

## Az emberek alkonya

Németh Zoltán *Kunstkamera* című kötetéről

„Itt dagasztanak pikkelyes babát a munkásnők,  
de már hetek óta egyre jobban félnek.  
A hullógyáros áll mögöttük és  
nyelvét öltögeti, mert hitvány anyagot  
termelnek gépei.”

(Nemes Z. Márió: *Arborétum*)

„[...] a kortárs biotechnológia által támasztott  
legkomolyabb veszély az a lehetőség, hogy meg-  
változtatja az emberi természetet [...]”

(Francis Fukuyama: *Poszthumán jövődönk*)

Németh Zoltán a maga nemében kísérletező költő: a versesköteteinek mindegyike meghatározott tematika köré épül, amelyhez egy hely (illetve egyfajta térbeliség) és egy narratív kontextus (sok esetben szöveg hagyomány) rendelődik. Az így létrejött koncepciók tétje voltaképp a hozzájuk társított különböző beszéd módok, poétikai megoldások teherbírásának, működőképességének a felmérése: az egyes kötetek sikerültsége attól függ, hogy a megteremtett világ mennyiben a költői nyelv hozadéka, annak következménye, és mennyiben pusztán szemantikai konstrukció. Az egymástól nagymértékben eltérő könyvekre azonban kivétel nélkül jellemző az, hogy az emberi létezéshez kapcsolódó kérdések (azaz a humánus, a test, a nyelv, a morál, az interszubsztivitás, a halál stb.) körbejárására vállalkoznak, ahol a szövegek által meghatározott, sajátos közeg „kizökkent időként”, alternatív világként értelmeződik. *A szem folyékony teste* (2000) a testhatárok és -minőségek átértelmezését olyan nyelv segítségével hajtja végre, amely a saját határait, szabályrendszerét szintén felszámolja, *A perverzión méltósága* (2002) pedig a testet, a testek és nemi szervek érintkezését övező tabuk kimondását, az obszcén nyelvhasználatot radikalizálja. *A haláljáték leküzdhetetlen vágya* (2005) ezzel szemben a test, a szervek betegség általi lebontását, destrukcióját, illetve ennek a folyamatnak a szövegszer-

vező hatását vizsgálja, míg a *Boldogságtelep, vetélőgépben* (2011) a női tapasztalatot a csáthi szöveg- és biográfiai kontextusban érti újra. Az *Állati nyelvek, állati versek* (2007) a beszéd képességét rendeli hozzá az antropomorfizált állatokhoz, annak érdekében, hogy egzisztenciálfilozófiai, logikai, nyelvelméleti kérdésvetéseket fogalmazzon meg.

A 2014-es *Kunstkamera* című kötet tematikus és kontextuális (és bizonyos értelemben műfaji) háttere, ahogy a címe is mutatja, a múzeumtörténet kezdeti fázisában létrejött Kunst- vagy Wunderkammer, a „csodakamra”, amelynek divatja a 16. század második felében alakult ki, és a 18. század végéig élt (GOMBRICH 1994). Elsősorban nem emlékezeti helyekről van szó: a csodák tárházait Ernst Gombrich a kincstárak gyűjteményével hozza összefüggésbe, ahol „az élvezet kerül előtérbe és nem a szellemi haszon, hiszen a felhalmozott kincsek leginkább azzal hatnak ránk, hogy a látottakat képtelenek vagyunk minden részletre kiterjedően elraktározni emlékezetünkben. A tulajdonos szándéka ilyenkor az, hogy valami végtelen, túlradó gazdagság képe maradjon meg a szemlélőben, egyfajta Aladdin-barlang, ahol halmokban áll az arany, a drágakő és a különféle egzotikus csoda. [...] A Kunst- und Wunderkammern néven ismert reneszánsz csoda-kabinetek igyekeztek tudományos színben feltűnni, valószínűleg mégis csak az volt a céljuk, hogy ámuljanak-bámuljanak az odalátogatók [...]. Az ilyen gyűjteményekben rendhagyó, ritka, időnként abnormális, egyszóval szenzációs látványosságokkal találkozhatunk. Mindezek – annak ellenére, hogy esetleg emberi kéz formálta őket – inkább a természet, semmint a művészet csodáinak számítanak” (GOMBRICH 1994). A látogató kizökkentése, számára egy másik világ feltárása nem titkolt célja a csodakamráknak, azonban a gyűjtemény, az archívum létrejötte mindig (később, a modern múzeumok esetében is) az idő kizökkenését feltételezi, amennyiben tárgyakat, szövegeket, formákat halmoz fel. A múzeum Foucault heterotópia-fogalmával is leírható, olyan hely, amely „képes egyazon reális helyen többféle teret, többféle, önmagában összeegyeztethetetlen szerkezeti helyet egybegyűjteni. [...] A heterotópiák általában az idő feldarabolásával járnak, vagyis valami olyasmit eredményeznek, amit a tiszta szimmetria kedvéért heterokroniának nevezhetünk; a heterotópiák működése csak akkor teljesezhet ki, ha abszolút szakadás áll be az embe-  
rek és a hagyományos emberi idő viszonylatában” (FOUCAULT 2000; 152). A múzeum nem mutathat rá szinkron módon a jelenre: olyan mintázat megőrzésére szerveződik, amely az őt megelőző időben jött létre, ennek következtében idősíkokat rétegez egymásra. Azonban nemcsak tárol, hanem teremt, konstruál és strukturál is: a kiállítási tárgyakat felsorakoztató katalógusok, leltári jegyzékek számok (és a hozzájuk tartozó leírás)

alapján nyilvántartják és rendszerezik, kategorizálják, kontextualizálják az egyébként eredeti közegükből kiszakított tárgyakat. A katalógus tételei a nyilvántartás alapján felértékelődnek: Mikszáth pipái, egy terrakotta váza vagy egy dinoszaurusz lábnyoma, bármennyire hétköznapiak voltak egykor, a múzeumban relikviákká lesznek.

Azonban míg a modern múzeumban a tárgyak felértékelése a katalogizálás és elrendezés, a kontextualizálás következtében történhet meg, addig a Kunstkammerek hatásmechanizmusa épp a rendszertelenségből, az egymás mellé helyezett, össze nem illő dolgok intenzitásából adódik. A diszciplináris és narratív rend helyett itt rendezetlen tudáshalmazról van szó (vö. WAIDACHER 2011; 49), amely, ahogy erre Horst Bredekamp rámutat, a filozófus Francis Bacon nézeteivel hozható összefüggésbe, amelyek a természet megismerésével, a tudás strukturálásával kapcsolatosak: „Az empirikusok egyre csak gyűjtenek, mint a hangya, és felélik, amit gyűjtöttek; a racionalisták önmagukból szönek fonalat, akár a pók. Pedig a méh választja kettejük között a helyes utat, mert a kert és a mező virágaiból hordja össze anyagát, de saját képességeinek megfelelően alakítja át és rendezi el” (BACON 2001; 49). A Kunstkammer tárlóiban a Baconnél elkülönített három természeti minőség (a teremtett, szokványos dolgok, továbbá a rendhagyó, abnormális természeti képződmények, illetve az ember vagy a technika által átalakított objektumok), így a torzszülöttek és az ember alkotta furcsaságok kerülnek egymás mellé (BREDEKAMP 1994).

Németh Zoltán kötete a Kunstkammer-hagyományon belül Nagy Péter cár Kunstkameráját idézi fel, elsősorban a gyűjteménynek azt a részét, amelyet a cár Frederik Ruysch holland orvos, botanikus, szobrásztól, a preparáció forradalmasítójától vásárolt meg (N. TÓTH 2014; 74). Torz embriók, magzattestek, traumatizált testek, torzók képezik a szentpétervári kiállítás törzsanyagát, Németh kötetében pedig az emberi abnormalitás lesz az ábrázolás tárgya: a test deformációin túl a deviáció minden formája, a természet és a tudomány, a morál kizökkenései is megjelennek. A kötet többnyire rövid, néhány soros, fragmentum jellegű verseket tartalmaz, amelyek nem rendeződnek ciklusokba, mindegyik címe egy számkód, amely a katalóguscédulák számozására emlékeztet. Ebben az értelemben maguk a versszövegek felfoghatóak a tárlót jelölő cédula szövegeként: a kötet egy rendezés előtt álló kiállítás tárgykatalógusaként olvastatja magát, „[a] valóság tényeinek egész hadserege sorakozik fel, még hozzá oly rendszertelenül és egymásba gabalyodva, hogy szétzilálja és megzavarja az értelmet; nem sok jót remélhetünk tehát az értelem határozatlan próbálkozásainak könnyed és felszínes csapongásától. Ezért a kutatás tárgyára vonatkozó adatokat jól rendbe kell szednünk, világosan áttekinthető, szín-

te élő és a táblázat  
re a táblázat  
en rendben tar  
látvány talált  
értelemben, ah  
tívítás felfügge  
műtárggyá vál  
mágikus műve  
ban az egész v  
Ahogy Nagy  
textusban új i  
vető eljárása  
folytonossággal  
lajdonságra sz  
dított tényér  
tók vagyunk a

A kiállítás  
mal) nincs sz  
mint egy hat  
gyak sorrend  
hátrahagyott  
Kunstkammer  
nem lehet egy  
ció ellenáll e  
által is, hogy  
tárgyas-obje  
linszky, Nem  
ter, Farnham  
tárgyas vilá  
se érdekli, n  
de az adott  
BREDEKAMP  
zontig feszít  
utól nem em  
ról beleállt i

A kötet  
anyagisága.  
Több olyan  
eszköze az e  
fűszálakat.

te élő és a találmányokat jól szolgáló táblázatokkal, és értelmünkkel ezekre a táblázatokra kell támaszkodnunk, mint előre elkészített és megfelelően rendben tartott segédeszközökre” (BACON 2001; 51). A megjelenített látvány talált tárgyak, ready-made-ek összességének tekinthető, abban az értelemben, ahogy Baudrillard megfogalmazza: ez az esemény „a szubjektivitás felfüggesztését jelenti, ahol a művészi aktus nem más, mint a tárgy műtárggyá való átértelmezése; a művészet ekkor már nem egyéb egy szinte mágikus műveletnél: a tárgy maga áthelyeződik az esztétikába, ettől azonban az egész világ ready-made-dé válik” (BAUDRILLARD 2009; 55). Ahogy Nagy Péter cár torzói is kontextusukból kiragadva egy másik kontextusban új identitást nyernek, úgy Németh szövegalkotásának is alapvető eljárása a hétköznapi jelenségek, lehetséges történések „kimetszése” folytonosságukból, hogy fragmentumként egyetlen mozzanatra vagy tulajdonságra szűkítse le azok jelentését: „A két összekulcsolt, / szembe fordított tenyér / egymást nézi” (79) „Kerti szék, asztal, madárhang. / Mél-tók vagyunk a halálra” (21).

A kiállított darabok között (ellentétben a mai, modern múzeummal) nincs szándékolt logikai, narratív kapcsolat: Németh kötete olyan, mint egy hatalmas, végtelenül bővíthető Kunstschränk, amelyben a tárgyak sorrendje felcserélhető, bizonyos tárgyak előtérbe helyezhetőek, hátratalolhatóak, az érdeklődő látogató, olvasó aktuális ritmusa szerint. A Kunstkamerekhez hasonlóan lenyűgöz a mennyiséggel, a gazdagsággal: nem lehet egyszerre, egy lendülettel végigolvasni, a forma, a kötetkonceptió ellenáll ennek, nemcsak a számozás következetlenségével, hanem azáltal is, hogy nyelviileg sűrített szövegtörmelékekről van szó, amelyek a tárgyias-objektív líra, a személytelenítés hagyományában mozognak. Pilinszky, Nemes Nagy Ágnes, Fodor Ákos, Nemes Z. Márió, Pollágh Péter, Farnbauer Gábor költészete jelentheti a hatástörténeti kontextust. A tárgyias világ létrehozásában a technikai, művészi és organikus vegyítése érdekli, az ebből adódó határátlépések, a véletlenek, a valószínűtlen, de az adott imaginárius világ keretei között lehetséges történések (vö. BREDEKAMP 1994): „Hullamerev táj. / Az ideges, / horizonttól horizontig feszített jég / beszélni próbál” (16). „Addig ásott, amíg hátulról / utol nem érte magát, / aki ásott. / Akkor szóltanul ásott tovább, / és hátulról beleállt önmagába, / ahogy ásott” (36).

A kötet tematikus fókuszában az emberi test áll, amelynek formája, anyagiséga, vizualitása vagy mértéke válik elsődlegesen a versek tárgyává. Több olyan szöveghelyet találunk, ahol a világ felmérése a tét, amelynek eszköze az emberi test: „A strandon / meztelen testek között / számolja a fűszálakat. / Négykézláb, lassan halad előre. / Minden héten újrakezdi, /

hogyan ellenőrizze magát” (19). „A férfi évek óta / műanyag flakonokba és zacskókba / gyűjtötte saját vizeletét és ürülékét. / 1000 liter vizelet, / 1000 kilogramm ürülék önálló élete” (118). A természetes test képzete azonban (ahogy Németh korábbi szövegeiben is tapasztalható volt) kevésbé hangsúlyos: a koherens, harmonikus, sérthetetlen test helyett itt denaturált testképek váltják egymást, amennyiben torzók, fragmentumok, hibridek, preparátumok formájában jelenik meg a korporeitás. Az entropikus, duplikálható, autonómiáját és egyediségét elvesztő test mintha leválna a szubjektumról, pontosabban a kiterjedésén, a működési módján, a más minőségekhez való illeszkedésén és a tapasztalható tulajdonságain (mindenekelőtt a látványán) kívül egyéb vonatkozásai nem jellemzőek. A tárgyaknak, beleértve a testet is, csak egy-egy tulajdonságukat ismerjük, ezek a jegyek határozzák meg az identitásukat és működésüket is. Az élőlények is egy-egy tulajdonságuk alapján lesznek azonosíthatóak, így voltaképp az elevenségük helyett a gépiességet érzékeljük, maguk az élők is egy-egy alapelv szerint működő tárgyakká válnak. Minden test katalóguscédulák által jelölt objektum, amely a muzealizáló (tehát tárgyiasító, kontextusból kiszakító, szükségszerűen a múltba utaló) tekintet, illetve az anatomizáló (a tudományos távolságtartással a test viszonyait felmérő, azt a megismerés számára részekre osztó, a testrészeket elkülönítő, analizáló) tekintet tárgyaként jelenik meg: „Egy testet talált / a semmiben, a semmiből kilógó testet, / nem ismerni, elfelejteni rögtön, egy semmiből kiálló testet nem tudni” (33). „Lenyúzta a bőrét, / aztán kétoldalt szétkapcsolta és lerakta / a bordáit. / Egy hajlékonyüveg- / ruhát húzott fel, / mint mélység nélküli / képernyőt. / Akváriumban nyüzsgő, / nyöszörgő hangyaboly” (106); „Egy test, amelyben véres kéz pumpálja a vért” (96).

Alapvetően a test megjelenésének három típusa hangsúlyos a kötetben. Az első, amikor a test ténylegesen jelen van, különböző műveletek alanya vagy tárgya, de a rajta végbement eljárások következtében a test emberi minőséghez való kötődése nem íródik felül. Ezek a szövegek a szubjektivitás kérdéskörével az elbizonytalanított identitáskonstrukciók viszonylatában hozhatók összefüggésbe: „Két test, / minduntalan / átmászott egymásba. / De aztán megbeszéltek, / pontosan hol találkozzanak / egyszerre” (67). „Kisfiamnak / olyan tempót diktáltam / biciklizés közben, / hogy a megerőltetéstől / hosszában felrepedtek az erei, / és mire hívtam a mentőket, / elvérzett” (29).

A második esetben a test, illetve az ember nincs jelen: a tárgyi világ ábrázolása az embert egyfajta előtörténetként, a múlt szegmenseként, csak nyomaiban hordozza, illetve a test maga nem áll rendelkezésre, csak érzéklei által, azaz a szubjektum számára a test nem, csak annak érzete,

hiánya hozzáférhető. „Négy kutyakölyök. / A harmadik eseten / érintkeznek, vagy azonnal / vagy a tárgyi világ közt / fogalmát kérdőjelezzék / különbözik a testhez való / utáni nyelvként értelmez / a test mindennemű / inkább képernyő, / mint / kutya. / Ő egy ember” / és hozzá egy torz / tárgyak antropomorfiz / az embert és nyelvet / vésbé – noha érezhető / 2015; 18): „Széplős / sarkú cipőn / betű szerepet próbál /

A testen végzett / voltaképp meg / sadalmi, sőt az / lesz, amely meg / ható. Történetisége / test-narratíva, / hető, hiszen olyan / a szenvedés / ként értett / ez a morál / a testeket mindig / olyan ismerős / sok iránti tisztelet / ne. [...] Az etikai / beléjük a testi / 2014; 31).

A Németh szövege / jelleg határait / úgy ez a kötet / eltérő elemeket / nika, a robotika, a /

hiánya hozzáférhető: „Véresre kaszált legelő vasbeton állatoknak” (107). „Négy kutyakölyök. / Az anyjuk úgy / falta fel őket, / mintha parancsra” (73).

A harmadik esetben az emberi test valamely nem emberi minőséggel érintkezik, vagy azzal együtt alkot konstrukciót. Az állati, a metafizikai vagy a tárgyi világ közbejöttével alakuló, denaturált testképek a humán fogalmát kérdőjelezik meg, olyan eljárásoknak tekinthetők, amelyek nélkülözik a testhez való morál szabályainak betartását. Egyfajta Auschwitz utáni nyelvként értelmezhetjük azt, amely ezeket a szövegeket létrehozta, a test mindennemű felszámolásának kísérlete tetten érhető itt. „Ez a fej / inkább képernyő, / mint bármi más” (74); „Ütött gerincű, megerőszkolt kutya. / Ő egy ember” (91); „Ez a lakás emberi bőrt növesztett, / belülről, / és hozzá egy torz arcot, amelyet etetni kell / naponta” (96). Sok esetben [a] tárgyak antropomorfizálódnak, ezáltal azonban bekebelezik, tárgyiasítják az embert és nyelvét is: tárgyi/emberi/nyelvi mind összefügg, többé-kevésbé – noha érezhető csúsításokkal – egymásra kopírozódik” (FÖLDES 2015; 18): „Szeplős pohár, / ajakrúzzsal megrajzolt kilincs, / magas sarkú cipőn könyvek / számolatlanul hevernek szerteszét. / Néhány betű szerepet próbál / a kandallón” (97–98).

A testen végzett beavatkozások vég nélküli sokszorozódása során a test voltaképp meg lesz fosztva a történetiségétől, a rituális, a kulturális, a társadalmi, sőt az orvostudományi és vallási narratíváktól is, pusztán tárgy lesz, amely megtekinthető, vizsgálható, használható, gátlástalanul alakítható. Történetisége annyiban van, amennyiben átesik a destrukción: az a test-narratíva, amely itt létrejön, csak erőszakos diskurzusként értelmezhető, hiszen olyan műveleteknek van alávetve a test, amelyek szenvedést, a szenvedés lehetőségét hordozzák, vagy legalábbis a szubjektum határaitként értett testhatárok megsértését, felszámolását eredményezik, és mindez a morál kategóriájának felszámolásához vezet: „Egy olyan világban, ahol a testeket mindig megcsönkítanák, kiéheztetnék és megbecstelenítenék, az olyan ismerős fogalmainkat, mint a kötelesség, erény, jótékonyosság és a mások iránti tisztelet nem tudnánk megragadni, és semmi értelmük nem lenne. [...] Az etikai kódexek merő absztrakciók, amíg életet nem lehelünk beléjük a testi diszpozíciók és cselekvések által” (SCHUSTERMAN 2014; 31).

A Németh szövegeiben alakuló rendhagyó vizuális teljességek az emberi jelleg határait térképezik fel: ahogy az eredeti Kunst- és Wunderkammerek, úgy ez a kötet is arra épül, hogy a minőség, a genus és a matéria tekintetében eltérő elemeket egymás mellé rendezzi, vegyíti, egymásba játssza. A mechanika, a robotika, a biotechnológia motívumai, eljárásai közvetetten eszkö-

zei a dolgok, azaz emberi és nem emberi minőségek összekapcsolásának. A test itt diszfunkcionális vagy sérült, csonkolt vagy roncsolt, szétszerelt vagy összeszerelt, hibrid vagy android, rész, vagy különböző minőségek-ből összeillesztett konstrukció, amely szétbontható, felszámolható, újraalkotható, ismételhető stb. Az így létrejött testkép Deleuze szervek nélküli test-fogalmával hozható összefüggésbe. Deleuze a másik Francis Bacon festésze kapcsán fogalmazza meg a következőket: „A szervek nélküli test nem annyira a szervekkel áll szemben, mint inkább a szerveknek azzal a szerveződéssel, amit organizmusnak, szervezetnek hívunk. Ez egy sűrű, intenzív test. Hullámvás járja át, amely amplitúdója változásaival a testben szinteket és határvonalakat jelöl ki. A testnek tehát nem szervei vannak, hanem határvonalai vagy szintjei” (DELEUZE 2014; 53). És: „Valójában persze a szervek nélküli testnek vannak szervei, csak az organikus jelleget nélkülözi, vagyis a szervek szerveződését. A szervek nélküli testet tehát egy meghatározatlan szerv jellemzi, míg az organizmust meghatározott szervek alkotják” (DELEUZE 2014; 56), és a lényegiségét a „meghatározott szervek *időbeli és átmeneti* jelenléte” biztosítja (uo.). A szubjektum saját, „szervek nélküli testéhez” való viszonyát Deleuze a hisztériához köti, a testből kilépés eksztatikus érzése miatt: „[...] a test az organizmus *mögött* érzi saját magát és az átmeneti szerveket a szervekké szerveződés *mögött*. Sőt mi több, ez a szervek nélküli test és ezek az átmeneti szervek maguk is *láthatóvá válnak*, a belső és külső »autoszkópia« jelenségeiben” (DELEUZE 2014; 57–58). Némethnél hasonló tapasztalatot jeleznek a következő sorok: „A testén kívül lélegzik” (114); „Befelé vérzett a szemem, / befelé a száj, az orr, / a fogak, befelé vérzett / a kar, a láb és az ujjak, / befelé véreztek a mellbimbók és a köldökök” (119). A szervek nélküli test képzete poétikai szempontból nézőpontváltások eredményeként jön létre: a test tárgyias és metaforikus, metonimikus leírásai közötti váltások, oszcillálás egy nem természetes testképet eredményeznek.

A kötetben a dolgok kontextusukból kiszakítva állnak, az egymást követő fragmentumok számozása véletlenszerű, egymással rendszerint nem hozhatók narratív vagy logikai összefüggésbe. Ha mégis, az csak erősíti a szabályt, mint például a sakktábla-versek esetében. „Fehér bábuk a fehér kockákon, / fekete bábuk a fekete kockákon. / Kezdődhet a mérkőzés.” „Fehér bábuk az egyik oldalon. / Fekete bábuk a másik oldalon. / Kezdődhet a mérkőzés.” „Sakktábla, bábuk nélkül. / Kezdődhet a mérkőzés.” stb. (34). A formák rendje egy értelmezési lehetőséget kínál, a játék szabályait érteni véljük: a sakk olyan rendszer, amelyet könnyedén alkalmazhatunk a szöveg értelmezésénél. A sorozatban való előrehaladás során azonban a szabályainkat igazítjuk a fragmentumokban tetten ért, belső szabályok-

hoz. Végül a kötet logikája megkérdőjelezi magát az analógiás módszert: nem tekinthetjük indokoltnak az összeolvasást, hiszen a szövegek egymás mögé kerülése is lehet véletlen, gondolkodnunk kell abban, hogy minden sakktábla egyedi szabályok szerint, egyedi figurákkal, egyedi rendben, külön világként működik: ez a sakktábla talán nem is sakktábla. Ebben az értelemben a világ a versekben folyton újraszituálja, újra meg újra felülírja magát, kizökken – ezek a törések íródnak be a kötet nyelviségébe, s hozzák létre az egymás mellé sorakoztatható, egymást akár felül is író olvasatokat.

Németh Zoltán *Kunstkamera* című kötetében, miközben a testen végzett műveletek variációját hozza létre, valójában az azon túli minőségekre kérdez rá, újragondolva a morál és a humánus kategóriáit is, eközben azonban olyan tapasztalatokhoz kell nyelvet találnia, amelyek leginkább a poszthumán fogalmával írhatóak le. A *Kunstkamera* nyelvi és poétikai eljárásai hitelesen képesek megteremteni azt a játékeret, amelyben esendőségünk (a test, a másik, az önzonosság, a morál, a hatalom vagy akár a humánus tekintetében) megmutatkozik.

### Kiadások

- NÉMETH Zoltán (2000): *A szem folyékony teste*. AB-ART, Pozsony  
 NÉMETH Zoltán (2002): *A perverzión méltósága*. Kalligram, Pozsony  
 NÉMETH Zoltán (2005): *A haláljáték leküzdhetetlen vágya*. Kalligram, Pozsony  
 NÉMETH Zoltán (2007): *Állati nyelvek, állati versek*. Kalligram, Pozsony  
 NÉMETH Zoltán (2011): *Boldogságtelep, vetélőgépben*. Kalligram, Pozsony  
 NÉMETH Zoltán (2014): *Kunstkamera*. Kalligram, Pozsony

### Irodalom

- BACON, Francis (2001): *Új Atlantisz*. Novum Organum. Ford. Sarkady János, Csatlós János. Lázi, Budapest  
 BAUDRILLARD, Jean (2009): A művészet az utópia és az előrevetítés között. Ruth Steps beszélgetése. Ford. Pálfi Judit = Uő: *A művészet összeesküvése*. Műcsarnok, Budapest, 54–61.  
 BREDEKAMP, Horst (1994): *A Kunstkammer mint játéktér* [online]. Café Babel, 4. Az ELTE Művészettörténeti Intézete által digitalizált változat. [http://arthist.elte.hu/TAMOP\\_412/2\\_2\\_cafebabel.pdf](http://arthist.elte.hu/TAMOP_412/2_2_cafebabel.pdf).  
 DELEUZE, Gilles (2014): *Francis Bacon*. Az érzet logikája. Ford. Seregi Tamás. Atlantisz, Budapest  
 FOUCAULT, Michel (2000): *Eltérő terek*. Ford. Sutyák Tibor = Uő: *Nyelv a végtelenhez*. Latin Betűk, Debrecen, 147–157.  
 FÖLDES Györgyi (2015): *Felcímkezve, formalinban*. *Élet és Irodalom*, 3. (január 16.) 18.



- GOMBRICH, Sir Ernst (1994): *A múzeum múltja, jelene és jövője* [online]. Café Babel, 4. Az ELTE Művészettörténeti Intézete által digitalizált változat. [http://arthist.elte.hu/TAMOP\\_412/2\\_2\\_cafebabel.pdf](http://arthist.elte.hu/TAMOP_412/2_2_cafebabel.pdf).
- N. TÓTH Anikó (2014): Zsilett-katarzis. Beszélgetés Németh Zoltánnal. *Palócford*, 6. 64–75.
- SCHUSTERMAN, Richard (2014): A humán tudományok megközelítése a test felől. Ford. Krémer Sándor = Uő: *Szómaesztétika és az élet művészete*. JATEPress, Szeged, 23–52.
- WAIDACHER, Friedrich (2011): *Az általános muzeológia kézikönyve*. Ford. Mélyi József. ELTE BTK – Művészettörténeti Intézet, Budapest

Ha Szépirodalom terjegyét szerkesztés, műfaj-  
típusok, líra számos  
öltve, s gyakori  
tradíció inter-  
kötöttségek  
ezzel együtt  
töttségek a  
a nyelv lehe-  
NYAI 2010;  
a reaktívált  
szólaló szubi-  
tathatóságát  
rozó poétika  
(személyes é-  
Ennek köszö-  
esetenként pe-  
hogyan az irod-  
ta kerül-e elő-  
László és M-  
MARGÓCS  
felvirágzása s  
dalom közle-  
A Zalai p-  
2008-ban má-  
nyel és a Szépi-