

De megmarad a provokáció, vagyis Tandori irodalmiságának életeleme: ő olyan alkotó volt, aki minden gesztusával kihívni és meghaladni akarta az irodalmi konvenciókat — ez utolsó nagy dobása ugyanígy provokatív: a költészet törmeléké aprításával, fogyaszthatatlanná tételével búcsúzni el a nagy szerelemtől. Provokáció, azaz a normalitási konvenciók nyers megsértése és nyilvánosságra hozása; a legprivátabb magánélet színre vitele a köz elé, de úgy, hogy a köz érdeklődése eleve ki legyen iktatva. Provokáció a privát élet szigorú megformálása: ha úgy látszik is, hogy *minden* leírati a mindennapi élet határtalanságát ábrázolandó, merev korlátok állnak mégis: az agresszivitás és az erotika, szex egyszerűen nemlétezőnek tűnik a madárápolás, lóversenyzés és kártyajáték fiziológiája mögött (de persze a művek árulkodóak: a krimik nyers és vérgőzös világa agresszíven ellenpontozza az ugyanakkor keletkezett madár-regények nemes és szelíd életgyhangúságát, a „tandoriság” puritán és aszex jellegét pedig fura módon kontrakarírozza a pornográf regények ízes fordítása...); provokáció a versek és a próza közti határvonal gyakori eltörlése, a szöveg és az ábrák egymásra vonatkoztatása, a humor gátlástalan rávetítése a beszéd *minden* regiszterére — s provokáció az is, ahogy a nyelv maga is áldozatul esik az irodalmiságnak: a világ „beszédüléssé” válik („beszédülünk, beszédé válunk”), azaz nyelvvé alakul át, ám olyan nyelvvé, amelyik az adott irodalmi kontextuson kívül nem érthető, nem működik, nem létezik. S provokáció az is, ahogy minden megnyilatkozás, kijelentés, beszédaktus rögtön, *uno actu*, paradoxonként fogalmazódik meg — nincs, nem is lehetséges az egyértelműség (ezért lesz alapmodell az egész életmű számára az örökéletű Hérakleitosz-paradoxon).

Lenyomat ez az utolsó könyv: az irodalomtól való búcsúzás nagy lenyomata. De ne hallgassuk el azt se: lenyomata ez a könyv a széthullásnak, a szétszóródásnak — úgy is mondhatnánk: a végső összefoglalásnak szánt *Gesamtkunstwerk* nem más, mint töredék és torzó. A kötet dadogás-versei, amelyekre egyszerre jellemző a szenvedélyes szaggatottság, a követhetlenség és a gépiesség, amelyekben fonetika, szemantika, szintaxis mind egyszerre hullik szét, összerakhatatlanul, darabokra, meglehet, szeretnék magukat egy leszámolópoétika új gesztusainak feltüntetni, ugyanakkor egyértelműen mint betegségtünetek is állnak előttünk. Olyan ez a kötet, mintha Tandori József Attilának nagy kétségbeesett felkiáltását (a *Szürkület* című versből) imitálná és vonná vissza: „Még jó, hogy vannak jambusok és van mibe / beléfogóznom. — Járnai gyermek így tanul”; mondván: számomra már messze nincsenek jambusok sem, s nincs mibe beléfogózni — kapaszkodom s kapkodom tehát a széthullásba. Ami pedig a járás tanulását illeti, arról e kötet Tandorijának már az a véleménye: „már nem járok [...] már csak a végét járom [...] de járok”. S ami így mégis nagy újítás: e kötetben feltűnt a szembenézés az idővel, ami eddig a Tandori-korpuszban nem volt érzékelhető; íme, a költészetben mindig megidézett halál, *itt és most* szemmel láthatóan: megjelent. „Barátom, most azért valahogy meg ne haljunk, mert akkor végünk”.

Mit gondolhat és mondhat végezetül e kötetről a kritikus olvasó? Alighanem csak annyit, amennyit Juhász Ferenc írt hajdan csodálatos versében (*Ady Endre utolsó fényképe*): „Fáj az istent roncsokban látni, / a kozmosz-szívet a művén merengni...”

S ha a költő a másvilágról visszazólna, saját szavával kellene válaszolni neki: „Nagyon kérlek, ezt már ne mondjad többé.” — „Jó, és hányszor ne mondjam?”

SZÜCS Anna Emília

Otthonos függés

(Láng Orsolya: *Személyes okok*. Prae-Lector, 2021)

Marcel Mauss alapján a normális viselkedés, a normalitás is ugyanolyan figyelemre méltó, mint a szélsőségek, az abnormalitás.¹ Ezt a kijelentést az emberi viselkedéssel és szokásokkal kapcsolatban tette — és mi is lehetne emberibb, mint a versírás. A *Személyes okokat* olvasva egyre inkább ennek az érzésnek a nyugodt bizonyossága kezdett eluralkodni rajtam — hogy egy nagyon „normális” és a legkevésbé sem hektikus verskötet került a kezembe, amely segíti olvasóját a tájékozódásban, miközben valóban személyes, belső világot teremt.

Ahogy az az *Egy üres alakzat utóképeiben* (69) elhangzó idézetben történik, Láng Orsolya kötete „apróbb földrengéseket” (72) képes okozni olvasás közben, azonban egységében nem rengeti meg a világunkat. Finom rezgéseket, pillanatokat, érzéseket monitoroz és rögzít, amelyek felett (ha nem tudatosítja, hogy verset olvas) elsiklik a szem, mert egyrészt ezek a párhuzamos, apró megfigyelések nem állnak össze főmotívummá, nem tartanak egy pontba, hanem csak egymás mellett haladnak a szövegek belső terében, másrészt személyességük univerzális helyzeteket, tereket, motívumokat mozgósít. A kötet két fő részre, ciklusra osztja a verseket: *pontos tévedések útközben* és *harca a jóval*, amit a szerkezeti kérdések szempontjából fontos kiemelni. Csakhogy a versek elrendezése innen nézve mégis esetlegesnek tűnik. Nem feltétlenül egyértelmű az sem, hogy néhány vers miért pont abba a ciklusba került, és miért nem a másikba. A téma alapján a kötet versei egységes lélegzetvételűek, alapvetően nem igényelnék a

szétválasztást, és a következetes, egységes hangnemből kifolyólag nem is igazán képesek párbeszédbe lépni egymással.

A szerkezetben sem találtam eltérést, azonkívül, hogy egy ideig kiemelkedő túlsúlyban vannak a központozást mellőző darabok, aztán ez a tendencia is eltűnik, majd visszatér, majd eltűnik ismét — az elrendezés szempontjából látszólag motiválatlanul. Természetesen a versek önállóan tökéletesen dolgoznak a központozással — azt is fontosnak érzem kiemelni, hogy minden szó élére állított pontossággal ott van, ahol lennie kell —, a kötetkompozíció egésze azonban túlságosan átgondolt ahhoz, hogy át tudjunk siklani az ilyesfajta formai vagy tematikus motiválatlanság felett. Olyan, mintha a verseknek saját működési módjuk lenne, túlságosan függetlenek egymástól ahhoz képest, ahogy ciklusba vannak rendezve.² Erre a párbeszéd, irányított oppozíciós helyzetre Fehér Renátó ajánlása is ráerősít: ezzel irányítva az olvasás fókuszát a versek közötti „párbeszédre”, a kettősségre, a mindig „másik” felé. Ez a gesztus (amely még jobban kiemeli az intencionált kettéosztást) túlzottan összpontosítja a figyelmet a szerkezetre és a megosztottságra, miközben a versek önmagukban nem mutatnának ilyesfajta szembenállást — a két ciklusra bontás ilyen értelemben erőltetett, és megakasztja az egyébként gördülékeny egységességet.

Ez okozza véleményem szerint a két rész közötti erőeltolódást is. A kompozíció alapján a második részben érezhetünk több összetartást (*harca a jóval*), aminek a tulajdonképpeni „mottója” a Magyar Nyelv Értelmező Szótárának definíciója a „Másikról”. A kötet így valóban nyújt kapaszkodókat a „másik” tematizálásához, akivel a lírai én folytonos párbeszédben van, azonban ez az első ciklusra ugyanolyan jellemző központi téma, mint a másodikra, így számomra motiválatlan lesz az ilyen erőteljes szétválasztás és szembeállítás. Ez viszont azt is okozza, hogy a második ciklus egyértelműen erősebb verseket tartalmaz, mert a tematikus elosztás, a szerkezet ezt kívánta meg.

A második szakasz (*harca a jóval*) tehát a mottóval történő irányjelölés miatt is koherensebbnek tűnhet az elsőnél (*pontos tévedések útközben*), ha tematikusan és nem a megszólalás milyensége felől közelítünk, hiszen a kötetben alapvetően a verseket ugyanaz a pontos, szikár, mégis képiles gazdag nyelvezet formálja. A megszólalás célja itt letisztultabbnak érződik, hiszen a tulajdonképpeni „motto” képes valamiféle kapaszkodót adni a befogadónak arra nézve, hogy merről közelítsen a művekhez. A „másik” a Láng-kötetben nem az „Oravecz-féle 1972. szeptember másikja”, hanem egy többjegyű változó. Éppen ezért a másik tükkörreflexiójából képtelenség pontosan meghatározni egyetlen lírai ént. A legszebben talán *A pulóveres vers* (46) vörösbegye mutatja meg azt a fajta én-duplikációt, ami egyszerre képes a múltat összekötni a jelenrel és a jövővel, ezzel „elmasszírozni az időbeliség görcseit”, és megmutatni, hogy a másik sokszor az önmagából kilépő lírai én: „a jelen elmasszírozza a jövő görcseit, / ahogy az elrugaszkodó vörösbegy kettő lesz, / maga mögött hagyva emlékét a dróton”. Az üveg is hasonlóan izgalmas matéria ebből a szempontból, mivel transzparenciát biztosít, mégis a másik a „dupla üveg mögött



életlenebbnek tűnt” (54), tehát ki is zár magából, hiszen egyszerre tükkörként is képes funkcionálni, mint a tekintet, amelybe belekapaszkodunk, de idegensége kiejt magából. (54) A „jövés”, az átmenetiség tehát az alapvető függésben teljesedik ki, mindig valahonnan valahová, és sosem a megérkezetttség érzésében: „az ok, hogy sehol sem / az okozat, hogy mindenhol / és a kettő közt a függés”. (10) Ez az időben is változó kettősség — ami annyi formában van jelen a kötetben, hogy inkább hajlik a sokszólamúság felé — felveti az emlékezés aktusának bensőségességét, és ezzel együtt a tereket is megnyitja, legyenek azok mentálisak vagy valóságosak.

A terek az emlékezésben képesek körvonalazódni, azonban mindig az elvétel, az átmenetiség az, ami konstruálja a térképeződést a szövegekben. A folytonos „jövés” tapasztja össze a versek belső logikáját. Az olyan prototipikus, sematizált terek és személyek, amelyek mindenki számára elérhetőek mentálisan, ezért könnyítik a kontextualizálást. Például váróterem, villamos,

¹ Marcel MAUSS: *Test-technikák = Szociológia és antropológia*, Osiris, Budapest, 2000, 425–446.

² A kötet bemutatóján elhangzott információ alapján a szerző elmúlt 5 évben írt verseit tartalmazza a kötet — innen nézve az időbeli különbség is okozhatja ezt a feszültséget. <https://www.prae.hu/article/12280-a-megoszthatatlan-parbeszed/>.

parkok, ismerős utcák, házak, a *Nem a holtaké* (29) című vers „erikája”, családja, a térképen nem létező útja. Olvasóként szinte teljesen biztos vagyok benne, hogy jártam már a *mintatelep sötétben* (27) utcájában, mert ismerős az a helyzet, amelyben hirtelen felindulásból leszáll két ember egy olyan megállóban, ahol eredetileg nem tervezték azt („Hirtelen döntöttél úgy, hogy szálljunk le, / hogy leszállásjelzővel szakítsuk meg az utat”), és innentől ismerőssé válik a pontos leírások mentén az egész utcaszakasz.³ Éppen ettől az ismerősségtől válik otthonossá és bensőséggé a *Személyes okok* saját tája, mert nemcsak belső törvényei igazítják az olvasást, hanem a referencializálható, mindennapos jelenetei, a fokozott személyesség, ami már a címben is tematizálódik.

Ehhez kapcsolódik a kötet kulturális térképzése is, hiszen rengeteg „alpműveltséghez” tartozó, kanonizált szerzőt, művet, műrészt, kontextust mozgósít. Ilyen például a *Charles Baudelaire: Az albatrosz* (50), a *Biplán* (21) a *H. C. megmenekül* (43) és párja, a *H. C. beszámoló orvosának* (76) — utóbbi két vers keretezi a *harca a jóval* ciklust. A *H. C. megmenekül* a második ciklus nyitóverseként, a kötet közepén kezdi el erőteljesebben körvonalazni egy Pilinszky-intertextussal (*Terek*) a lírai én terekbe ágyazottságát, ami itt válik tétkérdéssé és leválaszthatatlanná a szubjektumról („Surrogva oszlanak szét, mint a hab, / eközben végképp szem elől téveszti itléte értelmét”), ami a *Kitörési kísérlet* (62) felfeszített terében csúcsosodik ki („ahol baltanyomok vannak, ott balta járt / a felfeszített tér határai törtek”), és érkezik be a cikluszáró versben: „Betört a szövetbe, és nyitva hagyta / maga mögött az idegi kaput. / Eltorlaszolt minden folyosót és kijáratot”. (76) Ezen a ponton érdemes visszautalni a második ciklus koherenciájára — a térhasználat ebből a szempontból is kiemelendő.

Az első ciklus versei ezzel szemben nem mutatnak hasonló ívet, inkább lassú felvezetésként értelmezhetők. Ennek a lassú indulásnak kettős hatása van: egyrészt túl hosszan igénybe veszi az olvasót, próbára téve a türelmét, másrészt ezzel feszültséget, várakozást is kelt. Mindemellett fontos kiemelni a kötet hangjának, beszédmódjának egységességét is, amely a szerző sajátja — az első szekció versei után nem más hangnemben szólal meg, csupán felerősíti az erős, egységes hangot.

A *Személyes okok* „normalitása” tehát alapvető személyességéből és nyitottságából ered, amellyel úgy képes kontextualizálni a szubjektumot körülvevő tereket, személyeket, helyzeteket, hogy azok egy tájat hoznak létre, amelyben könnyen el lehet igazodni, amely az ismerős idegenségből, a másik közelségből szól hozzánk. A megszólaló hang bensősége és egységessége pedig valóban nyugodt haladást biztosít a kötetben, amelyben — akárcsak a szövegben felnyíló terekben — az olvasó könnyen és otthonosan tájékozódhat, miközben minden folytonos függésben van.

³ Mindeközben hozzátenném azt is, hogy számomra elég világosan egyértelműsödtek egy idő után a szövegelemként is funkcionáló környéket jelölő markerek, és biztos vagyok benne, hogy többnyire Pasaréten járkalunk a versekben: a *mintatelep sötétben* utcája a Napraforgó utca, ami kísérleti mintatelepként jött létre Bauhaus stílusú házakból, az említésre kerülő Nagy Imre emlékpád az Orsó utca sarkán van, a villamos pedig Hűvösvölgy felé jár.

ÁGOSTON Enikő Anna

„ahol a geometria esemény”

(Závada Péter: Gondoskodás. Jelenkor, 2021)

A klasszicista lépcső téglalapjai egymásra rakódnak a — meghosszabbított vonalakkal távolban összeérő — párhuzamosok határoltságában. A kovácsoltvas korlát csigái egy egyenes mentén illeszkednek a térbe torzított aranymetszés négyzetrácsaiba. A falon egy lámpa gömbjének körvonalát egyenletesen pásztázó sugár rajzolja ki. Az ablakból egy kúpba nőtt fény kontúrja sötétlik — a bentről vakítónak érzékelt — fényben. A fények meghatározzák a grafitvonalak erősségét, a materiák a kéztartást, a technikát: a szenzuális részletek elfedik a geometriát, a tér és a tárgyak lényegének segédvonalait eltakarja a kidolgozás, a kompozíció már csak látens módon helyezkedik el a képben. A rajzolás dinamikájában azonban minden egyszerre van jelen. Egy intenzív, alapozó képzőművészeti kurzus mindent az alkotás dinamikájában kezd érzékeltetni, lényegi formájáig dekonstruálja a látványt, hogy a geometria megmozdul a látottban. Egy ilyen tekintet számára a világ rendezettség, mindent mindennel lényegi kapcsolatba hozható viszonyrendszer, ismerve és párbeszédbe kerülve a formák természetével: gondoskodás. Egy ilyen figyelőnek a geometria kiismerése után inkább az alakzatokra/-ba felépített részletek okozhatnak meglepetést.

A *Gondoskodás* egy gazdag szemantikai–poétikai szintézissel részletezett, konstrukciójában átlátható, az ismételt poétikai formákkal a „rajzolás folyamatában” megnyilvánuló kötet. A kompozíciók, a formák tematikai megjelenítése és az arra utaló — ismétlések miatt kissé kiszámítható — poétika egységet teremt a kötetnek. Ez magában rejti annak a veszélyét, hogy az olvasó számára az első 20–30 oldalon megtapasztalt poétikai látásmód izgalma az iteráció miatt a későbbiekben gyengül. Ugyanakkor az összetett, de ismétlődő eszközöknek egyfajta dinamikát ad a lírai formák biztonsága, csakúgy, mint a rajzolás folyamatában: a versek a befogadóban készülnek. Nem kiakasztott, segédvonalakat elrejtett festmények, hanem formálódók, vagyis formáikra/-ba tapad, ami egyszeri, így rögzíthetetlen: a hang, a jelentés, a kontextus. Ez a kötet több a valóság — vagy inkább fenomenológiai látásmódból származó világerzékelés — analizálásánál, több az imitáció lezárt képénél. A *Gondoskodás* inkább líraesemény. Ha mégis bárminek az utánzásaként te-

kintünk rá, akkor az imitáció folyamatának dinamikáját játssza újra, ezáltal performatív gesztust tesz.

Nem egy elkészült valóságimitáció felmutatásáról van szó tehát, nem egy dermedt képet látunk, hanem a lenyomat és az eredet (vagy lenyomóként is nevezhetnénk az utóbbit) egyszerre van jelen. A versek készülésének dinamikájára a poétika optomediálisan is utal. A történések és az eredmény egyszerre van jelen, ahogy a művész alkotás közben a ceruzával, szénrel vagy festékkel a papír felületébe mélyeszi a színt, ahogy az olajfesték domborulatot hagy a vásznon. Hallani, ahogy megszólalnak a vonalak, az ecsetvonások a képződésben. Ezen a ponton érdemes kiemelni a *Csendimitáció* ciklust. Maga a címadás is közvetlenül a nyelvnek arra a természetére játszik rá, ahol a rögzített, nyomtatásban megjelenő szöveg néma, de felolvasva a csend ellentétévé válik. Maga a nyelv az, a hangzás, amely hiába imitálja a csendet az opszisz eszközeit használva, mégis képtelen azt tökéletes imitációval visszaadni a (belső/külső) hangképzés miatt. A címek hiánya is erre erősít rá, ahogy szembekerülnek az üres helyek a versek szövegével. A nyelv formáira épül a kötet, izolációban mozdul meg a lenyomat, és idézi meg az eredetét: a statikus jelekből dinamikusan kimozduló nyelvet.

Dinamikában bontja szét a képiséget a nyelv, ahogy az analízáló képzőművész a látvány belső működéseit. Nemcsak hogy lebontja, hanem megmutatva a belső folyamatokat fel is építi a láthatóságot a befogadás processzusában, így fejt ki performatív hatását az olvasóban. Alapvetően a rögzíthető formaiság és a nyelv határátlépő, kimozdít(hat)ó jelenléte feszül egymásnak a szóhasználatban is, ahogy a geometriai, látványbeli, térbeli alakzatokat és a nyelv természetét jelölő kifejezések a legdominánsabban ismétlődő elemek a kötetben. Miként a *Gondoskodás* a formákban meghatározott látványokat a nyelvvel felbontja, kimozdítja azokat a nyelv szenzualitásával, fogalmi jelentésének megváltoztatásával, úgy mozgásba hozza a geometria szabályai szerint felépített teret is. A kötet globálisan a rögzített szöveg kimozdíthatóságára, a nyelv — jelként rögzíthető — határait átlépő természetére mutat rá. Ezt a határátlépést az optomediálitás meg-/kimozdításával éri el. A kötet ezzel a felbontással organikus fejt ki hatását mindenre, mint egy hatalmi rendszerben, de itt a hatalom mindig más tematikai szeletre vagy poétikai kivitelezésre helyeződik. Mivel nincs egy állandó hatalom, a szemantikai egységek olyan mértékű függésbe kerülnek, hogy létük csupán egymás létével valósulhat meg. Olyan érzést kelt a rendszer szerkezete, mintha az egész látvány egy oda-vissza ható kapcsolat viszontagságában alakult volna a kezdetektől. Erre erős példa az „ízületkímélő avar” (40), amely a természet gondoskodását fejezi ki, ahogy az avar funkciójába a humán jelenlét is beépül. Itt nyerhet értelmet a címadás, ahogy a „gondoskodás” egy kölcsönös viszonyra épülő struktúra: „A gondoskodás az, ahogy a hétköznapiakban / vagyok, de ez köszönőviszonyban sincs / a vesződéssel, mégis megmakacsolja magát / a fa az önkéntelenül a kezembe simulóban. / Kiragogy ásóból az ércbánya, / katedrálisból a

mészke, seb tátong / minden teremtés helyén”. (*Karavánok*) Tulajdonképpen a heideggeri gondoskodásfogalommal is kapcsolatba hozható a címadás, ahogy az egész kötet gazdag filozófiai–esztétikai allúziórendszerrel dolgozik¹ — ezt több kritikus megemlíti —, de talán mégis fontosabb, hogy az utalások követésének kontextualizálása nélkül is, önmagában hogyan működik ez a teoretikus fogalomhasználat a kötet poétikai felépítésében újraértelmezve. A teoretikus kontextus is egy rétege a kötetnek, amely egy interpretációs irány lehet a versek hermeneutikai aktivitásában, de önmagában nem teszi érthetővé a szövegek hatásmechanizmusát.

Poétikai–szemantikai szintézis járul hozzá a versek eddig tárgyalt dinamikájához, az analitikusan lebontó és felépítő eseményhez. Egy változékony, kint és bent különbségét ellehetetlenítő térstruktúrát épít fel és tart fent a kötet. Ennek egyik visszatérő példája a táguló–szűkülő perspektívák, ahogy a kisebb kiterjedésű látvány linearitásba kerül a nagyobb: „Míntha az atomok közt támadna rés, / a szakadékot a korlátban látom megnyílni” (24), „a padnak támasztott furnérlemez szálai, / mint egy elázott nyáj, összetapadnak”. (43) Továbbá jelentősen a kötetkezdő versek használják a kint és a bent határainak elmosását, ahogy az én határa a kiterjedés vagy a betérjedés javára felszámolódik. Ehhez társul még az emlékezet és a hang térbe(n) materiálódása is: „minden homlokzatról / letört, gótikus kőszármányban / évekkel később is ott rezeg / a hátrahagyott templomharang kongása”. (18) Ennek az elmozdulásnak a mentén az anorganikus látványokat az organikus, a dezanropomorfoz az antropomorf irányába (és fordítva) tolja el. Az épületek és a tájak biológiai szervezet(tség)ként lépnek működésbe, amely bekapcsolja a kulturális rendszerek természetes mintákra történő megjelenését: „Így idővel meglazulnak / a számban a hidak pillérei.” (19) „A kültéri uszoda buboréksátra / sorban megszüli a vizes hajjal hazaindulókat”. (23) A kultúra függ a natúrától, és a hatás fordított irányba is érvényesül. Erre a felelősségvállalásra hívja fel a figyelmet direkt módon az utolsó ciklus. Néhol eltolódik a direktesség a didaktikusság felé, amely csökkentheti a hatáskeltést. Ezzel az explicit formájú kifejezéstechnikával éppen az eddig tárgyalt dinamika csökkenhet, ahogy halványodik a versek poétikai szintézise. (Erre lehet példa a *Rekvium Steve Irwinért*.) A kultúra a technikai médiumokon keresztül is relációba kerül a természettel, és összemosódik azzal, ahogy a technikai médium ugyanúgy rögzítő, mnemotechnikai funkciót tölt be, mint a természet (*Összevilág, elwillanva...*). Ugyanakkor ezek a látva-

¹ Az utolsó vers, a *Műértelmezés szőre* „olyan teoretikusokat és művészeket idéz — helyenként konkrét szöveghely formájában —, mint például Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin, Auguste Rodin vagy éppen Marcel Duchamp. A meglehetősen szerteágazó, komplex írás gyakorlatilag betetőzése annak a filozófiai és esztétikai utalásokban bővelkedő, ám töredzettségével, indirektebb szövegkezelési módjával mégis líraibb hatást keltő nyelvnek, ami a könyv megelőző részein végighalad.” TOKAI Tamás: *Térkép és birodalom*, Tiszatáj Online, 2021. 10. 25., <https://tiszatajonline.hu/irodalom/terkep-es-birodalom/> (utolsó megtekintés: 2022. 01. 20.).