

# Ikarosz bukása és merészsége

Tompa Mihály *Ikarusa* körül

## Ikarosz alakja

A Daidalosz-Ikarosz-fabulát, mint ismeretes, az európai művészet főképpen Ovidius nyomdokain haladva dolgozta fel s alkotta újjá.<sup>1</sup> A római költő a *Metamorphoses* nyolcadik könyvében beszéli el a Kréta szigetéről menekvő apa és fiú történetét. Daidalosz, a feltaláló ezermester madárszárnyakat készít, s az emberpár a levegőbe emelkedik. A földiek: a botra támaszkodó pásztor, a remegő nádszálat tartó halász és az ekevasra hajoló szántóvető azt hiszik, istenek hasítják a kék eget a magasságban. A csodás vállalkozás azonban csakhamar szerencsétlen véget ér. Ikarosz megmámorosodik a repüléstől, és apja óvását elfeledve túlságosan közel merészkedik a Naphoz. A szárnytollakat összetapasztó viasz megolvad, a szerencsétlen gyermek a vízbe zuhan, s atyja kétségbeesett fájdalommal átkozza el vállalkozását, kísérletét. (A tengerrész a szerencsétlenül járt fiúról kapta nevét – ruházza fel elbeszélését névmagyarázati, etimológiai-kereső funkcióval végül a római költő.)

Ovidius elbeszélése sok-sok újkori, modern képzőművészt, irodalmárt inspirált megidézésre és újjáalkotásra. A művek sorában az első és legfontosabb alighanem Pieter Bruegel flamand festő 1558-ban megalkotott táblaképe volt. A brüsszeli Királyi Szépművészeti Múzeumban található festmény előterében mindhárom, az ókori szerző által feltüntetett földi szemtanú megtalálható. Az ekevas fölé görnyedő földműves, a tengeri történésnek háttal álló pásztor és a vizet fürkésző horgász mit sem vesznek észre a nagyszabású kísérletből. Brueghel képén még egy nagy, tengeri hajó is szemünkbe ötlük. A vitorlás azonban közömbösen halad tovább, bár a hajósoknak látniuk kell az éppen elmerülő emberi testet. Mert a flamand mester kompozíciója arra a pillanatra koncentrálnak, amikor Ikarosz a tengerbe fullad; a művész az apát egyáltalán nem ábrázolja, a fiúból

NYILASY BALÁZS (1950) költő, irodalomtörténész. A Károli Gáspár Református Egyetemen tanít.

1 A Daedalos-Icaros-mítosz verbális és ikonikus ábrázolásairól Darab Ágnes 2009-es tanulmánya ad rövid, de korrekt összefoglalást. Darab Ágnes: „Icarus sorsát vállalom.” Az Icarus-mítosz recepciója a magyar irodalomban. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2009/3, 337–347.

is mindössze két lábszár és egy kéz látszik, ennyi emelkedik a víz fölé alig észrevehetően a kép jobb sarkában.

A Pieter Bruegel-kép különös, rejtélyes alkotás. A XVI. századi festő a monumentalitás és hősiesség tagadását, úgy tűnik, központi szerephez juttatta. De vajon az elutasító közömbösséget milyen előjellel látta el? Ikarosz ürügyén a látványos cselekedetek, kivételességek értékét kérdőjelezi meg, s a köznapiság, a dolgos, földies, egyszerű életformák, életfelfogások védelmezőjeként lép fel? Azt sugallja, hogy a földművesek, pásztorok megtartó munkája ezerszerte fontosabb, mint a nyughatatlan lelkek által kimódolt (s az emberek által bolondul bámult) individuális extremitások, különösségek, attrakciók? Vagy éppen fordítva áll a dolog: a kompozíció szemrehányás a mindennapiságba süppedt világgal szemben; a művész azt panaszolja, hogy a maga partikuláris kisvilágában élő ember a kivételességgel, merészséggel, szabálytöréssel szemben mindenkor teljes értetlenséget mutat?

A modern kor Ikarosz bukását értelmezve természetesen a második értelmezést tette magáévá. „[...] hogy fordul el minden, / rá sem hederítve, a pusztulástól; hallhatta pedig / a loccsanást a pár, s a könnyű kiáltást, / ám a kudarc neki mit sem jelentett; a Nap éppúgy izzott, amiként a fehér, zöld vízbe tünt lábszárakra is, ámbár / látnia kellett holmi figurát, egy ifjat lezuhanni az égből: / dolga akadt valahol, s békén továbbsuhant” – értelmezi Bruegel képét az értetlen közömbösségre utalva a neves angol-amerikai költő, W. H. Auden 1939-ben publikált *Musée des Beaux Arts* című költeményében.<sup>2</sup> „Csak zuhant és zuhant, / közben látta a tengert és látta a földet, / legelésző birkákat, egy földművest, egy halászt, / látta a fák leveleit külön-külön és együtt, / de őt mintha senki se látta volna, még az eget kémlelő pásztor se. / Hát hogy lehet valaki ennyire láthatatlan?” – villantja fel az érdeklődést nem mutató szemtanúkat a magyar író, Kántor Péter is, hogy aztán jobbára elbeszélte monológként jelenítse meg a zuhanó Ikarosz tépelődő gondolatfoszlányait a *Holmi* folyóirat 2014-es decemberi számában publikált versében.<sup>3</sup> „Ki ne emlékezne Bruegel híres képére, az Ikarosz bukására. Szép és döbbenetes kép. Már-már idilli tájon békésen szánt a szántóvető, halászik a halász, legelteti nyáját a juhász, vitorláikat bontják a hajók. És senki sem figyel föl arra, hogy ebben a békés, hétköznapi pillanatban valaki a magasból, szárnya szegetten belezuhan a tengerbe. Nem ismerünk-e magunkra a szántóvetőben, juhászban, halászban? Belemerülve mindennapjaink gondjaiba-örömeibe, mi vajon észrevevesszük-e az élet nagy drámáit?” – vélekedik hasonló szellemben a magyar esszéista, Hankiss Elemér *Ikarosz bukása – lét és sors az európai civilizációban* című tanulmányában.<sup>4</sup>

2 Jékely Zoltán átköltése

3 Kántor Péter: Ikarosz bukása. *Holmi*, 2014/12, 1504.

4 Hankiss Elemér: *Ikarosz bukása – lét és sors az európai civilizációban*. Budapest, 2008.

## Tompa Mihály *Ikarusa*

Az ókori, ovidiusi történet fabuláját felhasználó XIX. századi magyar költő – a modern értelmező tradícióhoz hasonlóan – a fiú tragikus bukására fókuszál. A műből Daidalosz teljességgel hiányzik, sőt Tompa a légi menekvés merész gondolatát s a reptető szerkezet megalkotását is egyértelműen Ikaroszhoz kapcsolja. „Repülni...! Hah...! Teremts magadnak, / Mit természet, sors megtagadtak! / S én – szárnyat alkoték” – idézi fel a krétai előkészületeket az ifjú főhős az apai találmányt teljességgel a magáénak tulajdonítva.<sup>5</sup> De a versben a Bruegel és Audenék számára oly fontos ovidiusi földi személyek (a pásztor, a földművelő, a halász) sincsenek jelen. Nincs is szükség rájuk. Tompa Mihályt a nagy légi kaland mások általi megítélése egyáltalán nem foglalkoztatja. Az ezernyolcszázhatvanhármastól a tengerbe hulló s ott vergődő Ikarosz utolsó gondolatait közvetíti az olvasónak monológ formájában; a költői érdek egyes egyedül e monológhoz, a fiatalember végső töprengéseihez tapad, és a meditáció az időközön, korokon átívelő „nembeli” emberség, s nem a csip-csup mindennapiság kontextusában helyezhető el. Az *Ikarus* Tompa azon versei közé tartozik, amelyekben a köznapi, individuális, „partikuláris” én helyét a közösségérdekű létezésbe emelkedő beszélő foglalja el; a mű az ötvenes évek eleji nagy allegóriákkal (*A gólyához*, *A madár, fiaimhoz*) és az évtizedfordulós, hatvanas évekbeli egyetemes, nemzeti tudatot kifejező költeményekkel, a Kazinczy-ódával, a *Forr a világgal*, az *Új Simeonnal* rokon. Az egyediséget, partikularitást levetkőző, közösségi horizontot láttató, komoly, emelkedett modalitású verstípus persze egyáltalán nem Tompa leleménye. Már Csokonai, Berzsenyi és Kölcsey költészetében is megjelent, Vörösmarty Mihály poézisében pedig még nagyobb szerepet kapott.

A közösségi horizontot elérő emelkedettség akkor lehet hiteles, ha a vers szilárd értékekre épül. Tompa Mihály költeménye mindenestre stabil érték-szerkezet dolgában alighanem sok-sok elődjén és utódján túlszárnyal. Ikarosz végső pillanataiban szövi utolsó gondolatait, ám e gondolatokból nemcsak a halálfélelem, de a legcsekélyebb kétely, szorongás, bizonytalanság is hiányzik. A lírai hős bátorságot mutat, győzelmi zajt idéz fel, betöltött hivatásról beszél, sőt, eséséhez, vízbeli vergődéséhez örömes, kéjes érzületet társít. „...Vergődöm, – vívok szél- s dagállal, / de rajtam új kéj futkos által: / Mily fenség...! Mily esés...! / Hogy ezt felejtéssel takarja, / Tenger mélysége, ég haragja, / S veszttem: – mind mind kevés!”

5 „[...] a monológ Ikarusa kívül van a hagyományos apa–fiú kapcsolaton: nem gyermek, akit oktatni vagy féltetni kell, hanem tettéért felelősséget vállaló ifjú vagy férfi; és nem készen kapja »apja csodálatos művét«, hanem maga alkotja meg a szárnyat – egyazon személy hozza létre az eredetileg daidaloszi művet, és éli meg öntudatosan Ikarosz sorsát” – fejtegeti Csűrös Miklós is 1994-ben megjelent kiváló elemzésében. *99 híres magyar vers és értelmezése*. Budapest, 1994, Móra, 179.

A kaotikus lelkiállapotok föltétlen uralása a romantika és a modernitás előtti irodalom számára, tudjuk, evidensen fontos volt, Tompa *Ikarusa* azonban az eposzok, hősi ódák, barokk regények, patetizáló heroikus balladák szélsőségein is túltesz. Daidalosz fia a biztos halál szélén sem változik át partikuláris, kiszolgáltatott individuummá, hanem megmarad a bizonyosságot adó emberiség-képviselő ormain. A nagy, eszményítő pszichológiai határsértések a költészetben is veszélyes dolgok. Az *Ikarus* rendíthetetlen hőse éppenséggel le is csúszhatna a magaslatról, s átkerülhetne az erény, kiválóság, rendíthetetlenség érdekét motivációs hitel nélkül birtokoló sok-sok irodalmi példányhős – a Forgács vitézek, Kemény Simonok, Búvár Kundok, Hédervári Kontok nagy családjába, hogy csak hősi balladáink némelyikére utaljak.

## A forma teremtő sugallatai

A Tompa-költemény, kétségtelen, vékony peremen egyensúlyozik. De az egyensúlyozás végül is sikeres. A partikuláris én tökéletes meghaladása, a biológiai, fizikai determináció tagadása érvényes művészi igazságként tud megjelenni benne, a vers olvasója egy pillanatra valóban átkerülhet a nembeli, közösségi én erőterébe. Értsük az *Ikarust* tágabban vagy szűkebben: idézzük fel magunk előtt az emberiségküzdelmek nagy alakjait, a tudomány, a felfedezések kockázató, újjító hőseit vagy a magyarság 1848–49-es vakmerő kalandját, a merész vállalás kifényesedik, értékérvénnyel telítődik, kételyeket, kétségeket leperget magáról.<sup>6</sup>

E processzusban természetesen a megformálásnak, a metrikának, ritmikának, strófászerkezetnek, rímelésnek, versmondat-alakításnak döntő szerepe van. Az *Ikarus* ugyanis nemcsak a költő sok más darabjához képest, de a XIX. századi magyar költészet szokványos gyakorlatához mérten is kivételes formai funkcionalitást, szervességet mutat. Szokatlan már a mű rímelési módot és sorhosszúságot variáló strófászerkezete is. Ilyesféle megoldással a Tompa előtti magyar gondolati költészet, s maga *A gólyához* írója is, csak kivételesen élt. Az emelkedett közösségi poézis nálunk jobbára egynemű alakzatokból áll. A *Halotti versek* tagolatlan alexandrinusait, páros rímű folyamát Kölcseynél, Vörösmar-

6 „A Bach-rendszer bukása, Széchenyi halálának, a nemzeti gyásznak a nemzet egységét újraélesztő hatása, végül az 1861-ben ismét összeülő országgyűlés együttes hatásaképpen életre kelt a magyarságban a szabadságba vetett hit és a reménykedés. Miként az elnyomatás évtizedeiben Tompa adta meg leghatásosabb megfogalmazását a nemzeti fájdalomnak, úgy most a nemzet éledésének is ő adott először hangot [...] Tompa az ovidiusi metaforát politikai allegóriává formálta. Icarus tettének merészségében, illetve a vállalásában nem az individuum, hanem a nemzet sorskérdésének adta megfogalmazását [...] A tett bátorsága és bukásában is nagyszerű volta a buzdításnak és a forradalom újbóli fellángolásába vetett hitnek a kifejeződése” – helyezi el a művet a nemzeti történelem kontextusában Darab Ágnes korábban már említett írásában. I. m. 340–341.

tynál, Bajzánál, Petőfinél, Arany Jánosnál tagolt versszakok váltják fel, s költőink az alkalmatlan – a gondolatkifejtés szempontjából szűkös – páros rímet félrímre, keresztrímre cserélik, jobbra a négy s még inkább nyolcsoros egység-nél állapodva meg. A magyar költészet emberiségérdekű, nagy közösségi versei, a *Hymnus*, a *Zrínyi második éneke*, a bajzai *Fohászkodás*, *Az élő szobor*, a *Szózat*, a *Honszeretet*, *A XIX. század költői*, a *Magányban* rendre ebben a formában íródtak.<sup>7</sup>

Az *Ikarus* a fenti versekhez képest variábilisabb, érdekesebb formát mutat. Tompa a váltakozó sorhosszúság és rímelés által teremt dinamizmust. Az 1863-as mű hatsoros versszakaiban a páros rímű kilenceseket a harmadik és a hatodik – strófazáró – sorokban egymással rímelő hatosok egészítik ki. A kilencesek és a hatosok roppant ritmikai különbözősége, a közvetlenül összekapcsolódó s a visszautaló rímelés érdekessége és az ehhez kapcsolódó hangsúlyozási, poentírozási lehetőségek kihasználása kivételesen lüktető, variábilis formát eredményeznek. A dinamikus strófászerkezet előképét az 1861-es *A pozsonyi várban* című költeményben, az 1862-es *Eger határában* és az 1863-as *A vándornak* című Tompa-versekben találjuk meg. Az utóbbi költemény versszakai az *Ikarus*-strófák pontos tükörképei: a páros rímű kilencesek mellett itt is két egymással ölelkező hatos sor visz változatosságot a műbe.<sup>8</sup>

Az *Ikarusban* az emlékező, értékelő, végső tanulságot közlő gondolatfolyam dinamizmusát a szókapcsolatok, mondatformák szaggatottsága is növeli. A szaggatottságot állandó kipontozások és gondolatjelek fokozzák, az előbbiből tizenhárom, az utóbbiból kilenc található a tizenegy strófás költeményben. „A versbeszéd [...] az izgatottság, a belső feszültség lelkiállapotának vagy inkább »hullámverésének« tükre, a drámai megjelenítés eszköze. Zihálásra, lélegzet utáni kapkodásra utal a mondatok rövidsége, a kihagyásos szerkezetek szaporasága, a szórend föllazítása és felbontása, a szavakon kívüli érzelmi jelzések sokasága, amelyet az íráskép szaggatottsága érzékeltet vizuálisan” – állapítja meg kitűnő tanulmányában Csűrös Miklós is.<sup>9</sup>

A költemény rímei egyébként önmagukban is különlegesen igényesek. Az egybecsengő sorvégek a szófajiság és a szintagmatikus struktúra tekintetében

7 A korrekt szimmetrikus, élményt adó félrímek, keresztrímek mellett ugyan Kölcsey *Vanitatum vanitasában*, Vörösmarty *Liszt Ferenchez írott ódájában*, Arany *Rendületlenül* című versében felbukkan egy páros rím is, ám e rímpár mindegyre a strófa végén helyezkedik el, mérsékelten dinamizáló, összefoglaló, kiemelő színezetet érvényesítve.

8 Dinamikusabb, változékonyabb formakoncepciót fürkészve, analogikus kapcsolatot keresve egy-egy korábbi Vörösmarty- és Arany-verset is megidézhetünk. Az *emberekben* a keresztrímet páros rímek követik, a kilencesek szomszédságában hatosok állnak, s a strófák tízes szótagszámú hetedik sorát a négy szótagos „Nincsen remény!” refrén követi. A *Rákóczié* versszakait három tizenegyes indítja, ezeket két négyes követi, majd a szakaszt hetes zárja. A ballada rímelése ugyancsak különlegesen dinamikus. A páros rím után az ugyanolyan hosszúságú, de eltérő végű harmadik következik, a strófát két meglepően, dinamikusan rövid rímtelen sor folytatja, s a strófazáró hetes ölelkező rímként utal vissza a harmadik egységre.

9 I. m. 181.

is csaknem mindig különböznek: „A mélységtől sem fél, ki, mint én, / Föl a napig repüle szintén”, „Jelezve a siker... [...] Ki gondol, kezd, – ki mer”, „Kél, üldöz és nyilaz... [...] Megolvadt a viasz!” A rímek nem ritkán három szótagosak: „Völgybe s oromra könnyen ér el, / S a szívbe szállván ingerével”, „Élet jön a meddő szünetre... / A gondolat meg van születve”, s néha még négy szótagra is kiterjednek („Repülni...! Hah...! teremts magadnak, / Mit természet, sors megtagadtak!”).

„Tompá kedvenc rímfajtáját, a több szótagú, de esetenként nem azonos szótagszámmal egybecsengő rímet rím��őeleji mássalhangzó-egyezés erősíti, azonosítja [...] a negyedik versszak második sorában a rím szinte a második szótagnál kezdődik” – hívja fel a figyelmet Szili József is arra a tényre, hogy az összecsenegés-effektusok megteremtésében a rímek magánhangzó-találkozásai mellett sok-sok más leleményre is érdemes odafigyelnünk.<sup>10</sup>

## A drámai monológ

A modern műfaj történeti gondolkozás számára természetes, hogy a jelentős irodalmi művek több műfaji kontextusban is elhelyezhetők. Az *Ikarusszal* kapcsolatban a korrekt történésorra hivatkozva a balladaiságra, a komoly emelkedett hangnemet szem előtt tartva pedig az ódaiságra utalhatunk. A narrációra ügyelve viszont a drámai monológ kategóriáját emelhetjük ki, hiszen a versben a költő speciális narrátort állít elibénk. A lírai én valaki másnak adja át a szót, s a beszélő egyes szám első személyben beszél – e kritériumot alapul véve XIX. és XX. századi magyar irodalmunkban roppant vershalmazt különíthetünk el. A *Zrínyi dala* és a *Zrínyi második éneke*, *Az apáca* című bajzai költemény (és a költő többi – két kézen meg sem számolható – szerepverse), a Petőfi Sándor megalkotta *Szeget szeggel*, *Az őrült*, *A magyar nemes*, az Arany János-i *Ráchel siralma*, Babits Mihály *Golgotai csárdája*, az *Aliscum éjhajú lánya* s Rakovszky Zsuzsa nősors-vallomásai (*Kövéer asszony melegben*, *A trónfosztott királynő*, *A csúf fodrászlány*) mind-mind drámai monológoknak nevezhetők. És persze ilyenek Tompa 1852-es és 1862-es nagy versei: *A madár*, *fiaihoz* s az *Új Simeon*. Mindeme alkotások nagyon tarka verscsoportot alkotnak. Az egyes művekben megjelenő „költői szándék” többféle, s a lírai én és a versbeli beszélő másként-másként kapcsolódik egymáshoz.

A magyar „szerepversek”, „perszonaversek”, „drámai monológok” halmazát elsőként Tarjányi Eszter vetette alá komolyabb meditációnak *A drámai monológ-tól a szerepversig* című (2012-ben az *Irodalomismeret* című folyóiratban publikált, majd 2013-ban *Arany János és a paradisztikus hagyomány* című könyvében újraközölt) tanulmányában. A kutató a hazai műfaji változatokat feltáró, feltérképező áttekintésre vállalkozott, s az angol költészetben, műfajpoétikában fontos sze-

10 Szili József: „*Légy, ha bírsz te, »világköltő«...*” Budapest, 1998, Balassi, 117.

repet játszó drámai monológ kategóriáját is átvilágította, próbára bocsátotta. Az úttörő munka egészében sok eredményt hozott. Tarjányi korrekt anyagismerete és kitekintő elméleti tájékozottsága számos ponton hozzájárult a problémák tudatosításához és kezeléséhez. Egy lényeges ponton azonban az irodalomtörténész felfogása problematikusnak látszik. A browningi, tennysoni mintához kapcsolódó angolszász teóriát alapul vevő elemző ugyanis a drámai monológ műfaji alapját elgondolva a közvetítettséget, elidegenítést, a szerzőtől való egyértelmű elkülönbözést, a vers egésze és a beszélő közti differenciát a drámai monológ sine qua nonjaként tételezte, s vörös fonálként vezette végig vizsgálódásain. A műfaj e szerint a szerep és a költői én közötti feszültségtől kap időtálló lírai jelleget, s ez a feszültség az olvasót és értelmezőt a szubjektum azonosságvesztéseivel történő számvetésre készíti.<sup>11</sup> A valóságos drámai monológ végül sohasem „az egységes, önmagával kételymentesen azonosuló szubjektum” alapján áll, Kölcsey Zrínyi énekei – Tarjányi Eszter úgy véli – már csak azért sem tarthatók egyértelmű drámai monológoknak, mert bennük „a szubjektum megosztottságának és érzelmei kifejezhetőségének a problémáját a hazáért aggódás érzete helyettesíti”.<sup>12</sup>

A közvetítettség, ambivalencia, disszemináció fogalmai a posztstrukturalista irodalomértés alappillérei, a gyakorlati rendezést azonban a tanulmányírók rájuk alapozva mégsem sikerült megoldania. A tényen nincs mit csodálkoznunk. A magyar költészet anyagmintája ugyanis – a fentebb felsorolt versek is tanúsíthatják – aligha gyömszölhető bele az elidegenítő divergencia Prokrusztész ágyába. A Kölcseytől, Bajzától induló, Petőfin, Tompán, Aranyon át Babitsig, Rakovszky Zsuzsáig ívelő „szerepversek”, „drámai monológok” egészükben nem a költő és a versbeli narrátor dichotómiáját hangsúlyozzák, inkább a jelentés egytetemesítése, gazdagítása, sokszorozása irányába mutatnak, a perspektívanyerés, élethelyzet- és érzelm-elsajátítás szándékait jelzik.

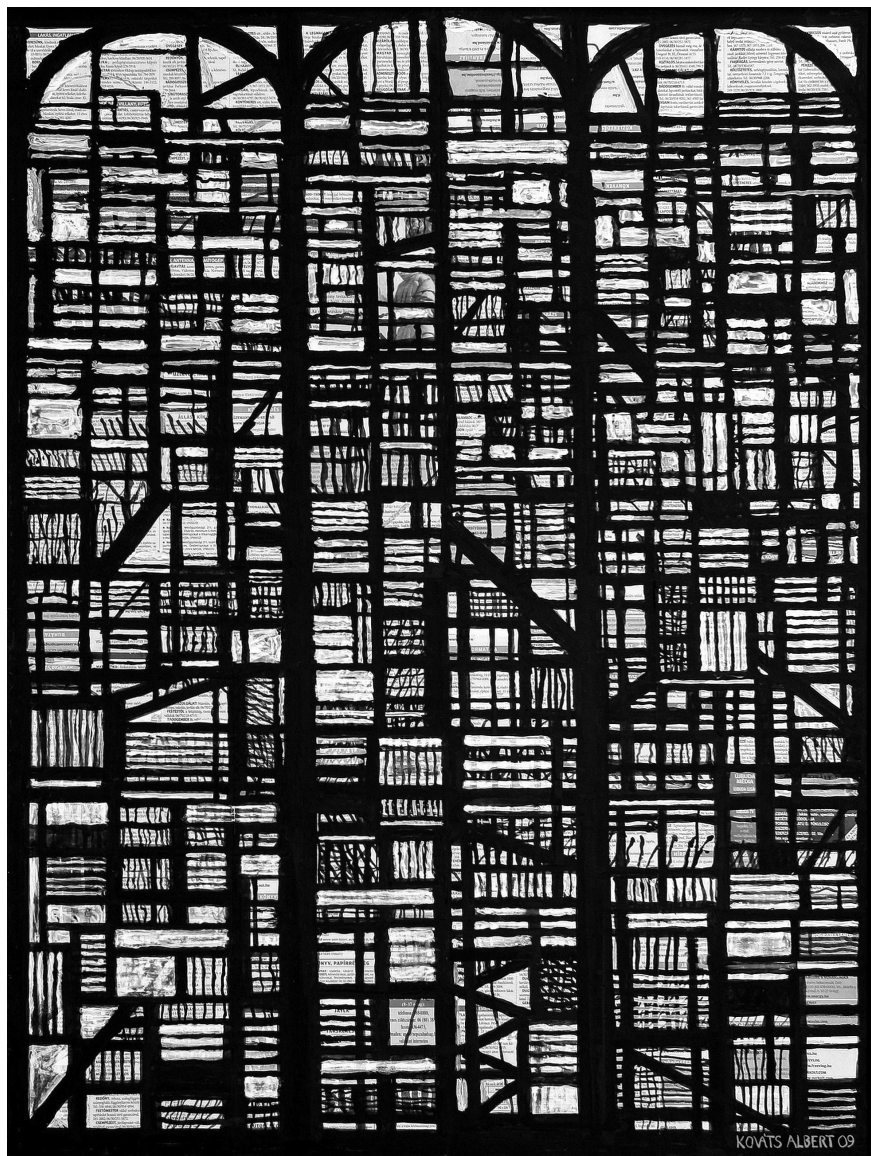
„A naivság szomja ideiglenes megoldásul a helyzetdal műfaját ragadta meg, mely a dalolót önmaga megszokott egyéniségéből valamely tőle különböző típus érzelmi formái és életkörülményei közé varázsolja át, ösztönt, formát és alkalmat szolgáltatva neki, hogy saját ernyedtebb líraiságát friss élményfikciókkal üdítse fel, vagy sajátjaként éldegéljen oly helyzetekben és érzelmekben, minőket a maga reális [...] helyzete és egyénisége nem indokolhatna” – javasolt a századelőn Horváth János a magyar irodalmi népiesség kérdéseit taglaló könyvében a szerepjátszó helyzetdalhoz kapcsolódva olyasféle tágabb, nyitottabb megközelítést, amelyet a magyar „drámai monológ” vizsgálatához is bizvást felhasználhatnánk. (A Horváth János-i fejtegetéseket Tarjányi Eszter tanulmánya elején érdekes módon megidézi, de a későbbiekben egyáltalán nem hasznosítja, nem építi be a maga gondolatmenetébe.)<sup>13</sup>

11 Tarjányi Eszter: *Arany János és a parodisztikus hagyomány*. Budapest, 2013, Universitas, 351, 352, 360.

12 I. m. 364.

13 Tarjányi Eszter, i. m. 350.

A két nagy tompai drámai monológ, az *Új Simeon* és az *Ikarus*, nyugodtan kimondhatjuk, nem a jelentésketközés, közvetítettség, disszemináció jegyében áll. A költő a paradigmaticus mitológiai, biblikus alakokon keresztül a sorsazonosságot hangsúlyozza, az attitűd egyetemes érvényére utal, a tartás vitathatalan közösségi értékét hangsúlyozza, erősíti fel. A „Halandók, merjete!” üzenetét az ikarusi drámai monológ sajátos narrációja nem gyengíti, relativizálja, hanem erősíti és egyetemesíti.



*Kovács Albert: Újbuda (vegyes technika, farostlemez, 80x60 cm, 2009)*