



Nagy Dániel

A zene mint a gyász és a trauma elbeszélésének helyettesítője Toni Morrison *Dzsessz* című regényében

Bevezetés – a gyásztól a jazzig

A gyász, az embert érő veszteségek, illetve esetenként az azokat okozó események emlékeinek feldolgozása gyakran jelenik meg témaként irodalmi szövegekben az antikvitástól kezdődően, s talán még hangsúlyosabban a 20. század második felétől. Mindez annak fényében aligha meglepő, hogy a veszteségekkel való megküzdés az emberi lét egyik elkerülhetetlen velejárója, természetes tehát, hogy az ezzel kapcsolatos érzések, gondolatok, illetve az ezek által motivált cselekvések, viselkedésformák műalkotásokban is megjelennek. Az elmúlt évszázadok történelmének ismeretében pedig azon sem nagyon csodálkozhatunk, hogy a műalkotásokban ábrázolt veszteségek okai között gyakran találunk erőszakos, a túlélőkre traumatizáló hatást gyakorló eseményeket. Ez nem kis részben annak is köszönhető, hogy az elmúlt évszázad utolsó évtizedeitől kezdődően az irodalomban is egyre inkább láthatóvá váltak egyes, a történelem, illetve adott korszakok társadalmi igazságtalanságait elszenvedő csoportok, az ő sorsukat, problémáikat megjelenítő alkotók művei révén. A nők, az etnikai, vallási vagy szexuális kisebbségek irodalmi (ön)reprezentációja, történeteik elmesélése tehát az e csoportok által elszenvedett veszteségek és traumák láthatóbbá tételéhez is hozzájárult.

Több sikeres kortárs alkotóhoz hasonlóan a nemrég elhunyt Toni Morrison (1931–2019) műveinek is egyik állandó témája a kisebbségek és a nők (illetve specifikusan a kisebbségi nők) helyzete, illetve az általuk elszenvedett veszteségek és traumák az Egyesült Államokban a 19. századtól napjainkig. Az 1992-ben (magyar fordításban 1993-ban) megjelent *Dzsessz* című regényben például az 1920-as évek New Yorkjában (illetve a visszaemlékezésekben megjelenő, szegregációs törvények uralta déli államokban) játszódó, polifonikusan egymásba szövődő narrációkból összeálló történet kiindulópontja egy fiatal fekete lány, Dorcas meggyilkolása. A szövegben a szereplők – maga az elkövető, Joe Trace, a felesége, Violet, Dorcas nagynénje és egyben gyámja, Alice Manfred, illetve az ő rokonaik, ismerőseik, szomszédaik stb. – „betolakodó emlékei” (*intrusive memories*, lásd Dríd, 2015, 248.) e köré az esemény

köré rendeződnek el szubjektív (és gyakran megbízhatatlan), időnként első, időnként harmadik személyű narrációk formájában (lásd Rody, 2000, 622-623.). Ezzel kapcsolatban felvetődhet, hogy az elbeszélés formája mennyiben állítható párhuzamba a regény címéül szolgáló zenei műfajjal, vagyis az egyes szereplőkre fókuszáló szubjektív elbeszélésfoszlányok mennyiben hasonlítanak a jazzben megfigyelhető poliritmikusságra, az egyes hangszerek improvizatív, szólisztikus megszólalásaira stb. (vö. Pici, 2000, 26-27.). Ugyanakkor a jazz korántsem csak ilyen absztrakt formában van jelen a történetben, éppen ellenkezőleg: a zene a történet számos pontján felbukkan, sőt, időnként mintha az események alakításában is szerepet vállalna. Ráadásul, véleményem szerint a zene jelenléte a szövegben igen szorosan kapcsolódik a veszteség, a gyász és a trauma témájához, hiszen a történet több hangsúlyos, gyással, vagy traumatikus eseményekkel kapcsolatos pontján is fontos szerepet játszik. Például Dorcas meggyilkolása egy táncos összejövetelel történik, ahol a lövés zaja szinte beleveszik a jazz hangjaiba, illetve Alice is a dobok hangjára idézi fel egy felvonulás közben a sógoráék, Dorcas szüleinek sorsát, akik az 1910-es években váltak Saint Louisban lincselés áldozatává. Adódik tehát a kérdés, hogy vajon mi köze van a jazznek a faji vagy nemi alapon elszenvedett gyilkos erőszakhoz, illetve a Dorcas szülei, vagy maga Dorcas halála miatt érzett gyászhoz Morrison szövegében? Nos, az egyik lehetséges magyarázat, hogy a zene mint az elbeszélő szövegtől idegen médium bevonása a veszteség és a trauma *elbeszélhetőségének* kérdésére irányuló reflexió kontextusában értelmezhető: mégpedig azáltal, hogy a zene narratív irodalmi szövegben (vagyis egy tőle lényegileg különböző médiumban) való ábrázolása párhuzamba kerül a gyász és a traumatikus élmények narrativizációjának problémájával. Vagyis a zene *ekfrázisa* (nyelvi „leírása”), mint egy alapvetően nem verbális impulzus nyelvi „átfordítására” tett kísérlet, a gyász, a veszteségek, illetve a traumatikus emlékek verbalizációjának metaforájaként működhet Morrisonál.

Az „elmondhatatlan” és a „kimondhatatlan”

Az elbeszélhetőség, a verbalizáció és narrativizáció kérdése már évtizedek óta az irodalomtudomány és a pszichológia termékeny határterületének számít, különösen a trauma-elméletekhez, illetve az azokkal kapcsolatos kutatásokhoz kötődően. Az elbeszélés képességének fontosságát a trauma kapcsán empirikus kutatások is alátámasztják, ugyanis kimutatható, hogy a történetek közölhető, narratív, verbális formába öntése segít az áldozatok koherens én-identitásának helyreállításában és a poszttraumás tünetek enyhítésében (Pennebaker, 1990; Pennebaker és Sussman, 1988; Pennebaker és Seagal, 1999; ill. Foa, Molnar és Cashman, 1995). Vagyis a fő kérdés a „nyelvhez való visszatérés” képessége (Goarzin, 2011, 16.), ami által az élmények, amelyeket az áldozatok nem képesek elfojtani (lásd Herman, 1992, 1.), nyelvi formában hozzáférhető emlékekké válhatnak, s így megszűnnek konkrét formában (akár fizikai tüneteket okozva) kísérteni az érintetteket (Caruth, 1995, 10-11.). Az elbeszélés, az átélt események, illetve az elszenvedett veszteségek narratív formában való ábrázolása tehát mindeneke előtt a *hozzáférést* segíti elő. Ugyanis amikor egyes pszichés tartalmak „megtámadják, sőt bizonyos esetekben akár meg is semmisítik a

nyelvet” (Schwab, 2006, 102.), a fő problémát éppen az okozza, hogy a traumatikus tapasztalatok nehezen válnak az érintett személy élettörténet-narratívájának koherens részévé, mivel ezek az emlékek inkongruensek az énről alkotott elképzelésekkel, sémákkal, normatív elvárásokkal (Békés, 2008, 69.). Ez a nehézség pedig végső soron ahhoz a negatív spirálszerű folyamathoz vezet, hogy mivel kevés ilyen elbeszélés születik és kerül nyilvánosságra, így a legtöbb nyugati kultúrában eleve kevésbé tudtak kialakulni a traumatikus tapasztalatok strukturálását lehetővé tevő gondolati és nyelvi keretek, amelyek támpontként szolgálhatnának hasonló emlékek narrativizációjához (vö. Békés, 2008, 69.). Ennek hiányában azonban a traumatikus anyag enkapszulálódik, elkülönülve marad a normál élet narratívájától, vagyis minden szempontból, így nyelvi formában is hozzáférhetetlenné válik (vö. Békés, 2008, 69.).

A *hozzáférs* kérdése ugyanakkor nemcsak a traumatikus emlékek, hanem a veszteségekkel, gyásszal kapcsolatos narratívák szempontjából is kulcskérdés. Ábrahám Miklós és Török Mária például a „pszichikus sírbolt” (*caveau intrapsychique/intrapsychic tomb*)¹ fogalmával írják le azon eseteket, amikor az introjekció elmaradása miatt a veszteség nyelvi formában való megfogalmazása, tudatosítása, így a gyász folyamata, s végső soron a veszteség feldolgozása lehetetlenné válik (Abraham és Torok, 1994, 130-131.). Amennyiben tehát a veszteség tapasztalatát és az általa kiváltott érzéseket nem sikerül szavakba önteni, akkor az emlékeket felidézni, s a veszteséget meggyászolni sem lehetséges – az így „élve eltemetett” tartalmak azonban az elbeszéletlen traumatikus emlékekhez hasonlóan kísértik az érintetteket (Abraham és Torok, 1994, 130.), *gyászbetegséget* (*maladie du deuil/illness of mourning*) okozva (Abraham és Torok, 1994, 109-110.).

Az elbeszéléssel, az emlékek, érzések nyelvi formában való strukturálásával kapcsolatos nehézségek természetesen jelentős részben pszichikus eredetűek, ugyanakkor részben abból is fakadnak, ahogy a kultúrában a nyelvet használjuk, és arról gondolkozunk, így aligha meglepő, hogy például a trauma nyelvi ábrázolásának problémája az irodalomtudományban is számos kutatás tárgyát képezte az elmúlt évtizedekben. Naomi Mandel híres könyvében (*Against the Unspeakable*, 2006) amellet érvel, hogy az „elmondhatatlanság” alapvetően csupán egy retorikai fordulat, amelynek használata révén mintegy szertartásos módon nyilváníthatjuk ki szolidaritásunkat, egyfelől morális autoritást vindikálva magunknak (*taking the moral high ground*) (23.), másfelől elnyomva a mások veszteségei és szenvedése láttán feltörő bűnrészesség (*complicity*) érzését (6.). Ebből a szempontból tehát a bizonyítottan gyógyító hatású narrativizációt hátráltató „elmondhatatlanság” kulturális toposza nem annyira az egyes érintettek lehetőségeinek, s végképp nem a nyelv kifejezőképességének végességéből fakad, sokkal inkább társadalmi jelenség, amelynek megvan a maga – jórészt a nem érintettek számára hasznos – célja és funkciója. Ennek bizonyítása azonban önmagában még nem hozza közelebb a cél elérését, vagyis az „eltemetett” pszichikus tartalmak nyelvi formába öntését. Ehhez ugyanis nem elegendő azt megállapítanunk, hogy az „elmondhatatlan” valójában minden bizonnyal nagyon is *elmondható*, azt is fel kell tárunk, miért és legfőképpen

¹ Ábrahám és Török a témával kapcsolatos tanulmányai eredetileg jórészt franciául jelentek meg (összegyűjtve lásd *L'écorce et le noyau*. Paris: Flammarion, 1978), ezért tüntetem fel a francia terminusokat is, noha magukat a szövegeket végül csak az idézett angol kiadásban sikerült beszerezni (ND).

hogyan válik, vagy hogyan tehető azzá. E tekintetben pedig az „elmondhatatlan” elmondására vállalkozó irodalmi szövegek, például az e tanulmányban elemzendő Toni Morrison regény vizsgálata valóban értékes segítséget nyújthat, hiszen e művek a művészi kifejezés eszközeivel mintegy pótlólag megteremtik a kulturális tabusítás miatt jórészt hiányzó nyelvi sémákat a trauma és a veszteség narratív formába öntésére, s egyben segítenek a probléma egyes, korábban rejtve maradt aspektusainak feltárásában.

Morrison szövege ugyanis legalább egy helyen hangsúlyosan tematizálja az elmondhatóság kérdését. A felvonuláson (amit az East St. Louis-i lincselések áldozatainak emlékére rendeztek New Yorkban) ugyanis a narrátor szerint Alice

„[...] ámuldozva nézte a jeges fekete arcokat, és hallgatta a dobot, ami elmondta, amit a méltóságteljes hölgyek és a menetelők nem tudtak elmondani. Amit szavakkal elmondhattak, ott állt kinyomtatva a lobogón, mely a Függetlenségi Nyilatkozat egynémely ígérését visszhangozta, ahogy lengett a zászlóvivők feje felett. De legbenső érzésüknek a dob adott hangot.” (Morrison, 1993b, 81.).²

Tehát a tüntetők a narrátor szerint zenében fejezik ki azt, ami szavakkal kifejezhetetlen, beszéd és egyéb gesztusok helyett is inkább dobolnak.

„De most a Fifth Avenue teljes szélességében egyre csak hömpölyög a hideg fekete arcok áradata, szótlánul és rezzenéstelen tekintettel, mert amit mondani akarnak és mégsem mondhatnak el, elmondja helyettük a dobszó, és amit a saját szemükkel, vagy mások szemén keresztül láttak, kézzelfogható közelségbe hozza a dob.” (Morrison, 1993b, 82.)

Vagyis a felvonulók közös, fekete amerikaiakként átélt traumájuk, az általuk és családtagjaik, ismerőseik, vagy egyszerűen csak a hasonló bőrszínű emberek által elszenvedett erőszak emlékei, illetve az ezzel kapcsolatos érzéseik, gyászuk kinyilvánításában nem bízzák magukat a szavakra, amelyeket pedig ki kellene mondaniuk („what they meant to say but did not trust themselves to say” – Morrison, 1993a, 54.), hanem a dobszóra bízzák, ami Alice-nek fájdalmat okoz ugyan, de félelme (legalább ideiglenesen) elmúlik tőle (Morrison, 1993b, 82.).

A zene mint a szavakkal kifejezhetetlen érzések kifejezésére alkalmas médium toposza azonban szintén erős kulturális beágyazottsággal rendelkező jelenség. A nyugati esztétikai gondolkodásban legkésőbb a 18-19. század fordulójától, vagyis nagyjából a zene önálló, autonóm művészeti ágként való felfogásának kezdetétől ismételten felbukkan a zene mint a nyelven túli, vagy éppenséggel nyelv alatti tartalmak kifejezésére alkalmas médium gondolata. Mindez fakadhat például a felvilágosodás racionalista filozófiai tradíciójából, amely a zenei tapasztalat közvetlenségét és ugyanakkor pontos, fogalmi körülhatárolhatóságának lehetetlenségét az érzelmek racionális kategorizálásnak ellenálló természetével állította párhuzamba. Ahogy Csobó Péter fogalmaz:

² Az utolsó mondat az angol eredetiben így hangzik: „But what was meant came from the drums.” (Morrison, 1993a, 53.) Vagyis a transzparensen szereplő jelszavakkal szemben a dobok fejezték ki, amit a demonstrálók *valójában gondoltak*.

„Azért lett [a zene] a benső, a »meghatározatlan szubjektivitás« legadekvátabb művészeti médiuma, mert a lelki életnek a zenével szoros összefüggésbe hozott tartományai a racionalista filozófiai tradícióban már jó ideje hasonlóképpen problematikus viszonyban álltak a pontos megjelenítés, a leképzés, a diszkurzív megragadás normáival. Ahogy a 18. század közepétől az individualizált és internalizált érzés, úgy a zene és autonómiája is arra a fájdalmas ellentmondásra alapozódott, miszerint az emocionális és a zenei öntapasztalás ugyan a közvetlenség és a teljesség valóságát adja, ugyanakkor a racionális, fogalmi megragadástól megtagadja magát.” (Csobó, 2010, 277.).

Ebből fakadóan a 19. század során az európai esztétikai gondolkodásban valóságos közhellyé vált, hogy „a zene felségterülete a szónyelv határain túl terül el”, vagyis a zene kvázi olyan „*mintha* beszélne”, ám „amit mond”, ellenáll a nyelvi, diszkurzív megragadásnak (Csobó, 2010, 284.), épp úgy, ahogyan a fenti Morrison idézetben is szerepel. Eszerint tehát a zene mást „mond ki”, mint a verbális nyelv, bizonyos értelemben talán többet, de mindenképp valami attól különbözőt – olyasmit fejez ki, amit a nyelv nem képes, egyszerűen: valami „kimondhatatlant”. A zene mint „kimondhatatlan”, vagyis valamiféle nyelven túli, a nyelvinél teljesebb, transzcendens értelmet hordozó médium toposza aztán végigvonul a nyugati filozófiai gondolkodáson Arthur Schopenhauertől Vladimir Jankélévitchig (Schopenhauer, 1991, 343. sk.; Jankélévitch, 1983). Azt természetesen túlzás volna állítani, hogy ez az álláspont valaha is egyeduralmukodóvá vált volna az elmúlt másfél-két évszázad során, ám ahhoz kellőképpen erősnek bizonyult, hogy – különösen a 19. század végétől – írók és költők egymást követő generációi kihívást lássanak a zene szavakkal való „megragadhatatlanságának”, avagy „leírhatatlanságának” problémájában, s saját médiumuk határait feszegetve mégiscsak (vagy csak azért is) megkíséreljék a zene sokak által lehetetlennek tartott nyelvi *ekfrázisát*.

A görög *ekphraszisz* (ἐκφράσις – szó szerint *kimondás*) kifejezést alapvetően vizuális tárgyak, műtárgyak verbális, költői leírására használják (Milián, 2009, 22.; Heffernan, 1993, 9-10.), ám tágabb értelemben lehet akár egy művészi ideának egy más művészeti ág általi kifejeződése is (Tarasti, 2012, 241.), másképpen fogalmazva az *intermedialitás* egy esete, amelyben egy valamiféle „üzenet” átvitelére alkalmas közeget, azaz *médiumot* (Elleström, 2018) egy másik médium helyettesít. Ezzel kapcsolatban azonban számos médiatudománnyal foglalkozó kutató felhívja a figyelmet arra, hogy a verbális nyelv, noha különösen az irodalmi nyelvhasználatban gyakran utal más médiumokra, mégsem képes azok „elemeit és struktúráit a saját mediális eszköztára révén *felhasználni*, avagy maradéktalanul *reprodukálni*, csupán *felidézheti*, vagy *imitálhatja* őket” (Rajewsky, 2005, 55.). Vagyis a hasonló *intermediális utalások* (*intermedial references*)³ szükségszerűen önleplezők, nyilvánvalóvá teszik az olvasó számára, hogy csak „úgy tesznek, mintha”, hiszen lehetetlen elleplezniük, hogy a *felidézett*, vagy *imitált* médium ténylegesen nincs jelen

³ Rajewsky idézett tanulmánya az intermedialitás három alapvető formáját különbözteti meg: a *mediális transzpozíciót*, amikor egy adott médiumból valami átkerül egy másikba (pl. egy regény megfilmesítése), a *médiumok kombinációját*, amikor egyetlen alkotásban több médium van jelen párhuzamosan (pl. a balett, vagy az opera), illetve az ezeknél tágabb értelmű *intermediális utalásokat*, amelyek esetében egy médium *felidéz* vagy *imitál* egy másik médiumot, vagy egy arra jellemző eszközzel él (pl. az *ekfrázis*, vagy a zenei formába öntött irodalmi narráció stb.). (Rajewsky, 2005, 51-52.)

a reprezentációban (Rajewsky, 2005, 55.). Másképpen fogalmazva a *felidézett* médium csupán *jelöltként*, az *öt felidéző (jelölő)* médiumra „átfordítva” jelenik meg, ami például a zene irodalmi „leírása” kapcsán valóban elkerülhetetlenül felveti a kérdést, hogy ez az „átfordítás” mennyiben lehetséges egyáltalán, hogy az irodalmi nyelv milyen mértékben képes adekvát módon reprezentálni a szavakkal „kimondhatatlan” tartalmú zenét. Morrison szövegében ugyanakkor e „lehetetlen küldetés” megkísérlése nem csupán önmagáért való technikai bravúrként jelenik meg, hanem egyértelműen párhuzamba állítható egy másik, sokak által átléphetetlennek tartott határ átlépésével, a gyász és a trauma „elmondhatatlan” aspektusainak szavakba öntésével. Az egyik „lehetetlenségnek” való *ellenszegülés*, azaz a zene irodalmi leírása tehát a másik „lehetetlen” elérésére, a veszteségek és traumatikus emlékek elbeszélésére tett kísérlet poétikai jeleként, a szöveg egészen végigvonuló komplex metaforájaként értelmezhető.

Ezzel kapcsolatban pedig két alapvető kérdés merül fel. Egyrészt érdemes megvizsgálni, hogyan lehetséges mindez poétikai és szemiotikai szempontból, vagyis hogyan jön létre és működik az említett metaforikus jelviszony a szöveg egészében. Másrészt pedig feltétlenül szükséges elgondolkodni rajta, milyen tanulságok vonhatók le a szóban forgó irodalmi technika vizsgálatából a gyász és a trauma verbális reprezentációjára vonatkozóan a fikción kívüli, „való világban.”

A két „lehetetlen küldetés” – *metaforicitás az irodalmi ekfrázisban*

Annak felgöngyölítéséhez, hogy miként működhet a zene irodalmi *ekfrázisa* a gyász és a trauma elbeszélésének poétikai jeleként, mindenekelőtt azt kell megvizsgálnunk, egyáltalán miféle jelviszony keretein belül képes ez a két látszólag különböző dolog a szóban forgó szövegben (vagy annak egy lehetséges olvasatában) összekapcsolódni. Fentebb már megemlítettem, hogy a kettő közötti kapcsolat véleményem szerint *metaforikusnak* nevezhető, s ezen a ponton már nem halogatható tovább annak tisztázása, pontosan mit is értek e fogalom alatt. A *metafora* terminus ugyanis kétségkívül egyike a humántudományok területén leggyakrabban és legszélesebb értelemben használt fogalmaknak. Noha a köznyelvben elsősorban a költői vagy retorikai „szóképek” egyik alfaját szokás metaforának nevezni, a különböző tudományterületek szakmai diskurzusaiban számos meglehetősen komplex és sokféle különböző nézőpontból kiinduló elmélet létezik arra, pontosan mi is a metafora. Az Arisztotelész nyomán elterjedt kifejezés eredetileg a görög *metapherein* (μεταφέρειν) „átvinni” igéből származik, ami arra utal, hogy a szóban forgó költői/retorikai eszköz lényege a görög filozófus szerint „egy más összefüggésben használatos megnevezés átvitele” valami másra, például a „viszonyazonosság” (*analogia*) alapján (Arisztotelész 1457b, 1405a). Vagyis a metafora „jelentést visz át” egyik fogalomról a másikra, még hozzá azáltal, hogy valamilyen szempontból hasonlónak vagy *egymásnak megfelelőtethetőnek* (ἀνάλογος) tételez két látszólag különböző dolgot. Adódik azonban a kérdés, vajon mi alapján teremtődik meg az „átvitel” lehetősége, avagy minek köszönhetően tudunk két dolgot, jelenséget az Arisztotelész által elvárt „világossággal” (1405a) egymás analogonjaként felfogni. A

válasz erre a kérdésre a modern nyelvtudomány s különösen a kognitív nyelvészet szerint nem csupán a nyelv, hanem általában az emberi gondolkodás legalapvetőbb jellegzetességeinek egyikében keresendő. A metafora ugyanis, amint azt a kognitív nyelvészeti kutatások már évtizedekkel ezelőtt igazolták, korántsem a nyelv rendkívüli, művészi, avagy szónoki használatában van jelen, épp ellenkezőleg, valójában a hétköznapi nyelvhasználatunkat, sőt a fogalmi gondolkodásunkat is teljes mértékben áthatja a *metaforicitás* (Lakoff és Johnson, 1980, 3-4.). Ennek alapja pedig egyes kutatók szerint, hogy maga az emberi nyelv általában véve a *kétirányú konceptuális integráció* (*double-scope conceptual integration*) kizárólag a Homo Sapiensre jellemző kognitív képességéből eredeztethető (Fauconnier és Turner, 2002, 179-180.). Ez a képesség ugyanis a *konceptuális integráció* (*conceptual blending*, időnként – szó szerint – „keveredésnek” is fordítják) jelenségén alapul (Fauconnier és Turner, 2002, 181-182.), vagyis a nyelv működése általánosságban véve inherensen metaforikus alapokra épül (Fauconnier és Turner, 2002, 384.). Másképpen fogalmazva a metaforicitás nem kizárólag a költői nyelv sajátja, hanem általában az emberi gondolkodásé, ezért vagyunk tehát képesek különböző konceptuális terek integrációja révén véges számú nyelvi elem felhasználásával végtelen különböző jelentést alkotni és megérteni (Fauconnier és Turner, 2002, 179.), akár a művészi, akár a hétköznapi nyelvhasználatban.

Morrison szövegében szintén felismerhető az említett fogalmi integráció/keveredés, például amikor a felvonuláson Alice összekapcsolja az akkoriban divatba jövő tánczenét a városokban elharapózó erőszakkal, aminek a húga és a sógora is áldozatul estek St. Louisban:

„Minderről egyes-egyedül ez a zene tehet. Ez az új, mocskos, szemérmetlen zene, amit a nők a tűzhely fölött énekelnek, a férfiak meg trombitán fújnak és amire összefonódva és szégyentelenül, vagy ki-ki magában tombolva táncolnak. [...] Ez a zene az oka, hogy az emberek olyan ostoba és zavaros dolgokat művelnek. Bűn hallgatni is.” (Morrison, 1993b, 87-88.).

A zene tehát, amiről Alice prédikációkból és újságcikkekből úgy tudja, valami „színesek által művelt dolog” (*colored folks' stuff*, Morrison, 1993a, 59.), vadságának, ösztönösségének és legfőképpen mértéktelenségének képzele révén összekapcsolódik az erőszakkal, sőt, a mélyen vallásos asszony szemében egyenesen okozója a világban tapasztalható felfordulásnak:

„[...] esküdni merne rá, hogy valami fonák dühöt hall ki belőle, valami gyűlölködést, ami cikornyának, és bűgó-csábító szirénhangnak álcázza magát. Legfőképpen mégis a falánságtól viszolyog. A nemtörődömségtől, amitől csak pofozkodni, vagy paráználkodni támad kedve az embernek; vagy üvölteni, vagy vérvörös rubin nyakkendőjét tűzni, mindegy. Jókedvet színlel, úgy tesz, mintha szívesen látna, átölelne, befogadna, és mégsem szül nemes gondolatokat, ez az útszéli, kocsmába való, pálinkagőzös zene. Ha meghallja, össze kell szorítania a kezét a köténye zsebében, nehogy öklével az ablaktáblába csapjon, markába ragadja a világot, és kiszorítsa belőle a szuszt, amiért ezt csinálja, ezt csinálja, ezt csinálja vele és mindenkivel, akit ismer vagy akiről hallott.” (Morrison, 1993b, 89.)

A „színesek” zenéje és a feketék elleni agresszió tehát Alice számára ok-okozatként jelenik meg, s ezzel nincs is egyedül: Dorcas gyilkosa, Joe Trace szintén azon morfondírozik, vajon nem a zene, a bluest játszó vak ikrek gitárjátéka zavarta-e össze, hozzájárulván a lány ellen elkövetett tettehez (Morrison, 1993b, 193.).⁴ A jazz tehát Morrisonnál egyszerre a vágy és a veszteség, az erotikus testiség és a halál zenéje, ami egyes elemzők szerint a narráció hangjára mint a fehér, patriarchális kánon nyelvétől elütő, fekete és női tapasztalatokat megjelenítő elbeszélő hangra is hatással van (Kérchy, 2006, 38.). Mindezek fényében cseppet sem meglepő, hogy a zene a gyilkosság tényleges elkövetésekor is jelen van, a gyilkos lövés egy házibuliban, a gramofonról szóló jazz hangjaiba vegyülve éri Dorcast (Morrison, 1993b, 275.).

Feltűnő azonban, hogy valójában egyik említett esetben sem a zene tényleges *ekfrázisát*, leírását látjuk, csupán a zene „következményének” vagy analogonjának tartott erőszakról kapunk konkrét képeket (az említett felvonulás alatt Alice is felidézi Dorcas szüleinek meglincsolását). A fent megfogalmazott feltételezéssel szemben tehát úgy tűnik, a zene leírása nem szolgál a traumatikus emlékek leírásának helyettesítőjeként, épp fordítva, a Dorcas szülei, vagy maga Dorcas által elszenvedett atrocitások elbeszélése áll a zene szavakkal való leírása helyett. Észre kell azonban vennünk, hogy ezen eseményeket maguk az elsődleges, közvetlen áldozatok (Dorcas, illetve a családja) nem élik túl, tehát felidézniük, verbalizálniuk sincs mit. Akiket a narrátor a szövegben megszólaltat, azok a túlélők, Alice, Violet és Joe, akiknek természetesen mind megvan a maguk sajátos nézőpontja érintett szemlélőként, bizonyos értelemben áldozatként, vagy éppen elkövetőként. E nézőpontokban pedig feltűnő közös elem, hogy nagyon ritkán fogalmazódnak meg bennük a konkrét eseményekkel kapcsolatos érzések: Alice gyásza, a felvonulók haragja, Violet csalódottsága és veszteségérzése vagy éppen Joe szégyenérzete és büntudata szinte sosem kerül közvetlenül megfogalmazásra – ezeket az érzéseket viszont gyakran éppen a zenével kapcsolatos érzések helyettesítik. Alice a felvonuláson nem az elkövetőkre haragszik, nem őket, vagy a közbiztonság, esetleg az állampolgári jogok hiányát okolja a húga és sógora haláláért, hanem a „szemérmetlen”, „mértéktelen” és „erkölcstelen” jazzt (lásd fent), ahogy Joe sem Dorcas meggyilkolásán lamentál, hanem azon, milyen hatással volt rá a vak ikrek által játszott blues (lásd fent). Sőt Violet is arról álmodzik soha meg nem született gyermeke kapcsán, hogy hogyan énekelnének együtt a kislánnyal (Morrison, 1993b, 160.).

A zene és a szövegben megjelenő erőszakos történések viszonya tehát egyfajta kettős, körkörös jelviszonyként írható le, amelyben egyrészt a zenéről csak az eseményeken keresztül kapunk képet, viszont a szereplőknek az eseményekkel kapcsolatos érzései (harag, gyász, csalódás, szégyen, büntudat stb.) jelentős részben a zene, pontosabban a zenéről való gondolataik révén jutnak kifejezésre. Az elbeszélő

⁴ Az angol szövegben Joe azt mondja: „[...] the guitars – they confused me, made me doubt myself, and I lost the trail.” (Morrison, 1993a, 132.). Vagyis szó szerint a gitárok hatására elbizonytalanodott, és „elvesztette a nyomot”, ami rímel Joe korábban, Virginiában űzött foglalkozására (vadász volt), amelyből a neve (trace=nyom) is származik. Eszerint Joe mintha azt szeretné sugallni (mentségként felhozni?), hogy lényegében önmagát „vesztette el” a zene hatására, s Dorcas meggyilkolásakor is „magán kívül” volt, aminek persze alapvetően ellentmond, hogy korábban a lányt (akinek a neve egyébként gazellát jelent görögül) szintén kvázi „prédaként követte” (*tracked*, lásd Morrison, 1993a, 130.), majd azt állítja, „a nyom kereste” őt („I wasn’t looking for the trail. It was looking for me”, Morrison, 1993a, 130.).

nyelv tehát bizonyos értelemben sem a zenét, sem például Alice vagy Violet gyászát nem ábrázolja közvetlenül, hanem egy komplex, a szöveg egészen végigvonuló, s annak szemantikai dimenzióját megalapozó *konceptuális metaforában* kapcsolja össze a kettőt. E metaforában a *bemeneti terek* (*input spaces*) a zene és az említett erőszakos események, valamint a velük kapcsolatos érzések, illetve mindezek nyelvi leírásának problémája, amelynek nehézsége, vagy egyenesen feltételezett „lehetetlensége” alkotja a *generikus teret*, amelynek révén a bemeneti terek összekapcsolódnak (vö. Fauconnier és Turner, 1998, 137-138.). A kérdés az, miért és hogyan jön létre a kettő közötti *integrált tér* (*blended space*), avagy mi alapján működik a bemeneti terek integrációját lehetővé tévő *szelektív projekció* művelete (Fauconnier és Turner, 1998, 138.).⁵

Metafora és ikonicitás – intermedialitás és a „nyelv határai”

Ennek a kérdésnek a megválaszolásához, úgy vélem, feltétlenül szükséges visszakanyarodni a kérdés mediális és szemiotikai dimenzióinak vizsgálatához. Hiszen a vizsgált esetben nem elhanyagolható körülmény sem az, hogy a szövegben *intermediális utalásként* ismételten felbukkan (sőt, mondhatni folytonosan jelen van) egy másik médium, a zene, mégpedig egy a sajátjától merőben idegen mediális közegben, sem pedig az, hogy ez a – szöveg szemantikai dimenziója szempontjából alapvető jelentőséggel bíró – intermediális jelenlét több szempontból is *jelviszonyok* egész sorát hívja életre. E jelviszonyok szemiotikai értelemben azon alapulnak, hogy bizonyos dolgok „valami más helyett állnak” – ami a *jel* (*signum*) klasszikus definíciójának számít a késő-antikvitástól kezdve, s gyakorlatilag a modern szemiotika egyik atyjának tartott Charles Sanders Peirce elméletének is az alapját képezi (Daylight, 2011. 95.). Peirce modelljében azonban már nem egyszerű „helyettesítésről” van szó, hanem arról, hogy a *jel* (*sign*) olyasvalami, amit egy hozzá tartozó *jeltárgy* (*object*) határoz meg, s ami (mármint a *jel*) ezáltal „hatást gyakorol” valakire – e hatás pedig, amelyet az amerikai filozófus *interpretánsnak* nevez, végső soron a *jel jelentésével* azonos, s közvetett módon szintén a *jeltárgy* határozza meg (Peirce, 1998, 478.). E modell szerint tehát döntő jelentőségű a *jeltárgy* és a *jelhordozó* (későbbi szövegeiben Peirce a *sign* szó helyett a *representamen* terminust használja) közötti *szemantikai viszony* (Szívós, 2013, 35.), amelynek kategorizálása Peirce elméletének legismertebb és legtöbbet idézett része, s az általam tárgyalt probléma szempontjából is éppen az a kulcskérdés, hogy a jazz és a gyász/trauma, illetve ezek leírhatósága, elbeszélhetősége milyen módon kerülnek egymással kölcsönösen *jelhordozó-jeltárgy* kapcsolatba.

Peirce szerint tehát a jelek három fő kategóriába sorolhatók aszerint, hogy milyen módon idézik fel a jeltárgyukat. Az első és legalapvetőbb mód a *hasonlóság* (*likeness*) alapján való kapcsolódás, e jeleket Peirce *ikonoknak* nevezi (Peirce, 1998, 5., 13.). Másképpen fogalmazva az *ikon* az alapján jelöl, hogy a jelhordozó valamilyen minőségében *osztozik* a jeltárggyal. Természetesen azonban a hasonlóság mértéke nem

⁵ A magyar nyelvű terminológia kapcsán lásd Kövecses Zoltán metaforával foglalkozó könyvének vonatkozó fejezetét (Kövecses, 2005, 227-236.).

minden esetben azonos. Peirce ennek megfelelően három alkategóriát különböztet meg az ikonokon belül: a legegyszerűbb kategóriát, amely esetében a jelhordozó egyszerű, közvetlen érzéki minőségében hasonlít a tárgyához, *képmásnak* (*image*) nevezi; az ennél egy fokkal elvontabb típust, amelyben a tárgy a belső relációit a jelhordozó saját részeinek azokkal analóg arányain keresztül képezi le, *diagramként* azonosítja; a harmadik, a tárgyukhoz legabsztraktabb módon kapcsolódó ikonokra pedig a *metafora* terminust használja (Peirce, 1998, 274.). Az amerikai tudós definíciója szerint a *metafora* „a jelhordozó reprezentatív karakterét egy valami másban megfigyelhető párhuzam felmutatásán keresztül reprezentálja” (Peirce, 1998, 274.).⁶ Vagyis a metafora Peirce szerint nem pusztán jel, hanem olyan *ikonikus jel*, amely saját reprezentativitását, saját *jel-voltát* állítja előtérbe azáltal, hogy *egy bizonyos vonatkozásban* valaminek az analogonjaként tűnik fel. Érdekes módon egy másik helyen viszont Peirce azt is megjegyzi, hogy a metafora az általános konvención vagy szabályszerűségeen alapuló, általa *szimbólumnak* nevezett jelek egyik alapja is egyben (Peirce, 1998, 264.). Vagyis általánosságban elmondható, hogy a peirce-i értelemben vett metafora alapját alkotó *ikonicitás* alapjában véve a *szignifikáció* (amit Peirce gyakorlatilag valamennyi kognitív folyamat alapjának tart) minden formájában szerepet játszik, gyakorlatilag minden *szemiózisban* (jelfolyamatban) inherensen jelen van egy többé vagy kevésbé szaliens ikonikus mag.

Ennek fényében viszont Peirce elmélete igencsak könnyen összeegyeztethetőnek tűnik a kognitív nyelvészet metafora-fogalmával, hiszen azoknak is talán a legfontosabb megállapítása, hogy a *metafora* nem pusztán a szavakkal való költői játék eszköze, hanem az embernél megfigyelhető *gondolati folyamatok* (*thought processes*) alapvetően *metaforikusak*, vagyis a fogalmi gondolkodásunk rendszere egészében véve „metaforikusan strukturált és meghatározott” (*metaphorically structured and defined*) (Lakoff és Johnson, 1980, 6.). A már Arisztotelész által is leírt nyelvi metaforák tehát a fogalmi gondolkodás *inherens metaforicitásából* fakadnak (Lakoff és Johnson, 1980, 6.), Peirce nyomán pedig felvethető, hogy a metaforicitás alapja az emberi kognícióban voltaképpen az *ikonicitás*, amely a *szelektív projekción* keresztül lehetővé teszi gyakorlatilag bármely két *bemeneti tér* integrációját (vö. Fauconnier és Turner, 1998, 134., lásd fent). Avagy épp fordítva, ahogy Mark Turner érvel, a *bemeneti terek* elemei közötti *hasonlóság* érzete a *fogalmi integráció eredményeképpen* jön létre, vagyis az *ikonicitás* a konceptuális terek integrációjának egyfajta végterméke (2013, 23.). Akárhogy is, mindenképpen úgy tűnik, az *ikonicitás* alapvetően fontos szerepet játszik az emberi gondolkodásban és nyelvhasználatban.

Bizonyos értelemben tehát a zene, illetve a zenéről való beszéd, illetve a gyász/trauma és az arról való beszéd Toni Morrison regényében megfigyelhető párhuzamba állítása szintén azáltal lehetséges, hogy az emberi elme képes gyakorlatilag bármely két vagy több egymástól különböző dolgot egymáshoz valamilyen vonatkozásban hasonlónak látni, és e hasonlóságot fogalmilag strukturált módon elgondolni. Vagyis a fent említett *komplex metafora* azonosítása és a szöveg eszerint történő koherens értelmezése végső soron valóban az *ikonicitáshoz* vezet bennünket. A két jelenség az „elmondhatóság” és „kimondhatóság” problémáin,

⁶ Eredetiben: „those [icons] which represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else, are *metaphors*” (Peirce, 1998. 274.).

vagyis a *nyelv expresszív kapacitásának* kérdésén keresztül kapcsolódik össze, s ebben a vonatkozásban, amint azt fentebb bemutattam, kölcsönösen egymás ikonjaivá, metaforikus helyettesítőivé válnak. A traumatikus események elbeszélése a zene leírása *helyett áll*, míg a zenéről való beszéd az említett események által kiváltott gyász és egyéb érzések verbális megfogalmazását pótolja. A két „lehetetlen küldetés” párhuzamba állítása tehát végső soron mindkét feladat megoldását eredményezi azáltal, hogy az „elmondhatatlan” és a „kimondhatatlan” kölcsönösen el- illetve kimondják egymást. Vagyis a zene, mint az írott verbális nyelvtől különböző, idegen médium felidézése a szövegben voltaképpen az elbeszélő nyelv *szemiotikai modalitásának* feltárását teszi lehetővé (lásd Elleström, 2010, 21-22.), performatív módon rámutatva a jelentésképzés média-specifikus formáira és az azokban rejlő szinte végtelen lehetőségekre. Másképpen fogalmazva a nyelv *kifejezésbeli határait* tételező toposzok (az „elmondhatatlan” és a „kimondhatatlan”) valójában maguk is csupán *orientációs metaforák* (Lakoff és Johnson, 1980, 14.), amelyek azt implikálják, hogy a nyelvnek van egyfajta „hatóköre”, amelyen belül képes adekvát módon leírni dolgokat, és vannak területek, amelyek ezen kívül esnek, például mert fogalmi gondolkodással nem megragadhatók. E két metaforikus koncepció egymással egyetlen, komplex metaforában szembeállítva azonban valósággal szembefordított tükrökként keltik a nyelvi tér végtelenségének érzetét. Morrison szövege úgy szegül szembe a két hagyományosan lehetetlennek tekintett feladattal, hogy mintegy kijátssza őket egymás ellen – a racionális fogalmakkal való leírásnak ellenálló zenét a traumatikus emlékeken, a nehezen körülhatárolható érzéseket (elsősorban a gyászt, valamint a szégyent, a büntudatot stb.) pedig a szereplők zenéhez fűződő attitűdjén keresztül mutatja meg. A felvonuláson például Alice a zenére haragszik az ő, a rokonai és a hozzá hasonlók által elszenvedett agresszió miatt, mintegy a jazzre vetítve ki a traumatikus élmények és a gyász által benne keltett érzéseket, ahogy a felvonulók is csak a dobokon keresztül képesek igazán hangot adni felháborodásuknak és fájdalmuknak. A zenét viszont ugyanakkor szintén kizárólag azon keresztül látjuk, amit a szereplők számára megjelenít: Alice szemében a romlás, az erkölcstelenség és a felfordulás tüneteinek keresztül, Dorcas számára a szülei halálának emléke és a nagynénje szeretve féltő zsarnokoskodása alóli felszabadulás eszközeként (Morrison, 1993b, 60-61.), a fiatal Violet és Joe számára a szegregált Délről menekülőutat kínáló Város hangjaként, amire táncolni lehet (Morrison, 1993b, 49-50.) stb. A szöveg és az általa alkalmazott elbeszélő stratégia tehát azt látszik alátámasztani, hogy a nyelv mint médium nem materiális kvalitásai, modalitásai révén képes jelentést hordozni, hanem azáltal, hogy használják és értelmezik (vö. Elleström, 2010, 21-22.), e használatnak és értelmezésnek pedig megkerülhetetlenül része a *metaforicitás* és az *ikonicitás*. Bár az irodalmi szöveg ezeket a hétköznapi nyelvnél feltűnőbben és bizonyos értelemben kreatívabban alkalmazza, valójában szó sincs semmiféle határok „átlépéséről”, hiszen ami történik, az eleve a nyelv, és az annak alapjául szolgáló fogalmi gondolkodás természetes működésének velejárója.

Konklúzió

A korábban feltett két kérdés (hogyan működik a metaforikus jelviszony a szöveg egészében, és milyen tanulságok vonhatók le e jelviszony vizsgálatából a gyász és a trauma verbális reprezentációjára vonatkozóan a fikción kívüli, „való világban”) közül az elsőre tehát a válasz az, hogy a szöveg a nyelv inherens *metaforicitását* és *ikonicitását* kiaknázva állítja egymás mellé, avagy fordítja szembe egymással az „elmondhatatlan” és a „kimondhatatlan” toposzait. Ugyanakkor ezáltal Morrison irodalmi narrációja nem csupán kihasználja a verbális nyelv alapvető mediális kvalitásait, hanem performatív módon le is leplezi annak működését – vagyis nemcsak hogy támaszkodik a *metaforicitásra* és az *ikonicitásra* a művészi kifejezés érdekében, hanem egyszersmind arra is rámutat, hogy a nyelv leíró, ábrázoló, elbeszélő képessége alapvetően ezekre az alakzatokra épül. Mindebből egyenesen következik, hogy a válasz a második kérdésre a szöveg által feltárt, a nyelvre irányuló önreflexív értelem hasznosításában keresendő. Ugyanis amennyiben a Morrison szövegében „leleplezett” aspektusok nem csupán az irodalmi nyelvhasználatban, hanem bizonyos mértékig valamennyi, a verbális nyelvet médiumként használó elbeszélésben, narratívában szerepet játszanak, akkor felvethető, hogy ezeknek a leíró, illetve narratív nyelvben betöltött funkciójának, a nyelv mint mediális közeg sajátos belső működésének pontosabb megértése a nyomasztó érzéseik, emlékeik narrativizációjával küzdők feladatának megkönnyítéséhez is hozzájárulhat. Másképpen fogalmazva a trauma vagy a gyász elbeszélhetőségét fókuszba állító irodalmi szövegek tanulmányozása azért különösen fontos, mert az így nyert tapasztalatok segítséget nyújthatnak olyan tapasztalatok verbalizációjában, amelyek esetében a hozzáférést a megfelelő nyelvi és fogalmi keretek kulturális tabusítás által okozott hiánya is nehezíti. Nem elsősorban azért, mert ezek a szövegek készen kínálnak hasonló kereteket, amelyeket a kulturális tabukkal dacolva alkotnak meg (bár bizonyos esetekben természetesen ez is elképzelhető), hanem főleg azért, mert arra is mintával szolgálnak, hogyan építhetjük fel mi magunk (vagy az érintettek) ezeket a kereteket a nyelvben eleve benne rejlő lehetőségek kiaknázása által. Mindez önmagában természetesen nem oldja meg a narrativizáció feladatát, ám ebben mindenképp fontos lépés lehet, ha a nyelvet akadályból a cél elérését megkönnyítő eszközzé tudjuk változtatni.

Felhasznált irodalom

- Abraham, N. – Torok, M.** (1994). *The Shell and the Kernel – Renewals of Psychoanalysis. Volume I.* Szerk. és ford. Nicholas T. Rand. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Arisztotelész** (1999). *Rétorika.* Ford. Adamik Tamás. Budapest: Télosz.
- Arisztotelész** (1997). *Poétika.* Ford. Ritoók Zsigmond. Budapest: Pannonklett.
- Békés V.** (2008). *A trauma reprezentációjának változásai holokauszt-narratívákban.* PhD-disszertáció. Pécs: PTE BTK, Pszichológiai Doktori Iskola. [2009-Bekes Vera \(pte.hu\)](https://www.pte.hu) 15/06/2021
- Caruth, C.** (1995). Introduction. In: uő (szerk.), *Trauma – Explorations in Memory.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- Csobó P. Gy.** (2010). Autonómia és kimondhatatlanság – Zenefilozófia és zenetudomány határmezsgyéiről. *Magyar Zene*, 48(3): 277-293.
- Daylight, R.** (2011). *What If Derrida Was Wrong About Saussure?* Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Drid, O.** (2015). Cycles of Violence, Cycles of Trauma in Toni Morrison's Jazz. *International Journal of Humanities and Cultural Studies*, 2(3): 243-254.
- Elleström, L.** (2010). The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In: uő (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (11-50). London: Palgrave MacMillan.
- Elleström, L.** (2018). A medium centered model of communication. *Semiotica*, 224.
- Fauconnier, G. – Turner, M.** (1998). Conceptual Integration Networks. *Cognitive Science*, 22(2): 133-187.
- Fauconnier, G. – Turner, M.** (2002). *The Way We Think: Conceptual Blending and The Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Foa, E. B. – Molnar, C. – Cashman, L.** (1995). Change in rape narratives during exposure therapy for posttraumatic stress disorder. *Journal of Traumatic Stress*, 8(4): 675-690.
- Goarzin, A.** (2011). Articulating Trauma. *Études Irlandais*, 36(1): *Trauma et mémoire en Irlande*, 11-22.
- Heffernan, J. A. W.** (1993). *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Herman, J.** (1992). *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence – From Domestic Abuse to Political Terror*. New York: Basic Books.
- Jankélévitch, V.** (1983). *La musique et l'ineffable*. Paris: Éditions du Seuil.
- Kérchy A.** (2006). Narrating the Beat of the Heart, Jazzing the Text of Desire: A Comparative Interface of James Baldwin's *Another Country* and Toni Morrison's *Jazz*. In: L. King – L. O. Scott (eds.), *James Baldwin and Toni Morrison: Comparative Critical and Theoretical Essays*. London: Palgrave Macmillan.
- Kövecses Z.** (2005). *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*. Budapest: Typotex.
- Lakoff, G. – Johnson, M.** (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Mandel, N.** (2006). *Against the Unspeakable – Complicity, the Holocaust, and Slavery in America*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Milián O.** (2009). Az ekphraszisz eredetei. In: uő, *Képes beszéd* (22-47). JAK-Füzetek 159. Budapest: József Attila Kör – Prae.hu.
- Morrison, T.** (1993a). *Jazz*. New York: Plume–Penguin Books.
- Morrison, T.** (1993b). *Dzsessz*. Ford. Vághy László. Budapest: Európa Könyviadó.

- Peirce, C. S.** (1998). *The Essential Peirce, Vol 2*. Peirce Edition Project. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Pennebaker, J. W.** (1990). *Rejtett érzelmeink, valódi önmagunk. Az őszinte beszéd és írás gyógyító ereje*. Ford. Ehmann Bea. Budapest: Háttér Kiadó, 2005.
- Pennebaker, J. W. – Susman, J. R.** (1988). Disclosure of traumas and psychosomatic processes. *Social Science and Medicine*, 26(3): 327-332.
- Pennebaker, J. W. – Seagal, J. D.** (1999). Forming a story: The health benefits of narrative. *Journal of Clinical Psychology*, 55(10): 1243-1254.
- Pici, N.** (2000). Trading Meanings: The Breath of Music in Toni Morrison's "Jazz". *CEA Critic*, 62(3): 18-38.
- Rajewsky, I. O.** (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 6, 43-64.
- Rody, C.** (2000). Impossible Voices: Ethnic Postmodern Narration in Toni Morrison's "Jazz" and Karen Tei Yamashita's "Through the Arc of the Rain Forest". *Contemporary Literature*, 41(4): 618-641.
- Schopenhauer, A.** (1991). *A világ mint akarat és képzet*. Ford. Tandori Ágnes és Tandori Dezső. Budapest: Európa Könyviadó.
- Schwab, G.** (2006). Writing Against Memory and Forgetting. *Literature and Medicine*, 25(1): 92-121.
- Szívós M.** (2013). *A jeltől a kódig – Rendszeres szemiotika*. Budapest: Loisir.
- Tarasti, E.** (2012). *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner talk to us*. Semiotics of Communication and Cognition, Vol. 10. Berlin: De Gruyter Mouton.
- Turner, M.** (2013). Iconicity by Blending. In: L. Elleström – O. Fischer – C. Ljungberg (eds.), *Iconic Investigations* (13-24). Iconicity in Language and Literature 12. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing.