat Kiadó, 2009
- Durkheim: *A társadalmi tények magyarázatához*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1978
- Astrid Erll-Simone Roggendorf: *Kulturgeschichtliche Narratologie: Die Historisierung und Kontextualisierung kultureller Narrative* = Ansgar Nünning, Vera Nünning, *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002
- Marion Gymnich-Ansgar Nünning: *Funktionsgeschichtliche Ansätze: Terminologische Grundlagen und Funktionsbestimmungen von Literatur* = Marion Gymnich-Ansgar Nünning (Hg.): *Funktionen von Literatur*. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen, Wissenschaftlicher Verlag, Trier, 2005
- Peter Christian Giese: *Lyrik des Expressionismus*, Klett, Stuttgart, Dresden, 1993, Interpretationshilfen.
- Granasztói Péter: *Tömegszórakozás a Városligetben – A Vurstli*, Budapesti Negyed, 16–17. 1997/2–3.
- Jabloneczay Tímea: *Önreflexív alakzatok a narratív diskurzusban* = *Narratívák* 6., *Narratív beágyazás és reflexivitás*, Bp. Kijárat Kiadó, 2007
- László János: *A szociális reprezentáció járóánytanáról*, *Replika*, 41–42. 2000. november, 289–300.
- Moscovici, Sergej: *A szociális reprezentációk elmélete* = Moscovici: *Társadalom-lélektan*, Válogatott tanulmányok, Budapest, Osiris, 2002
- Nünning, Ansgar: *Towards a Cultural and Historical Narratology: A Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects* = Anglistentag 1999 Mainz. Proceedings, edited by Bernhard Reitz and Sigrid Rieuwerts, 345–73. Trier: WVT, 2000
- Pataki Ferenc: *Élettörténet és identitás*, *Pszichológia*, 1995, 15. 405–434. és uo. 1996, 16., 3–47.
- Takáts József: *Nyolc év az elsődleges kontextus mellett*, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2001/3–4. 316–324.
- Silvio Vietta–Hans George Kemper: *Expressionismus*, Wilhelm Fink Verlag München, 1975