

Dunajcsik Mátyás

Élőfilm és összecsengés – Tóth Krisztina művészetelméletéről

Tóth Krisztina műveivel kapcsolatban, legyen szó versekről vagy novellákról, a filozófiai problémafelvetések helyett általában az olvasás elemi öröme az, ami magával ragadja a figyelmes olvasót. Ha az alábbiakban mégis arra vállalkozom, hogy a szerző művészetelméletéről beszéljek Önöknek, akkor azt azért teszem, mert a legutóbbi, *Vonalkód* című Tóth Krisztina-kötet olvasásakor néhány olyan poétikai jelenségre figyeltem fel, melyek a versekből a novellákba való műfajváltás ellenére szoros kontinuitást teremtenek a szerző eddigi költői életműve és újabb prózája között, és amelyek, túlmutatva az írások között fennálló tematikus és atmoszférabeli hasonlóságokon, a Tóth Krisztina-szövegek belső szervezőelvére látszanak rámutatni. Ezek az elvek pontosan azáltal váltak láthatóvá számomra, hogy a közegek radikális különbözősége ellenére a versek után a novellákban is megőrződtek, és ezért gondolom azt, hogy esetükben nem verstani vagy novellisztikai elvekről van szó, hanem valami olyasmiről, ami a szerző művészet-, de legalábbis irodalomszemléletéről mond nekünk valamit.

I.

Legelőször az általam *összecsengés*-nek nevezett jelenségről szeretnék beszélni, mely két, egymástól távoli jelentés egymás mellé helyeződéséből bomlik ki valamilyen külsődleges formai azonosság vagy hasonlóság folytán. Ez a jelenség ugyanúgy megfigyelhető Tóth Krisztina szövegeiben a szavak-kifejezések, mint a látványok, motívumok szintjén is, jóval túlmutatva mind a rím vagy a szójáték nyelvi, mind a metafora vagy az ismétlés retorikai alakzatain. A továbbiakban ennek a különböző szintjeit fogom példákkal illusztrálni a szerző három, legutóbbi kötetéből (mely szintek természetesen tisztán nem választhatók el egymástól), majd kísérletet teszek a jelenség elméleti értelmezésére.

Az összecsengés legalapvetőbb példája az, amikor egy szó vagy kifejezés használata változatlan hang- és íráskép mellett két különböző értelem között oszcillál. Ez lehet egy kifejezés konkrét és átvitt értelme, például amikor a *Térkép* című versben a „jobbra fordul” egyszerre jelenti a térbeli irányt és a boldogság ígéretét: „*most már bármerre, jobbra fordul, / hazavezet, / az összes út*” (TÓTH 2004, 37), vagy amikor a *Bikinivonal* (TÓTH 2006, 136) alcímű novella fürdőruha-meditációi után császármetszéskor szintén „bikinivonalban” vágják föl az elbeszélő testét. Azonban előfordul olyan is, hogy az összecsengés meglepő homonímiákat használ ki, mint például a *Lakatlan ember* című novellában: „*Valamiért mindig lakatlan embernek hívja a hajléktalanokat. [...] – Miért lakatlan? – kérdezem. [...] – Mert nincsen neki lakatja.*” (TÓTH 2006, 9).

Ettől egy fokkal távolabbi szint, amikor a hangzás ugyanaz, a két különböző jelentés pedig a külön- vagy egybeírás formájában jelenik meg, mint a *Budapesti árnyékok* VIII.

strófájának végén: „*Húzódik bent egy végtelen híd, / visszhangtalan. Visz hangtalan.*” (TÓTH 2001, 72), vagy a *Síró ponyva* című vers zárósoraiban: „*azt kellett volna, / nevetni mégis, írva állt: »Síró ponyva«.*” (TÓTH 2004, 42), de ilyen a *Take five* című novellában a test karbantartása és karban tartása közötti játék (TÓTH 2006, 157) is. Előfordul az is, hogy egy többféleképpen folytatható szintagma mindegyik lehetőségét kihasználja a szöveg, mint a *Balaton* című vers strófakezdeteiben: „*Nem akartam hogy ősz legyen megint itt / vagyunk a kert is rábólint tilosban*”, „*Nem akartam hogy ősz legyen megint itt / egy hosszú szál inkább ki kéne húzni*”, „*Nem akartam hogy ősz legyen megint itt / érjen gyümölcs savanykás íz utol*” (TÓTH 2004, 13–15) – itt persze fontos szerepe van a központosítás elhagyásának.

Ehhez képest szintén újabb szint, és a lehetőségek szinte végtelen tárházát nyitja meg a hasonló hangzások, azaz a félreértések és félrehallások birodalma, melynek Tóth Krisztina külön ciklust, és azon belül pedig külön verset is szentelt a *Síró ponyva* című kötetében (TÓTH 2004, 34). A verset most teljes egészében idézem:

IKREK HELYC SERÉJE

*Mint ikrek helycseréje a gondosan
szerkesztett filmben, ahol éjszaka
ketten ölelnek mást, külön-külön,
és a sötétben elég egy pillanat, hogy új
értelmet kapjon minden: az asztalon
talált papíron így olvastam én is
megvakulásnak a megalkuvást –*

*Hetekkel később a sötét szobában
telefonáltam (a szereplők akkorra már
saját párjuk mellett aludtak újra) és
szidtam neked a filmet, hogy ne kelljen
másról beszélni. Én élveztem, felelted,
de így hangzott: én elvesztem, akárha
az egyik iker suttogná virradatkor.*

Ehhez csak két példát tennék hozzá a novellákból, egyet a *Vaktérkép* című írásból: „*a barátnőm [ti. aki folyton nyelvtanfolyamokra hurcolja az elbeszélőt ...] azzal fogadott a büfében, hogy talált egy elég jó lengyel alapozót. És nem ragad? kérdeztem [...], bár általában elég jó tapasztalatom volt a lengyel kozmetikumokkal*” (TÓTH 2006, 23), a másikat pedig újra a *Take five*-ből, ezúttal angol nyelven: „*–Where are you from? – billent félre a madárkaféj. / – Hungary – felelte ő visszamosolyogva. / – Me too – bólogatott a fiatalasszony és kiválasztott egy Mars-szeletet.*” (TÓTH 2006, 160).

A hasonló hangzásokkal való játékokon belül külön csoportot alkotnak még azok a helyek, melyek nem az adott szövegen belül teremtenek kapcsolatot, hanem intertextuális utalások eszközeivé válnak, ilyen például *Hideg padló* című novella „*Elveszett jelentés*” / „*elveszett jelenés*”-játéka (TÓTH 2006, 108), vagy az *Őszi kék* (TÓTH 2004, 53) és az *Őszi sanszok* verscím, illetve az utóbbi vers utolsó sorai: „*csak zűm-mög kétkedő / hangon, mint az eső, / mi ver lenn...*” (TÓTH 2004, 49), valamint kicsit távolabbról, de akár idesorolhatjuk azt is, amikor Tóth Krisztina egy-egy mindenki által

ismert vers *hangzását*, ritmikáját, verstani formáját veszi kölcsön, mint az *Őszi sanszok* Verlaine- vagy a *Porhó* (TÓTH 2001, 54) József Attila-parafraízisában.

Az összecsengésnek egy kevésbé nyelvi, hanem immár a vizualitáshoz kötődő szint-jét jelentik azok a párhuzamosságok, melyek egy-egy hasonló látvány mentén kötnek össze két, egymástól távoli szituációt, képet vagy történetszálat. Ilyen például az, ahogyan az urnatemető és a pályaudvar egymásba csúszik a *Mindenszentek* című versben: „*A kongó urnatemplom / egy pályaudvar alagsorát idézte, ahová / testvérünket megőrzendő csomagként, földre szegzett / szemmel betettük a Föltámadásig. // Forgolódtunk, hogy hol van a peron. / Kifelé mindenki bedobta a pénzt.*”

De az ilyen jellegű összecsengések igazán a novellák hosszabb kompozícióiban találják meg valódi közegüket, sőt, a novellák többségét egy-egy ilyen összecsengés kibontása szervezi. A *Hideg padló* című novella alapszituációját például a következő, a tárgyak fizikai formája, látványa közti összecsengés teremti meg, mely egyben félreértés is: „*Kitöltöm a papírt, háromszáz euró, igen, százas címletekben. Feltépem a leragasztott borítékot. A borítékban a pénz helyett cédulák lapulnak, beválatlan szerelmünk forgalomból kivont házi készítésű bankjegyei.*” (TÓTH 2006, 111.) Ugyanígy a *Miserere* című zárónovella két idősíkjá, a gyermek- és a felnőttkor között nem más jelenti a kapcsolatot, mint egy különösen szörnyű halál nem megismétlődése az állattól az emberig: „*A horog nem jött, rángatni kezdték. Egyszer csak valami gyűrött selyemhez hasonló fehérség jelent meg a béka kitátott szájában, aztán valami pirosság. // – Te, bazmeg, ennek kijött a bele. Ez lenyelte a horgot. [...] Miserere, magyarázta a felesége, ez az orvosi neve a széklet visszabukásának. Amikor a bélrendszer egyszerűen leáll, lebénul, és az alsó bélszakasz tartalma szépen visszaáramlik az emésztőrendszerbe, aztán a szájon át távozik. És mutatta a kezével, hogy hogyan. // – Szart hány, magyarárn mondva.*” (TÓTH 2006, 177, 183), a *Fekete hóember* elbeszélője számára pedig így lesz egymás megfelelője a kisiskoláskori füzet vonalhálója és a lakótelep rendezettsége, ahol akkoriban lakik, melyből kilépni egyet jelent a veszéllyel: „*A díszlet egésze számomra egyébként megnyugtató és ismerős volt, kisgyermekkoromtól kezdve ezt láttam, végtelen vonalhálót minden irányban, melynek világító ablakpontjai a biztonságot és a rendet jelentették. [...] A kiserdei öngyilkosságról mindenki hallott. Volt egyszer egy ember, aki fogta magát és kilépett a vonalhálóból, mi több, legyalogolt a papírról, túl a margón, le egészen a Kiserdőig.*” (TÓTH 2006, 84, 89.)

A végtelenségig sorolhatnám az ilyen és ezekhez hasonló példák sokaságát, melyek a különféle motivikus ismétlésekkel, emblematikus mondatokkal együtt, mint amilyen az *Anyai lista* (TÓTH 2001, 52) című versben feltűnő és a *Vaktérkép* című novellában (TÓTH 2006, 24, 25, 30) újraéledő „*Szedd össze magad*”, át- meg átszövik Tóth Krisztina köteteit.

„*Titkos indákkal minden összekötve*” (TÓTH 2004, 11), szól a *Csillagpázsit* című vers egyik sora, melynek mintha kibontása volna a *Vonalkód* zárónovellájának első bekezdése: „*Ha fölfeslik is, valahol azért mégiscsak törvények szövedéke a világ, olykor átláthatatlan, vagy a hajnali derengésben pókfonalként felcsillanó összefüggések hálója: a szálak vége az idő más-más zugába kötve.*” (TÓTH 2006, 175.) Remélem a fenti példákkal sikerült megmutatnom, hogy a Tóth Krisztina-szövegek világának különböző zugait hogyan kötik össze hol jól láthatóan, hol láthatatlanul az összecsengések szálai. De milyenek is azok a törvények, melyek e szálak szövedékéből fel-felcsillannak Tóth

Krisztina műveinek olvasásakor? Mitől lesznek többek egyszerű szójátékok, metaforák, párhuzamosságok, találó nyelvi lelemények sorozatánál?

II.

Az imént említett poétikai-retorikai alakzatok a legtöbb esetben valamiféle hierarchia szerint rendeződnek. A metafora esetében van hasonlító és hasonlított; a félreértés esetében mindig van egy helyes és egy attól eltérő helytelen olvasat stb. A Tóth Krisztina-szövegekben felsorolt összecsengéseknél azonban ez a hierarchikus felosztás nem történik meg. A metafora két eleme – mint a fűzet vonalhálója és a lakótelep alaprajza – egyenrangú félként értelmezi egymást, a félreértés nem kerül korrekcióra, ellenkezőleg: a *megértés* funkciójává válik, melynek során a két különböző jelentés összekapcsolása által a szöveg többet mond el az adott élethelyzetről, érzésről, szituációról, mint külön-külön akár az egyik, akár a másik elem.

Két jelentésnek ez a fajta összejátszása hasonló módon működik, mint a versben a rím, ahol a rímhelyzetben lévő szó funkcióját tekintve egyszerre tölti be az értelmi összefüggés és a zenei egybecsengés pusztán hangzásbeli követelményét, a műalkotás művészi igazsága mégis e kettő szoros együttműködéséből bomlik ki; fontos azonban megjegyeznünk, hogy Tóth Krisztinánál, jóllehet személyében az egyik legszebben rímelő kortárs költőnőt tisztelhetjük, a korábban összecsengésként megnevezett jelenségek soha nem rímhelyzetben kerülnek elő, sőt, a kifejezetten ezekre kihegyezett *Ikrek párbeszéde* című ciklus darabjai darabjai többnyire teljesen rímtelenek, költői nyelvük meglehetősen antipoétikus, és az egyes versek poétikai fogásai szinte kizárólag a fenti példákkal illusztrált összecsengésekre szorítkoznak.

Tóth Krisztina a félreértés termékenységét bizonyos esetekben explicit módon is kifejti a prózai szövegek némelyikében, így például a *Take five* magyar diáklánya – *I am from Hungary* – sem tévedésként éli meg az éhes ázsiai fiatalasszony választát – *Me too* –, hanem magától értetődő összefüggésként, ahogyan a következő bekezdés tanúskodik erről: „*Kivételesen nemcsak kukoricát vett: a lazac mellé tejfölt és salátát is pakolt, aztán levett egy óriási, 100%-os kannás narancslevet, sőt, hozzá tett egy csokit, hungry, me too.*” (TÓTH 2006, 160.) Ugyanígy a kötet nyitónovellájában a *Lakatlan ember* című félreértéséhez ezt a magyarázatot fűzi: „*Értem. [...] Nincsen neki lakatja, nincs, amit lelakatoljon, vagyis nincs ajtaja sem, következésképp háza sem, amilyen az a nincs-ajtó nyílhatna.*” (TÓTH 2006, 9.) Ugyanakkor ez is csak egy értelmezés a sok közül. Mindjárt a következő mondat már egy teljesen más fényben villantja fel ugyanazt a szót: „*Nem biztos, hogy a fiam így érti, de nem akar többet beszélni a dolgról, lakat a száján.*”; a novella elején pedig a „lakatlan ember” megint mást jelent, történetesen a lélektől elhagyott, üres holttestet, ez a jelentés pedig a titkos indák rejtett szálai mentén átvivődik a kisgyerek által megnevezett hajléktalanra is, hiszen a reggeli séták „lakatlan ember”-e, a láb nélküli Robi szintén meghal, többszörösen is lakatlan emberré válva.

Hogy ez a jelenség valóban központi jelentőségű Tóth Krisztinánál, azt nemcsak a *szál*, a *fonal*, és a *vonal* szavakkal való folyamatos, az egész életművön átvonuló, és a szavakat folyton új és új összefüggésben értelmező használata igazolja, hanem a szerző címválasztásai is: legutóbbi verseskötetének címe is egy ilyen összecsengésnek állít emléket éppúgy, ahogyan prózakötetének tizenöt történetét szintén a különböző szóösszetételekben megjelenő *vonal* szó kapcsolja össze az alcímekben. Úgy

tűnik, a Tóth Krisztina-univerzumban akkor jelenik meg a vers, ott születik meg a történet, ahol a művészet hajnali derengésében láthatóvá válik a pókfonálként felcsillanó összefüggések hálójá, melyek tehát nem bonyolultabbá, hanem bizonyos értelemben érthetőbbé, felfejthetőbbé, másképpen fogalmazva *elbeszélhetővé* teszik az egyébként végtelen sokféleségével és véletlenszerűségével tündető világot, külön bejáratú lekerekített univerzumot hozva létre, mely nyitva áll a befogadó előtt.

Ami nem kevesebbet jelent, mint hogy az általában *eszközként*, az elmesélendő történet plasztikusabbá tételére vagy az üzenet átvitelének megkönnyítésére használt poétikai-retorikai formulák (az összecsengés különféle módozatai a rímtől a félreértésig) egyszerre a műalkotás *okává* és *céljává* válnak: a történet azért válik elmesélhetővé, mert összecsengések hálójá alkotja, és nem másért kell elmesélni, minthogy ezeket az összecsengéseket felmutassuk.

Amikor pedig egy ilyen, általában alárendelt funkcióban használt költői-írói eszköz, átítelve a verset és novellát elválasztó műfaji határon is, ekkora mértékben válik szövegszervező alapelvvé, akkor azt hiszem joggal beszélhetünk vele kapcsolatban nemcsak technikai, hanem (művészet)elméleti jelentőségről.

Ezen a ponton pedig, elrugaszkodva az alapszövegektől, egy olyan szerző gondolatait szeretném felidézni, aki maga is egy irodalmi műből, nevezetesen Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényéből igyekszik kibontani a maga művészetszemléletét. Gilles Deleuze ugyanis Proust-könyvének leibnizianus fejtegetéseiben – melyekből egyébként a szövegemben használt *összecsengés* szó is származik – ezt a jelenséget mint a művészet jeleinek azon képességét ragadja meg, hogy képesek számunkra úgynevezett *lényegeket* (*essence*), a saját nézőpontunktól radikálisan különböző monadikus világokat felfedni, pontosan azért, hogy bennük jel és jelentés, jelentő és jelentett, hordozó és hordozott tökéletes, hierarchia nélküli egységben vannak egymással. Az anyag ilyen kezelését nevezi Deleuze *stílusnak*, melyről a következőket írja illetve idézi:

„Mivel a lényeg egy világ minősége, sohasem téveszthetjük össze egy tárggyal, hanem, ellenkezőleg: két teljesen különböző tárgyat hoz közel egymáshoz, és éppen arra figyelünk fel, hogy ezek ugyanazzal a minőséggel bírnak a megmutatkozásukat lehetővé tévő közegben. Amikor a lényeg egy anyagban testesül meg, az őt alkotó végső minőség két különböző, e fényes anyagból gyúrt és e fénytörő közegbe merített tárgy közös minőségeként fejeződik ki. Ebben áll a stílus: (Itt Deleuze idézi Proustot – D. M.) »Egy leírásban akármeddig sorolhatjuk a tárgyakat, amelyek az adott helyen voltak, az igazság úgyis csak azzal a pillanattal veszi majd kezdetét, amelyben az író vesz két különálló tárgyat, rögzíti viszonyukat – ez ugyanazt jelenti a művészet világában, mint a tudományban az oksági törvény egyedülálló viszonya –, és a szép stílus szükségszerűen gyűrűjébe zárja őket.«” (DELEUZE 2002, 51.)

Deleuze könyvének egy másik fejezetében tovább viszi ezt a gondolatot, immár Proust mondataira alkalmazva:

„A stílus itt nem igyekszik sem leírni, sem sugallani: csakúgy, mint Balzacnál, kibont, mindent képekben bontakoztat ki. Nem-stílus, mert egyet jelent a tiszta alany nélküli »értelmezéssel«, és a mondaton belül megsokszorozza a szempontokat.” (DELEUZE 2002, 166.)

Tóth Krisztina stílusa abban tér el a Deleuze–Proust által megfogalmazott modelltől, hogy – talán a költészettel, a szavakkal való intimebb kapcsolata miatt? – amit Deleuze Proust mondatainak többszörös szempontúságáról ír, azt Tóth Krisztina a szavak (illetve azonos vagy hasonló hangalakok) és lehetséges jelentéseik szintjén viszi véghez. A stílusnak és a műegységnek ezt a fajta működését Proust kifejezetten a XIX. századi művekhez köti, Deleuze azonban már minden modern műalkotás mechanikáját ebben ismeri fel az *irodalmi gép* metaforáján keresztül – nem nehéz elképzelni, hogy ahogyan a prousti példázatban Balzac utólagosan ismerte fel az *Emberi színjáték* regényeit összefogó szerkezetet, úgy álltak össze a *Vonalkód* különböző novellái is egyazon Tóth Krisztina-gép alkatrészeivé az alcímekben jelzett és a szövegeken végigvonuló vonalmotívumok mentén.

Fölmerül azonban a kérdés, hogy honnan, milyen pozícióból válnak láthatóvá ezek a mindent összekötő szálak, vonalak? A hétköznapi élet sűrű masszájában nyakig benne állva egészen biztosan nem. A szövedék, egészen felfelérésének pillanataig, összefüggő felületnek látszik. Az összecsengések rendszere csak egy olyan perspektívából válik megfigyelhetővé, ami kívül esik a mindennapi, saját énünkbe zárt létezésen, amikor mintegy saját testünkől kilépve, *élőfilmként* (tehát tőlünk független, mégis sajátos módon rendezett rendszerként, vagyis műalkotásként) látjuk magunk előtt peregni életünket. A saját test idegensége már a versesköteteknek is rendszeresen visszatérő motívuma volt, és ugyanúgy végigvonul a *Vonalkód* történeteiben is, szinte minden szövegben szorosan egybefonódva a filmszerűség, a fejben működő személytelen kamera motívumával, mely általában traumatikus helyzetekben kerül előtérbe, mint ahogyan a következő idézetben is:

„Nem bírtam szólni, láttam, hogy a belső szobából előkászálódik valaki és a bejáráshoz jön. Szőke nő toporgott köntösben, elől kilátszott a nagy melle. Megállt mögöttem, majdnem egyforma magasnak tűntek, sőt a fejemben a tudatomról levált, továbbra is működő kamera még azt is rögzítette, hogy a nőnek ki van lakkozva a lábkörmé. Az egész olyan volt, mint valami valószínűtlen film, amiben történetesen mi játsszuk a főszerepet, csak hirtelen elfelejtettük a szövegünket, úgyhogy ezt a részt ki fogják vágni, meg fogják ismételni, ez a rész most nem érvényes.”
(TÓTH 2006, 131.)

Az ilyen jellegű trauma azonban nemcsak a saját testből, hanem annak idejéből, az élet általában megállíthatatlanul továbbfolyó idejéből is kiszakítja az embert, mint ahogyan azt a *Tolltartó* című novella végén olvashatjuk:

„Nem tudtam, hány óra lehet, de azt valahogy éreztem, hogy az idő megállt, hogy soha többé nem lehet visszaforgatni a percekét, hogy valami titokzatos erő az örök jelen terébe zárt bennünket, és ha mindez nem is fogalmazódott meg akkor ilyen világosan egyre elnehezülő fejemben, annyit azért megsejtettem, hogy a hozzám tartozó név erő, amely véget vethetne ennek a kimerevített pillanatnak, hogy az események nagyobb láncolatában elvesz a személy jelentősége, hogy aki bűnös, az bűnösnek született, cselekedeteit tekintve szabad hát, mert bármit tesz is, a történetek térképén mindig egyazon úton halad úgyis. Hogy akár én is lehettem volna. Hogy talán valamikor, egy másik történetben, megtettem. Hosszú pillanatnak tűnt,

ahogy felállt a hozzám tartozó idegen test a padban, megvárta, amíg minden szem részegeződik, majd idegen hangomon kimondta, hogy végre véget érjen a levegőtlen jelen és hazamehessünk: Én voltam az.” (TÓTH 2006, 20.)

Ugyanakkor a traumatikus pillanat amellett, hogy megakasztja az idő folyását, össze is sűríti, magába is foglalja annak teljességét (a művészet saját, besűrűsödött idejének leírására használja Deleuze a neoplatonikusoktól kölcsönvett *komplikáció* fogalmát). Titkos középpontját alkotja a történetnek, melyből, hasonlóan egy ősrobbanás előtti maghoz, hátrafelé a múlt előzményei éppúgy kibonthatók, mint előrefelé a jövő következményei, vagyis az elbeszélés teljes, saját idejében lefolyó világa, melyet az idő más-más zugába kötött szálak tartanak össze.

Azt, hogy ez a Prousttal is rokonítható mechanizmus az új novellákban nemcsak a képek és mondatok, hanem a versekhez hasonlóan a nyelv szűkebb, szavakat-kifejezéseket is érintő szintjén ugyanolyan hangsúlyosan megjelenik, Tóth Krisztina költői múltján-jelenén túl valószínűleg annak is köszönhető, hogy a prózában is megjelenő nyelvkritika a századforduló óta egyre mélyebbre és, egyre szűkítve vizsgálódásának terrénumát – az irodalmi gép azonban, ahogy Deleuze mondja könyvének végén, működik, biztosak lehetünk felőle.

IRODALOM

- TÓTH Krisztina 2001. *Porhó. Új és válogatott versek*. Budapest: Magvető.
 TÓTH Krisztina 2004. *Síró ponyva. Versek 2000–2003*. Budapest: Magvető.
 TÓTH Krisztina 2006. *Vonalkód. Tizenöt történet*. Budapest: Magvető.
 DELEUZE, Gilles 2002. *Proust*. Budapest: Atlantisz.