

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 versesköteteteinek mindegyike meghatározott tematika köré épül, amelyhez egy hely (illetve egyfajta térbeliség) és egy narratív kontextus (sok esetben szöveghagyomány) rendelődik. Az így létrejött koncepciók tétje voltaképp a hozzájuk társított különböző beszédmódok, 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 interszubsztantivitás, a halál stb.) körbejárására vállalkoznak, ahol a szövegek által meghatározott, sajátos közeg „kizökkent időként”, alternatív világgént 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 kérdésfelvetéseket 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 kikökkentése, 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 kikökkentését 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 összeegyeztetetlen 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 emberek 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 szőnek 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 Baconnál 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, méghozzá 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 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 mágiikus 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. / Méltoók 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, hátrahelyezhetőek, 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 következtelenségével, hanem azáltal is, hogy nyelvileg sűrített szövegtörmelékekről van szó, amelyek a tárgyias-objektív líra, a személytelenítés hagyományában mozognak. Pilinszky, Nemes Nagy Ágnes, Fodor Ákos, Nemes Z. Mária, 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 szótlannul 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 szegmensként, csak nyomaiban hordozza, illetve a test maga nem áll rendelkezésre, csak érzéletei által, azaz a szubjektum számára a test nem, csak annak érzete,

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 humánium fogalmát kérdőjelezik meg, olyan eljárásoknak tekinthetők, amelyek nélkülözik a testhez való morál szabályainak betartását. Egyfajta Auschwitz utáni nyelvként értelmezhetjük azt, amely ezeket a szövegeket létrehozza, a test mindennemű felszámolásának kísérlete tetten érhető itt. „Ez a fej / inkább képernyő, / mint bármi más” (74); „Ütött gerincű, megerőszakolt 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 csúszásokkal – egymásra kopírozódik” (FÖLDES 2015; 18): „Szeplős pohár, / ajakrúzzsal megrajzolt kilincs, / magas sarkú cipőn könyvek / számolatlanul hevernek szertesztét. / 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 megcsonkítanák, kiéheztetnék és megbecstelenítenék, az olyan ismerős fogalmainkat, mint a kötelesség, erény, jótekonyság 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 forma és a tartalom tekintetében eltérő elemeket egymás mellé rendezzi, vegyíti, egymásba juttatja. 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 minőségekből összeillesztett konstrukció, amely szétbontható, felszámolható, újraalkotható, ismételhető stb. Az így létrejött testkép Deleuze szervek nélküli test-fogalmával hozható összefüggésbe. Deleuze a másik Francis Bacon festészete 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 játékteret, amelyben esendőségünk (a test, a másik, az önazonosság, 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 perverziónak 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.
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.
- N. TÓTH Anikó (2014): Zsilett-katarzis. Beszélgetés Németh Zoltánnal. *Palócföld*, 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