

VISY Beatrix

# Vesztegzár a Barázda Hotelben

(Deres  
Kornélia:  
*Bábhasadás,*  
*Jelenkor,*  
2017)

„Barázdás tájon” gázol, „[b]olygónyi szervet” forgat mint Möbius-szalagot rejtő üveggolyót, a költő. Deres Kornélia erős koncepcióval bíró kötete az agyra mint az idegrendszer központi szervére talált rá, egy olyan izgalmas és barázdált területre és felületre, amely második verseskötetének, a *Bábhasadás*nak alapját, a megszólalásmód és a gondolati-képi világ kiindulópontját adja. Nem könnyű belépni ide, egyszerűen, tömören meghatározni azt, mi is történik itt, kiindulásként tehát fogadjuk el a helyzetet: „A trauma-központban fekszem”, illetve fekszik az olvasó (is) Deres Kornélia kötetével a kezében. A bódéváros közepén, az agy gumójában.

Az ember legmenőbb „találmánya” és büszkesége, barázdái, lebenyei, idegpályái e költészet, e tematika és az erre épülő poétika kiindulópontjai, de túl egyszerű lenne az ügy, ha el lehetne intézni a kortárs lírára jellemző testpoétika és szenzualitás egyik eseteként. Mert szerencsére nem csak erről van itt szó, noha részben igen, Deres új kötete jól illeszkedik ehhez a vonulathoz is, már csak a „rég” Telep csoport kapcsolódási pontjai, (akkor) új tendenciái által is (ahonnan legtöbbjük már igencsak tovább lépett), de mint minden erős hang és érvényes megszólalásmód, költészete, eljárásai nem illeszthetők be egyértelműen a mindössze nagyvonalakban körülhatárolható kortárs költői irányokba.

A négy ciklusba rendezett anyag a képalkotás és a megtalált motívumcentrumra épülő szemléletmód terén tűnik izgalmasnak. Az agynak, egyes részeinek és működésének egész létezésre, világra történő kiterjesztése elsősorban az első ciklusban zajlik; a tekervényes, barázdált szerv a dolgok rizomatikus mivoltát, működését érzékelteti, a világ tudományos műszerekkel bémérhető, de mindezek ellenére sem kiismerhető, titokzatos karakterét, a tudat(os)ban és a tudattalanban való létezését, az input és az output határterületén való folyamatos tanyázást, ide-oda lépkedést. A világ már rég nem gondolható el ok-okozati viszonyok rendszerében, a szerteágazó, kibogozhatatlan és különböző csomósodásokban mégis összekapcsolódó dolgok, Deleuze–Guattari rizóma-elméletét explicit is megidézve, az agy tekervényeinek és idegpályáinak metaforikája mellett számos más motívumban is felbukkan, rögtön a fjordok és a

korallak formátlan formáiban a nyitóversben, de a kórház traumaközpontjának csöveiben, huzalaiban is, legerőteljesebben pedig a kötet másik visszatérő elemében, a bódéváros zsúfolt-ságában, kavalkádjában, esetleges tákolmányaiiban. Nemcsak a város terei, fényei, elemei, a bódéváros szedett-vedett tákolmányjellege és az agy részei, „csarnokai” vetülnek egymásra, a különböző képzetkörök, nyelvi regiszterek finom keveredése — „[t]ermészettudósok érkeznek kémlelni” — is kitágítja, egymásba, egységbe montírozza az élet és a lét különböző területeiről származó tapasztalatokat.

Itt azonban még messze nincs vége az alkotó eljárásainak, ugyanis Deres Kornélia a felütésekben elindított vershelyzeteket, metaforákat sűrű komplex képekbe — vagy azokra erősen emlékeztető — képsorokba tömöríti, elsősorban az első és a harmadik ciklusban. Emellett szinte minden esetben több képzetbokrót olt egymásba, mozgat együtt. Ilyenek például — nem egyszer — az agy és a város, vagy a sejtek „finommotorikáját” működtető agy és a bolygók, vagy az úr végtelen univerzumának párosítása. A képvilágok, jelentéssíkok ugyan válthatják egymást (két–három) soronként, de az olvasó a legtöbb esetben nem tud szabadulni a kezdő képhez való visszacsatolás kényszerétől. Az eleve metaforikus vershelyzet további képiesítése, a sokszor különböző jellegű, nézőpontú verssorok egymás mellé helyezése bonyolult tömböket eredményez, s a kezdő képhez, indító trópushoz történő, várt visszacsatolás valóban nem egyszer megtörténik, ilyen például a *Szárnyas pöfeteg (Rajna)* boglya-motívuma, de a keretező szerkesztés is jellemző (*Éjszakai kontinensek, Fehér törp, Időleves, Családi porció*). A képalkotás tömörségét, a képzettársítások feszességét hangsúlyosan hordozzák a verscímek is, amelyek sok esetben egyszavasak, egyéni összetett szavak, esetleg jelzős szerkezetek, a nominalitás, a megnevezés ereje jellemzi őket, ahogy, meglátásom szerint, az egész kötetet, mindez a kijelentések súlyát, a versek apodiptikus jellegét adja.

Az eddig ismertetett tematikus-képi világ azonban, szerencsére, nem egyforma intenzitással hálózta be az egész kötetet, az agy az első ciklusban kap kitüntetett szerepet, illetve még a harmadikban, s ezt a két egységet jellemzik a tömörebb rövidversek. Ám a szerző egy másfajta képzet- és gondolatkört is bevet: a színpadi bábok, szerepek élő anyag nélküli, agy nélküli alakjait helyezi az agytematika mellé, vele szembe. A színpadiasság és a maszkjáték az élethelyzetek szintere, ám ahogy az lenni szokott, a játék korántsem felhőtlen, bábok hasadnak ki belőlünk, múltunk, létünk fájdalmas vagy fájdalmasan távozó alakjai (*Bábos adag, Családi porció*). A bábok és a maszkok esetében azonban nemcsak a felszíni hordozó, a helyettesítés, helyettesíthetőség, a rétegek lehánthatósága, a dolgok átalakulása kap reflexiókat, hanem ezek mutatnak rá leginkább a kötet egészét jellemző vonásra, arra, hogy nemcsak képekről, hanem sok esetben képrétegekről beszélhetünk, egy-egy motívum több használati körben, konnotatív jelentésben tűnik fel a kötetben, a maszk például színházi, műtős maszkként és gázálarcként is jelen van. S ez is fontos a kötet poétikája, koncepciója szem-

pontjából, mert a báb–szerep–maszk-motivika például a költői Énre, a tudatszintek, tudat- és érzelmi állapotok rétegzettségére, az idő- és térbeli hasítékokra is reflektál, s mindez összefüggésbe kerül az agy sokrétű tevékenységével, a tudatos és tudattalan folyamatok és ezek ok-okozatiságának kiismerhetetlenségével, esetlegességével. Összességében ugyanakkor mindez, ahogy „hever egymáson a világ”, időnként túlmozgatott, túlírt, a befogadó időnként elveszik a folyamatos „agymenésben”, az agyi kapcsolatok, szinapszisok sokaságában, s például ez utóbbi kifejezés is kényelmetlenül sokszor tér vissza.

Ennek ellenére, Deres költői elgondolásában a báb és a maszk azért nyer fontos szerepet, mert ezek a toposzok, képek szoros összefüggésben állnak az Én pozíciójának, artikulálhatóságának kérdésével. A motívumkörök és „látványelemek” mentén felépített versvilágba törnek be (vagy onnan ki) ugyanis az első személyű, a versbeli Énhez kapcsolódó reflexiók, érzetek, érzések, meglátások, továbbá a múltbeli események, a saját emlékek rövid (vagy nem is mindig olyan rövid) villanások formájában. Deres versei egy újfajta „tárgyiaság” jegyében a képet, a képi világot (képi síkot), a látványt helyezik előrébb, ezek mentén szervezi a műveket, a (kül)világ konstruált színpadképei válnak adottá, a létezés alapjává, amelyekbe a megszólaló beléphet, ahol átmenetileg jelen lehet, áthaladhat, ahonnan kiszólhat, kinézhet, távozhat. A különféle elemekből épülő látványok már eleve szürreálisak, bizarrul illeszkednek, mint a bódéváros részei, manieristán bonyolultak, sötétségüket különös, színes fények világítják meg. Illetve ezek az életre „kijelölt” városok, csarnokok időnként mintha jövőbeli, mégis időtlen mesterséges tereket, urbázisokat, világvégi állapotokat formálnának, és a fenyegetettség, a félelem hangulatát a katonai, hadászati szókinccs erőteljes bevetése is erősíti. Különösen a második ciklus, a *Kérem, vegyék fel gázálarcaikat* figyelmeztető címével vezet be a „háborús övezetbe”, és rögtön az első vers szűk térbe visz, „[m]ost itt vagyunk, ebben a háború utáni / bunkerban”, szorongatott léthelyzetünk képe ez. Mintha tehát valóban zárt, mesterségesen bevilágított színpadképekben mutatkozna meg a világ a *Bábhasadás*ban, mindig másként, önmaga zártságában és vállalt jelszerűségében, ezek a terek–porondok úgy viszonyulnak a „kinhez”, a külvilághoz, ahogyan a színház- vagy a táncművészet áll kapcsolatban az ún. valósággal, étellel: a fel- és megidézés, az ábrázolásmód jelszerű, jelrendszerű olyan értelemben, hogy Deres költészete nem akarja eltüntetni a nyelvet, kezes báránként eszközzé tenni azt, nem igyekszik transzparens módon eltüntetni azt egy gondolat, emlék, érzés közvetítése érdekében, hanem megtartja közegét, közegellenállását mint „mesterségesen” konstruált nyelvi teret.

A nézőpontok (folyamatos) áthelyezése, a szemléletmód megváltoz(tat)ása tűnik itt lényegesnek, bizonyos értelemben inverznek. Mert nem tünteti el, nem iktatja ki az Ént, de az ábrázolásmód által háttérbe helyezi, másodlagosként „tetelezi” az Én — világban, létezésben való — szerepét, jelentőségét. Létünk, életünk, dolgaink villanásnyiak, alkalmian helyzet- és



jelenetszerűek, nem tőlünk indulnak és nem is mi irányítjuk ezeket, mindössze bábként, szerepekként veszünk részt, bábokat hasítunk ki, le magunkból, ami megmutatható, feltűnhet a terekben, a színpadokon; teljes átalakulásunk, átalakulásaink utolsó fázisa sem több, mint imágó-lét, rövid lepketánc a fényben, a fény körül. Figurák vagyunk doboz-létünk, box-világunk deszkáin, egy-egy mozdulatba, görcsbe, grimaszba merevedve, s ha a szerző, a vele készített interjúban Hopper alakjait, Chagall angyalait és Lynch rémálmait hozza kapcsolatba verseinek világával, mindehhez Francis Bacon porondra, kalitkába kihelyezett görnyedő alakjait is hozzátehetjük. Mindezek ellenére és mindezzel együtt vannak érzéseink, gondolataink, tapasztalataink, és főleg múltunk, emlékeink, hordozott fájdalmaink, de ezek csak töredékekben, hasadékokban és hasítékokban tudnak előtörni, kiviláglani, már csak az agy önbecsapó, mindenhez adaptálódó, az ingerületeket sokszor inverzen, fordítottan feldolgozó tevékenysége miatt is. A percepciók tudathoz érkezése már önmagában bajos, nem beszélve az álmok, emlékképek, elfojtások és projekciók működésének komplikációiról. Nem csoda, hogy ezek a versek nem engedik az Én-t uralkodni, túlterjedni, a személység mindig visszacsatolt, világra reagáló, utólagos, mint az ingerületekre adott (testi) válaszok.

Talán bonyolultnak tűnik mindez, de a verseket olvasva azért, szerencsére, mégsem annyira az, mert az erős sorok, ér-

zékeny megjegyzések megragadnak, a képek, látványok megelevenednek, az olvasók „[k]erek nagyítóikkal / büszkén kutatják a dobogó tájat, / a tekervényest”. A *Bábhasadás* versei szép darabok, ékes hasítékok, de valóban nem egyszerű közel kerülni hozzájuk, érteni őket.

A strukturáltság, rétegzettség azonban nemcsak az agy képében, az egymás mellé illesztett képvilágokban és a versen belüli megszólalásmódok, nézőpontok, fókuszathelyezések folyamatos mozgásában, dinamikájában figyelhető meg, hanem a kötet szerkezetében is. Ahogy már szó esett róla, a négy ciklusra hasított versvilág önálló, közel egyforma nagyságú (12, 13, 12, 13 vers), viszonylag zárt egységekre oszlik. Azért csak viszonylag, mert a képvilág jelentős, fent bemutatott része, a megszólalás módozatai, más-más hangsúlyokkal ugyan, de végigvonul az egész könyvön. Az egy részen belüli versek összetartozása azonban hol finomabban, hol látványosabban bontakozik ki. Deres Kornélia kötetében az első és a harmadik, továbbá a második–negyedik ciklus alkot párokat, szorosabb viszonyokat, de más szempontból az első kettő és a második kettő ciklus is párba állítható, így az elrendezésnek kevésbé íve, mint inkább kettős lüktetése, dialógusa van.

Az első és a harmadik ciklus tartalmazza a korábban már részletesen tárgyalt tömbszerű, rövidebb verseket, ezekben mintha a költő motívumainak, trópusainak, képzetköreinek kidolgozása történe. Az elsőben az agy területének, terepének bejárására, világgá szélesítésére, a tematika megalapozására kerül sor. A harmadik ciklusban — bár szintén sokat „vesztegel az agyvizekben” — inkább a különböző tudatállapotokra, az álomnak, a múltbeli élményeknek, az emlékeknek a feldolgozására vagy az agy egyéb — aggasztó — módosulásaira, mint például a demencia, fókuszálnak a versek. Itt kezdjük meg az evezést a „poshadt” „idegvízben”, az „időlevesben”, aminek nyílt teret és közvetlenebb hangokat a befejező ciklus ad. Az emlékek, a gyerekkor megidézésének versei (*Családi porció, Óvilág*) vezetnek át *Az utolsó huszonéves ősz* záróciklusba, ahol — ahogy az gyakran lenni szokott — az elmúlás, a halál felé tekintve válik fontossá, elrendezendővé a múlt, minél inkább előre, egyben annál viszsza is: *Garázsmenet* ez már.

A családta, a családtörténet eseményei, szegmensei tárulnak fel a múltból, a jövő pedig, mintha túllépne az egyéni életen és veszteségen, apokaliptikus és nyomasztó víziókban feszül szembe az egyéni sorssal; a romlott emberiség jelenének egyes következménye (mégiscsak vannak ok-okozatok) a pusztuló jövő. A következő részlet még inkább egy konkrétabb, jelenlegi helyzetre vonatkozik: „Ez a város nem az én babonám. / A Sötét kapunál seregek gyűlnek, kikent / feketében, rúsvörösben” (*Ráncgyár*), ám a *Halváros* bibliai képi-nyelvi elemekkel játszik rá a végítéletre: „Végül aztán eljön ez a halszagú parti is,” „[t]ömegek ülnek repülőre, indulnak délre,” „[é]s menekül mindenki, aki nyelveken beszél”. És az ezeket követő versek is bővelkednek hasonló utalásokban, a háborús helyzet, ostromállapot kimerevítésében, a biblikus hang és az emberiségre rótt büntetés,

a Földhöz béklyózó kárhozat véglegesítésében: „A gravitáció az atyához tartozott. Erősen tartotta / az embert, véres köldökzsinórként kötötte meg. / A bolygóhoz láncolta.” *A Felmenő* című záróvers pedig többes szám első személyben — ami viszonylag ritka a kötetben — „búcsúzik”, összegző gesztusokkal, három részben; az idősíkok összefonódnak ebben a lehetőségeket felmérő, egészen Gál Ferenc hangját idéző útmutatásban, ami végül már csak egy dologra törekszik: a túlélésre.

Míg a harmadik és a negyedik ciklust alapvetően az idő (*Időleves, Az utolsó huszonéves ősz*) határozza meg, az első két ciklusban inkább a tér dominál. Az elsőben az agy bolygónyi szervé való kiterjesztése, a bódéváros kiépítése, a nap- és évszakoknak, a különböző féltékének a bemérése zajlik, de már ebben a részben is ott bujkál a fehér szín az öregség, a halál, a létszorongás jelzéseként, a „fehér zaj” mint a létbe-feledkezést permanensen zavaró rezgés ott kezd ólálkodni a kötetben. A második ciklusban jelennek meg erőteljesebben a háború, az ostromállapot, a bunkervilág képei, itt kerül a versek előterébe a létezés szorongató mivolta, sőt traumája. A túlélés tematizálása mint egyetlen létlehetőség már itt, rögtön az első versben, a *Bunkerben* megkezdődik: „A szorongás végül megölte a színeket, mi mégis / túlélünk, programszerűen.” Keserű szigetek, traumaközpont, pánikoló ösztönén, felkészülni a legrosszabbra, „[p]ár éve fejből tudom a teendőket katasztrófa esetén,” — mintha az agy veszélyközpontjában lennének szüntelen riasztások és félelmek között. A ciklus azáltal válik még nyomasztóbbá — ne feledjük, gázálarokban ülünk —, hogy az első egységhez képest a versek kinyílnak, érezhetően sokkal személyesebbek az utalások, több a referenciálsan megragadható elem, terek, városok, országok tűnnek fel, közéleti eseményekre, közhangulatra reflektálnak egyes versek, versrészletek. Nemcsak a versvilág és a megszólalásmód változik azonban, hanem ezzel együtt a versek is megnyúlnak, a tömbszerűség helyett több versszakos, változatosabb formájú vagy rövidebb, számozott egységekből álló versek is találhatók ebben a részben. Ez a nyitottabb, személyesebb, a másik két ciklushoz képest fellazítottabb egység ezekben a vonásaiban a negyedik rész verseivel mutat rokonságot, s tematikusan is ott épül tovább az ebben a ciklusban még inkább „csak” szorongatónak, veszélyekkel telinek láttatott léthelyzet, amely a zárlat alkotásaiban már végállapotig juttatott, apokaliptikus formákat nyer, s ezzel együtt a túlélés is más, nyomatékosabb hangsúlyt kap.

A túlélés mint egyetlen létlehetőség és ennek visszatérő tematizálása talán azért lehet fontos, mert bár a Deres által közvetített világgállapot, a rémálomra, sci-fire, lepusztult külvárosokra, posztapokaliptikus víziókra hangolt látványok az emberiség, a bolygó általános képét, helyzetét mutatják, mégsem embertelen (ember nélküli), szubjektumok nélküli világ ez. A túlélés ezért, az érzékek és az érzékenység, az értelem és az érzelmek, a múlt és az emlékek embere számára, tehát, mondhatni, személyes okok miatt, nem elhalasztható, nem elodázható. Be vagyunk huzalozva, hálózva a létbe, világba, ahogy az idegsejtek a testünkben, mindennel kapcsolatban állunk, mindennel

érintkezünk, még azokkal a dolgokkal is, amiknek létezéséről nem is tudunk. Ráadásul a homloklebeny nagy, kifejtett, „túlépített városrész” tele érzelmekkel. Mindez az emberi deformitás talán elegendő ahhoz, hogy valaki szavakba, képekbe, versekbe helyezze mindazt, ami nap mint nap, megállás nélkül áthalad rajta, ingereli, borzolja és mozgatja idegsejtjeit. Vesztegzár van, de a túlélés garantált.

KERBER Balázs

## Testföldrajz

(Závada Péter: *Roncs szélárnyékban, Jelenkor, 2017*)

Závada Péter új verseskötete, a *Roncs szélárnyékban* mind nyelvi, mind szellemi értelemben izgalmasan illeszkedik az előző két könyv, az *Ahol megszakad* (2012) és a *Mész* (2015) világához. A kötetek, úgy tűnik, egyszerre jelentenek tudatos építkezést és teljes újrakezdést; tekinthetőek egy szerves folyamat újabb állomásainak is, ugyanakkor mindegyik egyfajta határozott szakítás is a már meglévő korpusszal. Az előző állítások, persze, sok szerző megszólalásaira lehetnek érvényesek, azonban Zavadát mintha különös nyugalanság jellemezné ezen a téren.

Az *Ahol megszakad* „klasszikusabb”, ugyanakkor a Parti Nagy-féle versbeszédén innen és túl is elhelyezkedő hagyományát látszólag megtöri a *Mész* szabadversekből álló, a kortárs fiatal líra hangját, pozícióját jobban megközelítő anyaga, ugyanakkor a két kötet szemléletmódja valójában több hasonlóságot rejt, mint amennyit a hangsúlyozottan különböző forma sejtetni enged. A *Roncs szélárnyékban* pedig mintha az *Ahol megszakad* és a *Mész* egy kevésbé feltűnő, csak áttételesen jelenlévő vonulatát erősítené fel.

Az új kötet egyik jól észlelhető motívuma — a szubjektum és a földrajz (tágabb értelemben a „külvilág”) cserélődése és gyakori egybemosódása, illetve a világ mint látványreprezentáció — már korábban is fel-feltűnt. Az *Ahol megszakad* második verse, a *Film helyett* épp azt illusztrálja, ahogy „film helyett” az „esemény” válik mozivá: „A híres részt, mikor vörösre vált, / és

már nem önmaga többé a sárga.” (*Film helyett*) A szöveg kifejezései („filmkocka-villogás”) hangsúlyozottan érzékeltetik, ahogy a „természetesként” tapasztalt látás „alkotássá” lesz, és egyben vetítés. Már az első kötetben előfordul, hogy a hétköznapi tárgyak, dolgok absztrahálódnak, mintha ezzel egy nagyobb folyamat aktív keletkezését jeleznék, egy tágabb perspektíva lehetőségét: „Lucfenyőnk volt — némán meredt az égre: / világító nyíl egy Kijárat-táblán.” (*Egyszer betört*) A *Mész*ben az *Ahol megszakad* játékos felvetése egy végiggondolt koncepció alapját alkotja meg: a második kötet szövegeiben az olvasó néha úgy érzi, bonyolult, akadályokkal teli térben kanyarog, ahol egymásba épül a tárgy, az absztrakció, illetve megjelenik a szétszalazhatatlanabb, tárgyiasult absztrakció is, mely a „kint–bent” nehezen megfogható kettősségére hol egy épület képével, hol egy rajzfilm plasztikusságával igyekszik rámutatni. „Ülök a konyhában és elképzelem / hogy két irányból, fejlámpákkal / világitanak meg egy kérdést” (*Tabu* (2)) — olvassuk a *Mész*ben, s ez egy konkrét (film)jelenet esélyét is magában hordja. Egyben mintha — részben a humor eszközeivel is — átrendezné a pozíciókat: az absztrakció megtekinthető jelenségként szerepel. Nem a matéria rejti magában az értelmezést, hanem az „értelmezés” lesz tereptárgy: „Ezen a sörtőrezen át pont / rálátni a kedvenc szorongásod / homlokzatára [...]” (*Bűnjel* (6)) *A Roncs szélárnyékban* világában ez az érlelődő filozófiai alap még erőteljesebb, és a „testföldrajz” tényleges szervezőelemmé válik.

Egy klasszikusabb, „érzelemtelítettebb” versvilághoz való vonzódás is összeköti a három kötet beszédmódját, amit jeleznek az erősebben vagy bújtatottabban jelenlévő párkapcsolati témák, illetve olyan kedvelt, és Závada által revitalizált toposzok, mint a melankolikus elmúlás vagy az évszakok váltakozása. A beszélők mintha a versek változásával, az írás eltűnt idejével is számot vetnének. Izgalmasan reflektálnak egymásra a köteteket nyitó szövegek.

Az *Ahol megszakad* nyári kezdetére („Élek, s ez ritka alkalom. [...] E nyári kert az árnyaké.” — *Boldog óra*) felel a *Mész* első versének, az *Akinek mondanom kéne* felütése: „Hogy hideg voltál, mint a krémek. / Ez maradt meg abból a nyárból.” (*Akinek mondanom kéne*) A hidegség-motívum a *Boldog óra* „nemjövés”-szituációjára való visszautalásként is értelmezhető, illetve az *Ez maradt meg* reflektál arra, mi maradt meg az előző kötet beszédmódjából, hiszen a *Mész*nek egyik alapélménye a kényelmetlenség, a hűvösség. A „hő” motívuma szövegszerűen is gyakori. De a *hideg* reflektál arra az elméletibb, tárgyilagossabb, analitikusabb megközelítésre is, ami a második kötet sajátja. Egy kötetindító vers második soraként a következő részlet akaratlanul is a számvetés érzetét kelti fel az olvasóban: „Ez maradt meg abból a nyárból” — mintha a beszélő az írás „hogyanjáról”, az alkotást motiváló élmény és tapasztalat továbbvihetőségéről beszélne. A *Roncs szélárnyékban* felütése szintén utal az idő elmozdulására, illetve mintha az egész könyvet egy alternatív időlehetőség megtestesüléseként fogná fel: „Létezik egy part, ahol most néhány / perccel később van [...]” (*Hely az időnek*