

„...hiszen mindegyik
én vagyok csak...”
Sor(s)mintázatok Tóth Krisztina
De fato című versében

TÓTH KRISZTINA
*De fato*¹

U - |U -| U - |U-| U
Kövesd a hangomat szerelmem
- U|- - |U-|U -|U
én leszek majd a téli sztráda
- U U- |U- | U -|U
fénye szilánk a jobb szemedben
- U|UU|- -|U-|U
és a baleset villanása

U - |- - |UU|- U
mikor fölvert telefonban
U-|- - |- -|U -|-
először csend aztán egy égő
- -|U -|U -|- - |U
erdő hadar hogy éppen most van
- U U -|U-|- -|-
ebben a pillanatban késő

U - |U -| - UU-|-
hanyatt zuhannak ki a testek
U-|U -|U -|U -|U
belőled arcuk eltakarva
U -| U -|- -|U-|U
nevükkel aztán elfelejtetd
U U|UU|- -|U-|U
a nevüket is készakarva

U - | - U U -| U - | -
hiszen mindegyik én vagyok csak
- -|-U|- -|U -|-
dadból félelemből neveznek
- -| U-|U -| U-|-
ködnek gyufának éjszakának
U- | U- |- -|U-|U
keress keress én is kereslek

Honnét van, hogy az ég, a fátum vagy görög Áte
Majd minden jámbor költőt és büszke genie-
ket Annyira üldöz most, hogy azok majd mind siralommal
Töltik el a Helicont, s civakodnak fátumaikkal?²



Boros Oszkár

oklevélét a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájában szerezte. A magyar lírai hagyományban jelen lévő ritmikai jelentéskép-zéssel, az egymásra ható paradigmák kutatásával foglalkozik.

A dalreneyszáz év körében: a Tóth Krisztina-recepció egy sajátos vetülete

Ha a kevésbé figyelmes olvasó a Tóth Krisztina-korpusz kritikátörténetét szemügyre veszi, könnyen jut arra a következtetésre, hogy a szóban forgó költészet a dal, a dallam, a kötött forma, a rím és a ritmus hazai felélesztésében úttörő szerepet játszott³ (LATOR 2000: 142). Ráadásul az illetén receptív megfontolások és a nyomában járó befogadói tapasztalat mögött majdnem minden esetben kijelölő hagyománytörténeti megfontolások húzódnak, amennyiben az egyes fenti értelemben tett megnyilatkozások szerzői szinte kizárólag a *Nyugat* és az *Újhold* paradigmáisorába illesztik az eddigi életművet, miközben kevésbé vagy egyáltalán nem számolnak korábbi előzményekkel⁴ (MARGÓCSY 2002: 99). Mindez sajnos korlátozottan nyitott befogadói attitűdhöz is vezetett: a korai versek tagadhatatlan hagyománytörténeti beágyazottságát továbbvivő Tóth Krisztina-szövegek poétikai megoldásait az azt értelmezők egy része – az említett olvasási módba történő bezárkózás okán – kimerültnek, valamint a jelentésképzés megújítását ellehetetlenítőnek bélyegezte, s olyan verseket ítelt előremutatónak, amelyek ebből a halmazból kilógtak (*Esős nyár*, *Hangok folyója*, *Napló*, *Vándorhold*, *Havak éve*, *Küld egy mosolyt* stb.):

„Az édeskészség és a csörgedezés érzetét mindig a dallamosság lopja be perpcióba. Szerencsétlenség ide vagy oda, Tóth Krisztina költői nyelve töretlenül megmarad iskolázottnak, kultiváltnak – hünek a magyar nyugatos és újholdas hagyományhoz, akkor is, amikor a költői képei és mondandói el szeretnének rugaszkodni és el is rugaszkodnak ettől a biztonságos lírai talajtól. Költészete már-már perfektté vált; a disztingvált, kifinomult költői perfekció és a *hibátlan csomagolás* vonzóná teszi a verseit, azonban visszafogja azokat az erényeket és tehetségeket, amelyek minden verskultúránál magasabban (vagy mélyebben) vannak [...]. [...] A lírai hagyomány s a kiváló verstechnika, a retorikai készségek, a daloló tehetség és a kánonhoz, a normákhoz való alkalmazkodás fenntartja Tóth Krisztina költői létét, azonban *meg is nyirbálja, fazonra vágja költészetét.*”

(KRUPP–RADICS 2010: 1477 – kiemelés tőlem – B. O.)

Az idézetekből jól kiviláglik, hogy ebben az interpretatív mezőben az egyébként a mindenkori dalhoz szervesen hozzátartozó poétikai elemek egyfelől elkülönülnek a vers szövegétől, s díszítménnyé, a szemantikai réteg felett lebegővé válnak⁵ (KRUPP–RADICS 2010: 1473, illetve JÓZSEF 1958: 50), másfelől a formaeszmény esztétikai utóvédharcának (Kulcsár Szabó Ernő) apodiktikus bizonyítékaiként szolgálnak. Az efféle formaeszményben, illetve -kételyben gyökerező metodika tanácstalanul áll mind a formába ágyazott iróniával⁶ (NAGY 2007: 46), mind – a jelen tanulmány keretei között fontosabb – forma hordozta jelentéssel, jelentésképzéssel szemben, hiszen szempontjait kívülről, egy már leírt szabályrendszerből, s az ahhoz kapcsolt előzetes értékítéletből meríti⁷ (KERESZTURY 2002: 250–251). A kritika végeredményben tehát két irányból is ugyanoda jut vissza: vagy a formakétely, vagy a kötött verselés mód értékeltettebbnek gondoltsága miatt tekint el anyag és forma, nyelv és ritmus szoros összefüggésétől:

„Nem is oly rég [...] valaki üdvözölte hajlandóságomat, hogy végre lemondjak a kötött formákról. Mintha ez valamiféle kívánatos és elvárható fejlődési fokozat lenne, amelynek túlsó, ideális végén a forma bábjából végre kiszabadulhat a szerzői szándék, a szegény kis pillangó. A forma nem báb, a forma maga a vers, legyen kötött vagy szabad. Kormos dalszerűen zengő verseiben éppen az vonzott, ahogyan zaklatottá tudta hangolni az egyszerű formát”⁸

(TÓTH 2011: 83–84, illetve VÖRÖS 1994: 120)

Mindehhez hozzátartozik, hogy Tóth Krisztina számára a dallam, a ritmus, a hangzósság és a rím, vagyis mindaz, amit leíró verstani szempontból a szöveg foglalataként szokás elgondolni, nemcsak hogy nem elválasztható a textustól, hanem azzal együtt is keletkezik. A forma ugyanis nagyon hamar automatizálódik (Tinjanov), s veszi át az irányítást a jelentésképzés felett, olyan irányba elterelve a szemantizálást, amely nemcsak az én kockára tételét, hanem a vers összetevőinek dialogicitását is megkerüli:

„– A dallam [...] a saját költészetemben mennyire fontos?

– Régen nagyon fontos volt, főleg, amikor sok francia költőt olvastam a nyugatosok fordításában, akkor nagyon belém ivódott.

– Ez mostanra jelentősen visszaszorult...

– [...] Az a baj, hogy ezt nem lehet igazából tudatosan csinálni, inkább csak arra lehet törekedni, hogy a dallam ne vigyen el. *Azt tapasztaltam, hogy fedőszövegek íródnak: hogy nem azt írom meg, amit szeretnék, hanem amit a vers gondol, mert rákerül egy dallam által szabott pályára, és egy idő után nem tudom kisiklatni.*

– Csináltál olyat, hogy direkt azért rontod el a verszenét, hogy előhózd, amit igazából működtetni akarsz?

– Nem, mert ha azt mondom, hogy elrontás, akkor már sokkal tudatosabb dolgokról beszélsz. Én [...] azt szeretem, hogy ha megvan a forma, de azért el lehet hangolni kicsit, mintha kikapargatnád alóla az eredeti szöveget. Megvan egy formai keret, ami azt mutatja, hogy ez szólhatna így is, de valahogy nem engedem, hogy így szóljon, hanem benne hagyom ezeket a csomókat. Mintha nem faragnál ki teljesen valamit.”⁹

(KERESZTURY–GYÖRE 2004, illetve TÓTH 2011: 69)

Fedőszöveg akkor képződik a költő szerint, ha a nyelvi réteg, a szintaktikai és grammatikai rend, illetve a verszene nem kerül egymással konfrontációba, vagyis – ismét Tinyanovval szólva – a textus nem dinamikus. Az itt következő elemzés tétje éppen ezért az, hogy ennek a dinamikának a működését a *De fato* című vers interpretációján keresztül bemutassa, s mindközben arra is kitérjen, az említetteknek milyen következményei vannak az énré és az olvasóra nézvést, s mindez mely hagyománytörténeti vonatkozások előterében történik meg.

A dal és a fátum (sors, végzet) hagyománya a De fato különböző rétegeiben

A klasszikus¹⁰ dal jellemző sajátosságai közül mindenekelőtt a markáns személyesség, a szöveg érzelmi rétegének homogenitása, a dramatikus és az elbeszélő elemek viszonylagos hiánya, a hangnem állandósága és a strófászerkezet stabilitása említendő. A tradíció felől szemlélve a műfajt olyan képződménnyel állunk szemben, amelynek történetisége szorosan összefügg a dallammal¹¹ (LACKFI 2003: 82–83), amelyben a lírai én nem közvetlenül szól meg, azaz jellemzően nem rejtőzik a tárgyiasság és az ironia mögé, illetve beszédmódját nem szövi át sem a nyelv alkalmatlansága feletti elmélkedés, sem a nyelv retorikusságának (NIETZSCHE 1997: 5–49) tudata. Jóllehet dalok már a Szent Gellért-legendában is fellelhetők, és Balassi tulajdonképpen a műfaj minden változatát meghonosította a magyar költészetben, mégis ez mondható, hogy a dal hazai elterjedése a 18. és a 19. század fordulójától kezdve lett egyre szélesebb körű, bár Csokonai például még a korabeli centrumhoz (Kazinczy és köre), valamint a fentebb stílhez¹² (WEÖRES 2010: 275) képest a periférián (Lotman fogalmai) írta meg ma már sok szempontból maradandóbbnak tartható alkotásait. Természetesen a dal szerzteágazó utat járt be a magyar nyelvi közegben, s akkor is így van ez, ha csak az elmúlt kétszáz év változatait tesszük nagyítólenccse alá. A részletek taglalása helyett annyi még mindenképpen elősorolandó, hogy a műfaj bölcséleti, filozofikus irányba való kitérítése elsősorban Arany János nevéhez fűződik: nála a reflexió nemcsak a személyes érzelmek vonatkozásában figyelhető meg, hanem tágabban értelmezhető kontextusban is. Ezt a tradíciófonalat vették fel a Nyugat költői és alakították a maguk képére az újholdasok, hozzátevé, hogy az utóbbi csoportosulás szerzői életműveiben a direkt alanyiség egyre kisebb szerepet játszott¹³ (SZÁVAI 2009: 95–96).

Mielőtt rátérnék arra, mekkora arányban realizálja a *De fato* a klasszikus dal fenti karakterjegeit, érdemes szót ejteni arról is, hogy a vers – elsősorban címével – mely tematikus hagyomány halvány sejtelmét idézi. A szöveget részletesen, azaz strófáról strófára elemző Lator László – feltehetően az első sor okán – egyfajta szerelemsújtotta átokmondásként tekint a Tóth Krisztina-költeményre, ám azt is hozzáteszi, sem a mű megnevezése, sem textusa nem igazítja el az olvasót abban, miféle elvárashorizontot hozzon működésbe interpretációja kidolgozásának elején. Véleménye meglehetősen szimptomatikus, így érdemes egy kicsit hosszabban idézni:

„[A szöveg] tele van kiszámíthatatlan fordulatokkal [...]. Ott van mindjárt az a visszhangos, hatásos cím. Miért latinul? Talán valahova, valamire utalni akar? Vagy csak azért, mert így jobban hangzik, mert sokakban valami homály marad utána? Vagy azért, mert ma már magyarul szinte le sem lehetne írni azt, hogy *végzet*? Nem is lehet pontosan tudni, hova céloz. A Trisztán-és-Izolda-sorsra, az elháríthatatlan, a végzetes szerelemre? Vagy inkább a (véltetően) vétkes szeretőre van szegezve? Ha pedig így értem, furcsa egy fátum ez. Kímódolt, megidézett végzet, a *rosszul szeretett* (az előbb még Karády Katalin járt az eszemben, de legalábbis Nadányi Zoltán, most meg már Apollinaire-re gondolok) nő alakjában sújt le áldozatára, szerelmére. (Ezt a megszólítást, ezt a *szerelmem*-et aligha írta le valaki mostanában ilyen gyönyörűen ártatlanul, utoljára talán Nemes Nagy Ágnes, úgy ötven évvel ezelőtt.) Ha okvetetlenkedni akarnék, azt is mondhatnám, hogy a költő nem gondolta végig, mit akar ezzel a *de fátó*-val mondani.”

(LATOR 2000: 139 – Kiemelés az eredetiben.)

Lator Lászlónak abban mindenképpen igaza van, hogy a *végzet (sors, fátum)* a mai magyar költői tudatban szinte vállalhatatlan, kimerült szóként van jelen. Eme szócsoporthoz elemei ugyanis a klasszicizmusból a nemzeti romantikába való átmenet, valamint a kiteljesedett magyar romantika fedte időintervallum majdnem minden jelentős versében felbukkannak, vagyis Berzsenyi Dánieltől¹⁴ (BERZSENYI 1999: 68–69) kezdve Kölcsey Ferencen át Vörösmarty Mihályig mindenkit hatványozottan foglalkoztattak. Mindezen túl az általam tárgyalt lexemák

majdhogynem kizárólagosan a nemzet sorsáért való aggodalom szemantikai környezetébe ágyazottak, s emiatt szinte elválaszthatatlanul összefonódtak a küldetéses, vátészi költéssel. Elég csak a *Himnuszra*¹⁵ (KÖLCSEY 1988: 92–94), a *Zrínyi második énekére*¹⁶ (KÖLCSEY 1988: 101–104), illetve a *Szózatra*¹⁷ (VÖRÖSMARTY 1998: 328–329) gondolni, s belátható, meglehetősen idegen tendenciák ezek kortárs líráinktól. Olyannyira megterhelt névegyüttesről beszélünk, hogy a *fátumot* Berzsenyi is kételkedve írta le: 1817-ben a szó hordozta jelentésimplikációk megújítását még csak a költői én viszonylatában ítélte versben nehezen megoldhatónak, 1821-ben azonban már a szó túlterheltsége felett ironizált:

Engem is üldöz az ég, a fátum, vagy görög Áte,
Amint azt nevezé egy ízbe' Kazinczy szonettje.
Üldöz s faggata már pólámban, faggat örökre,
Mint minden jámbor költőket s büszke genie-ket.
Mert én nem tudom azt, hogy az Átét gyártja a költő,
Vagy pedig a költőt gyártja – s bárdjával – az Áté?
De az igaz, hogy ezek nem ritkán esmerik egymást.
Mégis azonba' nehéz őket jól összeverimezni!
(BERZSENYI 1999: 138–139)

Honnét van, hogy az ég, a fátum vagy görög Áte
Majd minden jámbor költőt és büszke genieket
Annyira üldöz most, hogy azok majd mind siralommal
Töltik el a Helikont, s civakodnak fátumaikkal?
(BERZSENYI 1999: 160)

A Tóth Krisztina-költemény feltehetően ezzel a tematikus hagyománnyal szemben íródott meg. Jóllehet a cím latin költészeti, kultúrtörténeti reminiscenciákat szintén a szöveg jelentésmezéjébe emel (utóbbiakra később még visszatérek), a magyar olvasói tudatban a *fátum*, a *sors* és a *végzet* szavak óhatatlanul felkínálják a 19. századi előzményekből levezethető interpretatív attitűdöt. A vers textusa azonban radikálisan ellenáll a bevett értelmezői stratégiáknak, így nehéz észrevenni benne a *baleset*ből és a címből (lat. *fatum*: „végzet, sors”) összetevődő, s meglehetősen áttételes Kölcsy-utalást („Bal sors akit régen tép”).

Természetesen nem állítom, hogy a *De fato* tradíciótörténeti vonatkozásai csak és kizárólagosan a nemzeti romantika korszakából vezethetők le. Annyi bizonyos, hogy Tóth Krisztina számot vetett a költői szerepek mibenlétével, s mindezt éppen a küldetéses és a nyelvkritikai költészet relációjában tette meg:

„Amúgy is roppantul idegesít a klasszikus felosztás, mely szerint egyfelől ott áll a megfáradt, szkeptikus, cinikus, nyelvkritikai szemléletű költő, másfelől az elmebeteg küldetéses, akiben fel sem merül, hogy a nyelv már kiüresedett, nagy lánglelkűen csak mondja a magáét, és azt hiszi, hogy még mindig van utána, de hátra nem nézne a hülyéje. Aki verset ír, az valamilyen szinten mindig meg van győződve, hogy fontos és komolyan veendő, amit csinál. Kemény Pistát igazán nem lehet a küldetéses költők közé sorolni, mégis azt írja: »De én tudom, mert én költő vagyok / Emlékszem, hiszen az irigye voltam. / Emlékszem, úgy hívtuk, hogy én.«”
(LACKFI 2003: 92)

Bárhogy is legyen, a szöveg és a cím implikálta értelmezői utak közötti feszültség a szokásosnál is jobban megterheli a mindenkori befogadót, talán ezért is írhatta Lator László, hogy „a költő nem gondolta végig, mit akar ezzel a *de fato*val mondani”. E vélemény megalapozottságának vagy elkapkodottságának bizonygatása az interpretációban eddig jutva értelmetlen. Helyette térjünk meg vissza egy kicsit a klasszikus dal ezen fejezet elején leírt karakterjegyeihez, s vizsgáljuk meg, mennyire illeszkedik hozzá a tárgyalt textus.

A *De fato* ötödféles jambikus sorokban íródott, eléggé szabálykövető módon, azaz a szokásosnál nem több ritmusában a helyettesítő láb, vagy a metrumhoz képesti lazaság:¹⁸ csak a költemény ötödik sora négyes jambus¹⁹ (VÁRI 2009). A strófaszervezet szintén stabil, és a rím szerkezet is állandónak mondható, ám a négy-négy soros keresztímes szakaszstruktúra mindenkori első és harmadik egységeinek összecsengése – például az Arany János-i asszonáncszabályok tükrében – meglehetősen laza. Ettől függetlenül a *De fato* formai szempontból kétségtelenül dalként érzékelhető. A markáns személyesség, az érzelmi homogenitás, valamint az elbeszélő elemek hiánya esetében azonban már bonyolultabb a helyzet, hiszen a vers textusa egyrészt erősen átitatott az én közvetlen megszólalásaival, másrészt bonyolult én-te viszonyrendszerrel. Ráadásul valamiféle történet is kiviláglik a szöveg tematikus rétegéből: az olvasó a költeményben előre haladva egy feltehetően autópályán történt balesetet követő telefonhívással (hozzátartozók értesítése), a hírt követő másodpercekben beálló néma csenddel, a pánikrohamszerű érzelmkitöréssel és a halottak autóból (?) való kizuhanásával szembesül. Érdeemes megfigyelni, hogy ezen a ponton a történet referenciális visszafejthetősége megbicsaklik. A szerencsétlenségben elhunytak arca névvel letakart, s egy hirtelen váltásnak köszönhetően az elbeszélés mondhatóságát át- meg átszóvi a nyelv- és retorikakritikai diskurzus:

hanyatt zuhannak ki a testek
belőled arcuk eltakarva
nevükkel aztán elfelejtéd
a nevüket is készakarva

Vagyis az eseménylánc és a tematikus réteg felől közelítve a Tóth Krisztina-szöveghez az interpretáció elkerülhetetlenül zsákutcába jut, hacsak az értelmező nem dönt úgy, a vers tétje éppen annak kimondása, hogy az eseménybe helyezett alany stabilitása valamiféleképpen megbomlik, illetve magának e megbomlásnak a rezignált tudomásul vétele elkerülhetetlen vagy az egyetlen járható út a számára²⁰ (SZÜTS 2001: 25). A vers befejezése mintha ezt hangsúlyozná, amennyiben az egymástól végérvényesen elválasztott én és *te* relációjában nem marad más lehetősége a résztvevőknek, mint a végtelen keresgélés:

hiszen mindegyik én vagyok csak
dadból félelemből neveznek
kődnek gyufának éjszakának
keress keress én is kereslek

Az imént említett tapasztalat a klasszikus dal tematikakészletével szükségszerűen konfrontálódik. Ebben a gondolatrendszerben maradv a *fátum* szó a tradícióból eredeztethető jelentéseivel összevetve úgy hordoz másféle szemantikumot, hogy valóságvonatkozása elválk a nemzeti romantikában kidolgozottól, s helyette nyelv- és retorikakritikai közegbe helyeződik át: a szöveg a felszínen azt állítja, az embert megnyugtató eredmény nélküli keresésre, keresgélésre, az egymástól való beláthatatlan távolság rezignált elfogadására predesztinálja sorsa. Miközben a *De fato*-ban a dal számos hagyománytörténetben gyökerező karakterjegye elbizonytalanított, a textus gondolatisága sem fér össze a cím implikálta örökölt jelentésorientációkkal. A tradícióból beemelt szemantikum és a vers szövegének állításai *látszólag* végérvényesen szétválk, aláássák egymást.

Az énkimondás sor(s)szerűsége

A *De fato* értelmezéstörténetében a kritika számára az egyik legnagyobb nehézséget a cím-választás megindokolása okozta, aminek talán legszélsőségesebb bizonyítéka a már többször idézett Lator László-vélemény. Bár Lator halványan céloz a latin kultúrtörténeti allúzió lehetőségére, mégsem fejt ki részletesen, mire gondol, holott nagy valószínűséggel kizárható, hogy ne ismerné Cicero Tóth Krisztina versével azonos című művét. Mínderre természetesen jó oka van: Marcus Tullius Cicero ugyanis leginkább a sztoikusok által képviselt végzettannal nem értett egyet: a mindenre kiterjedő oksági lánc, az eleve elrendeltség egyetemessége, mivel megfosztja az embert szabad akarata gyakorlásától, beláthatatlan erkölcsi következményekkel is jár, hiszen felmenti őt tettei következményeinek viselése alól. A cicerói értelemben vett végzet (*fátum*) bizonyos mértékben független a szükségszerűségtől, a moralitáshoz köthető vonatkozásokkal is bír²¹ (CICERO 1992), így az ókori szónok nézetei nehezen összeegyeztethetők a költemény gondolatiságával.

A fentiek fényében kijelenthető, hogy *De fato* mint cím egy filozófiai tradíciót is megidéz, ám, hasonlóan a magyar nemzeti romantikával létesített kapcsolatához, azzal szintén összeütközésbe kerül. A nyelvahagyomány felől nézve ugyanakkor egészen más megvilágításba kerül a fenti szövegem. Szekeres Csilla az alábbiakat írja a *fátum*-ról:

„A latin *fatum* a *fari*, ‚mondani‘, ‚ünnepélyesen kijelenteni‘, ‚megjövendőlni‘ igéből származik, szó szerinti fordítása: ‚ami ki lett mondva‘. ‚Végzet‘ jelentése világosan utal a kimondott szónak a római vallásban betöltött rendkívüli jelentőségére: a sorsistennők, a *Fata*, azáltal teremtik meg az egyes ember sorsát a születése pillanatában, hogy szólnak, kimondják azt.”
(SZEKERES 2005)

A vers címe tehát ‚a mondásról‘ jelentésben is érthető, s ez tulajdonképpen feloldja a textus és a fölé írt szövegem közötti ellentmondást²² (BENKŐ 1970: 45). Ettől még természetesen olvasható úgy a *De fato*, mint a retorikai kételyt színre vivő és keserű iróniával átítatott alkotás²³ (TÓTH 2011: 75) („éppen most van / ebben a pillanatban késő”, „aztán *elfelejtéd* / a nevüket is *készakarva*”),²⁴ mégis úgy tűnik, a személyviszonyok, a versritmus jelentésképző potenciálja, illetve nyelv történetiségének bonyolult hálója mindebből kifele mutat.

A Tóth Krisztina-költészet számottevő hányadához elválaszthatatlanul hozzátartozik a központosítás hiánya, s a *De fato* szintén e verstípusba tartozik: a szöveg illetően elrendezése a köznyelv szintaktikai-grammatikai rendjétől eltérő olvasásmódot is lehetővé tesz²⁵ (PRÁGAI 2002: 119–120), hiszen meghagyja a befogadó számára az értelmi egységek kijelölésének szabadságát, nem mellékesen ezzel is ellene szegülve a determinált, *fátum*szerű létfelfogásnak. Így végighaladva a textuson az „én leszek majd”-tól az „én vagyok”-ig vezető út rajzolódik ki. Érdemes megfigyelni, hogy a keletkezében lévő én²⁶ (SZÁVAI 2009: 160, illetve SZÜTS 2001: 27) számos alakváltozaton megy keresztül (sztráda fénye, szilánk, baleset villanása), s ezekkel azonosul is, de a zárlatbeli megnevezésektől (kőd, gyufa, éjszaka) világosan elhatárolja magát: míg az *én-te* reláció²⁷ (KRUPP–RADICS 2010: 1476 – kiemelés az eredetiben) szakaszokon átívelő kettőse és

az ehhez tartozó alakváltozatokhoz való viszonyulás a lírai alany *én-te*, *én-külvilág* típusú belső dialógusaként értelmezhető, addig a zárlatban megjelenő látens többes szám harmadik személyű dikció a mindenkori beszélő különbözőség tudatának egyértelmű utalója:

hiszen mindegyik én vagyok csak
dacból félelemből neveznek
kődnek gyufának éjszakának
 keress keress én is kereslek²⁸

Az utolsó sorban viszont, azaz a *De fato* centrális helyén az interszjektív kommunikáció újra dominánssá válik, egyúttal kihangsúlyozva az öndefiniálás lezárhatatlanságát²⁹ (MARGÓCSY 2002: 179), illetve párbeszédhez kötöttségét („keress keress én is kereslek”). Mindezen túl az alternatív szintaktikai-grammatikai rendből következő értelemalkotási folyamat, azaz a keletkezőben lévő én dialogikus önkijelentése³⁰ (BENVENISTE 2002: 60) nem független az egyéb poétikai eszközök szinkronicitásától sem: a versbéli beszélő nemcsak a deklaráció szintjén hagyatkozik rá a nyelv hangzóságára („kövesd a *hangomat szerelmem*”),³¹ mintegy megszólítva önmagát, hanem ennél rejtettebben is. A fölvetett *telefon* valójában a felvett hangnak³² (LACKFI 2003: 94, illetve BENKŐ 1967: 782) az előzetesen megértett hangzóságnak³³ (ELIOT 1981: 319) a versbéli jele, amit a jambikus lejtésben feltűnő trochaikus ritmüstörés is kiemel:

U – | – – | UU | – U
 mikor fölvetett *telefonban*

Ráadásul ezen szöveghely – a lejtésütközésen túl – sorfaj szerint is markírozott: itt található a *De fato* egyetlen négy lábból álló egysége. A vers hangzósága és ritmusa ennek megfelelően a legszorosabban összefügg az önkijelentéssel, s ezt az én személyes névmás három felbukkanásának metrikai viszonyai ugyancsak megerősítik: míg az első esetben trochaikus ritmüstöréssel, a másodikban – jambusversben elfogadott – choriambikus beékelődéssel szembeülünk, addig a harmadikban ötödféles jambussal:

1. versszak:
 – U | – – | U – | U – | U
én leszek majd a téli sztráda

4. versszak:
 U – | – U U – | U – | –
 hiszen *mindegyik én vagyok csak*

4. versszak, zárlat:
 U – | U – | – – | U – | U
*keress keress én is kereslek*³⁴

Vagyis a Tóth Krisztina-szöveg ritmusa jól látható módon az én refigurációjával párhuzamosan áll helyre³⁵ (ELIOT 1981: 329): e folyamat közepette, azaz a harmadik szakaszban a második személyhez való odafordulás is megtörténik, ám olyan kontextusban, amely mindeddig a dekonstruktív olvasatok kétségbevonhatatlan támaszaként szolgált.

Mielőtt ennek a ténynek az átgondolását fontolóra vennénk, érdemes még egy kicsit visszatérni a vers elejéhez: a textus ugyanis tiszta lejtésbe ágyazott megszólítással, a *te*-hez intézett felhívással kezdődik:

U – | U – | U – | U – | U
 Kövesd a *hangomat szerelmem*

A lírai alany a valódi dialógus egyik alapfeltételének megfelelően (önmaga megkettőzésével) már a felütésben eltávolodik korábbi énjétől. Az első sor efféle struktúráján túl a beszélő saját hangja követésére szólítja fel szerelmét: a *hang* szó szövegbeli centrális pozíciója (a hangzóságra történő utalás mellett) a jelhiány állapotában lévő alany felől is indokolható, hiszen a kiépülő új nyelv (itt: *hang*) minden esetben megfeszített figyelmet kíván meg³⁶ a párbeszéd másik résztvevőjétől. Természetesen *szerelmem* sem véletlenül lesz a *te* neve: *szerelmem* szavunk a *szer-* töre vezethető vissza:

„A *szerelmem* és a *szeret* ige esetében az ‚egymáshoz kapcsolódás’, ‚társulás’ és ‚rokonszervézés’ tartalmi mozzanatok összefüggése alapozta meg a jelentésfejlődést. Hogy e szavak eredetileg kifejezetteren a nemi érintkezésre utaltak volna [...], az nem bizonyítható.”
 (BENKŐ 1976: 736)

A másikkhoz való odafordulás így olyan megszólítás keretei között történik meg, amely egyben előrevetíti a folyamat betetőzését, s nélkülöz minden a szóhoz egyébként történetileg később odatapadt erotikus jelentést. A *De fato* személyviszonyainak illetően értelmezhetőségét

a harmadik szakasz egyes szám második személyű diskurzusmódja és a szöveg modalitása is lehetővé teszi. Itt bukkan fel újra hangsúlyosan a te-hez intézett beszéd, ám nem kifejezetten az odafordulás, inkább a pusztá megállapítások, kijelentések szintjén:

U - | U - | - UU - | -
 hanyatt zuhannak ki a testek
 U - | U - | U - | U - | U
 belőled arcuk eltakarva
 U - | U - | - - | U - | U
 nevükkel aztán *elfelejtet*
 U U | U U | - - | U - | U
 a nevüket is készakarva³⁷

A kizuhanó test ebben az értelmezési keretben a meghaladott korábbi énállapot metaforája, amelyet ráadásul a meghaladott név (szó) takar el: számomra úgy tűnik, a lírai alany itt arról tesz egyértelmű megállapítást, hogy a köznyelvi megnevezés mindenképpen („készakarva”) elfelejtendő ahhoz, hogy az önazonos állapot helyreállhasson. Nem mellékesen a névvel letakart testek elfelejtendő neve ritmikailag ismét kiemelt pozícióban, pirrichizált lejtéskörnyezetben jelenik meg.

A dialógus egy másik aspektusa: a baleset mint félreolvasás

A *De fato* felütése, azaz a beszélő hangjának követésére irányuló felszólítás nemcsak belső, hanem külső dialógusként is elgondolható. A lírai alany rögtön a szöveg legelején párbeszédre szólítja a vershez az értelmezés szándékával közelítő olvasót, s nemcsak ígéretet tesz neki, de egyben azt is jelzi, mi történik, ha nem lép túl saját bevett interpretatív stratégiáin. Feltehetően ezért kerül a textusba a jobb és a bal oldal megkülönböztetése:

Kövesd a hangomat szerelmem
 én leszek majd a téli sztráda
 fénye szilánk a jobb szemedben
 és a baleset villanása

Míg a jobb oldali szemhez a fényszilánk, addig a bal oldalhoz a baleset villanása kapcsolódik. Mindehhez hozzáteendő még, hogy *fény* szavunk egyik történeti jelentése: „látási képesség” volt (BENKŐ 1970: 888). Az elhangzottak tükrében a *baleset* lexéma tulajdonképpen a félreolvasás, az elsődleges szemantikába belebicsakló tematikus és rekonstruktív közelítésmód versbéli jele, a fényszilánk pedig éppen ennek ellenkezője: a szekunder jelentések felfejtése képes elvezetni a hermeneutikai kört kiépítő individuumot a valódi párbeszéd helyreállítódásához, egymás kölcsönös kereséséhez („keress keress én is kereslek”), azaz a szubjektummá váláshoz. Jellemző, hogy a többes szám harmadik személlyel közvetetten megnevezett ők kívül maradnak a valódi megnevezés lehetőségén, s mindezt dacból, félelemből teszik. Ezért is határolódik el tőlük olyan élesen a versbéli beszélő:

- - | -U| - - | U - | -
 dacból *félelemből* neveznek
 - - | U - | U - | U - | -
 ködnek gyufának éjszakának

A ritmikailag ismét csak kiemelt *félelem* szó egyidejűleg utal az olvasói én kockára nem tételének okára és következményére: parafrázálva e rendkívül tömör jelet az mondható, hogy aki fél, az mindig félben, pontosabban az örökös identitásválság állapotában marad. Vagyis sorsa, fátuma *A beszélgetés fonálának* elejtésekor teljeseedik be³⁸ (TÓTH 1994, illetve LACKFI 2003: 96).

•

Mint remélhetőleg láthatóvá vált, a *De fato* többféle hagyománnyal, így a nemzeti romantikával, a latin filozófiai örökséggel és a daltradícióval is konfrontációba keveredik. Eme összeütkezésekből azonban nem feltétlenül kell következnie sem a kritika által előszeretettel hangsúlyozott jelentésszoródásnak, sem a forma kimerültségének, ürességének. A Tóth Krisztina-szöveg annyiban újítja meg a formát, amennyiben a jelentést: *fátum* szavunk mindaddig nem lehetett a félreolvasás metaforája, amíg egy teljes textus átfogó hangzós és ritmikai kontextusában ki nem bővült ezzel a szemantikai vetülettel. Olyan egyszeri fejlemény ez, amely csak a nyelvi és formai automatizmus meghaladásakor adódik: a költő akkor vette fel és újította meg daltradíciót, amikor az egyébként valóban megmerevedni látszott³⁹ (ELIOT 1981: 329).

IRODALOM:

- BENKŐ Loránd 1967., 1970., 1976. Főszerk. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára I–III.* Akadémiai, Budapest
- BENVENISTE, Émile 2002. *Szubjektivitás a nyelvben.* Ford. Z. VARGA Zoltán. In: *A poszt-modern irodalomtudomány kialakulása a posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig.* Szerk. BOKAY Antal–VILCSEK Béla–SZAMOSI Gertrúd–SARI László. Osiris Kiadó, Budapest
- BERZSENYI Dániel 1999. *Művei.* A szöveget gondozta, az utószót és a jegyzeteket írta OROSZ László. Osiris Kiadó, Budapest
- CICERO, Marcus Tullius 1992. *A végzettről.* Fordította a jegyzeteket és az utószót írta SZEKERES Csilla. Európa, Budapest
- ELIOT, Thomas Stearns 1981. *Káosz a rendben. Irodalmi esszék.* Ford. FALVAY Mihály. Gondolat Kiadó, Budapest
- JÓZSEF Attila 1958. Összes művei III. Sajtó alá rendezte SZABOLCSI Miklós. Akadémiai Könyvkiadó, Budapest
- KERESZTURY Tibor 2002. *Kételyek kora. Tanulmányok a kortárs magyar irodalomról.* Magvető, Budapest
- KERESZTURY Tibor és GYÖRE Gabriella 2004. A dallamok alatt. Nagyvizit Tóth Krisztinánál. In: *Litera*, <https://litera.hu/magazin/interju/a-dallamok-alatt.html> (a letöltés ideje: 2020. 12. 03.)
- KÖLCSEY Ferenc 1988. *Összes művei.* Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta KULIN Ferenc. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest
- KRUPP József és RADICS Viktória 2010. Két bírálat egy könyvről. Tóth Krisztina: *Magas labda.* In: *Holmi*, 11., 1470–1477.
- LACKFI János 2003. A címzett ismeretlen. Beszélgetés Tóth Krisztina költővel. In: *Új Forrás*, 4., 78–96.
- LATOR László 2000. *Kakasfej vagy filozófia? Mire való a vers?* Európa Könyvkiadó, Budapest
- MARGÓCSY István 2002. A dal árnyéka. *Porhó.* Új és válogatott versek. In: *Bárka*, 4., 99–103.
- NAGY Boglárka 2007. *Vándorló történetek. Kritikák a kortárs magyar irodalomról.* Kijárat, Budapest
- NIETZSCHE, Friedrich 1997. *Retorika.* Ford. Farkas Zsolt. In: *Az irodalom elméletei 4.* Szerk. THOMKA Beáta. Jelenkor Kiadó–Janus Pannonius Tudományegyetem, Pécs, 5–49.
- PRÁGAI Tamás 2002. *Mnémoszüné arcai. Tóth Krisztina: Porhó.* In: *Kortárs*, <https://www.kortarsfolyoirat.hu/archivum/2002/06/mnemoszune-arcai.html> (a letöltés ideje: 2020. 12. 03.)
- SZÁVAI Dorottya 2009. *A „Te” alakzatai. Dialógus és szubjektum a lírában.* Kijárat, Budapest
- SZEKERES Csilla 2005. *Fatum.* In: *Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjtemény*, <http://www2.szepmuveszeti.hu/hyperion/lexikon.php?s=fatum> (a letöltés ideje: 2020. 12. 03.)
- SZÜTS Terézia 2001. *A vers kértarcúsága. Tóth Krisztina költészetéről.* In: *Műhely*, 2., 25–29.
- TÓTH Krisztina 1994. *A beszélgetés fonala.* Magyar Írószövetség–Belvárosi Könyvkiadó, Budapest
- TÓTH Krisztina 2001. *Porhó.* Magvető Könyvkiadó, Budapest
- TÓTH Krisztina 2011. Talált mondat. In: *Születik vagy csinálják? Mai magyar költők a versírásról.* Szerk. LACKFI János. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 69–90.
- VÁRI György 2009. *Csak egy képkivágás. Tóth Krisztina író.* In: *Magyar Narancs*, https://magyarnarancs.hu/konyv/csak_egy_kepkivagas_-_toth_krisztina_iro-71789 (a letöltés ideje: 2020. 12. 03.)
- VÖRÖS István 1994. Az érzelmek felparcellázása. Elmélet és gyakorlat Tóth Krisztina versei kapcsán. In: *Csipesszel a lángot. Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról.* Szerk. KÁROLYI Csaba. Nappali ház, Budapest, 113–121.
- VÖRÖSMARTY Mihály 1998. Összes költeményei. Szerk. DOMOKOS Mátyás. Osiris Kiadó, Budapest
- WEÖRES Sándor 2010. *Psyché. Egy hajdani költőnő írásai.* Helikon, Budapest

1 TÓTH 2001: 79

2 BERZSENYI 1999: 139

3 „Bár félek, végül is hiába való erőlködés: nem tudom kellően megmagyarázni, mi adja ki akár ebben, akár Tóth Krisztina más dalaiban azt a természetből olyan könnyen bomló melódiát, amelyet a mai ízetlen-líráltan költészet közegében mégiscsak olyan jólesik hallani.”

4 Ritka kivételt képez Margócsy István véleménye, aki a daltradíció kapcsán is árnyaltabban fogalmaz: „Tóth Krisztina [...] talán a legszebben és legnyilvánvalóbban illusztrálja megfigyelésünket: bizonyára ő az, aki mostanában, igen tehetséges generációjából is kiemelkedve, a legeredetibb módon újította meg a dalhagyományt. Tóth Krisztina ugyanis úgy írja e »hagyományos« dalokat, hogy egy pillanatra sem engedi magát sem a poétikai konzervativizmusnak, sem a poétai érzelmességnek vagy érzélgősségnek gyanújába keverni: versei egyszerre őrzik és mutatják fel a már elmúlt, tizenkilencedik századi késő-romantikus dalformának szép kereteit, s a legújabb magyar líra kemény, éles, a személyiségre és a nyelvhasználatra irányuló pillantásának ihletettséget.”

 5 Erre utal Lator László már citált tanulmányának címe is: *Mint egy szép ivű dallam.* Vö. „A könyvben [*Magas labda*] a legkevésbé izgalmasak a rövid sorokból építkező, a dalformára játszó versek, mint a *Július*, a *Véletlen Művek*, a *Sötétben járó*. Absztrakciójukat nem érezzük gondolatilag alátámasztottnak, sokkal inkább anyag híján valónak tűnnek ezek a szövegek.” Anyag és forma szerves összefüggésének hiányát természetesen nem e lírával

- kapcsolatban emlegetik először: elég csak József Attila és Babits Mihály vitájára gondolni, s máris belátható, mi-féle – az irodalomtörténet alakulását is befolyásoló – nézeteltéréseket okozott az erre való olykor jogos rámutatás. Vö. „Nem érdekel Babits művészi lelkiismerete, amelyet valószínűleg azzal csitít, hogy úttörő ott, ahová senki sem kívánczik. De Babits Mihályt a köztudat formaművészként emlegeti, nem tudni miért. Hiszen az írott forma tárgyi művészete nem a mérték, ütem és rím kellékeinek kiállításában, panorámájában, hanem a mű legbensőbb indítékai, mozzanatai helyzetének változtatásában áll.”
- 6 Annál is furcsább ez, mert eme retorikai eszköz szerepére sokan utaltak. Vö. Nagy Boglárka megjegyzésével: „A [Tóth Krisztina] költészetéről írott kritikák [...] egybehangzón értékelik és elemzik a [...] versekben rendre meghatározó képszerű versnyelvet, a gyakorta alkalmazott dalforma egyszerűségét szétfeszítő drámai intenzitást és ellenpontozó iróniát, a nyugatos, illetve újhaldas költészeti hagyományhoz való laza kapcsolódást.”
- 7 A Kulcsár Szabó Ernő szavaival leírt magatartás veszélyeire Keresztury Tibor is figyelmeztetett, épp a Tóth Krisztina-líra kapcsán, azt a nyugatos-újhaldas hagyomány relációjába állítva: „[...] a könyv érdemét [*Az árnyékember*] a legkevésbé sem »a tisztaságra törekvő, sallangtalan, barátságosan szólaló« beszédmódban, »a nyelv bántatlan alapelemeinek kecses, aggályosan elmélyülő és bátran plasztikus modellálásában«, a »nyugalmas írmodor«-ban, a »gyönyörűen gömbölyödő«, »éretten és testesen csillogó« versfigurák amúgy valóban igényes formai kidolgozottságában látom [...]. Sokkal inkább abban, hogy a költő [...] költészetét itt az általa elsajátított versmodellel szembeni kétely bátor formanyelvi artikulálása révén mélyíti el.”
- 8 Vö. Vörös István véleményével: „Kísérletezni sokféleképpen lehet. Lehet a formával és a forma hiányával. Lehet saját magunk belepréselésével a versbe, vagy éppen teljes kiszorításával onnan. De kísérletezni csak saját magunkhoz, megszerzett tudásunkhoz képest érdemes. Lemondani olyan eszközökről, amit csak Babits Mihály csinált meg, mi magunk nem, nem nagy aszkézis, de élni olyan eszközökkel, amelyeket Babits Mihály csinált, nem feltétlenül formaművészet.”
- 9 Vö. *A Talált mondat* című Tóth Krisztina-írásból vett sorokkal: „A költőnek van egy-két használható szava, szerencsés esetben egy-két talált sora, és ezek alapján próbálja meg rekonstruálni a vers egészét. Azért mondom ilyen bátran, hogy a vers egészét, mert saját tapasztalatom szerint a szerzőnek mindig van valami előzetes elképzelése a még meg nem született szövegtest terjedelméről, hangzásáról, hangulatáról: mintha egy már eleve kész képződményt próbálna meg kiadni saját tudatának rétege alól, és a meglévő szavak, töredékek ennek felszínre került megtalált darabkáivá volnának.”
- 10 A szót nem korszakmegjelölésként használom.
- 11 Vö. „Még általános iskolás koromban halottam egyszer a rádióban *A walesi bárdokat*, s teljesen lenyűgözött a vers. Egészen mélyen megérintett, bár szövegéből egy szót sem értettem. [...] Úgy éreztem, a balladák legbenső lényegemre hatnak. Mostanában kisfiamnak, Marcinak olvastam rengeteget, neki is elképesztően tetszettek. Egyik kedvence a *Zách Klára* [...]. A történet, a levágott ujjak és hasonlók egyáltalán nem érdeklik, valami sokkal ősbibet, a költészet dallamát hallja ki belőle.”
- 12 A normatív kritika uralkodó szerepét kiválóan szemlélteti a Weöres *Psychéjében* található Toldy Ferenc-bírálat alábbi részlete: „Dall.« – »Ha feléd gondolok, harmatos a testem.« Tudja-e Ngs. Báróné, ez mily associatiót kelt menthetetlenül? (Utána Psyché kézírása:) Hogy ne, sz azért irtam.”
- 13 A két nagy paradigma magától értetődően nem határolható el egymástól ennyire élesen. Vö. „Vajon nem lehetséges-e, hogy az alanyi költészet szükségszerű líratörténeti ellenhatásaként létrejövő lírai tárgyiasság mélyén Pilinszky verseiben a *lírai alanyiságnak egy új minősége* szólal meg a transzcendensre nyitott emberi szó gesztusaiban. Másképp fogalmazva, felmerül a kérdés, nincs-e túl ebben e vonatkozásban is a Pilinszky-líra a modernség, illetve a későmodernség költészettörténeti paradigmáján, s nem nyit-e utat egyfajta »új személyesség« vagy »új szubjektivitás« előtt.” – Kiemelés az eredetiben.
- 14 „Merj! a merészség a fene fátumok / Mozdíthatatlan zárait áltüti, / S a mennybe gyémánt fegyverével / Fényes utat tusakodva tör s nyit.”
- 15 „Isten, áldd meg a magyart / Jó kedvvel, bőséggel, / Nyújts feléje védő kart, / Ha küzd ellenséggel; / Bal sors akit régen tép, / Hozz rá vig esztendőt, / Megbűnhődte már e nép / A múltat s jövőndőt!”
- 16 „De szánjad, ó sors, szenvedő hazámat! / Te rendelél áldást neki: / S a vad csoport, mely rá dühödve támad, / Kiket nevelt, öngyermeki. / Taposd el a fajt, rút szennyét nememnek; / S míg hamvokon majd átok ül, / Ah tartsd meg őt, a hűv anyát, teremnek / Tán jobb fiak, s védvén állják körül.”
- 17 „Hazádnak rendületlenül / Légy híve, oh magyar; / Bölcsőd az s majdan sírod is, / Mely ápol s eltakar. // A nagy világ e kívül / Nincsen számodra hely; / Áldjon vagy verjen sors keze; / Itt élned, halnod kell.”
- 18 Főleg a *Nyugat* és az *Újhald* jambikus verseinek tükrében elemezve a *De fatót*.
- 19 Vö. a költő túlságosan szabálykövető jambusversről tett megnyilatkozásával: „– Mi az, van-e olyan, amitől a verseidben tudatosan távolságot akarsz tartani? – Hát, nem is tudom... Nyilván nem arról fogok beszélni, amit nem szeretek. De például nagyon zavar a dekorativitás meg az ornamentika. A rimes jambus például, hát az sokszor zavar, de biztos a könnyűsége és könnyedsége miatt, hogy a kortársak közül olyan kevesen tudják *hitelesen* használni.”
- 20 A kritika széles körben alkalmazza is ezt a megoldást. Vö. a Szűts Terézia-tanulmányból származó részlettel: „Éppen ennek kapcsán ragadhatjuk meg azt a szemléleti váltást, mely *Az árnyékembert* az előbbi kötetek erős újhaldas kötődésétől egy posztmodern poétika felé mozdítja el: itt ugyanis a homonímia már nem arra utal, hogy a nyelven belüli véletlen egybeesések a valóság artikulálásának helyévé válnak és így elveszítik véletlenszerű mivoltukat, hanem arra, hogy a nyelvi jelhalóból lehetetlen kilépni – ugyanakkor a szójátékban összekapcsolódó jelpárok semmivel sem járulnak hozzá a lét értelmezéséhez.”
- 21 A mű latin címe: *De fato*.
- 22 Az említett kijelentés támaszaként szolgálhat *hang* szavunk történeti jelentése: „beszédmód, modor, tónus”.
- 23 Vö. „És most hadd térjek még vissza az iróniához, mint problémához. A fentebb emlegetett irónia mint a posztmodern irodalom leggyakrabban alkalmazott eszköze távolságot teremt a szerző és saját szövegének érzelmi-indulati tartalmi közt, idézőjelbe téve a hagyományos költőiség alakzatait. Ennek szélsőséges formája az önparódia, amely a felstilizáltság és pátosz legszélső ellenpontjaként próbál érvényes háttérrel teremtenei a szövegbe átmentett és abban felcsillanó hagyományos költőiségnek. Ám a kétezres évek elejére mintha az irónia végtelennek hitt forrásai kiapadni látszanának: a módszer rutinná válását számomra az induló költők gyakran egymáshoz nagyon hasonló intonációja jelzi. Nyilván bizonyos távolságból szemlélve minden pályakezdő nemzedéknél szembeötlőbbek a hasonlóságok és az egyedi vonások csak később válnak markánsá, mégis azt érzem, hogy a hiányretorika

- önismétlő eszköztára kimerüléfében van. Szoktam ezen gondolkodni, mert ez nekem gond. Hogy jó, de akkor milyen alternatív pozíciói lehetnek a kortársi megszólalásnak az állandó, finom kívülálláson és a nézőpontok relativizálásán túl, vagyis mit tegyen az ember, ha azt érzékeli, hogy az ironia már nemcsak költői pozíció, hanem egyezményes versgeneráló módszer?”
- 24 Kiemelés tőlem – B. O.
- 25 A szerző ehhez hasonló poétikai eljárására a *Havak éve* című ciklus kapcsán Prágai Tamás is felhívta a figyelmet: „Ez a jelenség [a grammatikai mondatot felszámoló pontozás] megszünteti a mondat, tehát a kijelentés, az ítélet dominanciáját, egyenlőséget teremt verssor és mondat között. [...] a figyelem a poézisként létező szöveg sajátosságaira irányul.”
- 26 Vö. Szávai Dorottya *Diaporámáról* írt soraival: „Tóth Krisztina e jelentős versében – miközben a kulturális emlékezet felidézésével rendkívül finoman s arányosan kimunkált szövegmontázst épít Dante, (a Parti Nagy-költészetten keresztül újraolvasott-újramondott) József Attila és Parti Nagy Lajos műveiből – talán a legreflektáltabb s legkifejtettebb módon tárja elénk azt a poétikai folyamatot, melyben a költői szubjektum megalkotja önmagát.” Vö. még Szűts Terézia véleményével: „Am még a modernitás hagyománya szerint példaszzerűen a csendben vagy az álomban megszólaló másik nyelv sem képes *Az arnyékember* verseiben az ént elvinni a Másikhoz.”
- 27 A te versbéli szerepének nélkülözhetetlenségét Radics Viktória is kiemeli, igaz, szerelmi vonatkozásokban interpretálva azt: „Ez az eleven dialogicitás kölcsönzi Tóth Krisztina költészetének azt a *különleges* szeretettönust, amelyről említést tettem [...], ez teszi oly kommunikatívvá a verseket. [...] A versbeszéd [...] megteremti a minden csődön és végen túl szeretett TE-t, mert a lírai én is csak így tud megmaradni, *emberi* (szerelmi) viszonyban [...]”.
- 28 Kiemelés tőlem – B. O.
- 29 „A költő [...] szakadatlanul az *alanyt* keresi, verseinek és mondatainak alanyát; oly értelemben is: vajon milyen predikátumok rendelhetők egy ilyen, alig megtalálható, alig meghatározható alany mellé, oly értelemben is: hol található e világ díszletei között e az alany, akiről épp most mégis kijelentések [...] hangzottak el.” – Kiemelés az eredetiben.
- 30 „Az ember a nyelvben és a nyelv által konstituálódik *szubjektumként*; mivel valójában egyedül a nyelv az, ami a *maga* valóságában, vagyis a lét valóságában, megalapozza az »ego« fogalmát. [...] Ego az, aki »egó«-t *mond*.” – Kiemelés az eredetiben.
- 31 Kiemelés tőlem – B. O.
- 32 Vö. a Lackfinak adott válasszal: „[...] nagyon sokszor úgy érzem, hogy a nyelv maga vezet rá dolgokra.” Az előbbi kijelentés fényében az erdő hadarásának versbéli szerepe sem tűnik motiválatlannak, illetve a képiséget túlhajszoló elemnek. Eme lexéma alapszava az *ered* szó, amelynek történeti jelentése: ’sarjad’.
- 33 Vö. „A költészet, legyen bár hangsúlyos vagy időmértékes, rímes vagy rím nélküli, kötött vagy szabad formájú, nem veszítheti el kapcsolatát a köznapri érintkezés örökkön változó nyelvével. Különösnek tűnhet, hogy a költészet »zenéjéről« akarván beszélni, ilyen erősen hangsúlyozom a beszélt nyelv, a társalgási nyelv szerepét. De szeretném emlékeztetni önöket, hogy a *költészet zenéje nem a jelentéstől függetlenül létező valami*. Ha az lenne, lehetnének szépséges zenéjü, ám értelmetlen verseink, de nincsenek. A látszólagos kivételek csak fokozati különbségekről tanúskodnak: vannak költemények, amelyek olyan erősen hatnak zenéjükkel, hogy értelmüket eleve feltételezzük, s ugyanígy, másféle verseknek az értelme ragad meg, és muzsikájuk hat észrevétlenül.” – Kiemelés tőlem – B. O.
- 34 Kiemelés minden esetben tőlem – B. O.
- 35 „A költemény előbbre való a formánál abban az értelemben, hogy valaki megpróbál elmondani valamit, és *ebből nő ki a forma*; s ugyanígy, egy-egy prozódiai rendszer sem más, mint az egymás örökébe lépő, egymásra hatással lévő költők ritmusaiban fellelhető közös vonások összessége.” – Kiemelés tőlem – B. O.
- 36 Vö. Pilinszky János és Nemes Nagy Ágnes a versírást küzdelemként leíró nézeteivel, illetve ezek szubjektumkonstitúcióval kapcsolatos vonatkozásaival.
- 37 Kiemelés tőlem – B. O.
- 38 A tárgyalt vers kötetben itt jelent meg először. Vö. Tóth Krisztina gondolataival: „Írás közben semmiféle olvasó nincs az ember szeme előtt. Egyesek véleménye persze nagyon sokat számít, odaadom a kész verseket, fürkészem az arcukat, de elvont, általános olvasó sose jut eszembe. Nemrég kaptam egy e-mailt egy férfitől, aki kinyomozta valahogy a címetet. Azt írja, szokott olvasni, de verset ritkán, mégis nagyon fontos volt neki ez a könyv, mert saját problémáira döbbsent rá belőle. Az ilyen visszajelzés jól esik, mert ezek szerint működött... majdnem azt mondtam, hogy működött az üzenet, holott én nem üzentem senkinek, a címzett nem volt feltüntetve.”
- 39 Vö. „Egy időszakban a stanza például természetes eszköze a beszéd formába öntésének. De minél csiszoltabb a stanza, minél több szabályt kell megtartani szerkesztésekor, annál bizonyosabban meg fog rekedni annál az idiómánál, amely tökéletesedése pillanatában dívott. Rohamosan elveszíti kapcsolatát az egyre változó beszélt nyelvvel, s mivel rajta ragad egy letűnt nemzedék lelki beállítottsága, hitelét veszti, és csak azok az írók nyúlhatnak hozzá, akik alakteremtő erő híján készen kapható formákba lötyintik folyós érzelmeiket, hiú mód reménykedve, hogy ott majd megkötnék.”