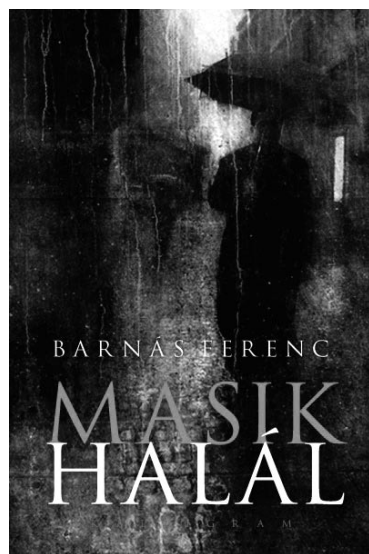


# Képterápia

Balajthy  
Ágnes

(Barnás  
Ferenc:  
Másik  
halál.  
Kalligram,  
2012)



Valószínűleg nem kell könyvcímeket felsorolnom ahhoz, hogy bizonyítsam: az elme megbomlását, az egészséges és a beteg tudatállapot közötti billegést mindig is kitüntetett érdeklődés övezte a regényművészetben. Barnás Ferenc első, 1997-es könyvében (hasonlóan a magas irodalmi pszichotriller egyik alapművéhez, a Poe által jegyzett *Az áruló szívéhez*) magáról az elbeszélőről derült ki, hogy zavarodott, azaz erotikus

fantáziáinak fogságában élő pszichiátriai beteg. Most, éppen tizenöt esztendővel *Az élőködő* megjelenése után ismét egy olyan Barnás-művet tarthatunk a kezünkben, melynek narrátora az örület nyelvét beszéli: „Néha összekeverem, hol, mit mondok, amennyiben egyáltalán én mondom, mert olykor az az érzésem, mintha nem is én mondanám, hanem a másik. Én és a másik. Hacsak nem vagyok eleve a másik. Úgy lenni én, hogy nem én vagyok én?!” (18)

A *Másik halál* névtelen énelbeszélője igencsak valószínűtlen figura. Múltjáról annyi derül ki, hogy kezdetben egy húskombinátban dolgozott, majd esztétikát tanított az ELTE-n, irodalmat a képző, tánc-, illetve zeneművészeti középiskolában, miközben – akárcsak egy másik Barnás-mű, a *Bagatell* főszereplője – minden nyáron ragyogó tehetségű, jól kereső vándorzenészként csavargott Nyugat-Európában. (Az már az arisztotelészi „előnyösebb a hihető lehetetlenség, mint a hihetetlen lehetséges” tézis pikáns illusztrációjául szolgál, hogy az interneten fellelhető információk szerint a könyv éppen ezeken a pontokon tartalmaz önéletrajzi utalásokat – azaz a biográfiai szerző semmivel sem kevésbé valószínűtlen karakter, mint főhőse.)

Ennek a különös zenész-esztétának akkor változik meg az élete, amikor barátságot köt Michaellel, az inszomniától szenvedő, zenerajongó pincérrel, aki rábírja őt egy könyv, a talányos című *Átiratok* elkészítésére. Michaelt azonban olyannyira nyomasztja egy korábbi traumatikus esemény emléke, hogy végül öngyilkosságot követ el, melynek hatására barátja teljesen összeomlik. Munkanélkülüként, paradicsomos téstán és kannás boron tengődve él a Breitner-ház egyik szoba-konyhás lakásában, míg egy napon teremőri állást kap a Galériában, ahol legalább tíz hosszú esztendőbe kerül, míg a képek között gyógyulásra lel.

A – különben meglehetősen vékonyka – cselekmény efféle tömör összefoglalója persze semmit sem mutat fel az olvasás tapasztalatából: abból, hogy milyen lassan állnak össze a rejtelmes utalásokból, homályos emlékképekből, nehezen felfejthető állításokból ennek a történetnek a kontúrjai. A mű tulajdonképpen rövid, egymással hol lazábban, hol szorosabban összefüggő, főként egyes szám első személyben íródott szövegfragmentumok füzére, melyet néhány tipográfiai is jelzett nagyobb cezúra tagol fejezetszerű egységekre. Mintha naplótöredékek, vázlatok, azon melegében papírra vetett gondolatok kerültek volna egymás mellé – ezt a feltételezést erősítheti meg az a bekezdés, amelyből megtudjuk, hogy a teremőr üres perceiben feljegyzéseket készít az *Átiratok*at követő újabb könyve számára. Míg ezen a ponton fellélegezhetünk annak biztos tudatában, hogy rábukkantunk a *Másik halál* (fiktív) keletkezéstörténetére, a következő megjegyzésből aztán kiderül, hogy „végül nem volt időm használni a jegyzeteimet sem” (288), majd nem sokkal később mégis azt olvassuk, hogy a férfi noteszeinek segítségével dolgozik, a regény egymásnak ellentmondó állításokkal operál, kikökkentő retorikai effektusainak jó példajaként. Ami tehát igazán figyelemre méltó olvasmánná teheti Barnás művét, az nem a fragmentált szerkezet, s még csak nem is a szövegvilágban belül emlegetett könyv(ek) és a *Másik halál* viszonya, hanem a tébolyba hajló neurozisz nyelv-retorikai működésmódként való színre vitele.

A mű legelső feljegyzése azt az epizódot örökíti meg, melyben az elbeszélő a „hajlongóssal”, a pesti utcák egyik jellegzetes (bár talán csak „fogásból” örülteként viselkedő) figurájával fut össze a sarki boltban. Kellemetlen, az urbánus környezetben mégis megszokott incidens: az elbeszélő én túlzottan tűnő reakciója – „[n]em bírom az ilyen jeleneteket. Amint sorra kerültem, fizettem és kirohantam” (9) –, éppen ezért olyan zaklatottságról tanúskodik, mely máris gyanút keltő. Ahogy először képtelenek vagyunk megállapítani, hogy miért is különös a villamoson velünk szemben ülő idegen, aztán a tikkelő szemhéj, a hirtelen meginduló motyogás, a téli csizmából elővillanó meztelen lábszár hatására minden világos lesz, úgy derül fény az első oldalak olvasása során lassanként arra, amit majd a Pszichiátriai Szakrendelő említése tesz egyértelművé. Egy mentális problémákkal küzdő, magányos férfi hangját halljuk, aki hol fel-alá járkal, hol borítékokat pecsétel különös nevű társaival, a Grófnővel és a Kékhajúval együtt egy olyan intézményben, amelyben az emberek „benti benticre” és „benti kintekre” különülnek el. Csak

a könyv közepe táján derül ki, hogy ez az intézmény nem más, mint egy képzőművészeti galéria (véltetőleg az Ernst Múzeum), s így nyerne utólag magyarázatot az addig enigmatikusnak bizonyuló, avagy másféle megoldást sejtető utalások. Habár a regény második felében egyre behatóbban ismerjük meg a Galériában folyó munkát, a hely mibenléte iránti gyanúnk nem feltétlenül oszlik el teljesen, köszönhetően azoknak a mondatoknak, amelyek az újraolvasás során is megőrzik elbizonytalanító hatásukat: „Mi nem vagyunk szigorúan elzárva a benti bentictektől, sehol egy különválasztott rész, ahová csak külön engedéllyel lehet bejutni; ez az intézetünk jellegéből adódik, mi ugyanis bizonyos értelemben kísérleti helynek számítunk.” (39) A megbízhatatlan-beszámíthatatlan narrátor kijelentéseinek igazságtartalma felől külső referenciapont híján úgysem dönthetünk, a szöveg összetettségéből azonban az sem von le, ha a Galériát a diegézis világán belül valóságosként fogadjuk el. Ebben az esetben a feljegyzésekben megörökített látásmód-változás lesz érdekfeszítő: az, hogy a férfi miért érzékeli zárt intézetként azt a helyet („Nem mások zártak be. [...] Én döntöttem így” – 42), amely majd gyógyulás színterévé válik.

A *Másik halál* hatásmechanizmusára jellemző, hogy az olvasás során fel-felerősödő, már szóba került gyanú forrása nem más, mint a teremőr saját szolamát átható paranoiás gyanakvás. Ennek köszönhetően sosem fejthetjük meg pontosan, hogy lakásának előző tulajdonosa milyen körülmények között tűnt el, nem derül fény arra, hogy mi történt vele utolsó svájci útján, sőt az is talány marad, hogy a beszélgetéseken túl tulajdonképpen milyen kapcsolat fűzte Michaelhez. Habár csak két nőről tudjuk, hogy valaha is vele aludt, visszatekintése férfiszerelemmé mélyülő barátságot sejt – „az nem csodálat, ha valaki elkezd dolgozni benned, ha valaki elkezd lenni benned, ha valaki egyre csak lesz és lesz benned, pedig te nem is akarod” (72) – de, akárcsak a könyv többi szakasza, ezek a szövegrészletek is olyannyira mentesek az érzékiség, avagy bármiféle szeretetteljes testi érintkezés ábrázolásától, hogy a fizikai kapcsolatra talán éppen csak ez a mélységes hallgatás utalhat. Michael tulajdonképpen maga a téboly trópusa, a hozzá fűződő érzelmek leírásában az elmét előntő zavar korábbi meghatározásának szavai („úgy válik a részeddé, ahogy sohasem akartad” – 12) visszhangoznak. (Az egymásra gyakorolt, sorsfordító erejű hatás hihetőségének szempontjából mégis jót tett volna, ha a két férfi kapcsolatának ábrázolása árnyaltabb és kidolgozottabb.) Míg a pincér tehát egy „valaki” marad, a teremőrt kínzó rejtélyes rosszullet-hullám neve is csak „az”: „Azt hittem, ezeken a helyeken nem fog az történni, ami nem is történik, hanem lesz, egyszerre csak minden átmenet nélkül lesz, hiába vagy azon, szinte csak azon, hogy ne legyen.” (29) Barnás a tudatban uralkodó zavart tehát nem valamiféle szuggesztív, a hallucinációk lefestésére összpontosító, képgazdag prózanyelv révén jeleníti meg – megoldása kevésbé látványos, ám annál meggyőzőbb. A könyvben a betegség szimptomái nyelvi tünetekként ütköznek ki, így az emlékezetkiesésektől szenvedő férfi beszédét is az elrejtés, az elfedés, az elhallgatás

alakzatai szervezik. („Ez a bizonyos orvos nem az ismerősöm ismerősének volt az ismerőse, akit korábban egy egészen más jellegű ügyben szerettem volna felkeresni.” – 90) A feljegyzések közé beékelődő üres helyek, a kitöltetlen deixisű névmások sora, a körülményeskedő fogalmazásmód éppúgy árulkodik a szorongásos félelemmel járó titkolózásról, mint az elfojtás hatalmáról, avagy a mániákus nyelvi precizitás kudarcáról („nem tudok pontos és érthető lenni” – 15). Egy-egy töredék így egymást korrigáló, egymást cáfoló kijelentések örvényévé válik, amelyekben az ismétlődő szintaktikai szerkezetekkel telizsúfolt hosszúmondatok ritmusa is azt a kényszeres mozgást idézi, amellyel a beteg védekezik az „az” fenyegetése ellen: „az ismétlés néha szokott segíteni, ugyanazt tízszer, százszor, ezerszer, ha kell többször is, közben mozgathatod a testedet.” (16)

A mű stiláris rétegzettségéhez járul hozzá az, hogy a férfi gyakran idéz a környezetében élő groteszk alakoktól, akiknek a pesti zsidó zsargonból, a rendszerváltás környékének szlengjéből és teljességgel értelmetlen hangsorokból összegyűrt nyelve valójában jóval nagyobb idegenséggel bír, mint a feljegyzések egyébként kimért, puritán szóhasználata. „[L]ett volna esélyünk, helyette meg csorez meg vakesz” (207), „ráígérnek a pelenkára, aztán putifaré” (174), „bí bú babacsesz, csak a babacsesz” (75) – élkelődnek be sorra ezek a halandza jellegű mondatok az elbeszélésbe anélkül, hogy eldönthetnénk: a teremőr hallja-e őket így (hiszen hallásával „mindig is voltak problémák” – 89), lejegyzésük során nyerték el ezt a formát, avagy ebben a világban valamilyen módon mindenki tébolyult.

A *Másik halál*ban kirajzolódó sorstörténet rekonstrukcióját az is megnehezíti, hogy a töredékekben folyamatosan változik a beszédhelyzet, az elbeszélés vélhető ideje és a felidézett események közötti időtávlat. A narrátor pozíciója a könyv elején rögzítetlen, ekkor rendszertelenül váltakoznak a múltbeli eseményekről beszámoló és a jelen idejű ígealakokat tartalmazó szövegek – utóbbiak akkor igazán izgalmasak, amikor mintegy jelenvalóvá teszik a rohamot, melynek éppen az a lényege, hogy verbalizálhatatlan, hiszen a férfi elveszti benne beszédképességét. Ezzel az állandó, kimerevített jelennel szemben aztán fokozatosan elszaporodnak a változó, mozgásban lévő időre tett utalások (habár „[m]últ az idő” [219] felütéssel kezdeni egy fejezetet nem túl invenciózus megoldás), konkretizálódnak a temporális viszonyok, s a belső gyógyulás lenyomataként megnő a lineáris történetmondás szerepe is. A teremőrnek sikert hozó *Átiratok* tartalmáról nem tudunk meg semmit, címe mégis metaszínten értelmezhető utalássá válik, hiszen az átírás-újrírás mozzanatai lépten-nyomon tetten érhetőek a jegyzetekben is. Ami először egyetlen mondat („Nem érdekes, hogy ki, és az sem érdekes, hogy mikor, illetve milyen körülmények között, a lényeg az, hogy egy nálam fiatalabb férfi miatt történt” – 22), az később retrospektív fejezetté bomlik ki, ami kezdetben értelmezhetetlen, az később szövegösszefüggésbe helyezve racionális magyarázatot nyer.

A feljegyzések egy része azt példázza, hogy milyen vékony a határ az önreflexív és a személyiség széthullását közvetítő beszéd-

mód között, a narrátor elmélkedései azonban nemcsak befelé irányulnak, hanem a galéria életét befolyásoló politikai eseményeket is érintik. Minden bizonnyal ezért esik szó a fülszövegben a „rendszerátváltás utáni Magyarország pillanatképeiről”, avagy „sors és történelem rejtett összefüggéseinek bemutatásáról”; meglehetősen félrevezető módon olyan epikai dimenziókat (s egyúttal olyan ambíciókat) tulajdonítva a könyvnek, amilyenekkel az nem rendelkezik. Nincs tehát szó valójában a paratextus által éltetett „nagyszabásról”, a múltra tett utalások elszórt és áttételes volta nem jelzi valamiféle grandiózus történelmi tabló megteremtésének szándékát. Néhány kiszólás jellegű tételmondatra rábólinthatunk, ám ezekre sem azért, mert esztétikailag is értékelhető újszerűséggel foglalják össze az utóbbi ötven év tanulságait: „Olyan országban élünk, ahol mindenki tudja, mi történt a Vadász utcai üvegházban, a Városház utcai székházban, az Andrássy út 60-ban, mégis úgy tesz, mintha semmiről sem tudna.” Jóval sikerültebbnek tűnnek számomra azok a szövegrészletek, melyek valamiféle szociográfiai érdeklődésről is számot adnak. A Breitner-ház vézskorszakot túlélő, idős lakói, a pesti kapualjakat benépesítő csavargók, avagy Grófnő, az arisztokrata származású büfésnő (aki egyébként nem más, mint az újholdas visszaemlékezésekben is felbukkanó Bim, Ottlik Géza utolsó esztendőinek társa) túlzott részletgazdagság nélkül ábrázolt, mégis emlékezetes figurák maradnak. A közéleti eszmefuttatásoknál mindenesetre jóval nagyobb az esztétikai teljesítőképessége azoknak a szövegrészeknek, melyek a férfi műtárgyak között szerzett tapasztalatait összegzik. A *Másik halál* helyenként szatirikusan ábrázolja a művészvilágot („az ifjú műkritikusok programja volt *Hogyan ragadjuk meg a vizuális lényegét?* címmel [...] volt kakaó, torta és partiszervíz” – 221), miközben megteremtődik benne egy olyan távlat, amelyből a befogadó megengedő ironiával tekinthet magára a teremőri szereppel teljesen azonosuló férfi panaszára is. Azok a hermeneutikai belátások, amelyek a jegyzetekben körvonalazódnak, egy művészeti tárgyú esszében valószínűleg nem hatnának felkavaró erővel – „Azt hiszem, minél több csendet épít fel maga körül egy mű, annál inkább számíthatunk rá [...] a kiállítóteremben átváltoznak az emberek” (283) –, ám ebben a kontextusban, a szövegben megteremtett perspektívából tétellel és felismerés-értékkel bír az „Ernst-csend”, a nézésben elmerülő látogatók közelében megélt „boldogsághoz hasonlító érzés” (290) leírása. (A képtár mint szcena egyébként persze felidézheti a *Seiobo járt odalent* elbeszéléseit, valaki meg is kérdezi a könyvben, hogy „ismered a novellát a teremőrről?” [286] Érdekes, hogy stiláris különbségeik ellenére a hosszúmondatok lüktetése valóban emlékeztet Krasznahorkai szövegeire.) A Barnás-féle prózanyelv rafináltsága éppen abban áll, hogy látszólagos ügyetlensége, bizonytalansága és kimódolatlansága révén képes hiteles megrendültséget sugározni: „És emberek között voltam, lélegző emberek között, akik között jó volt lenni.” (277)

A férfinek itt, a galériában fejlődik ki a „térben lélegző gondolkodás” iránti vonzalma, melyet állítása szerint az *Atíratok*ban

még nem sikerült megvalósítania, jegyzetein azonban mégis nyomot hagy. Egyrészt minduntalan beszámol „mínusz távjaíróról”, melynek során nagy makacssággal rója Budapest utcáit. Az éjszakai kószalások mellett másik meghatározó térélménye viszont a bezártság, „mert hát mindig is azt kutattam, mitől vagyok elzárva, vagyis hogy mitől zárom vagy zártam el magam.” (246) Visszaemlékezéseiben minduntalan felbukkan annak a pillanatnak az emléke, amikor ablakára rácsot szereltet – a mozzanat nyilvánvalóan szimbolikus, jelentéstartalma azonban összetettebbé válik, ha figyelembe vesszük, hogy a főhős így nemcsak hospitalizálja magát („Olyan lesz itt, uram, mint egy kórházi szobában” – 13), de annak is elejét veszi, hogy (talán az előző lakó példáját követve) a mélybe ugorjon. Akárcsak lakásában, egyszerre rendőr és fogoly ő a kiállítóteret háromszáznegyven négyzetméteres terében, amely azonban éppen zártsága miatt válik megtartó erejű menedékké, hasonlóan ahhoz, ahogy a munkájával járó „spicliszkedés” feladata is a műtárgyak és az őket szemlélő emberek figyelmes tanulmányozásába fordul át. A könyvben felépülő gyógyulás-narratíva tehát az ismétlődő motívumok jelentésváltozása mentén épül ki. Az első feljegyzés arról számol be, hogy a férfi négy napja nem lépett ki otthonából, s az utolsó oldalakon kiderül, hogy amerikai alkotói ösztöndíja előtt ismét bezárkózik, alkohol helyett viszont immár feldolgozásra váró jegyzetei társaságában. A mű az amerikai stúdió látványával zárul: húsz négyzetméter, mely immár az alkotás, a produktív munka színhelye. Ezért lehetséges, hogy az, ami egyébként a betegség szimptomájának tekinthető, idővel épp a javulás jele lesz – a narrátor legalábbis ennek jeleként ábrázolja azt, amikor esztendők után ismét társalogni kezd a halott Michaellel, mint ahogy az amerikai utazást megelőző éjszaka különös látomása sem hallucinációként, hanem az írott szó mágiáját ünneplő revelációként tárul fel elbeszélésében. A gyógyulástörténet így felrajzolt ívét mégis kikezdheti az a bizonyos, többször emlegetett gyanú, akárcsak a folyamatos belső építkezés hiányát felpanaszoló vallomás: „állandóan kezdődik az életem, nálam nincs folytatása semminek, és nincs is egyéb benne, csak kezdet és kezdődés, ami, tudom, szomorú, mert az embernek ötvenéves korában másutt kellene tartania.” (246) Hogy valóban szomorú-e itt tartani ötvenévesen, s milyen értelmet nyer akkor a „másik halál” fogalma, azt már ki-ki maga döntse el ennek az első oldalak zavarra, esetleges unalma után meglepően szépnek és eltűnődésre érdemesnek bizonyuló könyvnek az olvasása után.

## Nyelv hazafisághoz, hazafiatlansághoz, kalandosan

Antal Balázs

(Fehér Béla: *Kossuthkifli. Hazafias kalandregény. Magvető, 2012*)



A könnyű kezű regényíró talán arról ismerszik meg, hiszen mi másról, hogy könnyű kézzel ír bármilyen témáról, korról és térről, minden jól áll neki, mindenhol és mindenkor biztos kézzel kormányozza az olvasót – és persze sohasem hagyja cserben. Fehér Bélát korok és terek sohasem közege a XVIII. századi Török Birodalom éppúgy, mint a századfordulós Tusnád, nem beszélve természetesen a jelenkorról és azokról

a térségekről, melyeket ő maga is bejárt – s melyek felé, korokat és tereket átívelve, hősei mindenfelől gyakran el-elérnek. Mindez a mese iránti olthatatlan szomj és biztos érzék jegyében történik persze, ám ha az írói érdeklődés oldaláról közelítünk a művekhez, azt inkább nyelvi természetűnek mondanám, semmint tárgyinak. Vagy mondjuk legalább annyira nyelvnek is. Hiszen Fehér Béla regényeinek sodró lendülete abból az erős nyelvi atmoszférából töltekezik legfőképpen, amelyet az elbeszélők minden különösebb felhajtás vagy tépelődés nélkül teremtenek meg odavetett félmondatokkal, váratlan leleményekkel, melyben az archaikum és a mai szleng különösen üdítő – mert kiszámíthatatlan – ritmusban váltja egymást. A nyelvek rekonstrukciója mellett nyilván épp annyira nyelvteremtés is történik egyik-másik Fehér-regényben, hiszen érezhetően sok a „pótlás”, ahol azt a bizonyos pótlékot igen gyakran a majdnem minden

regényében visszaköszönő hajdúsági tájnyelv jellegzetességei adják. Ma már egyre nehezebb megérteni, hogy a kilencvenes évek történelmiregény-renenzánsza idején hogyan is maradhattak ki Fehér Béla munkái a kritikai érdeklődésből, hiszen azon túl, hogy nem a frekvenciát kiadóknál jelentek meg művei, más nem nagyon indokolja, hogy másik ligában kezeljék őket, mint az akkor is, ma is jogosan sokat emlegetett munkákat. De persze pótolni sohasem késő, különösen, hogy a szerző kedvét ez a fajta reflektálatlanság nem vette el. Mert ugyan a *Kossuthkifli*t pályáján szokatlanul hosszú regénycsend előzte meg (melynek ideje alatt azért újrírás, tárcagyűjtemény és – Cserna-Szabó Andrással közösen jegyzett – gasztrokrimi/esszé is kikerült műhelyéből), a lendület nem tört meg. Sőt, a talán leghíresebb, pályakezdő trilógiája mellé helyezhető munka született.

Alcíme szerint *hazafias kalandregény* a *Kossuthkifli*, melyben persze ironikus csavar akad bőven. Hiszen például hazafiak mellett éppen annyi, vagy talán még több hazafiatlan szereplő is akad (persze talán akkor is hazafiak, csak éppen egy másik hazáéi), akik pediglen egy ügyért hazafiaskodnak, azok is elég furcsamód és sokféleképp teszik ahhoz, hogy köztük egyként találjon szimpatikus és antipatikus figurát az olvasó. Viszont a kaland az kétségtelen, mint ahogy a regényesség is, annak is az utaztató fajtája legfőképp. Halottaskocsi kerget delizsánszt a regényben, mindkettő tele utasokkal, a szabadságharcos Felvidéken '49 májusának e regénybeli néhány napja alatt, Pozsonyból Debrecen irányába, képtelen küldetést űzve, s a két kocsi utasainak ösztétele gondoskodik róla, hogy minden megtalálható legyen a könyvben, ami XIX. századivá és kalandossá teszi a regényt. A romantikus szerelmi szál az apákkal szembeszálló gyermekekkel ezek közül csak az egyik, hogy aztán e szalon egy megbocsátó meg egy bosszúálló apa-gyermek-szál is kibomoljék. Persze ármaný és cselszövés, összeesküvés, árulás, hűség, kémek, kétszínű és egyenes lelkek sem maradhatnak ki egy szabadságharcos regényből. A nevek beszédesek, az idős hölgyek szarkasztikusak, a fiatalok romantikusak, a szabadságharcosok habzó szájúak és forróvérűek, a császárhűeknek annyira semmi sem szent, hogy a tulajdon véreikkel is szembeszállnak a haszonért, a hazalenségei pedig mesebeli gonoszokkal és rútakkal is összefognak, csak úgy győzhetnek – mindannyian karikatúraszerűek, miáltal egyszerre érvényesül a tisztelgő és a parodisztikus alakzat is a regényben, mely a mottók között egyként hivatkozik romanticista szerzőre, népmesére és posztmodern szövegközpontú irodalomra is. És ez teljesen rendben is van: mindhárom kiérezhető a szöveg szervezőelemei közül.

Mint ahogy azok az összetevők is, melyek a Fehér-regények hálózatába kapcsolják a *Kossuthkifli*t. Egyrészt a cím játéka nemcsak a kort idézi meg, hanem azt a gasztro-élményt is, ami Fehérnél mindig fontos, nem csak az *Ede a levesben* óta. A címbeli finomságnál itt most fontosabb egy másik, a már-már mesebelinek tűnő bejgli (itteni írásmódjában beugli), amelynek receptjét is megálmodni kell, mint egy nem éppen hétköznapi csemegének (vesd össze a mai heveny bejglisömörrel, ami a