

*Baj mindig abból származik, ha emberalakban  
ébredünk.*

*Egy emberi lénytől számonkérheti bárki, hogy mást  
ne mondjak, a háborút.”*

„Mindent meg tudok írni?” – igen. S ez a tobzódás a lehetőségekben, a való élet beszűkülésével a virtuális élet kiterjesztése, az, hogy Orbán Ottó használja, nyüvi, feléli mindazt a tudást, amit megszerezhetett, a szellemi szabadság nagy igazolása. Micsoda fölényes erő nyilvánul meg abban, hogy táncritmusú strófákban, Bornemisza versformájában vall a legleplezetlenebbül testi nyomorúságáról! Egyébként a címadó vers, a HALLOD-E TE SÖTÉT ÁRNYÉK is egy csángó népdalt választott öltözetül, a magyar nyelv egy archaikus rétegét a didergő istenfélelem, halálfélelem kibeszélésére. És ez a feltehetőleg ösztönös gesztus hitelesíti a HATVANADIK ÉVÉRE írott testamentum zárósrát: a „*te temess szavaidba, magyar nyelv!*” hagyatkozását.

Erő, a megőrzött eszmények öntudata sugárgzik e hagyatkozásból is. Erő, a megvédett ép tudat és tágas léptékű szellem gyönyöre Orbán Ottó utóbbi években született költészetéből. Már-már elhisszük, hogy az orosz-lán megszeliidíthető, ha beszélni tudunk hozzá. „*Levélzizegésre ébredek, ezer karom van, s mindet süiti a nap...*” – milyen szívesen hinnénk azt is, hogy van ilyen reggel.

*Ács Margit*

## A KIJELENTÉS, AMINT GESZTUSSÁ ALAKUL

*Tolnai Ottó: Végele(ő)adás (Drámák)  
Neoprológus Kiadó, 1996. 211 oldal, 590 Ft*

Először is két kijelentés, anélkül, hogy gesztussá akarnám alakítani őket: Tolnai Ottó azon kevés magyar szerző közé tartozik, akiknek egységes drámái életműve van. Ez az egyik. (Egységes drámái életműnek szerintem akkor mondható az egy szerzőtől származó színművek egymásutánja, ha az egyes művek azonos dramaturgiai, illetve poétikai

feltételek szerint értelmezhetőek. Annak magyarázata, hogy ilyen életművek miért ritkák az újabb magyar irodalomban, szétrobbantáná nemcsak a zárójelet, hanem a Tolnai-kötet recenzióját is; legyen elég utalnom a dráma műfaji szerepének tisztázatlanságára, valamint – amiről még a zárójelen kívül is lesz szó – a kortárs magyar drámák színházi recepciójának nehézségeire.)

A másik: Tolnai drámái, miközben az elmúlt két évtized során egységes, bár nem terjedelmes életművé álltak össze, mind a mai napig nem találták meg a helyüket a magyarországi színjátszásban. Hangsúlyozom, hogy a magyarországi színjátszásról van szó: az Újvidéki Színházban Tolnai jelenlétének van – vagy volt? – hagyománya (ezenkívül, a kijelentés árnyalása végett is, illik megemlékezni Jancsó Miklós, Virág Mihály, Tömörny Péter és Nagy József rendezéseiről, valamint Paál István és Bálint István felolvasószínházi produkcióiról), mégis igazat kell adnom Radnóti Zsuzsának, amikor a dramaturg, vagyis a kortárs drámáért sikraszálló aktív színházi ember nézőpontjából így ír a könyv utószavában: „*amíg hazai színházcsinálóinknak nem támad kedve teljes értékű előadásokban Tolnai-bemutatókat létrehozni, addig ezek a színpadra szánt szövegek csak lehetőségek, feltételezések, magányra és hallgatásra ítélt kísérletek maradnak, az értük szóló interpellációk pedig csak várhatják, hogy hitelenségüket majdan visszaigazolja egy sikeres színházi előadás*”.

Ha viszont a recenzens, ezt elfogadva és tudomásul véve, Tolnai Ottó drámáiról akar írni, nagyjából két lehetősége van: vagy Tolnai költészetén belül, annak egészébe ágyazva értelmezi a kötetben szereplő négy színművet és a BAYER-ASZPIRIN című nagymonológót (ilyen értelmezésre tesz javaslatot Tolnai-monográfiájában Thomka Beáta), vagy pedig, függetlenül Tolnai életművének egészétől: úgy kezeli a kötetben szereplő írást, „mintha” „valóban” színpadra szánt szövegek volnának, és megvizsgálja a szövegformálásból kikövetkeztethető dramaturgiát.

Itt azonban ismét általánosabb problémába ütközünk. A legtöbb magyar drámáiról (köztük Tolnai Ottó is) nemcsak és nem elsősorban drámát ír, sőt nem is drámáírással kezdte pályáját; a drámához valamelyik másik műfajból kellett eljutnia. A későbbi drá-

mai szövegformálás szempontjából fontosnak tartom, hogy ez a műfaj prózai vagy drámai volt-e. Valószínű, hogy a lírikusi beállítódás (túl az alkati eltéréseken) merőben más viszonyt alakít ki a színpadhoz és a színpadi szöveghez, mint a prózai; és az életmű drámai, illetve nem drámai rétegei közti távolság is nem utolsósorban ettől függ. (Ezúttal csupán arra a körülményre szeretnék utalni, hogy a lírai nézőpont subjektivitása, a nyelvi formációk ebből következő rendszere nagyobb változtatás nélkül átvihető színpadra; viszont a prózában szokásos narratív stratégiák színpadon nem állják meg a helyüket, s a prózairónak, ha színművet hoz létre, merőben új, általában leegyszerűsített nyelvi rendszert kell kidolgoznia.) A fentiekből következik persze, hogy „lírikuson” és „prózairón” egy-egy szövegformálói ideáltípust értek, s nem a pályatársak valószínű teljesítményeit akarom eszerint besorolni vagy értékelni.

A fentieket egy lényeges különbségtétel végett kellett előrebocsátanom. Tolnai Ottó ugyanis a költészet felől érkezett a drámához (és ebben az értelemben, azt hiszem, a prózához is), sőt nyelvi-poétikai tekintetben nagyjából drámáira is ugyanaz érvényes, amit Thomka Beáta az 1992-ben megjelent VERSEK KÖNYVÉ-ről ír: „*a beszélt nyelv közvetlenségét, diszkurzív folyamatosságát követő megszólalás paradox módon egyéni, különös emelkedettségű dikciót eredményez*”. Tolnai programként vállalja (mint azt a BAYER-ASZPIRIN előszavában olvashatjuk), hogy változtasson azon a helyzeten, amelyben „*a valóban szabad vers eredményeit még nem kamatoztatta a színház*”. Ugyanakkor a költői Én alanyisága, a szó köznapri értelmében vett líraiság a szövegek helyenkénti retorikus felfűtöttsége ellenére sem jellemző drámáira. Ennek egyik lehetséges magyarázatát maga a szerző adja az imént idézett helyen: „*a darabbal semmi mondanivalóm sincs / a költészetben [...] kikísérletezett / materialista po-etikám [...] követeli a teret / e teret / egy új materialista színházat*”. Ez a program csakugyan megvalósul Tolnai szövegeiben (ha úgy tetszik, megvalósulása számon kérhető és figyelemmel kísérhető): egyrészt a szöveg fordulatai következetesen létrehozzák a maguk színpadi terét; másrészt Tolnai drámái kapcsán valóban van értelme materialista poetikáról (illetve – „*ilyés használja follen*

*kapcsán kis választja így el*” – po-etikáról) beszélni, amennyiben megfigyelhető Tolnai drámai szövegeiben egyfajta félig-meddig mágikus anyagszeretet – nagyjából az a tünevény, amelyet Thomka Beáta a metafora megéledésének nevez.

Ez az, ami történik Tolnai drámáiban: a metafora megéledése, egyszersmind a szövegmotok hordozó hús-vér személyek metaforává válása; olyasféle folyamat, amelyet Karl Kraus (akihez Tolnai ethoszában is, nyelvi habitusában is közel állónak érzem) így ír le főművének előszavában: „*A legvalószínűtlenebb beszélgetések, amelyek alább olvashatók, felettébb szó szerint hangzottak el így; a legvadabb kitalációk: citátumok. Mondatok, melyek eszelősségükkel örökre fülünkbe vésődtek, egy élet zenéjét szövegezik meg. A dokumentum: figura; jelentések kelnek alakokként, alakok végzik vezércikként; a tárcának szája nyílik, mely önmagát adja önmagán át; frázisok állnak meg két lábon – míg embereknek csak egy maradt*” (Tandori Dezső fordítása). Ami azonban Kraus számára közvetlen megárazkodtatás volt (a történelmi kataklizmán túl a nyelv züllése és a nyelvhasználók metaforizálódása), azt Tolnai kénytelen hagyománnyal rendelkező (egyszersmind persze hagyományt destruáló) létállapotnak tekinteni, rég volt kataklizmák utáni lassú agóniának. Ezért a történelemhez, az empirikus történelmi tapasztalatokhoz való viszonya is más, mint Krausé; ezt a viszonyt pedig nem hagyhatjuk figyelmen kívül, ha tudni akarjuk, mi történik Tolnai színpadra szánt műveiben.

Természetesen a kötetben szereplő összes drámának (még a hagyományos dramaturgiai szempontok szerint kezelhetetlen PARIPACITROM-nak és A TÚZÁLLÓ ESERNYŐ-nek is) rekonstruálható valamiféle cselekménye vagy külső történéssora. Így tekintve, a BAYER-ASZPIRIN „arról szól”, hogy egy nő, miközben felöltözik, kifecsegi intim titkait, majd bevesz egy szem jaspirtint. A VÉGELADÁS-ban egy öregember jelenetről jelenetre elajándékozza háztartása tárgyait, közben eleletereje is elfogy. A TÚZÁLLÓ ESERNYŐ-ben egy család, a vízözönre készülve, becsomagolja házáat, ám végül nem vízözönre, hanem tűzözönre kerül sor. A PARIPACITROM-ból, amelynek játéka (a szerző egy megjegyzése szerint) „*hol követi a szövegből sejlő [sic! – M. L.] történést, hol nem, vagy éppen ellenpontozza*”, Radnóti Zsuzsa sza-

vait idézve, „Krisztus bibliai története bukkan elő”: „az egyes ember – jelesül Krisztián –, aki feláldozza magát az emberiségért, meg akarja menteni az élőket a gonosztól, de kudarcot vall, megkínózzák, meghal, majd feltámad”; „a harmadik felvonásban a szerelmétől kapott varázserejét narancs jóvoltából teste, mint Krisztusé, az égbe száll”. A KÖNYÖKKANYAR-ban egy segélyszállító kamion, amelynek kimerült sofőrje elaludt, belerohan egy bácskai kisvárosi polgárházba; „a ház tulajdonosnője [megint az utószót idézem] egy karneváli hangulatú »itt a piros, hol a piros« játékban elveszti saját házáat, a fedelet a feje fölé, a múlttal, a hajdanvolt emlékekkel, az életbiztonsággal és a lányával együtt, viszont megnyer egy medvét, amely egy borbély bőrébe bújít varázsló jóvoltából apollói szépségű fiatalemberré változik”. Azért is érdemes volt a darabok „tartalmát” röviden felidézni, hogy világos legyen: amennyire problémátlanul illeszkedik Tolnai színpadi dikciója az életmű többi nyelvi rétegéhez, olyan nagy a feszültség a külső értelemben vett „téma” (vagyis a „szövegből sejlő történet”) és a szólamok által ténylegesen tematizált motívumok (vagyis a szövegben zajló történet) között.

Tolnait nem a dramaturgiai értelemben vett eseménytörténet, hanem a szólamok története érdekli. A szereplőknek mint jellemeknek egymáshoz való viszonya (miután nem annyira személyiségeket, mint inkább színpadi pozíciókat léptet föl) vagy egyáltalán nincs, vagy csak jelzésszerűen van kidolgozva; ellenben pontosan, következetesen és árnyaltan ki van dolgozva a szólamok egymáshoz való viszonya. Ez persze kissé sarkított megállapítás: a VÉGELADÁS-ban és a KÖNYÖKKANYAR-ban több úgynevezett „hálás szerep” is akad, ahogy a BAYER-ASZPIRIN is Ladik Katalinra „van írva” (még hozzá Ladikra nemcsak mint színésznőre, hanem nyiván mint költőnőre is); ám úgy gondolom, hogy e „hálás szerepek” sem értelmezhetők a szövegeikből kibontakozó, illetve szövegeikkel szembeesülő szólamok pontos elemzése, viszonyaik alapos tisztázása nélkül.

Nem gondolnám, hogy Tolnai színpadi szövegei monologikus jellegűek. Ellenkezőleg, úgy veszem észre, hogy még monodrámái is dialógusokként olvashatók, csak éppen ugyanannak a szereplőnek van egyszerre többféle hangja, s ezek a hangok felesel-

nek egymással. Ugyanígy a VÉGELADÁS Csömöréje sem egy, hanem legalább három különböző szólamot testesít meg; az egyiket nevezhetjük a tárgyak seregszemléjének, a másikat (jobb híján) történeti szellemidézésnek (vagyis ebben a szólamban Csömöre – több más Tolnai-figurához hasonlóan – egyfajta médiumként szólal meg), a harmadikat pedig az egzisztenciális kiszolgáltatottság siránkozásának. Ezzel a három szólammal a másik főbb szereplő, a Borbély két különböző szólama, valamint a többi szereplő eredetileg szimpla, de a szerzői koncepció értelmében megduplázott szólama kerül szembe. A mellékszereplők szólamainak megduplázása mindjárt az első szerzői utasításokból egyértelművé válik: „A fiút az egyik színész nő – a Lilike nevű játssza. [Később van egy Lilike-szerep is a darabban. – M. L.] Nem kell törekedni a teljes átváltozásra, nem baj, ha észrevesszük, hogy a színészek [tudniillik a „Színészek” – M. L.] színészkednek” stb.

Ennél is jóval bonyolultabb a többi dráma szólamainak rendszere. Ugyanakkor Tolnai sohasem mulasztja el, hogy elhelyezze azokat a kisebb-nagyobb nyelvi emlékeztetőket, amelyek jóvoltából – kimondásukkal egy időben – az egyes replikákon vagy monológokon belül kiderül, hogy melyik szereplőből éppen „kicsoda” beszél. A TÚZÁLLÓ ESERNYŐ-ben a teljes szólamszerűség, érzésem szerint, már uralja a szövegformálást, de színpadilag még nem teljesen szervesül: a szólamok nagyobb tömbökben, váratlanul, törésszerűen váltják egymást, némelykor meg az a benyomásunk, hogy a szereplők egyszerűen elbeszélnek egymás mellett. A PARIPACITROM váltásai sűrűbbek, változatosabbak és bonyolultabbak; egy-egy nyelvi impulzus ily módon egyszerre több mozgásrendszeren belül is értelmezhetővé válik, s ily módon egyszerre sejlik föl a szövegből karikatúrisztikus végletek abszurd (vagyis véges térben zajló és véges célokra irányuló) játéka, valamint egy rituális-szimbolikus (vagyis végtelenre irányuló és végtelenséget sugalló) szenvedéstörténet. Ugyanez a kettősség a KÖNYÖKKANYAR-ban is kimutatható, annyi különbséggel, hogy ez a darab egy egészen konkrét délkelet-európai hanyatlástörténet színjátékaént is felfogható. Általában elmondható Tolnairól, s ez drámáira különösen igaz, hogy közösségi élmé-

nyek és tapasztalatok foglalkoztatják; ám ő, ellentétben számos magyarországi és erdélyi nemzedéktársával vagy nála idősebb pályatársaival, ezekre nem rak ideologikus ballasztokat; a kollektív élményeket és tapasztalatokat nem deklarációkká, hanem analitikus nyelvi-poétikai vagy (jelen esetben) szcenikai alakzatokká formálja.

Miután a KÖNYÖKKANYAR egyetlen, a darab elején rögzülő szituációra épül (egy kamion belerohan egy házba, áttöri a falat), itt különösen pontosan nyomon követhető, hogy az egymást váltó szövegek és a belőlük következő gesztusok, mozdulatok mennyire végigjárják, mennyire betöltik a szituációból teremtődő színpadi teret, ahol ismét csak egymásra vetítődik a véges és a végtelen, valamint a konkrét-érzékelés, az allegorikus és a szimbolikus világlátás. Az, hogy egy kamion orra felbukkan egy hálószobában, egyszerre végletesen abszurd és a napihírek szintjén kézzelfogható. Az így sorra kerülő, akart-akaratlan találkozások egy rendező számára nagyszerűen kiaknázhatók; a szólamszerűség belül, a nyelvi komikum mellett a helyzet- és a (hagyományos értelemben vett) jellemkomikum csillogtatására is bőven adnak módot; ugyanakkor az eseményor tépje a hagyományos dramaturgia keretei közt megint csak nem értelmezhető. A baleset egyszersmind két, egymással nem érintkező világ találkozása is: részint belerobban a Balkán (persze mi az? és főleg mi *nem* az?) a vajdasági magyar polgárlétbe; részint egy száguldó, dinamikus és primitív létezőmód kerül szembe egy mozdulatlanúságba kapaszkodó, önmagát túlélt, ugyanakkor egy régebbi (értékesnek és meghittnek látszó) kultúra roncsait őrző létezőmóddal. Lehetséges azonban allegorikusan is értelmezni a jelenetet: a ház, amelyet szétrombol, ugyanakkor megtámaszt a belerohanó kamion (úgy, hogy a szétválás a szó szoros értelmében vett összeomlást okozna), a széthulló Jugoszláviát is jelképezheti, anélkül, hogy a jelképet erőltetni kellene; „*A csonka Jugoszláviára gondoltam*”, mondja a darabbeli Lux-Csedomir, mire a darabbeli polgármester megnyugszik: „*Az más. A csonka az más.*” Sőt szerintem még azzal sem lépek ki Tolnai színpadi teréből, ha egy másik, ugyancsak allegorikus jellegű mozgásra utalok: arra a folyamatra, ahogyan a Tolnai által megjelölt táj néhány emberöltő alatt átcsúszik

egy nyugatias térségből a Balkánra. A régió mint színpadi térképítő elem mindvégig jelen van Tolnai drámáiban; a VÉGELEADÁS-ban a térkép maga a diszkrét – jelentése szerint a háttartalanság, ugyanakkor paravánként funkcionálva maga a lehatárolódás.

(Zárójelben teszem föl a kérdést: vajon igazuk van-e azoknak, akik szerint a KÖNYÖKKANYAR befejezése „nincs megoldva”? Igazán megnyugtató választ erre egy részletes rendezői elemzés adhatna – természetesen olyan elemzésre gondolok, amelyre színpadi előadás épül. Másrészt viszont úgy veszem észre, hogy a darabbeli történések íve a hatodik jelenettel zárul, a két utolsó jelenet inkább egyfajta utójátéknak tekinthető; ennek lezárulása szcenikai szinten csakugyan motiválatlanul hat, de ez csak azt bizonyítja, hogy a pusztán szcenikai megközelítés a KÖNYÖKKANYAR esetében sem visz messzire. Már csak azért sem, mert a KÖNYÖKKANYAR éppen a messzire nem vitel, a társadalmi aporia színjátéka.)

Színpadszerűvé (a szituációs érzékenység mellett) az teszi ezt a magyar drámaírásban szokatlan kompozíciós módszert, hogy Tolnai törekszik a szövegek és a testi jelenléti következetes megfeleltetésére; a főntebb szóba hozott nyelvi emlékeztetők rengeteg ilyen kapaszkodót adnak színésznek, rendezőnek egyaránt, sőt az olvasónak is. Ahogyan Tolnai drámaírói életműve, egy bizonyos szemszögéből, tekinthető egy (vajdasági magyar) szenvedéstörténet jelenetsorának, ugyanúgy, más nézőpontból, felfogható testi vonatkozások igen gazdagon rétegzett, paradigmátikus rendszereként is. Tolnai szereplői nemcsak „*életvarkocsokat*” beszélnek el, nemcsak metaforákat beszélnek életre (emlékezetes a VÉGELEADÁS-ban a szőrös ház megborotválása vagy Csömöre visszafelé hátrálása a félelemben), hanem testeket is előbeszélnek, jelen és távol levő testeket egyaránt.

A nyelvnek és a színpadnak ez a nyilvánvalóan *mágikus* funkciója nincs ellentétben Tolnai poétikájának „materializmusával”; ellenben ez az anyagszerű, vallomásos érzékettség választja el Tolnai poétikáját az avantgarde hagyománytól, pontosabban és konkrétan, Tolnai drámáit a magyar dadaista drámától, amely szintén szövegekből épül fel, és amelyben a nyelvnek ugyancsak van egyfajta mágikus funkciója.

Elhatároztam, hogy ebben az írásban Tolnai drámáiról és csak rólok beszéljek, nem pedig a magyar színház Tolnaival szembeni adósságairól. Mégis, amikor befejezésül e drámák recepciójának esélyein tündököm, kénytelen vagyok utalni rá: nem mindegy, hogy a recepció a színpadon vagy az irodalmi életen keresztül zajlik-e. Ahogyan az sem mindegy, hogy a magyar drámaírás ha egyszer nagykorúvá válik (nagykorúságon, kissé leegyszerűsítve, a minőséget és a folyamatosságot értem), ezt a színházakkal való kiegyensúlyozott együttműködés vagy immanens irodalmi értékek révén éri el. Tolnai Ottó példája is azt mutatja, hogy jelenleg az utóbbira van jóval nagyobb esély; drámái egyelőre a fiktív színházat gazdagítják.

Röviden szólnom kell olyan erényekről és hibákról is, amelyeknek Tolnai írásművészetéhez nincs közük, a könyvhöz azonban van. Mindenekelőtt dicséret illeti a kiadót magáért a vállalkozásért. Drámakötetet kiadni nehéz és hálátlan dolog lett az utóbbi években; ugyanakkor a magyar dráma sorsa igen nagy részben függ attól, hogy maguk a művek mennyire hozzáférhetőek. A VÉGEL(Ő)ADÁS több szempontból is fontos könyv: egyrészt az utóbbi évek egyik legjelentősebb drámakötete, másrészt Tolnai költészetét is új megvilágításba helyezi. Radnóti Zsuzsa utószava, amelyre a főtiekben többször hivatkoztam, gyakorlati színházi szempontok szerint íródott, ám elmélyült poétikai érzékenységről és beleérző képességről is tanúskodik; a kötetnek számottevő nyeresége. Sajnálatosnak tartom viszont, hogy a BAYER-ASZPIRIN mellett a két másik nagymonológ, a BRILLIÁNS és a MAMUTTEMETŐ nem szerepel a kötetben; ennek bizonyára terjedelmi oka van. Nem kevésbé kár, hogy (nyilván szintén helykimélemből) a betűfokozat két ponttal kisebb, a szedéstükör egy ujnyival szélesebb a kelleténél. Drámai szövegeknek általában nem tesz jót a zsúfoltság; Tolnai drámáinak különösen nem. Gondosságra engedne következtetni, ha a drámák páratlan oldalon kezdődnének (az első kivételével az összes mű páros oldalon kezdődik, az utószó nemkülönben), és a tartalomjegyzékbe nem ártott volna beírni az oldalszámokat.

Márton László

## ÉLŐ ARCRA FESTETT ÁLARC

Géher István (új) verseiről

*Géher István: Mondom: szerencséd  
Szépirodalmi, 1981. 108 oldal, 21,50 Ft*

*Géher István: mi van, catullus?  
Szépirodalmi, 1984. 71 oldal, 17 Ft*

*Géher István: Anakreóni dalok  
Liget, 1996. 66 oldal, 250 Ft*

„A halálba magad indulsz:  
ami voltál, ami lettél –  
ha lehattél /ami/ volna,  
ami lennél – te magad vagy?”  
(ANAKREÓNI DALOK, 4.)

Egy főnév: a halál, egy ige: indulsz, a létige hat alakja, hét névmás: személyes, vonatkozó (négyszer) és (kétszer) visszaható, és a feltételes kötőszó. A lényegre, a vázra, a szavaké helyett a kérdés jelentésére csupaszított mondat. Az, ami: alanyi (vagy állítmányi) alárendelés. De ki az alany? Ez a kérdés, hogy az alany azonos-e önmagával. Te: költő, te: olvasó, te: Akárki. A halálban nincs különbség, ez a személyazonosság is csak odáig számít. Hát akkor?

Számít, mert semmi más nem marad. Nincs nehezebb, mint szembenézni önmagunkkal – de ha a másik serpenyőben a haláltudat van: a kettő legalább kiegyensúlyozódik. Aki szembenéz önmagával – mint aki játszik vagy intenzíven érez (a gondolkodás, a játék, az érzés pillanatában legalábbis) –, azonos önmagával. Gondolkodom, tehát azonos vagyok. De Géher István verse nem az alkotás lélektani pillanatát mérlegeli, hanem visszatekint és előre /életre-halálra/. Hogy visszatekintve mit lát, azt talán egy későbbi kötetre hagyja. Az ANAKREÓNI DALOK-ban leginkább befelé, előre- és körülnéz. De a kérdés nyitva marad: „te magad vagy?”. Ilyen kérdésekre az ember önmagának sohasem ad megnyugtató választ. Az a gyanúm, hogy a három kötetben (különbségeik ellenére) ugyanezt kérdezi a költő, ugyanazt keresi különböző szerepekben és tükrökben.

A halálba nézés a gondolkodó ember alapállapota. „Mint a kavicsos part felé a hullám”,