

## HIBRID FORMÁK A TOLNAI-REGÉNYBEN

„Az írás peremén mindig nélküled vagyok kénytelen élni.”  
Maurice Blanchot (Szabó Marcell fordítása)

„...az álmokat és a »valóság« egyéb torzulásait különleges, balra dőlő kézírással jegyeztem le – legalábbis eleinte, míg fel nem hagytam a hagyományos megkülönböztetéssel.”  
Vladimir Nabokov (Pap Vera-Ágnes fordítása)

Szeméremékszerek című regényfolyamának *A két steril pohár* című első könyvéhez Tolnai Ottó öt mottót választott; ezek közül a negyedik és leghosszabb Maurice Blanchot *A túl nem lépés* című kötetéből származik, mely önmagában is hibrid mű: fragmentumaiban a filozófiai értekezés nyelve a fikció beszédmódjával keveredik. Ahogy a magyar kiadáshoz utószót író Darida Veronika fogalmaz, a mű „semleges hangon megírt, személyes napló”, és „a töredékek [...] egy fiktív dialógus nyomaként is olvashatók”.<sup>1</sup>

A Tolnai Ottó által mottónak választott fragmentum is a dialógus mibenlétére utal:

„Ha igaz, hogy a kínai nyelvben létezik egy írásjel, mely egyszerre jelöli az »embert« és a »kettés« számot, akkor könnyű felismerni az emberben, aki mindig önmaga és a másik, a dialógus önfelelt kettősségét, a kommunikáció lehetőségét. De, és ez talán lényegesebb, nem ennyire könnyű elgondolni az »embert«, vagyis a »kettőt«, mint olyan eltérést, amelyből hiányzik az egység, elgondolni az ugrást a 0-tól a kettősségig, a tilalmasként megjelenő 1-et, a kettő közöttit.

A mérték és a közép kapcsán idézhetjük Konfuciuszt: »Mérték, közép, ezek az ember szélsőségei.« Ha a közép a szélsőség, akkor a középpont soha nincs középben. Senki sem birtokolja a mértéket, csak aki senkivel sem áll kapcsolatban.”

A töredéket Blanchot azzal zárja, hogy „ha nem is gondoljuk el az Egyet, attól még hagyjuk, hogy az Egy vezéreljen minket, egészen a különbségnélküliség küszöbéig”.<sup>2</sup>

Ha úgy tetszik, az új Tolnai-regény – legalábbis amit eddig ismerünk belőle – nagyszabású kísérlet az Egy kiküszöbölésére, azaz mind a hagyományos egyes szám első személyű, mind pedig az egyes szám harmadik személyű narráció felszámolására és egy eleve kettős prózanyelv megteremtésére. Az első mondatok így hangzanak ebben a regényben: „Elküldtek, mondja. És én már emeltem is le a szatyrot a kampórol. És már mentem, kocogtam, mondja T. Olivér. Elküldtek két steril pohárért.”

Vagyis adott egy T. Olivér nevű elbeszélő-főhős, akinek az elbeszélését és/vagy írását végigközvetíti egy olyan elbeszélő-szereplő, akinek viszont nincs neve, de maga is egyes szám első személyben szólal meg. Olyan narratív modellt képzelhetünk el, ahol a szerző úgy kettőzi meg az elbeszélőt, hogy egyszerre beszélgetti egyes szám első személyben,

<sup>1</sup> Darida Veronika: Közelítő lépések. In: Maurice Blanchot: *A túl nem lépés*. Ford. Szabó Marcell. Kijárat, Budapest, 2014. 145., 151.

<sup>2</sup> Blanchot: i. m., 44.

majd beszél róla harmadik személyként, ő-ként egy egyes szám első személyű narráción belül. Előttünk áll az az ember, aki „mindig önmaga és a másik”, ám ez a dialógus távrolról sem „önfeledt”. Nagyon is tudatosan konstruált beszédmódról van szó, melyet a Tolnai-szövegekben általában a kritikus (és többnyire korlátolt) olvasó pozíciójából megszólaló Regény Misu nevű szereplő azonnal le is leplez, rögtön a mű első oldalán:

„Regény Misu erre azt mondja, mi ugyanazt mondjuk, ugyanazt multiplikáljuk, s ez az, éppen ez, ami őt örületbe kergeti, nem sikerül ugyanis tetten érnie bennünket, tetten érni, éppen melyikünk is beszél, melyikünk is ír per pillanat, jóllehet bámul a szánkba, avagy görcsösen szorítja, sőt talán azt is mondhatnánk, vezetni kezünket, az enyémet persze nem, mondja Jonathán, mert nekem mintha nem is lenne kezem.”<sup>3</sup>

A kettős beszédbe további szereplők, további szólamok kapcsolódnak be. T. Olivér és narratív „hasonmása” a palicsi infaustusok társaságában jelenik meg, és hibridizált szólamuk az ő beszédükkel keveredik, az ő társalgásukban oldódik föl, foszlik szét.

Amikor végül T. Olivér a palicsi gyógyszerértárban beszerzi a két steril poharat, az erről tudósító „másik” elbeszélő a következőt mondja zárójelek között: „Elvégre T. Olivér lenne a BAYER ASPIRIN szerzője, szürom én közbe, igaz, akkor még nem volt szabad reklámozni az orvosságot, most pedig lám, majdhogynem az orvosságreklám határozza meg a világot.”<sup>4</sup> Eszerint T. Olivér azonos a Tolnai Ottó nevű szerzővel, aki a *Bayer Aspirin* című monodrámát írta, T. Olivér a szerző álneve, egy olyan szerzőé, aki ezzel a gesztussal ironikusan megkülönbözteti magát önmagától mint korábbi műveinek írójától. Ezen a ponton a szerzői pozíció is bevonódik a játékba: a szerző, az elbeszélő és a hős a narratív síkok révén egymást tükrözik és egymásban tükröződnek. Ez a technika arra emlékeztet, ahogy a *Nézd a harlekint!* című, utolsó befejezett regényében Nabokov travesztiába fordítja az életművét. Mielőtt a regény, a Vagyim Vagyimovics N. nevű orosz emigráns író önéletrajza elkezdődne, az olvasó egy listát talál *A narrátor további művei* címmel, amely – leképezve Nabokov tényleges regényeinek tükörszimmetriáját – hat-hat tételt nevez meg a fiktív szerző orosz, illetve angol nyelvű művei közül, és e műcímek parodisztikusan idézik meg az igazi Nabokov-regényeket. Tolnai kevésbé fikcionalizálja saját korábbi műveit, az ő regényében jóval nagyobb arányban van jelen az önéletrajzi fikció dokumentáris komponense. Ám ahogy Nabokov író hőse végigtekint saját műveinek *üres helyén* az Okszman nevű emigráns kiadó, könyvkereskedő és könyvtáros üzletében, és azt tapasztalja, hogy a műveivel kapcsolatban minden végzetesen összekeveredik, nagyon hasonló ahhoz a mozzanathoz, ahogy T. Olivér iratmegőrzőinek a sorrendje is abszolút bizonytalanra válik és teljesen kicsúszik az ellenőrzése alól:

„[Okszman] egy távoli sarokba vezetett, és zseblámpájával diadalmasan rávilágított a könyvek helyére az én műveimet tartalmazó polcon.

– Nézze csak – kiáltotta –, hányat elvittek. A *Princess Masha* összes példányát kikölcsönözték, úgy értem, *Mashenka* –, a fenébe, úgy értem, *Tamara*. Szeretem a *Tamará-t*, úgy értem az ön *Tamará-ját*, nem Lermontovét vagy Rubinsteinét. Bocsásson meg. Az ember összezavarodik ennyi átkozott mestermű között.”<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Tolnai Ottó: *Szeméremékszerek. A két steril pohár*. Jelenkor, Budapest, 2018. 7.

<sup>4</sup> Tolnai: i. m., 26.

<sup>5</sup> Vladimir Nabokov: *Nézd a harlekint!* Ford. Pap Vera-Ágnes, Európa, Budapest, 2012. 122.

Nabokov ebben a rövid bevezetésben a következő műveket „keveri össze”:

- Lermontov *Korunk hőse* című regényét (ennek szereplője Mary hercegkisasszony, aki valójában orosz, de követve a divatot, így nevezteti magát)
- saját *Masenyka* című első, oroszul írt regényét
- Lermontov *Démon* című elbeszélő költeményét (ennek női főszereplője Tamara)
- saját *Szólj, emlékeztél!* című önéletírását, melyben Tamarának nevezi első szerelmét
- Vagyim Vagyimovics N. nevű hősenek *Tamara* című, orosz nyelven írt első regényét
- Rubinstein *Démon* című operáját.

Tolnainál az infaustusok keverik össze az iratmegőrzőket vagy tüntetik el egy-egy darabjukat, hogy majd végül a pszichiátria könyvtárából kelljen előbányászni egy-egy keresett kéziratot. Nem is az elbeszélő-főhős adja meg majd az iratmegőrzők végső sorrendjét, hanem a szereplők, akik egyúttal a kéziratok fiktív olvasói is: Regény Misu, Jonathán és a pszichiáter Professzor. Az *iratmegőrzők sorrendje* a regény második címe is egyben, jelezve ezzel, hogy a kéziratok sorsa, összeállításuk története, vagyis a regény metafikciós síkja éppen olyan fontos, mint a fikciós sík, T. Olivér egy napig tartó palicsi bolyongása, eltévedése a határsávban, letartóztatása, majd pszichiátriára kerülése. A regényben több lista is található, olvasmányjegyzékek, a *Szeméremékszerek* tartalomjegyzéke, amely a kórterem éjjeliszekrényének fiókjából kerül elő, és a tervezett könyvek címei. Míg Nabokov hőse a lezárt műveinek során tekint végig, Tolnainál minden képlékeny, még minden kézirat kiadásra, azaz véglegesítésre vár.

Ez a fajta (ön)parodizáló travesztia nem csak a posztmodern intertextualitás jellegzetes irodalmi műfogása. Mihail Bahtyin regényelméletében kimutatja, hogy a „parodisztikus-travesztív formák súlya a világirodalom egészében rendkívül nagy”, mivel magának a regény műfajának a létrejöttében is alapvetően két nagy tényezőnek volt meghatározó szerepe: a nevetésnek és a soknyelvűségnek.<sup>6</sup>

Innen nézve szinte törvénytörő, hogy az idézett mottóban Blanchot is egy *idegen* szóra, egy kínai írásjelre hivatkozik, amikor az ember dialogikus kettősségéről beszél. Bahtyin szerint az alkotó számára csak a másik nyelv ad lehetőséget, hogy kilépjen a saját nyelvbe való bezártságából, csak a másik nyelv kínálja a tudat számára rálátást önmagára: „az alkotó tudata mintegy a nyelvek és stílusok mezsgyéjén áll”.<sup>7</sup> Bahtyin gondolkodásában szorosán összefügg a hibriditás és a dialógus koncepciója. A hibriditás mint a (főként angol nyelvű) posztkolonialista irodalomtudomány és kultúrakutatás központi kategóriája el-entmondásos fogalom, önmagában is hibrid jelenség. Több kutató is figyelmeztet arra, hogy mivel a hibriditás fogalma eleve feltételez két előzetes „tisztá” minőséget, ennek a fogalomnak politikai, ideológiai használata könnyen átfordíthatja a hibriditásról szóló tudományos, irodalom- és kultúrkritikai diskurzust rasszista beszédbe.<sup>8</sup> Másfelől viszont a hibriditás fogalma vagy valamilyen szinonimája nélkül nehéz volna leírni a kevert minőségeket, a tükör-jelenségeket, a nyelvi és kulturális átvételeket, a szólam-összeolvadásokat stb. Mint a neves zágrábi szlavista, Josip Užarević megállapítja, a hibriditás fogalmában rejlő ellentmondás Bahtyin nyelvészeti modelljében is fellelhető, mivel eldöntetlen marad a kérdés, hogy mi a viszony a regény mint dialogikus, hibrid, nyitott struktúra és

<sup>6</sup> Mihail Mihajlovics Bahtyin: A regény nyelv előtörténetéhez. Ford. Könczöl Csaba. In: Uő.: *A szó esztétikája*, Gondolat, Budapest, 1976. 225–227.

<sup>7</sup> Uo., 236.

<sup>8</sup> Vö.: Robert Young: *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. London, Routledge, 1995, Paul Gilroy: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Verso, London – New York, 1993. Vanessa Guiguery: Hybridity, Why It Still Matters. Introduction. In: *Hybridity: Formes and Figures in Literature and the Visual Arts*. Cambridge, Cambridge Scholars, 2011. 1–9., P. Prayer Elmo Raj: Postcolonial Literature, Hybridity and Culture. *International Journal of Humanities and Social Science Studies*. Volume I, Issue II. September 2015. 125–128.

a regény mint „végső egész”, mint világmodell között.<sup>9</sup> Bahtyin maga is reflektál a hibriditás fogalmának kettősségére, amikor arról beszél, hogy a fogalomnak van egy „magas”, értéktelített és egy „alacsony”, pejoratív használata. Az elsőben az is-is séma ismerhető fel: a hibrid ebben az értelemben tartalmazza mindkét kiinduló minőséget, és egy magasabb szinten szintetizálja azokat; a második esetben pedig a sem-sem séma érvényesül: a hibridből hiányoznak a kiinduló minőségek lényeges komponensei, és valami gyengébb, rosszabb változat jön létre.

Tolnai Ottó új regényében talán minden eddiginél nyíltabban tematizálja a kulturális identitás problémáját. A saját nevével való játék, a saját név hibridizációja korábban is megfigyelhető volt műveiben. Tolnai sokszor beszélt és írt arról, hogy vezetékneve felvett név, és a családot eredetileg Kracsunnak hívták. A regényben is szó esik a sócsempész ősről, akik Erdélyből szállították a söt Szegeden keresztül a Délvidékre. A vezetéknev választására vonatkozóan is kettős magyarázatot ad: a minta lehetett az 1940-es évek neves könyvkiadójának, Tolnai Simonnak vagy a kor népszerű színésznőjének, Tolnay Klárinak a neve. Bár a Tolnai név igazi magyar névnek hangzik, viselőjét, a sikeres kiadót eredetileg Friedmann Samunak hívták, zsidó volt és Mauthausen koncentrációs táborában halt meg 1944-ben, 47 éves korában. Ily módon a vezetéknev története kétszeresen is a kisebbséghez köti viselőjét. Tolnay Klári neve pedig felidézi két korai filmjének a címét, az *Azúr Expresszt* és a *Tiszavirágot*, amelyek egyúttal azonosak Tolnai saját „költői kategóriáival”. A keresztnév, az Ottó német eredetű és gazdagságot jelent. Ottónak hívtak több német királyt a középkorban, a 10. században pedig Nagy Ottó volt a szent Római Birodalom első imperátora. Tolnai számára azonban a keresztnevének ez a dicsőséges birodalmi jelentése egyáltalán nem fontos, soha nem említődik. Egy kivétel van talán, Habsburg Ottó mint pozitív közszereplő, akinek szívét a pannonhalmi bencés apátságban temették el. Míg vezetékneve esetében a területiális elem válik lényegessé, és a Vajdaság multikulturális és soknemzetiségű régiójához való kötődése fejeződik ki benne, a keresztnév esetében az etnikai és történelmi jelentésmozzanatok helyett az esztétikai tényező szerepe lesz meghatározó. A név két O-ját például hol a WC-k nulláihoz hasonlíja ironikusan, hol Nabokov tojásdad alliterációjához a *Sebastian Knight valódi élete* című regényből, míg a két T a keresztet mint a szenvedés szimbólumát asszociálja.

A készen kapott, örökölt saját név poétikai kategóriává történő alakításában is megfigyelhető a tudatos, hibridizáló eljárás. Hasonló műveleteket hajtanak végre a *Szeméremékszerek* elbeszélői is.

A kihallgatás során a névre vonatkozó kérdésre T. Olivér a sókereskedő görögkeleti valóságú Kracsun-ősökre hivatkozik. Az első szereplő pedig, akivel T. Olivér találkozik útban a steril poharakért, Cziprián Falconetti, akinek „nagyapja olasz, nagyanyja meg lengyel (illetve francia és cseh). Ő pedig, ezt senki sem tagadhatja, szintiszta és hű és nagy és talpon maradt magyar, aki legszívesebben jurtában élne a saját udvarán is”.<sup>10</sup> T. Olivér és narratív „hasonmása” saját identitását illetően szintén „kétpólusú magyarságról” beszél. Ez az identitáskonstrukció azonban ezúttal nem a Vajdaság soknyelvű multikulturális terének a leképezése, mint azt a Tolnai vagy a Kracsun név autopoétikus magyarázatai esetében láthatunk, hanem egy új, ironikus identitásforma, mely a New York-i látogatáshoz kapcsolódik, amikor T. Olivér találkozott Sheryl Suttonnal, Robert Wilson fekete színésznőjével, akit több lépésben azonosít a palicsi Magyar László afrikai feleségével, Ina Kullu Ozoróval. „Kétpólusú magyarságának” egyik pólusán a fekete színésznő és az afrikai feleség, „a szerencsen király

<sup>9</sup> Ё. Ужаревич: Теория гибридности Михаила Бахтина и проблема литературных микроформ. (Mihail Bahtyin hibriditás-elmélete és az irodalmi mikroformák problémája. In: *Гибридные формы в славянских культурах*. (Hibrid formák a szláv kultúrákban) Институт Славяноведения РАН. Moskva, 2014. 19–34.

<sup>10</sup> Tolnai: i. m., 86.

lánya” helyezkedik el. A „kétpólusú magyarság” e modelljéhez előképet, mintát Tolnai minden bizonnyal *A kisinyovi rózsában* megidézett „negritúd” Puskinban találhatott, akinek őse, anyai dédapja „Nagy Péter szerescsene”, tábornoka és fogadott fia, az afrikai Abram (Ibrahim) Petrovics Hannibál volt, akit a konstantinápolyi orosz követ ajándékozott a cárnak. Puskin több művében is feldolgozta egzotikus származásának történetét.

A származás hibridizált identitáskonstrukciói mellett sajátos kategóriát képeznek a regényben azok az ugyancsak ironikus gondolkodásbeli, világnézeti keveredések, kereszteződések, amelyeket sajátos ideológiai hibrideknek lehetne nevezni. *A kisinyovi rózsában* ilyen ideológiai hibrid például a Trockij köröszta nevű szereplő neve, akinek hányatott sorsa valóban emlékeztet az orosz forradalmárra. Trockij köröszta a francia Idegenlégióba szeretett volna kerülni, de ehelyett a spanyol polgárháborúba küldték, majd dolgozott egy francia bányában, ahonnan valahogyan Uzsgorodba került, ahol elveszett, nem találták, majd végül Japánon át hazatért. (A Trockij név maga is álnév, ideológiai hibrid, hiszen mint ismeretes, Lev Davidovics Bronstein a börtönből szökve a hamis útleveleire hirtelen ötlettől vezérelve a börtönőre nevét írta rá.)

A *Szeméremékszerekben* pedig többek között Apti Biszultanov csecsen költő költészetének meghatározásában láthatunk példát az ideológiai hibridre: „feletébb izgalmasnak találtam, ahogyan a modern orosz költészet (Paszternak, Hlebnyikov, Mandelstam, Cvetajeva, Ahmatova) eredményeit felhasználva, egy új, epikus költéssel küzd valamilyen féleképpen az oroszok ellen”.<sup>11</sup>

*A két steril pohárhoz Elő- és/vagy Utószó* is tartozik, amely ugyancsak bővelkedik a hibrid megoldásokban. Ez a szöveg a fikció szerint akkor íródik, amikor T. Olivér már nem él: ilyen értelemben bevonódik a regény téridejébe az a jövő is, amikor a fiktív szerző, illetve az egyik elbeszélő már meghalt. Ez lehet ironikus rájátszás Roland Barthes elméletére a szerző haláláról, de lehet regénytechnikai fogás is, amennyiben megteremti annak lehetőségét, hogy a névtelen elbeszélő újraakertezze az egész könyvet. Az utolsó szövegrész egyszerre ajánlja fel azt az olvasatot, hogy az egész könyv voltaképpen elő-regénye, elő-szövege a T. Olivér halála után az úgynevezett szellemi örökösei által összeállított, sorba rendezett iratmegőrzőknek, és azt a lehetőséget is, hogy az egyedül maradt névtelen szerző új alakmást találjon, és létrehozzon egy újabb hibridet. Ezt az újabb, máris multiplifikálódó keresztezést irodalomtörténeti hibridnek nevezhetjük, mivel itt az egyes szám első személyű elbeszélő Csáth *Naplójába* írja bele a saját mondatait, és hoz létre intertextusokat. E dialogizált hibridek révén pedig új elbeszélő-főhősök születnek: Csáth fikcionalizált alakja, aki Kosztolányival közös regényt készül írni Palicsi Ágostonról, a hóba kitett kis árváról, aki valós alakja Csáth naplójának, és akivel a *Szeméremékszerek* szerzője olvasás közben máris azonosul.

Az Elő-Utószó leír még egy sajátos hibrid műfajt: T. Olivér végrendeletét, egy valós kéziratot (én is láttam a saját szememmel egyszer Palicson), egy lapot, rajta kézírást, szavakat, betűket és mondatokat imitáló grafikai jelekkel, amelyeket azonban nem lehet elolvasni. T. Olivér maga „ideogrammatikusnak” tekintette a végrendeletét, ahol minden jel szabad. Jóllehet a végrendelet írója/rajzolója inkább *nyomokat* hagy, de nem hoz létre *jelet*, abban az értelemben, ahogy Blanchot definiálja az írást:

„Írni annyi, mint a nyomok világa révén s nyomok, vagyis minden nyom eltörlése felé haladni, hiszen a nyomok a totalitással mennek szembe és kezdettől fogva szétszóródnak. Egy másik válasz: az írás megjelöl, de nem hagy jelet. Pontosabban a jel és a nyom között olyan különbség áll fenn, mely már-már képes számot adni az írás kétértelmű természetéről.”<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Tolnai: i. m., 169.

<sup>12</sup> Blanchot: i. m., 58.

Ennek az olvashatatlan végrendeletnek a kulcsa az elbeszélő szerint a *Szeméremékszerek* című, hátrahagyott iratokból mások által kollázsolt regény, amely ebben az értelemben maga is végrendelet.

A fenti példákban tetten érhető a fiktív és a faktuális narratív szekvenciák keresztezése a regény „Harmadik Terében”, nyelvi kontaktzónájában.<sup>13</sup>

Natalja Zlidnyeva orosz kutató *A hibriditás tipológiájához: az embermadár az avantgárd poétikában* című tanulmányában<sup>14</sup> az orosz történelmi avantgárd kevert formáiban, a kollázsban és a montázsban a hibrid struktúra paradox határjelenségeire hívja föl a figyelmet. Ahhoz, hogy a hibrid létrejöhessen, először is atomjaira kell bontani a megelőző formákat, vagyis a hibrid koncepciója egyszerre feltételezi a diszkrét, elkülönült részek princípiumát és a kontinuitás, az egyesülés elvét, a szintagmát és a szintézist. A heterogenitás homogénizálódik és fordítva. Mindez Tolnainál szorosan összekapcsolódik a határvidéki tudaton alapuló identitáskonstrukcióval: a Palicsra hazatérő Csáth *innen*, azaz otthonról ír, miközben a többségi magyar diskurzusban Palics a határon *túli* régióhoz tartozik.

Tolnai Ottó egész életművében ott munkál a kétnyelvűség tapasztalata és eredendő dialogikussága. Ennek talán legszebb hibridizált szimbóluma a tiszavirág, amely biológiai értelemben természetesen nem hibrid lény, Tolnai poézise teszi azzá. A *Benes József festménye* című versében, mely első kötetében, a *Homorú versek*ben jelent meg 1963-ban, már megteszi ezt a gesztust: „egy csokor tiszavirágot hozok neked / mert a kérész még életben / öngyilkos lehet / kirepül a bőréből lustán”.<sup>15</sup> A *Szeméremékszerek*ben pedig a párizsi kis öreg hölgynek mesél T. Olivér a tiszavirágzásról mint élete egyik biztos pontjáról. A tiszavirágzás itt esélyt jelent a csodára, sőt maga csoda, amely összefonódik Kanizsai Ferencnek, Kosztolányi és Csáth kortársának elbeszélésével, melynek hőse kiengedte a nemzeti színű gyufásdobozból a cserebogarat. Tolnai dialogizált és multiplikálódó hibridjei egyértelműen affirmatívak, és olyan produktív instabilitást hoznak létre, melynek révén lehetségessé válik a regény műfajának magas szintű megújítása.

<sup>13</sup> A Harmadik Tér, a Third Space Homi K. Bhabha terminusa, amely mint köztes tér (in-between space) voltaképpen a hibrid pozíció önmagában nem reprezentálható magja, a kultúra fluiditása és az e folyamatban megjelenő bináris oppozíciók együttese. Olyan platform, ahol egyszerre van jelen az ellenállás és a kulturális asszimiláció. Lásd: Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. Routledge, London – New York, 1994.

<sup>14</sup> Наталья Злиднева: К типологии гибридности человек-птица в поэтике авангарда. In: *Гибридные формы в славянских культурах*, i. m., 8–18.

<sup>15</sup> Tolnai Ottó: *Homorú versek*. Forum, Újvidék, 1963. 47.