



BARÁTH TIBOR

## *Az ecsetvonás poétikája*

TÓBIÁS KRISZTIÁN: *BLONDEL TÜKÖR*

Tóbiás Krisztián, a vajdasági magyar irodalom prominens tagja, évekkel ezelőtt Balatonfüredre költözött. És joggal tehető hozzá az eseményhez az a szó, hogy szerencsére. Ehhez az egykori biográfiai adathoz vezethető ugyanis vissza, hogy a *Tempevölgy* című folyóirattal egymásra találtak, melynek – igencsak impozáns – eredményeként igényes gondozásban jelenhetett meg legújabb, *Blondel tükör* címet viselő verseskötete. A minimalista dizájn jegyében készült kötetablák közé jó minőségű papíron kerültek be az egyes művészi alkotások – a „páros” oldalra a versszövegek, a „páratlan” oldalra a képek. Az idézőjelek ez esetben indokoltak: a két oldalt ugyanazzal a sorszámmal látták el, ezzel is ráerősítve a két médium szoros kapcsolatára és dialogikus viszonyára. Költészet és festészet egyszerre, sőt *együtt* szólal meg ebben a könyvben, bekeretezve a szöveg és kép közötti fehér laprészen megbúvó lírai alanyt, aki végeredményben az ábrázolás tárgyaként kezelhető. Nem lehet véletlen, hogy ekkora hangsúlyt fektettek a könyv fizikai-vizuális megjelenésére, hogy a lehető legszorosabb egység alakul ki a versek és képek között; ha metaforikusan értjük, a könyv maga a költő Blondel tükre. Minden lapon megpillanthat valamit, ami felszakít benne egy érzelmet, történetet vagy emléket – így adják ki az oldalpárok a „tükör” cserepeit, így lesz a művészet díszes kerete az Embernek és az Életnek.

Az ekphraszisz mint gondolatalakzat természetesen nem ismeretlen a magyar irodalom történetében, ennek ellenére egyedi kísérletnek érzem Tóbiás kötetét, mert távolságot véve az ismerős poétikai stratégiáktól, versei nem pusztá

Tempevölgy Könyvek  
Balatonfüred, 2022  
306 oldal, 4500 Ft



képleírások, és nem csupán ugródeszkeként használnak fel képeket, hogy sajátos asszociációkat teremtsenek; a kép számára nem alibi. A *Blondel tükör* ekphrasziszai úgy lépnek az önreprezentáció bizonyos útjaira (legyen szó a múlt felidezéséről vagy a személyes hittel kapcsolatos gondolatokról), hogy mindvégig jelölik az eredeti műalkotás materiális voltát – színeket, különféle anyagok érzeteit, hangokat –, és azt, hogy egy-egy esztétikai benyomás váltotta ki a lírai alany önreflexív gondolkodását. Mint Thimár Attila említette kritikájában, nehéz eldönteni, hogy a szöveget vagy a képet illeti-e elsőbbség, véleményem szerint erre nincs is szükség. A kétféle médium a legjobban sikerült darabokban egybeolvad, olyan sok ponton referálnak egymásra, hogy képtelenség a szétválasztásuk; azért is kerülnek egy közös oldalra, mert összetartozásuk lesz a Tóbiás-féle ekphraszisz alapélménye. Ily módon a szerző közvetlenül kapcsolódik (nem feledve olyan elődöket sem, mint Kassák vagy Tandori) Kántor Péter képleírásról vallott poétikai elveihez. Az *Arnold Schönberg: Tekintet* című vers felütése oly lágyan mossa össze a két művészeti ág mozdulatait (írás, ecsetmozgás) és érzékelési alapjait (látás és hallás), ahogy az osztrák művész alkotásán felsejlik egy arc: „Magamba írlak / hangról hangra / mozdulatról mozdulatra / belém / ide a bőröm alá”.

A *Blondel tükör* szövegei négy jól körülhatárolt témakör alá sorolhatók. Tekintettel arra, hogy a festmények kiemelt szerephez jutnak a kötetben, a szövegekben szintén felfokozott jelentősége van a metaforáknak, sőt, nem egy alkalommal az összetartozás markereivé válnak a visszatérő szimbólumok vagy nyelvi fordulatok. Ilyen a keresztényi értelemben használt bárány, ami a teljes korpuszt keretezi, hiszen az első és utolsó vers-kép párban is felbukkan, egyúttal arra is ráirányítja a figyelmet, hogy a hittel kapcsolatos szövegek a koncepció alapját képezik. Bár a darabszámokat tekintve nem ez a leggazdagabb téma, számmisztikai oldalról a teljesség sugalmazása egyértelmű, hiszen felidézve a Genezist és a Jelenések könyvét hét vers tartozik ide. Nemcsak a vasárnapi megpihenés befejezettség-érzete uralkodik a verseken (azaz a kezdet), hanem az elmúlás, vagyis a vég (gondoljunk a hét pecsét feltörésére). *Josefa De Óbidos: Agnus Dei* című képén egy áldozati bárányt láthatunk – ezt látja először az olvasó, ha felnyitja a könyvet, majd a mellé csatolt vers felütésében ezt olvashatja: „A gyapjúpulóveremből néha hallani / ahogy felsírnak / mint a tengeri kagylókban a hullámozást”. A lírai alany ezen a ponton még aggódik, hogy „síró barikákkal van tele [...] a hatalmas mennyország”, mindez az utolsó versig úgy módosul, hogy *Nagy Gabriella: Kettős spirálján* a bárányok, már angyalt rajzolva ki a tiszta égen, a mennybe emelkednek. Ha a hét vallásos verset áttekintjük, vitán felül áll, hogy a lírai alany, teológiai aspektusból legalábbis, a révbe érés irányába tart. A *Luca Signorelli: Az Antikrisztus prédikációja* és a *Peter Paul Rubens: Heródes lakomája* a gonosz jelenlétéről tesz bizonyosságot, majd a versek felidézik a lírai alany nagymamáját, akit a mellkasára tett Bibliával temettek el, és Szent Ferenc stigmáit –

mintegy ellensúlyozva a negatív erőket. Ekkor sejlik fel az üdvözülés lehetősége, először Lázár feltámadására utalva (*Gislebertus(?)*: *Utolsó ítélet – részlet*), végül a fentebb említett bárány-angyal metamorfózis révén. Úgy gondolom, Tóbiás hét verse (természetesen ide értve a párosított képeket) tömör szinopszisa a Bibliának: áldozatok révén a gonosz kiűzhető az emberek világából, ám nem felelhető, hogy a megváltás csak egy új esély az üdvözüléshez, az ember sorsa valójában saját kezében (és hitének erejében) rejlik.

Párhuzamosan az ábrázoló művészetekkel, a *Blondel tükör* költeményei nagy figyelmet fordítanak az emberi testre. Már a kötetbe választott képek közel feléről elmondható, hogy a – főként női – aktábrázolás korpuszából valók, így nem meglepő, hogy a szövegek legalább negyedében a test kiemelt poétikai szerephez jut, vagy egyenesen a versek tárgyává válik. Ha a *Paczka Kornélia: Jászai Mari portréja* című darabot nézzük, az is egyértelmű, hogy a test a művészet közvetítőjévé válik, sokszor maga a tárgy – az akt – úgy is felfogható, mint adekvát nyom, ami a hétköznapi művészetté válásának folyamatába enged betekintést. Nem véletlen, hogy maga a szövegtest is emblematikus: rövid, szinte minimalista sorokat használ a szerző, a tördelés pedig még puritánabb megjelenést hoz létre. Az ecsetvonás poétikája ez: mintha egy aprólékos vonásokkal megtervezett festmény készülné, melynek fő eszköze az ismétléses variáció. A versek hatása is ezt kívánja elérni. A vizuálisan rövid, egyszerű, egyversszakos szövegek valójában igencsak sűrítettek, hiszen nem az befolyásolja a jelentést, mit láthatunk a részletekben, hanem az, mivé áll össze ez a sok apró vonás: „nehéz / nehéz szemmel abszolválni / 1000 kilogramm tragédiát”. Mivel a verseken (és képeken) keresztül önfeltárást végez a lírai alany, először bele is kell helyezkednie ebbe a pozícióba, ezt a *Dora Maar: Cím nélkül (Kéz-kagyló)* című darabban teszi meg, ahol a belső labirintusba történő leereszkedés szimbolikus eseménye történik meg: a képleíró vers ebben az esetben az aposztrophé alakzata által válik személyessé. Említést érdemel a verseknek az a jellegzetessége, hogy az erotikus töltetű festmények kapcsán (ilyen Rippl-Rónai *Zorkája* vagy Modigliani *Fekvő aktja*) a lírai alany önreflexív viszonyt alakít ki a megragadás/ábrázolás rejtélyes műveletét illetően – míg előbbi a megírható, utóbbi a lefesthető tartományára kérdez rá, arra, hogy a művekben mi jelenhet meg a valóságból (mivel kevesebb, mennyiben több). A *Berényi Róbert: Csellózó nőben* leírt test legmélyére jut el, egy érzelem, inger nyomában van mindvégig, ám éppen a megnevezés határán torpan meg a vers. Úgy tűnik, minden, ami ábrázolható, valamifajta jel, felszínre hozásukra a lírai alany ugyan képes, de ezek csak nyomok maradnak, amik sejtetik a szöveg teljes horizontját. A testpoétika körébe sorolható versek elsősorban azt a problémát járják körül, mi ábrázolható egy személyiségből, egy komplex élőlényből – de mindvégig érzetik, hogy ez a kérdés a művészet eszközével nem válaszolható meg végérvényesen. Ám ez

nem a kudarcot jelenti: éppen a kutatás, az állandó kérdés tartja fenn a művészet érvényességét.

A művészetét, ami maga is fontos témaként kerül elő a költeményekben, főképp a kötet második felében. Rácmolnár Sándor *Gyermekkori hieroglifák* című képét kiemelt szereppel ruházza fel a kötet olvasatomban, ugyanis a cím által felidézett, gyermekkorhoz kötődő ártatlansággal kontrasztot alkotva a kép az erőszak szimbólumait jeleníti meg: játékkatonákat és fegyvereket (nem egyszer olyan elrendezésben, ami ember elleni támadását, illetve az állatok bántalmazását sugallja). A művészet tehát egyrészt az identitásban lappangó ambivalens természetet tárja fel, másrészt a fenomen mélyebb, rejtett oldalát teszi láthatóvá – „lehet valahol a hiátus környékén / keresendő / ott kell kutakodni / ahol hiányzik”, mondja ugyanezt a *Dénes Valéria: Párizsi háztetők* című versében a lírai alany. Ezzel kapcsolódik a gyermekkori emlékekhez és a személyes múlthoz a művészet: mind a kettő az üres helyekre koncentrálnak; kitölti őket egy történettel, vagy csak kiemeli azokat az emlékek halmazából, és a jelentőségüket feszegeti. A múlttól szóló versek alapélménye a szétesés. A Moholy-Nagy László festményéhez írt versben „porlik a habarcs” és „a téglafal málik”, *Hantai Simon: Bendőjében* a bőrkötéses mesekönyv (ami máshol is felbukkan a kötetben) már elveszett. Az *Emma Hart mint Kírké* című képhez csatolt versben már nincs disznóól, sem nagypapa – sem gyermekkor, ahogy a *John Stezaker: Maszk XVX* című versben a lírai alany visszaemlékezik, ő és egykori barátai már csak „karikatúrái a háznak / az öregedő / málló falaknak”. Tóbiás új kötetében ez a melankóliába hajló tónus mindvégig jelen van, a lírai alany beszédmódját ez a visszafogott rezignáció meglátásom szerint csak gazdagítja. Sőt: emlékeztetéssé teszi az egyes verseket, jelenlétének köszönhető, hogy valódi hatást gyakorolnak az olvasóra. A *Blondel tükör* nem fejthető fel egyszeri olvasással, lassú elmerülést várnak el a befogadótól, ám cserébe abban az esztétikai élményben részesítik őt, ami csak az igazán jó irodalmi műveket jellemzi.