

három módját mutatja meg a nedves, vizes felületekkel való találkozásnak:

„Tanácstalan az ég, még nálam is tanácstalanabb. Amin át lehet látni, abban úgy telik az idő, ahogy kettős pohárfalon törhet a fény. Előbb csillog benne, ami messze, csak aztán, ami közel van. Nekem az ég nem utam. Nem mintha átvágva a táblák közt, cipőm széle, mint az életlen sarló, elfekszik a kalász, nem mintha átvágva szárnyam lenne, hiába hasítom utam. Átvágva táblák közt szakítom a teret, a sár feldagad bennem, ahogy megyek, egy percére föld alatt rohadok, biztosan. [...]

*

A kiel-boatban kormányos nélkül, egyedül indultam, gúzs helyett villa fogta az evezőt, a tulipán kifelé állt, mikor a stégnél, ferdén, hogy beférjen, becsúsztattam a lapátot. A belső lapáttal ellöktem magam a stégtől, minden húzás és forgatás ezentúl oda-vissza mozgat. [...]

*

A város felett átvélő híd pillérjeiben átklutyog a víz, külön alagút, amiben a sodrás még egy utat lel, velem merőlegesen. Mintha lengő karja volna a hídnak, félútig emelkedik a járda, a láncív fordított templomboltozat, a teret fölülem kizárja. [...]

Az első részben a pohár, majd pedig a lehúzó sár, a betemető nedves föld, a másodikban az evezés, a harmadikban pedig a folyó felett ívelő híd köré gyűlnek a víz metaforái. Ám a megfigyelés, az észlelés, a látvány egyből belső tapasztalattá, az én állapotát leíró metaforává fordul át, mintha az én belső világa magába szívna a kintit – így lesz a tágasságból klausztrófia: a sár belül dagad, és a földre temettetés képzelet az én önészleléséhez tartozik; a kielboat körülvevő víz áramlása egy a vér áramlásá-

val. A folyó pedig mintha az én arcát tükrözné vissza, vagy mintha egy arcot látna meg benne, aki beszél: a látvány elementaritásán, az élményen túl a figyelem valójában a belső tájra irányul. A „külső” világ rétegzettségé, összetettségé az én belső vidékének képe.

Az EMBERISTEN-OLTÁR és a KARÁCSONYI OLTÁR címükben teológiai reflexiót ígérnek. Ám az EMBERISTEN-OLTÁR ezt határozottan elutasítja, és elvárásainkat megcáfolva különös és ismeretlen – deszakralizált – mitikus világot épít fel. A KARÁCSONYI OLTÁR-ban darabjaira hullanak a betlehemi éjszaka képei, az ünnepből csupán ismétlődő, az idő múlását és a pusztulást tagoló, értelmetlen és üres esemény lesz. A hit visszavételének, a tagadásnak nagy verse ez – háromegységnyi metaforatörmelék.

Szűcs Teri

„AZT TE CSAK HISZED, BÉBI...”

Bereményi Géza: *Vadnai Bébi*
Magvető, 2013. 296 oldal, 2990 Ft

Ez egy finoman, elegánsan megírt lektűr. Az olvasó, befejezván a kellemes, elegáns és változatos olvasmányt, hosszan eltűnődhetik: mit is olvasott? Súlyos társadalmi regényt a hatvanas-hetvenes évek zűrés és megfoghatatlan irodalmi életéről? Könnyed szerelmi regényt, szenvedéllyel, kiszámíthatatlansággal, a szerelem legyőzhetetlenségéről, a halhatatlan szerelem daláról? Szélesvásznú történelmi regényt a háború előtti és háború utáni élet összefüggéseiről, párhuzamairól, titkairól? Magasröptű művészregényt egy kezdő író helykereséséről, próbálkozásairól, önmaga megtalálásáról? Lassú léptű családrégényt, melyben nemzedékeken keresztül, bár mindig új formában, öröklődik a predestinált deviancia? Vagy megfajtésre váró titokregényt, nyomozással, nyomkereséssel, kutatással és elhallgatással? Vagy egyszerre mindezt?

A válasz szinte önmagától adódik: egyszerre mindezt. Bereményi Géza, mintegy visszatérően ifjúkorának nagyszabású írói kezdeményezéséhez, megírta egy család furcsa és megma-

gyarázhatatlan történetét, s a családi szál kapcsán nagyon sokrétűen, de nagyon sok leegyszerűsítéssel, megrajzolt egy izgalmas és nagyon nagy távlatokat magában rejtő társadalmi körképet, s ezenközben kísérletet tett arra is, hogy a társadalmiság mellett a művészlét alapkérdéseit is megérintse, a művészlétnek mind szociológikumát, mind lélektanát is feltárni igyekezvén. A vállalkozásnak minden eleme figyelemre és elismerésre méltó – nagy kár, hogy a megvalósítás, mind a problémafelvetés, mind a prezentáció szintjén sokszor oly rövidre van zárva, hogy az olvasó, a kellemes olvasásélmény folyamatának lezárultával, kielégítetlennek érzi magát: többet ígértek neki, ő elhitte az ígéret komolyságát, s íme, a regény egészét illetően valóban csak könnyed megérintettségét tudja rögzíteni, és magának a történetnek és elbeszélésének inkább a hiánya marad meg benne.

S hányféle olvasata is lehet e regénynek! Bereményi remek hangulatkeltéssel, nagyon finom utalásrendszerrel eleveníti fel a magyar irodalmi életnek a hatvanas-hetvenes években élő és ható világát, alvilágát, televényét, bonyolult helykeresését, nyomorát és gőgjét – regénye eddigi recepciójának jó részét az teszi ki, hogy kulcsregénynek is olvasható: hányan dicsekedtek már azzal, hogy ők ismerték a címadó hősnő eredetijét, s hányan elemezték már e regény kapcsán (többnyire a regény helyett) a legendás Dixinek (a regény Doxa nevű szereplőjének) figuráját, akit az akkori pesti értelmiségi életben persze nem lehetett nem ismerni, legalábbis látásból vagy hírből, s hányan elevenítettek fel vándoranekdotaként működő régi történeteket, s hányan ismerték fel a mellékszereplők „eredeti” példányait is! E regény, mondhatnánk, természetesen, felkínálja magát az ilyen, társadalmi befogadás számára is (hisz benne foglaltatik az emlékműállítás kicsit ironikus, de mégis nagyszabású igénye is; ugyanúgy, mint Petri György versében, amelyet e regény recepciója, nem helytelenül, folyamatosan rá is idéz: „*ott ültek éjjel kettőig Dixi és Lukács Mari, / a művészetakarás ezen szerencsétlen kárvallottjai*” – EGY SZIGORÚAN ELLENŐRÖZT KLUB) – s ha e befogadási mód nem is kárhozzáttható, mégis csalfa eredményt hoz: *ennél* sokkal több is kiolvasható belőle.

Berményi, követvén a manapság nem csekély mértékben divattá vált regényírói módszert, *párhuzamos történeteket* írt meg: egymásra vetíti

két, egymáshoz nagyon kevésbé hasonlító történeti korszak magatartásmodelljeit, s a párhuzamosságból nagyon érdekes (és persze titokzatos) tanulságokat von le. Szereplői, legyenek akár a háború előtti úri osztály könnyed eleganciájú arslánjai és kokottjai, akár a szocializmus alatt nyögő, dacoló és szerepjátszó művészfélésegek, valamiképpen mind a nagyon absztrakt módon elképzelt s aktuálisan egyúttal nagyon is konkrétan korlátozott szabadságot keresik, azaz úgy szeretnének élni, hogy önmagukon kívül ne kelljen semmiféle autoritást sem elismerniük, sem eltűnniük. Bereményi remekül választotta meg modelljét: úgy állítja be, hogy a háború előtti világban, az elnyomás jellegének másfélesége folytán, egy ilyen szabadság-vágy elsősorban a felső rétegekben fogalmazódhatott meg, mondhatnánk úgy is, a társadalom felett – ahol a gazdasági és társadalmi kivételeztség folytán az életmód korlátozásai jóformán nem is jelentek meg (legfeljebb külső történelmi fenyegetések formájában), s a deviáns, szabadságközpontú, önélvező életforma leginkább az illemszabályoknak és (persze elsősorban) a nemi-szerelmi konvencióknak semmi bevételeztétét jelentette; s ezzel a kivételeztséggel szembesíti a szocializmus korszakában tengődő elnyomott szabadság-hősök társadalomalattiságát: aki ilyen körülmények között „szabad” akart volna lenni, annak a konvencióellenessége magában hordozta a formális és informális társadalmiság elutasítását is mind a két oldalról: a magukat művésznek tekintő profetikusság-szabadság-angyal-mártír-Robin Hood Doxa minden közlekedést tagad a társadalommal – aminek következménye az lesz, hogy különcsége a hivatalosság szemében veszélyesnek s ezért vagy büntethetőnek, vagy orvosolandónak fog feltűnni. A régi rend (vagy rendszer) a maga kivételezettjeinek – meg biztosított valamilyen relatív autonómiát – a szocializmus rendje az autonómiára való törekvést eleve kizárja magából, s kriminalizálja. Bereményi művészfigurái úgy élnek a társadalom peremén, hogy közben központi figurának vélik magukat, s baráti (mondhatnám, „elvtársi”) környezetük e szerepet el is fogadja, el is ismeri, s bámullattal övezi – holott életük s tevékenységük folyamatosan a veszélyeztetettség és a semmisség határán táncol („*ha ők nem számítanak a világnak, őket sem érdekli a világ*”). Bereményi kitűnő, ironikus kettősséggel ábrázolja Doxának és hívő körének beállított-

ságát: mintha csodálná azt a társadalmonkívliséget, ami ebben az önmagát kiválasztottnak tekintő körben elsődlegesnek van kikiáltva, s ugyanakkor élesen prezentálja e magatartás kényszerű természetlenségét és bizonyos fokig ürességét is (amint a szerzői kommentár meg is fogalmazza: „*A világban, ahol mindenkinek kötelező hazudoznia, a szerep túljátszása a lényeg*”).

Az, ahogy Bereményi regényében megjelenik az „avangárd” irodalmi világ (vagy inkább: alvilág?), s ahogy az egyes figurák bemutatást nyernek, felér egy nagyszabású szociológiai látellellettel: talán még sehol ilyen markánsan nem ábrázolták azt a félig-meddig botcsinálta művészi tartást, amely abban a nagy és hivalkodó gesztusban merült ki, hogy a művész nem csinált semmit, nem írta vagy alkotta meg műveit (hiszen a művek meglepte magában rejtette volna a nyilvánosságra hozásnak legalábbis az igényét vagy lehetőségét – az pedig az uralkodó kultúrpolitikát tekintve egyértelműen megalkuvásként tűnhetett volna fel), csupán képviselte, természetesen erőteljes göggel, művészlétét, művészetakarását, művészi kompetenciáját (aminek garanciáit azonban csak a beavatottak végtelenül szűk és zárt köre ismerhette s ismerhette el); s aki akár csak egy lépéssel is közeledett a hivatalossághoz – s a nyilvánosság magától értetődően csak hivatalos lehetett –, az félig-meddig áruháznak minősült („*aki ír, az szerintük tülekszék*”). Az a kettős ösztön, amely Bereményi regényének narrátorában működik, hogy szeretne is megjelenni könyvben, persze elsősorban saját könyvben, de ennek híján akár antológiában is, meg szeretné elhallgatni is, hogy megjelent, s ezért inkább a társaság által nem ismert néven, tehát álneven publikál, kitűnően mutatja ennek a művészlétnek belső skizofréniáját (s történeti leírásaként megrendítően pontos és hiteles is); ugyanakkor tágabb értelemben is magában hordja a művészlétnek egy nem kiküszöbölhető súlyos problémáját: az autonóm alkotó írói személyiség és a kényszerűen kompromisszumra szorított, megjelenést kereső, kiadókra utalt, önmagának helyet s műve révén, akárhogyan nevezzük is, karriert kereső figura örök dilemmáját. S annak az általánosabb (esztétikai) problémának érzékeltetése is nagyvonalúan érvényesül e társalgási jelenetekben, hogy vajon egyáltalán művészetnek tekinthető-e az a tevékenység, amely kizárólag a megszólalás performativitására bázírozza művészetakarását (bár persze tudhatjuk: művészet az, amit

az éppen adott befogadó közönség, legyen az bármily kicsiny is, annak fogad el...), vagy csak privatizáló tréfa, gúny vagy öngúny, önaffirmatívásban tetszelgő polgárpukkasztás (ismét a Petri-vers látéletét lehet idézni: ennek az underground televénynek, azaz a hajdani Fiatal Művészek Klubjának levegőjében, „*hol összegyűlt esténként megannyi téboly és hóbort*”, a művészet tökéletesen elválaszthatatlan a hóborttól, a „nagy művész” a futóbolondtól). A regény szerkezetének furcsa kettőssége abból is ered, hogy míg a narrátor, az önmagát is elhallgató kezdő író egyrészt prófétaként tekint a semmit létre nem hozó nagy szónokra, aki a művészetet csak szakadatlan performanszként tudja elképzelni és megélni, s akinek gesztusait és beszédét, a privát prófeciát, kis csapatán kívül senki nem hajlandó és képes értelmezni, másrészt azonban a regény és a történet végére eldöntetlenül nyitva hagyja a nagy kérdést: a Doxa nevű figura nagy alkotó, művész volt-e, vagy egyszerűen egy súlyosan sérült személyiség, akinek prófétáló akciói, önértelmező akciói leginkább az ideggyógyintézet zárt osztályán találnak maguknak díszletet, hátteret és közönséget. Szép és súlyosan szimbolikus befejezés (akár művészetelméletileg, sőt művésztörténetileg is tanulságos állásfoglalás) – kár, hogy épp e nagy finálénak szánt befejező jelenet maradt, úgy tűnik, a legkidolgozatlanabb s ábrázolástechnikájában a legárnyalatlanabb s emiatt a legalányosabb.

E mai regény visszakanyarodik Bereményi pályakezdéséhez, s nemcsak azért, mert önéletrajzi vonásaiban feleleveníti első írásainak keletkezési körülményeit, hanem azért is, mert mintegy megismétli, egyszerre gazdagabban és egyszerre kopárabban a LEGENDÁRIUM nagy kalandját: a családleírás műfajában rejlő történetírás lehetőségét. A regény narrátor-főhőse el is dicsekszik vele (nem jótalanul), hogy környezetének beállítottságával szemben ő, az író fedezte fel, egyelőre a maga és művésze számára, a történelmet, mind privát, mind univerzális formájában, s összegyűjtött családi történetekből mintegy kompilálta prózája legendáriumát. S igaza van: ama környezet, amelyben Bereményi írásai keletkeztek, alapjaiban volt történelemellenes: a szocialista kultúrpolitika, mondhatott bármit szándékairól, irtózott a történelemtől, s ha szembekerült mégis a történelemmel, akkor természetesen hazudott, a művészet neoavangárd csoportjai pedig úgy vélték, a társadalommal szembeni tartást nem törté-

nelemmel, hanem metafizikával, metafizikára hivatkozó szubjektivizmussal és individualizmus-kultusszal kell oponálni. Bereményi ezzel szemben (persze ma már irodalomtörténetileg látható, generációjában egyáltalán nem egyedüli, magányos előőrsként) a történelemre szavazott, a múlt titkainak kiderítésére vagy leleplezésére tört – saját leleményeként családi történetek legendáival akart szembenézni (amint a regény erőteljesen érzékelteti: a titok nyomozása az író foglalkoztatja, míg a leginkább érintett figura épp a leglényegesebb mozzanatok felderítésétől tartja magát távol). A család mint a titkok letéteményese jelenik meg, a generációs különbség nem más, mint maga a történelmi beavatkozás az individuum életébe – a származás kutatása, ha tetszik, az identitás történeti megalapozásának lesz alapja: mintha a személyiség rejtélye azonos lenne a történelemnek, a családi titoknak a rejtélyével (holott a környezet épp a családok történetiségét hallgatta volna el; amint a regényben meg is fogalmazódik: mivel mindegyik elődjüknek volt valami takargatnivalója, a szülők egyszerűen kimentek a divatból...). Bereményi nagyon ravaszul játszik el a titokregény, a nyomozásregény műfajával: az író-narrátor kinyomozza a titkot, megtudja a származás kalandos talányának „kulcsát” – ám magával a titokkal nem tud mit kezdeni: az, hogy a rejtély megoldódott, nem old meg semmit azokból a problémákból, amelyek kapcsán a rejtély megoldásának igénye egyáltalán felmerült (ennyiben radikálisan más Bereményi megoldása, mint az utóbbi évek magyar irodalmának ún. „aparegényei” – itt az apát csak keresni kell, a megtalálás semerre nem nyit utat vagy lehetőséget!). A személyiség titka privát titokként jelenik meg, amelyhez a privát történelem felderítésével jutunk közelebb – s ami így, privát történelemként, végeredményként megfogalmazódik, az maga a *legenda*, amelynek ismét nincs „objektív” relevanciája, nincs „objektív” történetisége; e regényírói történelem-felfogás azt sugallja, hogy a privát történeteknek, amelyek pedig lélektani és erkölcsi értelemben a legmeghatározóbbak, nincs közük a „nagy” történelemhez, legfeljebb díszletként simulnak hozzá az aktorok, a személyek cselekvéssorozatahoz (amint a szerző mondja: „*rábéredt, hogy az ő ismerősei nem helyezhetők be az emberiség történelmébe. Legfeljebb odatévedtek*”). A regényvilág legendáiban a figurák egymás hasonmásaiként léphetnek fel (az író-narrátor és Doxa

feltételezett rokonsága azt a vélelmet is kelti, hogy ugyanannak az alkatnak lennének két változata, hogy ugyanannak a titkos kérdésnek lennének kétféle megoldási lehetősége) – kár, hogy a remekül felvázolt koncepció íróilag elég gyengén van megoldva: épp az nem nyert árnyalt kidolgozást a regényben, milyen figura is a regény író-narrátora *ma*, a regény megírásának idejében, *ki az*, aki visszaemlékszik a régi történetre és a régi identitásnyomozásra: mi módon *s mi* lett a fiatal kezdőből, aki most, viszszatekintvén, magabiztosan tud emlékezni a zavaros kezdetekre. A fiatal író Dobrovics elhagyta a törzset, a nagy guru Doxa eltűnt a történet végén (miért is? hogyan is?) – a rá emlékezés pedig nem oldja meg az író-narrátor saját kérdését; ami persze másképpen úgy is fogalmazható: mivel nincs meg a válasz, lehet, hogy ez a kérdés nem is volt feltéve?

S ami a szerelmi lektűr leglényege: a szerelem fennkölt irracionálisága. Bereményi modelljében a nagy, mindent elsöprő szerelem játssza a főszerepet – Bébi legyőzhetetlen szenvedélye minden más princípiumot, minden más vonatkozást maga alá gyűr; meglátni és megszeretni, megszerezni és elviselni: mindez egy pillanatnak és egy egész életnek a műve. Mindent elsöprő, értelmetlen és jövő nélküli szerelem, kibírhatatlanságában és elviselhetetlenségében felemelő partnerkapcsolat, amely nincs tekintettel sem társadalmi konvencióra, sem előítéletekre, sem életveszélyre, sem gyermekkel szembeni elkötelezettségre – ilyen romantikus szerelemkonceptióunk kevés más magyar regényben találkozunk (e szélsőséges, illegitím, mégis polgári kapcsolatnak irodalmi előzménye talán csak Déry Tibor *FELELET*-ében található, Farkas Zénó professzor és Eszter lehetetlen kapcsolatában). Bereményi fantasztikus érdekességgel és feszítettséggel írja le a semmivel nem törődő szenvedély funkcionálását – kár, hogy a kapcsolat működése már nem fordított kellő lélektani figyelmet. Felzeng a romantikus szerelemhimmusz, győzedelmeskedik a szenvedély – ám a megidézett emlékekben és az írónyomozó által kikényszerített vallomásokban csak pillanatnyi töredékek csillannak fel (igaz, ezeknek a pillanatoknak fénye erős marad), de sem az emlékeknek, sem az emlékek elhallgatásának nem adatik kellő súly: az író-narrátor oly erősen hisz az általa prezentált szerelemfilozófia extrém irracionálisában, hogy meg sem kísérli kontextualizálni a történeteket.

Ugyanaz a szerkezet lép működésbe itt is, mint ami a származástörténet esetében hat: a titok kimondatik, a vallomások révén akár leleplezésszámba menő intimitásokra is fény derül – csak épp a titok érdemi jellege marad érintetlenül (mily megrendítő a vallomás: Bébi, aki az életét semmitől nem féltette, és semmi előtt nem ijedt meg, szerelmének történetétől fél, és semmi áron nem hagyná, hogy a titok kiderüljön!); az író-narrátor mintegy félig szemérmesen, félig megütközve, a leplek fellebbentésénél valamelyest félrefordítja tekintetét, s az olvasónak csak a végső hírt közvetíti, nem nélkülözvén az enyhén giccses hangulatiságot sem: lám, mégis van olyan szerelem, amely a végtelenbe nyúlóan élteti alanyát (az extremitásokban amúgy is bővelkedő hölgyet) – s amely épp e végtelensége révén, bizony, akár pusztítóan is tud hatni, s nemcsak a szerelmespárra, hanem annak leszármazottjára is. Séppen ennek a nagy szerelemvízióknak fényében látszik roppant bizonytalanok az író-narrátor saját szerelmi (vagy inkább csak: nemi jellegű?) kapcsolatainak az ábrázolása – vajon hogyan lehet érzékeny ily nagy szerelem tudomásulvételére egy olyan kezdő író, aki önmaga szerelmi beállítottságáról még csak ironikusan sem tud vagy akár semmi közelebbit elárulni? Vagy talán ebben a mozzanatban is két korszak párhuzamainak és eltéréseinek tükröződését kellene keresnünk, mondván: akkoriban így szerettek, mi pedig csak emígy? Ha így lenne, nagyon rossz lenne.

A regényben egy helyütt, akár a hetvenes évekre vonatkoztatva, akár általános érvényre törekedve, elhangzik egy szerzői ars poeticaféle mondat: „Az irodalmi érték nem a jól eltalált mondatokból, annál inkább az író szenvedélyéből születik, ami őt a témához láncolja”; oly mondat, mely erősen polemizálni látszik a mai posztmodern irodalmi elvárásokkal, s amely, úgy látszik, erősen kötődik valamely realizmuskonceptió valamely elágazásához. Természetesen ott rejlik egy szemernyi igazság ebben az állásfoglalásban – de e tétel, egészében, ismét túlságosan romantikusan hangzik: kimondója mintha túl sokat bízna a szerzői szubjektum elkötelezettségének bizonyosságára, s túlságosan is a szerző bensőségeire, érdekeltiségre hárítaná az írói felelősséget. Am ha ráolvassuk e tételt e regényre magára, ugyancsak paradox kép tárul majd eléink: hisz lapjain egy velejéig romantikaellenes, romantikától és utópiától megfosztott világ

ábrázoltatik, mind szenvedélyében, mind szenvedéstörténetében (amint az eső végtelenül esik e könyv lapjain, úgy az ábrázolt rémes történelmi korszakok is végeérhetetlenül sugallják kilátástalanságukat és időtlenségüket); a reménytelen főhős, Doxa, aki, legalábbis elnevezéséből eredeztethetően, mégiscsak az igazság valamelyes megtestesüléseként kellene, hogy számon tartassék (hisz kicsit didaktikusan meg is van magyarázva: a „doxa” szó azt jelenti: „olyan vélemény, amely lehet, hogy igaz, de igazságát teljesen nem lehet megmagyarázni; a halandók vélekedése”), a maga sorsával mintha éppen az ihletett és elkötelezett szerzői szerepnek, a profetikus guruszerepnek természetből adott kudarcos voltát szemléltetné, s szerepjátszásával és szerepjátszásának eredménytelenségével mintha épp azt sugallná: az irodalomnak mintha mégiscsak lenne valami köze a megformáltságához és a bennfentes madárnyelvet meghaladó emberi-társadalmi kommunikációhoz. Ironikusan szólván feltételezhető, mintha az írói szándék az lett volna: Quod dixi, Dixi – ami viszont a regényből kiolvasható, az annyi: „nem igaz, hogy a Doxasztori létezik. Nem lehet igaz. Csak lehetséges”. Vagyis: quod dixi – doxa.

Megismétlem: ez egy finoman, elegánsan megírt lektúr, kiváló, hangulatos elbeszélés – senki nem fog benne csalódnai, ha ennél többet nem keres benne. Csakhogy nemigen lehet benne többet nem keresni: nagy ígéret kapcsolódott hozzá – kár, hogy nem lett teljesen beváltva.

Margócsy István

A PIROS PUFÁJKÁS, SZEMÜVEGES MUKI ESETE A HAJLÉKTALANOKKAL

*Szilasi László: A harmadik híd
Magvető, 2014. 352 oldal, 3490 Ft*

Mondják rossz nyelvek, látják éles szemek, vélik elemző elmék: Magyarországon, a magyar irodalomban mostanság, egyfelől sajnos, másfelől meg végre, újra beköszöntött az elkötelezett szegénységábrázolás ideje. Vulgárisan fogal-