

ÖNÉLETRAJZ MINDENHOL

– GÁCS Anna. *A vágy, hogy meghatódjunk: Tanulmányok a kortárs önéletrajz-kultúráról*. Budapest: Magvető Kiadó, 2020, 283 lap –

BALAJTHY ÁGNES

Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
egyetemi adjunktus

balajthy.agnes@arts.unideb.hu

ORCID 0009-0005-9957-8500

■ 2023 januárjában a teljes nemzetközi sajtó egy könyvvel foglalkozott: egy olyan harminckilenc éves férfi önéletrajzával, akit az átlagemberhez képest leginkább az tesz különlegessé, hogy ötödik helyet foglal egy európai alkotmányos monarchia trónörökösének sorában. Még a fajsúlyosabb információkra vadászó magyar hírolvasó is nehezen kerülhette el, hogy ne tudja meg, Henry és Vilmos hogyan verekedett össze, és hogyan tört el az a bizonyos kutyatál; vagy hogy miért nem adta kölcsön Katalin hercegnő Meghan Markle-nek a szájfényét. Gács Anna *A vágy, hogy meghatódjunk* című kötetének bevezetését azzal indítja, hogy „[a]kárhová nézünk, önéletrajzot látunk.” (23.) Nos, a *Tartalék (Spare)*¹ hatalmas könyvpiaci sikere és az általa kiváltott hisztérikus médiafigyelem így, utólag is pompás illusztrációjaként szolgál ennek a velős megállapításnak.

Habár eladott példányszámaik össze sem hasonlíthatóak a cirka három hónap alatt magyarul is megjelent *Tartalék*éval, tény, hogy az elmúlt időszak magyar irodalmi termésében is előtérbe kerültek az olyan, önéletrajzi kódokat működtető elbeszélések, mint Nadas Péter *Világló részletek*je (2017), Bartók Imre *Jerikója* (2018) vagy Kun Árpád *Takarító férfi*je (2022). Ahogy azonban az alcímben kiemelt „kortárs önéletrajz-kultúra” fogalma is jelzi, Gács Anna könyvének fókuszában nem ez a szépirodalmi tendencia áll, hanem az önéletrajzi én megalkotásának sokkal szélesebb körű megnyilvánulási formái foglalkoztatják. Ennek megfelelően a kötet tanulmányai irodalmi műveket (Nadas Péter *Saját halálát* [2004] és Péterfy Éva *Egyasszonyát* [2014]) nem önmagukban, hanem adaptációikkal való összevetésben vizsgálják, emellett pedig szó esik bennük fotóművészetről, kísérleti filmről, a booktuberek világáról és a holokauszt tapasztalatát feldolgozó video-tanúságtételekről. A könyvben elemzett alkotások mediális sokféleségére már a bevezetésben magyarázatot kapunk, ahol Gács Anna leszögezi, hogy az önéletrajzot elsősorban nem irodalmi műfajnak, hanem az 1970-es évektől fellépő multidiszciplináris önéletrajz-kutatá-

¹ HARRY herceg, *Tartalék*, ford. NÉMETH Anikó Annamária (Budapest: Corvina Kiadó, 2023).

sokhoz kapcsolódva „*történetileg változó kommunikációs formának*” (25, kiemelés az eredetiben – B. Á.) tekinti. Amikor kicsivel később a magyar nyelvű szakirodalmi előzményeket, Szávai János, Mekis D. János és Séllei Nóra könyveit veszi számba, kifejtve, hogy ezekből az (egyébként általa is jelentősnek értékelt) áttekintő munkákból a „nyilvánosságtörténet” szempontja hiányzik, azzal rá is mutat arra, hogy mi az, ami a klasszikus irodalomtörténeti monográfiákhoz képest újszerűvé teszi saját vállalkozását. A hangsúlyozottan kultúratudományos megközelítésmódot alkalmazó *A vágy, hogy meghatódjunk* elsősorban tehát nem műfaj történeti, narratológiai stb. kérdéseket jár körbe, hanem arra keresi a választ, hogy az adott alkotások milyen politikai-társadalmi-mediális kontextusokba ágyazódnak, milyen befogadói közösségek kialakításában érdekeltek, illetve milyen új használati és fogyasztói szokásrendek elterjedésével hozhatók összefüggésbe.

A könyv két első, a kortárs autobiográfia-értelmezések iránt általánosságban érdeklődő olvasó számára különösen jól hasznosítható fejezete a későbbi elemzések elméleti háttérét alapozza meg. A bevezetés elsőként a korpusz kijelölésének nehézségeire tér ki: a túlzottan szűk (hagyományos, retrospektív önéletírás) és a kezelhetetlenül tág (mindenféle egodokumentum) meghatározások között lavírozva Gács Anna egy konszenzusos megoldást választ, és az önéletrajzi közlés alatt a saját élet nyilvánosságnak szánt, narratív szerveződésű, ám nem feltétlenül írott formában artikulálódó történeteit érti. A szerző nemcsak arra világít rá, hogy a saját élettörténet irodalommal formálásának az elmúlt évtizedekben olyan, más médiumokhoz kapcsolódó vetélytársai születettek, mint az autobiografikus képregény vagy az amatőr videózás, hanem arra is, hogy jelenünkben a médiakonvergencia logikájának megfelelően már eleve az önéletrajzi elbeszélések epizódjainak szétszóródása, különböző médiumok közötti „vándorlása” (34) figyelhető meg. Az első fejezet továbbá az autobiografikus közlések elszaporodását a korunkra szintén olyannyira jellemző (ön)archiválási kényszerrel és azzal az erős érzelmi hatást kiváltó megnyilvánulások iránti társadalmi igénnyel hozza összefüggésbe, amely az „affektív fordulat” óta a kultúratudományok érdeklődésének is homlokterébe került. Az a jelenség, hogy a kortárs önéletrajzi elbeszélések befogadását gyakran kifejezetten megrázó, zsigeri és bensőséges tapasztalatként éli meg az olvasó, valószínűleg kapcsolatba hozható azzal is, hogy ezek a szövegek már nem kizárólag valamilyen kimagasló teljesítményt nyújtó közszereplő visszaemlékezéseit tartalmazzák (így a magyar irodalmi hagyomány olyan darabjai, mint Bethlen Miklós *Önéletírása*), nemcsak hollywoodi hírességek sikertörténeteit tárják elénk, hanem a gyakran traumatikus tapasztalatairól valló átlagembernek adnak hangot. A „kortárs önéletrajz-kultúra” alaptapasztalata a könyv szerint tehát az, hogy elméletileg immár mindenkinek lehet önéletrajza. Gács Anna ezt a demokratizálódási folyamatot egyrészt a részvételi kultúra kialakulásához köti (ami igencsak logikus, ha belegondolunk abba, hogy például a blogolás gyakorlatának elterjedése mennyivel könnyebbé tette a privát sorstörténetek nyilvános megosztását), másrészt, időben kissé hátralepve, a tömegsajtó színre lépésére vezeti vissza, mely elsőként tette lehetővé a „kisember” problémáinak artikulálását.

(Az érvelés e pontjáról számomra hiányoztak a konkrét példák, esetleges szakirodalmi hivatkozások: jó lett volna többet olvasni arról, hogy pontosan hogyan függ össze a tömegsajtó kialakulása a „tömeges” önéletrajz elterjedésével, beszélhetünk-e már a 20. század elejétől az „átlagember” által jegyzett önéletrajzi szövegek számszerű növekedéséről stb.)

A Gács által felvázolt önéletrajz-koncepció mindenesetre olyan kritériumokon alapszik, melyekkel a *Tartalék* is pontosan jellemezhető. Henry nem nagy tettek végrehajtója, nem egy kiemelkedő eredményekkel teli élet végéről visszanezve osztja meg velünk emlékeit; az önfeltárulkozás nyelvén számol be gyermekkori traumáiról, mentális problémáiról; elbeszélése pedig már eredendően transzmediális természetű, hiszen kiegészíti-továbbírja a herceg által személyesen (!) narrált hangskönyvváltozatot, a *Harry & Meghan* című Netflix-sorozatot, az Oprah Winfrey-nek adott interjút, Meghan Markle egyéb sajtómegjelenéseit, és a sor még sokáig folytatható lenne. Ugyanakkor azokat az önellentmondásokat, amelyek a könyv megszületését övezik (miért van az, hogy az önmagát a bulvársajtó áldozataként ábrázoló herceg gesztusai mintha mindig a bulvársajtónak szólnának?) egy tágabb kontextusba helyezhetjük a Gács-kötet második, *A privát történet – áldás és átok* című fejezetének segítségével, mely részben az önéletrajzi történetek 20–21. századi dialektikáját beárnyékoló kritikákat foglalja össze. A szerző gondolatmenetét többek között az teszi érdekfeszítővé, hogy mindvégig olyan kitüntetett pillanatként utal a jelenünkre, mely egy folyamat tetőpontjának vagy végpontjának is tekinthető: eszerint megítéléstől függően az autobiográfia mindent elsőpró győzelmének vagy végső bukásának vagyunk tanúi. Az előbbi olvasatot erősítheti meg az is, hogy a múlt század során az önéletrajz a marginalizált társadalmi csoportok önreprezentációjának, emancipációjának egyik legfontosabb médiumává vált: a hatvanas-hetvenes évek polgári jogi mozgalmainak története elválaszthatatlan olyan művektől, mint *Malcolm X Önéletrajza* (*The Autobiography of Malcolm X*, 1965), mely pozitív identitásképet kínált fel a többségi társadalom által elutasított afroamerikai közösség számára. (A feminista kánon hasonlóan gyűjtő hatású darabja volt Simone de Beauvoir *Egy jóházból való úrilány* [1958] vagy Emmeline Pankhurst *My Own Story* [1914] című könyve – minden bizonnyal a hazai történelmi körülmények felelősek azért, hogy magyar nyelvű párhuzamokat már nehéz találni.) Gács azonban rávilágít arra, hogy ez a felforgató potenciál a kortárs szociokulturális viszonyok között már kimerülni látszik, és összegzi azokat a bírálatokat, melyek fényében az önéletrajzboom inkább a tömegtársadalom narcizmusának kifejeződéseként tűnik fel. Az egyik legfontosabb hivatkozási pont Jürgen Habermas, aki szerint a nyilvánosság „privatizálódása” egy folyamat, melyben az autobiográfia épp a példaszzerű, az egyetemes emberi értékek felmutatásának képességét veszti el; a másik pedig Richard Sennett, aki amellett érvelt, hogy az „intimitáskényszer” zsarnoksága megbénítja a közélet működését. (Mint itt is látható, a Gács által kidolgozott értelmezési keretben tehát nem egy irodalmi műfaj kifulladásaként, hanem a társadalmi kommunikáció egy adott formájának funkcióvesztéseként tárul fel az önéletrajz eljelentéktelenülése,

mely már nem alkalmas a társadalom „közös ügyeinek” megvitatására.) A legszelebb körben hangoztatott kritika természetesen az, hogy a vallomás (éppen tömeges népszerűsége folytán – lásd ismét csak a *Tartalék* eladási számaival) árucikké válik: a szerző azonban „romantikus antikapitalizmus”-nak (58) véli az álláspontot, mely már eredendően hiteltelennek minősíti az irodalmi *piacra* (is) szánt autobiográfiákat. Gács tehát itt is egy középutas álláspontot képvisel, és az amerikai nők kommerciális kultúráját kutató Lauren Berlant „intim nyilvánosság” fogalmát ajánlja fel mint egy olyan közeg megnevezését, mely egyszerre „szubverzív és konformista” és „melyben a személyes történetek fogyasztása és megvitatása az élet uralkodó normáinak a szelíd kritikáját teszi lehetővé.” (62.)

Az e fejezetben is említett kismamablogok fogyasztóihoz hasonló, kiterjedt közösséget alkotnak az első elemző típusú fejezetben vizsgált Booktube felhasználói. Ahogy Deczki Sarolta is megjegyzi, ez a tanulmány erősen „kilóg”² a kötetből – habár a „személyesség” megképződésének körülményeit veszi szemügyre a könyves YouTube-csatornákat övező online diskurzusban, de az előzetes várakozásokkal ellentétben önéletrajzi történetekről (vagy akár ezekkel foglalkozó videókról) nem esik benne szó, inkább a professzionális irodalomkritikus identitása kerül összevetésre az amatőr státuszát büszkén ünneplő booktuberével. (Egy olvasástörténeti vagy online nyilvánosságot vizsgáló tanulmánykötetben jobban megtalálta volna a helyét a szöveg.) Kifejezetten megvilágító erejű, és korábban nem tárgyalt szempontokat mozgósít viszont az *Amatőr testünk* című fejezet, mely két női fotóművész, a brit Jo Spence és a magyar Horváth M. Judit saját daganatos betegségük lefolyását dokumentáló fotóit veti össze. Mint itt kiderül, a kortárs önéletrajz-kultúrának fontos szeletét képezik az „autopatográfiák”, melyek egyrészt felforgató módon szembemennek az emberi test (és különösen a női test) szexualizáló-esztétizáló ábrázolásmódjával, másrészt reflektálnak arra a kontrollvesztettségre, mellyel a „beteg” lefokozott szubjektumot fenyegetik a modern orvoslás intézményei. Gács ebbe az elemzésbe is bekapcsolja az amatőr és a professzionális szerepkörök vizsgálatát, rámutatva, hogy az elmúlt harminc év során (Jo Spence a nyolcvanas években követte nyomon mellrákjának kezelését, míg a Horváth M.-féle *Privát képek* fotósorozatát először 2009-ben állították ki) hogyan rendeződtek át kontextusaik. Míg Spence erős, tabudöntőgető, polgárpukkasztó gesztusokkal élő kórházi öndokumentációja értelmezhető volt rendszerkritikaként, az önrendelkezés visszanyerésére tett kísérletként, addig az Instagram-korszakban az „amatőr” fotózás már jóval kevesebb szubverzív erővel kecsegtet. Horváth munkáinak eltérő olvasataiert egy kulturális különbség is felel: a magyar képzőművészeti hagyományból ugyanis a brit alkotó által képviselt feminista aktivizmus szinte teljességgel hiányzik, erre nem utalhatnak saját előzményükként. Gács Anna azt emeli ki Horváth M. Judit bensőséges fényképeinek legfontosabb erényeként, hogy „az intimitás visszanyeré-

² DECZKI Sarolta, „Az emancipáció felé”, *Műút* 66, 80. sz. (2021): 67–69, 68.

sének, megélésének a lehetősége”-it (119) keresik egy „privát képekkel” teljességgel elárasztott mediális környezetben.

A saját test sérülékenysége, mulandósága mint tematikus szál vezet át a kötet következő tanulmányához, mely Nádas Péter *Saját halálát* és Forgács Péter belőle készített filmjének (2008) viszonyát elemzi. Gács a könyvcímben szereplő „saját” fogalmának ambivalenciáját magához az adaptáció problémaköréhez kapcsolja, és abból az izgalmas megfigyelésből indul ki, hogy „egy önéletrajzi szöveg filmadaptációja nyugtalanító a tulajdonviszonyokat illetően.” (122.) Még itt, gondolatmenetének elején érdemes lett volna talán jobban kiemelni azt az evidenciát, hogy a film egészen egyszerűen mediális sajátosságainál fogva nem magányos, individuális, *privát* alkotómunka terméke, tehát még akkor sem úgy „saját”, mint egy memoár, ha a rendező, főszereplő, forgatókönyvíró és a történet eredeti tulajdonosának (ezek a megsokszorozódó szerzőség Gács által számba vett szerepkörei) személye megegyezik is. A későbbiekben a kizárólag a *Saját halál* irodalmi teljesítményére vonatkozó észrevételek (eszerint a Nádas-mű „filozofikus önéletrajz”, mely a modernizmus szellemében az egyéni tapasztalat mögött feltárló univerzális, példaszzerű közvetítésére törekszik) nem jelölnék ki valamilyen kifejezetten újszerű, az eddigi recepció által figyelmen kívül hagyott értelmezési lehetőséget. Rendkívül érdekfeszítő viszont az, ahogy a gondolatmenet Forgács korábbi, talált, archív felvételekből építkező alkotásainak fényében enged rá lást a 2008-as filmre, párhuzamba állítva a privátfilm-feldolgozás és az irodalmi mű adaptációjának kihívásait. Meggyőző módon érvel amellet, hogy Forgács műve látszólagos szöveghűsége ellenére újraakasztja a Nádas-kisregény problémafelvetéseit, és saját mediális működésmódjára kérdez rá: adaptáció-voltát nem elfedi, hanem a másik történetének sajátját tételére irányuló kísérletként mutatja fel.

Szintén az experimentális filmzés területéről származik Tracey Emin *Top Spot* (2004) című alkotása, melyet a következő fejezet vesz górcső alá. A témaválasztás nem véletlen, hiszen a kortárs brit képzőművészet híres-hírhedt, bulvárlapokban is gyakorta szereplő sztárjának egész munkássága az önéletrajzi vonatkozásokkal folytatott játékra épül. A *Top Spot*-ban, melyet a kamaszkori énjének kivetüléseiként értelmezhető brit tinédzserlányok között forgatott, azonban csak a hangját halljuk, testi valójában csupán egy húsz másodperces jelenet erejéig tűnik fel – amelyben egy helikopterre szállva hagyja maga mögött szülővárosát, Margate-et. Gács szellemes és termékeny ötletekkel teli interpretációja arra az észrevételre épül, hogy a filmben a sztárönéletrajzok és az autoetnográfia diskurzusának egy jellegzetes narratív mintázata találkozik. Azaz, Emin alakja egyszerre sejlik fel benne a munkássztálybeli közegéből kitörő hírességként, aki visszatér régen hátrahagyott szülőhelyére, és olyan megfigyelőként-kutatóként, aki feltérképezni kívánja félig idegenné váló származási kultúráját. A film különféle rétegeinek szétartására (parodisztikusság, erős hatalmi gesztusok, empátiahány) összpontosító tanulmány nem egy szépen lekerekített elemzéssel ajándékozta meg az olvasót, hanem kérdező, érveket és ellenérveket felsorakoztató beszédmódja révén is szembesít azokkal

a hasadásokkal, ellentmondásokkal és paradoxonokkal, melyek nemcsak Emin munkáit, hanem a 20–21. századi önéletrajzi diskurzust általában jellemzik.

A kötet leginkább hiánypótlónak, legfontosabb állításokat megfogalmazó írásának egyértelműen a következő, Péterfy-Novák Éva *Egyasszony*át vizsgáló fejezetet tartom, mely egy korábban részletesebben még nem tárgyalt összefüggést helyez előtérbe: azt, hogy a kortárs önéletrajz-kultúra működése összefonódik a kultúrafogyasztás „affektív közösségek”-et megképző, kölcsönös érzelmi azonosuláson, beleélésen, vallomások cseréin alapuló, egyre inkább felértékelődő gyakorlataival. Ezeket a közösségeket pedig nagyon gyakran az online tér (fél)nyilvánosságában egymásra találó nők alkotják: mint például az *Egyasszony* blog saját traumáikat is megosztó olvasói. A mű által kiváltott megrázó-felkavaró hatás okait tüzetesen feltáró elemzés rávilágít arra, hogy a különféle affektív reakciókról (sírás, nevetés, elérékenyülés) való beszéd magában a szövegben is fontos szerepet játszik: a saját érzelmek megéléséhez való viszony átrendeződése egy fejlődésnarratívát is kirajzol ebben az empátia fogalmát nagyon összetetten értelmező női sors történetben. Gács nyilvánoságtörténeti érdeklődéséhez híven ráadásul nem pusztán szöveggént kezeli az *Egyasszony*ot, hanem a blog, a könyv-változat és az abból készült, Tenki Réka szereplésével bemutatott monodráma recepcióját is összeveti. Mint kifejti, „[a]z *Egyasszony* fogadtatása meggyőző bizonyítéka annak, hogy az igaznak tekintett én-elbeszélések különleges affektív hatást tesznek a befogadók nagy részére.” (197.) Érvelése szerint mindez azt feltételezi, hogy a könyv olvasója és az előadás nézője is egy eredetileg online megjelenő önéletrajzi közlés *adaptáció*jaként fogadja be az alkotás adott változatát. A szerző ugyanakkor azt is számba veszi (és ez a tanulmány egyik legnagyobb erénye), hogy miben térnek el azok az elvárások, melyek a blogoszféra bensőséges közegében, a magaskulturális elvárásokat fenntartó irodalmi szcénában és a katarzis hagyományán nyugvó színházi térben képződnek meg.

A könyv utolsó fejezete az amatőr önéletrajzok egy specifikus válfajával, a holokausztról szóló video-tanúságtételekkel foglalkozik, mégpedig a modern archiválási gyakorlatok érintőlegesen már korábban is szóba kerülő kérdésköréhez kötve őket. Gács Anna a holokauszt-túlélőkkel készített *oral history* interjúk két legnagyobb, amerikai központú gyűjteményét, a Yale Egyetem Fortunoff Archívumát és a Steven Spielberg által elindított Vizuális Történelmi Archívumot (VHA) hasonlítja össze, elsősorban a köztük fennálló konceptuális különbségeket és ezek következményeit feltérképezve. Eszerint a Fortunoff Archívum alapítói által kidolgozott protokoll célja az volt, hogy az interjúalany minél nagyobb kontrollt gyakorolhasson saját elbeszélése felett: a beszélgetések formátlansága, látszólagos szerkesztetlensége épp a hitelességüket hivatott érzékeltetni. Ezzel szemben (nem véletlenül született meg az ötlete a *Schindler listája* [1993] forgatásakor) a Spielberg-projekt jóval formalizáltabb, azonos szerkezeti ívet követő videók elkészítését tűzte ki célul, melyek mögött fel sejlik egy közös, ideologikus üzenet: az életigenlésé. Nagyon elgondolkodtató a tanulmány azon észrevétele, hogy miközben az egyperces részenként szegmentált, kulcsszavakkal ellátott VHA-videók egy kiválóan kutatható adatbázist alkotnak, a

töredékek teljes életút-beszélgetésekből való kiragadhatósága súlyos etikai dilemmákat is felvet. Habár a két gyűjtemény közötti különbségeket értékindexszel is ellátja, a szerző végül kétségeit fejezi ki a tekintetben, hogy „létezik-e olyan archívum” (230), amely teljességgel el tudná kerülni a benne feldolgozott élettapasztalatok instrumentalizálását. Még a szándékosan nyitott befejezés ellenére is az volt a benyomásom, hogy ez a fejezet a „tanúságtétel” fogalmát viszont túlságosan problémátlannak teletezi: „Ma általában így szoktuk érteni a tanúságtétel kifejezést, kevésbé a jogi (tanúskodás) értelmében, inkább a fogalom spirituális eredetéhez közelebbi értelemben (a személyes történet elbeszélése rámutat isten jelenlétére vagy a szekularizált verzióban valamilyen magasabb rendű törvényszerűség megnyilvánulására az illető életében).” (205.) Ez egy valóban nagyon általánosító, ugyanakkor egy adott szempontot mégiscsak kiemelő definíció, amit nem támaszt alá semmilyen hivatkozás. Számomra ugyanis egyáltalán nem tűnik ennyire magától értetődőnek, hogy a tanúságtétel fogalmát a kortárs diskurzusok a valamilyen magasabb rendű erkölcsi erő megmutatkozására utaló aktus értelmében használnák – néhány idézet viszont esetleg meggyőzhetett volna róla. Miközben a könyv módszertani apparátusa, interdiszciplináris megközelítésmódja miatt nem szorul különösebb indoklásra, hogy elsősorban miért nem irodalomelméleti, bölcséleti szövegekkel lép párbeszédbe, ebben az esetben talán mégiscsak érdemes lett volna a tanúságtétel problémájának összetettségével, azon apóriáival számot vetni, amelyekről Derrida (szintén a holokauszt vonatkozásában)³ értekezett.

Mindent összevetve azonban *A vágy, hogy meghatódjunk* egy kiváló tanulmánykötet, mely termékeny szempontokat kínál fel a kortárs önéletrajz-kultúra alaposabb megértéséhez, s melyet olvasmányos stílusa, logikus gondolatvezetése, lényegre törő összefoglaló bekezdései pedagógiailag is remekül hasznosíthatóvá tesznek. Kifejezetten jót tett a könyvnek, hogy a szerző a retorikailag indokolt pontokon nem zárkózott el a saját értékítéletek, szubjektív benyomások, szimpátiák kinyilvánításától sem, ezzel azt példázva, hogy a személyesség színrevitele hogyan valósulhat meg az értekező prózában is. Érdekes, hogy a bevezető fejezetek példái, tömegkulturális kitérői után a kötet olyan önéletrajzi művekre fókuszál, melyek alapvetően nem popkulturális jellegűek: éppen ezért lennének nagyon kíváncsi arra, hogy Gács Anna hogyan olvasna egy olyan bestsellert, mint a *Tartalék*. Egy, a kortárs magyar autopatográfákat elemző friss tanulmányának⁴ megjelenése azt sejteti, hogy önéletrajz-kutatásai – szerencsére – még nem zárultak le ezzel a kötettel.

³ Jacques DERRIDA, „»A Self-Unsealing Poetic Text«: Poetics and Politics of Witnessing”, trans. Rachel BOWLBY, in Jacques DERRIDA, *Sovereignties in Question: The Poetics of Paul Celan*, eds. Thomas DUTOIT and Outi PASANEN, 65–96 (New York: Fordham University Press, 2005).

⁴ GÁCS Anna, „A magányos hős mítosza és a narratívák versengése a kortárs autopatográfákban”, *Studia Litteraria* 61, 3–4. sz. (2022): 198–216.