

után kérdéses, hogy a kisfiú életben marad-e. Megműtik, és a sebeit nem érheti víz: Bulvár Kund úgy dönt, ha „a kisfiának ez [ti. a víz] nem adatott meg” (204), akkor ő is tartózkodik tőle, beleértve a borotválkozást, hajmosást, stb. Az apa és a kisfiú sorsa ezen a ponton szövődik össze, és tulajdonképpen metaforikusan mindkettejük (újja)születése a tét: a kisfiú számára (aki, ellentétben lánytestvérével) születése után nagyon gyenge, a megerősödést, Bulvár Kund számára pedig az apává érést, felelősségvállalást jelenti a vízmentes időszak (gondoljunk csak arra, hogy a víz konvencionálisan az élet szimbóluma). És hogy valóban nemcsak a baba, hanem a papa „születése” is tétje a szövegnek, az utolsó oldalakon lesz alátámasztva: „Végre élünk. / És fürdünk.” (209) És: „Másnap a kisia képére formálta magát. [...] Kint esett az eső, Isten könnye oszlatta a kutyaszart.” (210) Vagyis, mindent egybevetve a férfiúi nem „túléléséről” van szó, a gyerek-kérdés sajátosan férfiúi megközelítésére, pontosabban a nemek között tapasztalható differenciára utal jó néhány szöveghely. Pl.: „Azt mondják, a harmadik évezred a nők évezrede lesz. Valóban. Már az anyaméhben eleszik a cuccot a férfiak elől” (198). A nők, a női szerep elsőbbsége azonban leghangsúlyosabban Bulvár Kund jegyzetfüzetének, a gyerekvállalás dokumentumának feltárása során érzékelhető, ahol az írás gesztusa is a nőiségből lesz származtatva, úgy, ahogy az „apavágy” sem független magától a nőtől: „Elővette a zsebéből a füzetét, amit mindig magánál hordott, finom bőrkötésű füzet, egy szecessziós nővel beborítva” (164); továbbá „Elővette a tollát [...] A tollban úszott egy meztelen nő, ahogy forgatta, úgy úszott felfelé vagy lefelé [...] A meztelen nővel írta be a szecessziós nőbe beteljesült és be nem teljesült vágyait.” (165)

A babavárás történetét azonban mintegy árnyalják, „fella-zítják” a különböző szójátékok és asszociatíván egymásba fűzött, jellegzetes tematikájú történetek, amelyek hozzátartoznak a sajátos Ficsku-féle világhoz és formanyelvhez. Egy ilyen vonulatot képeznek a kocsmakalandokat leíró szöveghelyek, a különböző szerzőkre való ikonikus utalások (pl. Hajnóczy Péter, Péterfy Gergely), vagy intertextuális vonatkozások (Ady, József Arttila), valamint a különböző nyelvi lelemények, a hétköznapi kifejezésekkel való (ideális esetben) termékeny játék, amely élvezetessé teszi az olvasást (pl. „gyerekblekkdzsekk”, „magándeckameron”).

A *Gyerekgár* legnagyobb erőnye – a szerkezeti és narratív aránytalanságok ellenére is – talán épp az, hogy a nyelvi lelemény, az izgalmas tematika és a sajátos nézőpont hármasságával a mindenkor olvasó számára kellemes, könnyed olvasmányélményt tud nyújtani.

Csobánka Zsuzsa

Bikínivonalban vágunk. (Hibakód)

(Tóth Krisztina: *Vonalkód*. Magvető, 2006)

Találkozások egy fiatalemberrel

(Kemény István: *Élőbeszéd*. Magvető, 2006)

1.

Tóth Krisztina tavaly megjelent, első prózakötetét illendőnek és fontosnak tartom a versektől különválasztani, azonban a *Vonalkód* szövege nyilvánvalóan hordozza Tóth Krisztina személyének, költészetének jegyeit – fogas kérdés, hogy az előítéletek itt a prózai életmű rajtját erősítik, vagy gyengítik inkább. Kezeleni kell a problémát, ugyanis a történetek legfőbb sajátosságai az érzékenység és az érzékiség, s ezek erőnei a kötetnek, feltesznek azonban jó pár kérdést a személyességre vonatkozóan, s így az egyes novellák, valamint a kötet egészének értékelésében, értelmezésében döntő szerepet játszanak.

A tizenöt történet, mint láncszemek vannak felfűzve arra a bizonyos *vonalkód*ra, hálóra, szálra. Maga a szál esetleges, kicsit erőltetettnek tűnik az író ragaszkodása ahhoz, hogy a vonalkód egyes vonalait megalkossa. A címek esetében sem mindig könynyed a választása. Ami biztosan közös a lánc szemeiben, az a hang, mely szorosan fűzi össze a *Vonalkód* egyes történeteit. El kell azonban vetnünk, hogy itt egy és ugyanazon személy történeteit olvassánk, pontos, bár nem feltétlenül hangsúlyos jelek utalnak például a szereplők eltérő családi hátterére. Ez mégsem zárja ki az átfedéseket, sőt, maga Tóth Krisztina is játszik ezzel. A legnagyobb *játszma* azonban nem ez, nem a hang és személy egyesítése, vagy szembeállítás, hanem Tóth Krisztina személye. Világos, hogy a szövegeket nem olvashatjuk Tóth Krisztina egyes szám első személyű vallomásaiként. De itt merül föl először hangsúlyosan a szerző költő volta, hiszen az a személyesség, azok a momentumok, helyzet és „szerep”, amit a verseiben magára ölt, mintha akarva-akaratlan itt is elő kívánná tűnni. Könnyen beleeshetünk abba a csapdába, hogy az eddigi lírai életmű, és a versek révén ismerőssé lett költői személyiség lesz a viszonyítási pontunk. Az előítéletek pedig lehetnek jók, rosszak, mindegy, elveszejtik az olvasó objektivitását, és nem a szövegre figyelünk, hanem azon tanakodunk, vajon tényleg csiklandós-e „a Kriszta” köldöke.

Az ismerősséget a történetek személyessége hivatott megidézni. Ezek az érzéketes, őszinte és jól megválasztott képek, részletek nyomban képesek hangulatot teremteni, hiszen egy ismerős szituáció ismerős alanyát látjuk, magunkat, téged vagy őt, többnyire valamely áldozati szerepben. Az érzékletesség azonban mintha a költő kiváltsága akarna lenni – azt gondolom, a szövegek ezen

erénye válik hibává is. A pillanatok olyannyira belsők, hogy ezen a közelségen nehéz kívülre kerülni, az önreflexió ilyenfajta hiánya hajlamos elbillenteni az amúgy utolsó bekezdéséig működő történetet. Hiszen a prózában amúgy dicséretes lírai jegyek a szerkezet szintjén nem állnak elég erős lábon. A zárások többnyire csattanó híján vannak, ami még nem lenne baj, de megfigyelhető a főszáltól való olyan mértékű eltérés, mely zavart okoz. Egyszerűen vár még az ember valamit, a fonál mintha hirtelen lenne elvágva. A személyesség síkján: megtörik az őszinte beszéd, és a hirtelen elhallgatással nehéz mit kezdeni, gyanakodni kezdünk az addig hallottakra is. Kár.

S ahogy elkezdjük hátrafele, mint a rák, keresni a bajt, természetesen feltűnik az is, hogy egy jól kirajzolható ívet jár be mind a tizenöt történet, amely ív a kötet végére túlonúl ismerős lesz. Azt nem firtatnám, hogy ezt a tudást elbírjuk-e, mert valószínűleg igen. El akarjuk bírni. De nem lehet elhallgatni, hogy Tóth Krisztina jól bevált módszerének tűnik a szöveg elejéről valamely addig ismeretlen és frappáns képet a befejezés során elővenni, mint egy slusszpoént. Ezek olykor erőtlene ahhoz, hogy zárásként is megállják a helyüket, illetve az sem esik jól, hogy sejteni véljük, mikor, melyik kép lesz az, amely előkerül a tarsolyból.

Ezzel szemben a kezdések jó ritmusúak. Mintha a hang tényleg egy történetet, a történetet mesélné: „Úgy volt, hogy már csütörtökön lemegyek, de aztán nem értem rá”. Felütésként jellemző a dialógusokba való *belehallgatás* is, amely mondatok (jó értelemben véve) elég nyerse ahhoz, hogy az érzékletes képekhez hasonlóan hangulatot teremtsenek, és éles kontúrokat rajzoljanak: „Fradis vagy, vagy dózsás?”, „Melyiket kell nézni – kérdeztem a két tenyeremet egymás mellé téve. – Mit tudom én – felelte. – Nézd azt, amelyik hosszabb”. Ez a nyersség érhető tetten a kilyukadt, gennyes vállban, az evőeszközök fémhajlataiban megüledő koszosban, a pállott gyerektest- és tornacipőgumi-szagában, a sajt széléhez hasonlított sarkokban, és akkor is, amikor a borotválás közben lehúzott bőrt a zöldseggucoláshoz hasonlítja. Egészen naturalisztikus megoldások ezek, ráadásul igen találóak.

A naturalista képek, és az író sűrű belső izzása lenne az, ami miatt alapszituációvá válik a vetítés, a filmszerű működés? A „nem jelen lenni” kérdésköre az áldozati szerep és a költő-író tudatos vagy tudattalan eltávolító gesztusa. Legyen szó a pesti lányról, nagymama koszmós unokájáról vagy „a felnőtt fejről”, az a bizonyos becerélhetőség kezd működni, melyről később írnék hosszabban. Mintha igazából mindegy is lenne, Kistibi kinek a punciját nézi meg, hogy ki ül szemben a vizsgáztató tanárral. A konkrét személynél hangsúlyosabb a jelenlét, a sugárzó nőiség, az erotika, illetve a feszélyező másik ember. A társszereplőkhöz képest körvalazódik a hang alakja, jusson csak eszünkbe a repülő szomszéd, akivel „mintha hitvesi ágyban feküdnénk, alkalmi férjem pedig apró horkantásokkal jelezne, hogy nem örül, amiért éjnek idején tévézek” „Kicsit feszélyez...” [*Hideg padló (Színvonal)*].

Filmként nézve, a többiekhez képest kívülről, ráadásul kíméletlen őszinteséggel és nagyítással mintha megoldást találna arra, hogy kiemelje magát a történet szövetéből, ne kezdjen versben beszélni, transzformálható legyen az izzás. De a duplacsavar ott van, hogy költőként, a versekben is jellemző alaphelyzet ez, kívülről nézni, mint filmet, önma-

gát. Vajon a költő maga kívánja meg, hogy a versek felől olvassuk prózáját? Egyáltalán hol van, ha egyáltalán, határ Tóth Krisztina, prózaíró és Tóth Krisztina, költő között? Badarság a kérdés. „Azon tűnődöm..., hogy hol van a határ, van-e határvonal élet és nem élet, élet és halál között, van-e egyetlen meghatározható sáv...” – írja [*Lakatlan ember (Határvonal)*]. A lényeg nem más, s ezt már a kötet elején felvázolja, mint a gesztus: a jelen megóvásának vágya, melynek eszköze az eltartás, a *jelen-lét*, mely az időtlenségre, illetve saját időn kívülségére egyaránt utal.

Mert az idő, a jelen és a múlt az alappillérei a *Vonalkódnak*. Az a számvetés, amit ezzel a kötettel végrehajt Tóth Krisztina, egyben útjára bocsátja a költő múltját. No nem hiszem, hogy a versekről mondana le, de prózáról lévén szó, nem beszélhet sem mellé, sem metaforákban.

Az idő érzékelése és az ember saját időbelisége azonban az iróniának köszönhetően mégsem válik tragikussá. Egyrészt a gyerek rácsodálkozása, a kamaszlány frivolsága, és a sokat megélt nő tapasztalata pikáns humorral bírnak. (Szeretném a borító sterilitását, lehetetlen személytelenségét, türkiz hűvösségét is ennek betudni.) A lehetetlen helyzetekben, az áldozat szerepében Tóth Krisztina könnyedén meglátja a viccet, és jól kamatoztatja, a szöveget erősíti vele. Az irónia bármely formája az öntudatos hang, és a kínos, kellemetlen helyzetek metszéspontjában keletkezik. Ez a hang a humor nyelvén mintegy kikéri magának a történetet, ez az a hangnem, mely kívül kerül a történet szövedékén. De ez majd csak a végső fázis lesz. Addig gyomorból gomolyog az érzés, hogy „...meg fog történni. Nem tudom pontosan, micsoda, mindegy is, ugyanaz, ami százezerszer, milliószor megtörtént.”

A vonalkódnak „egy másik, létezésében megközelíthetetlen világ hírnökei”, melyek „mágikus vonzerővel ruházták fel az egyébként érdektelen holmikat is” – olvassuk a *Langyos tej (Vonalkód)* című novellában. Talán nem véletlen az sem, hogy a kötet cím pont ennek az írásnak az alcíme. Vagy gondolhatnánk azt is, hogy a kötet címet a *Langyos tej* című írással támasztja alá. Ami igazán fontos: a kódból kiolvasható ennek a tizenöt történetnek a miéértje, a gomolygó érzések értelme. A kód jelentése már korántsem csak a feszengő, kínos perceket tárja elénk, hanem összességében tulajdonít nekik értelmet. Mert a szépségre hívja fel a figyelmet, a kíváncsiságra és az esendőségre. Mert ezektől az egyetlen jobb kezes, a hokikori



tulajdonosa és a szaxofonos szeretője csak több lesz. Ha úgy tetszik, és ez a megfogalmazás többször előfordul: a sors kódolt vonalait, mint idegen nyelvet olvassuk: „nem éreztem semmit, hacsak azt nem, hogy vannak történetek, és közben van sors, s hogy ennek a bizonyos sorsnak olykor semmi köze sincs magukhoz a történetekhez, hogy a sorsnak saját történetei vannak és saját ideje, s hogy ez az idő megállt, csak a szívem dobog erősen”.

A hideg kódokhoz hasonlóak a cselekvések, melyek átvitt értelemben, rejtve hordozzák a belső feszültséget. Sterilnek tűnő mondatokra gondolok, mint például az *Egy boszorka van (A vonal foglalt)* című novellában: „Négy óra volt, odakint pirkadt, én meg tiszta ágyneműt húztam, belefeküdtem és nyitott szemmel bámultam a plafont.”. Egy szó sem esik arról, hogy mit érez, miközben férje visszaautózik szeretőjéhez, miközben az élete derékba tör. Ez a mondat mégis teli van fájdalommal. Amiről nem lehet beszélni, és amely érzések mégis életbevágóan fontosak lesznek. Tóth Krisztina a nüanszyi cselekvésekről, mint az ágyneműhúzásról, tud nagyon jó mondatokat írni.

Kiemelendő a *Take five (Törésvonal)* című írás is, ott azonban elsősorban a megváltozott beszédhelyzetnek tulajdoníthatjuk a szöveg erejét. Az addigi egyes szám első személy megváltozik: főszereplőjét eltávolítja magától a szerző, róla beszél. Szépen erősíti ezt a cselekmény, illetve a tér: idegen országban, idegenként, egy idegen nyelven folyik a történet, melyből az olvasó annyit érzékel, hogy helyenként francia, angol mondatokat talál, amelyekből épp annyit érthet, mint az eseményekből maga a főszereplő, Mlle. Hungary Magyar. Nagyító alá kerül: a bevándorlási hivatalban épp úgy mustrálják, néznek bele a szájába és a hüvelyébe, veszik vérért, mint ahogy Tóth Krisztina is kutakodik a *Vonalkód* hangszereplőjének lelkében, szájában és hüvelyében. Apórot is jellemzően a testből kerít, mely aztán felpörgeti az eseményeket. „A halál a test nyelvén beszél” – írja máshol, és egyből látjuk, nála a test és az érzéki tapasztalás meghatározó szerepet tölt be. A fentebb említett számvetés aktusa a halállal való szembenézés felé mutat. S ezt mi más indukálhatná, mint a bomlékony test, legyen szó Rudas Roland vérben ázó arcáról, a lábak közti deres, összetapadt szőrrel vagy a haldokló szájának sarkában lerakódott lepedékről. Ha jobban megvizsgáljuk, kiderül, hogy az elbeszélő saját teste, „a névhez tartozó test” [*A tolltartó (Írányvonal)*] lesz döntően az, mely magán hordozza az író szembenéző, számvető aktusának jegyeit: ő fog belázasodni, az ő vállán lyukad ki a genny, az ő feneké és haja viszket, és kell bekenni petróleummal. Tehát az áldozati szerep jellemzően materializálódik.

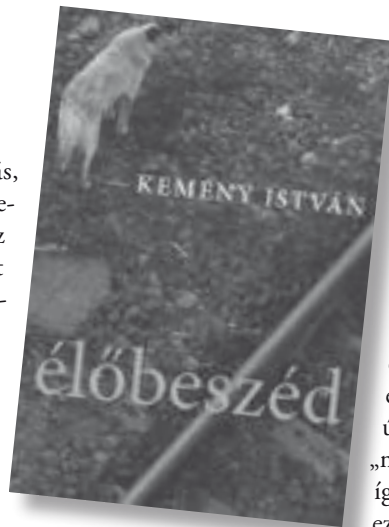
Ugyancsak ez a gesztus működik, bár jóval erősebb lírai töltettel a *Hideg padló (Színvonal)* című novellában. A Japánban töltött idő hosszabb is, és konkrétan is működik benne a múlt elengedése. A kis cetlik a maguk banalitásában a legsúlyosabb vonalak lehetnének, olyan *nusáv* kellene válniuk, mint a tizenöt történetnek a *Vonalkód*-ban. Mint a lábatlan Robi küllőkre aggatott neonzöld és pink cipőfűző-darabkái is, melyek színes csíkká olvadnak össze menet közben [*Lakatlan ember (Határvonal)*].

Az elbeszélő maga is kimondja: az ő kérései „inkább valami körvonalazatlan, betölthetetlen hiányról üzennek: mintha nem kisebb feladatot róttam volna rá, mint hogy a létezésem falán addig nyílt összes repedést betöltse.”. „A szenvedélynek ez a foka elszemélytelenít”, a becserélhetőséggel kemény önkritikát fogalmaz meg. Ez ugyanaz a probléma, mint a hirtelen véget érő, elvágott történetszálak, az olvasó ráklépése, amiről fentebb szóltam. Japánban a test kihülése és felforrósodása jelentik a fájdalmak materializálódását. A cetlikkel való szomorú játék, a péppé mosódó üzenet, az elrejtés mellett egyszer csak megjelenik a sors keze is az ágy mögé hullott borítékkal. De ami az ágyneműhúzásakor működött, itt sajnos kevésbé, hiába a sok cselekvés, hiába értjük és érezzük, hogy miféle fájdalom az, ami a cetliket éppen Japánban engedné el, mégsem hiszünk neki. Úgy nincs vége a történetnek, ahogy az elbeszélőben sem születnek meg a fehér lebegő *nusák*. Az utolsó bekezdés nagyon erős lírai hangneme pedig mintha ezt akarná elkenni: „Klón vagyok: sebhelyek, fájdalmak, idő nélküli üres test, történetelen önmagam tökéletes mása. Tágra nyitott szemembe valaki felülről, a huszadik emeletről vetíti a plafonra életem eddigi jeleneteit, leendő emlékeimet.”. Szóval azt gondolom, ez sok. Az addig a mozgásban megbújó líra, illetve romantika ennyire direkt módon maszatossá lesz. Mert erről sem biztos, hogy lehet beszélni. Az intimitást hanyagul festi meg, érzélgőssé lesz a vége. Egy másik szemszögből viszont az érzélgősség tehetné emberivé, húzhatná át vastagon az elengedést, és mondhatná magára, micsoda barom vagyok. Igen, ebből talán a sokat dicsért önirónia *hibádzik*.

„Ha fölfeslik is, valahol azért mégiscsak törvények szövedéke a világ, olykor átláthatatlan, vagy a hajnali derengésben pókhálófonalként felcsillanó összefüggések hálója: a szálak vége az idő más-más zugába kötve.” – áll a fülszövegben, s valóban. Fontos momentum, hogy egy első kötetes prózaíróval van dolgunk. Egy olyan *író emberrel*, aki, nincs mese, tud írni, tud jól írni. Érzékenysége, érzéklisége és humora, képessé teszik arra, hogy (kisebb-nagyobb) sikerrel felvillantssa ezeket a zugokat, aztán magunkra hagy, hogy megfessük a kódot. Nem is tehetne másképp.

2.

„Mind Kemény köpönyegéből bújtunk ki” – mondja jó pár fiatal költő. Kemény köszöni szépen, mert az ilyen jól esik, de felteszi a kérdést, hol van ő a köpönyeg alatt? Nyelvezet, beszéd- és gondolkodásmód tekintetében kitörölhetetlen nyomokat hagyott és hagy Kemény István költészete, ennek ellenére öt évnek kellett elteltie legutóbbi, *Hideg* című kötete óta, hogy az *Élőbeszéd* megjelenjen. A két kötet publikálása közötti idő egyfajta vákuumként kezelendő, hiszen a *Hideg* tökéletes zártsága, úgy tűnt, folytathatatlanra teszi az addigiakat. Azonban az *Élőbeszéd*, bár néhol problematikus, mégis megtalálta azt a helyet, „ahonnan mozdítható minden, ahonnan ki lehet forgatni bármit” (*Udvari bolond, egyedül*).



A szerkezetet tekintve jelentős a változás, Kemény egy merészebb, billegősebb, egyenetlenebb megoldást választ. A kötet az élőbeszédhez mérten szaggatott, töredezett. A zártság helyett itt a versfolyamba épülnek a ciklusok, hiszen egy-egy verset testes ciklusok követnek (*Fel és alá...*, *Egy hét az öreg Káinnal*), illetve önálló ciklusként kezelt hosszúverseket is találunk (*Élőbeszéd*, *A Semmieset*). Ez az a vonás, melyben a kötetszerkezet egyenetlenségét látjuk, a testes szövegek megborítják a kötet egészét, és zavart keltenek a karcsú, beszúrt versek, olyanok, mint a *Kis majom* vagy a *Több ismeretlenes álom*. Ez a „súlypontváltás” alapvetően definiálja az *Élőbeszédet*. Mert ami formailag vitatható, az tartalmilag indokolt, mi több, szükséges.

A számvetésről beszélek, amely a kötetben kiegészül a játszma fogalmával. Az jellegzetes Kemény István-os „édes stílus” azonban nem marad el, biztos vértje lesz ez a költőnek. A mindennapi beszéd fordulataiból építkező versnyelvet találunk itt is, ahol a ritmus és a rímek olykori banalitása vagy törése teszik erőssé a sorokat. A képek mind abból a nyelvi regiszterből táplálkoznak, mely Kemény sajátja, mégsem ismétli önmagát, újabb és újabb erős metaforákat, hasonlatokat talál. A grammatikát is megtöri, így teremtve bicsaklós mondatokat („nem vagyok megsértve rád” – *Megcsalt úrhajós*, „Ki kéne bolondulni innen” – *Szomorúan*), de nem válik öncélúvá, azokat mindig alátámasztja.

Vagyis az *Élőbeszéd*ben mintha Kemény öregkori költészetét olvasnánk, melyben a költő úgy véli, találkozik fiatalkori önmagával, és „kettejük” diskurzusa, tapasztalataik összevetése több lesz, mint holmi adategyeztetés, az „öreg” számára igazi tétje van annak, mi lesz a számla vége. Hogy mi is lett belőle, létezett-e az A titkos élet, amelyre a *Hideg* utolsó verse utalt. Az alaphelyzet az ember elé vetett kesztyű, amivel kezdenie kell valamit beszélőnek, olvasónak egyaránt. Ez persze metaforaként olvasandó, feloldhatja Kemény bármely korábbi motívuma, legyen az a bizonytalanság, az ironia vagy a büntudat. Ami megváltozott, az a nézőpont, az attitűd. Kemény jófajta rezignáltsággal és cinizmus helyett derűvel operál. Már nem sodortatja magát, és nem takarozik a véletlennel. Ehhez azonban szükség van az addigi formák felszámolására: „Leszedni az i-ről a pontot, / De visszarakni, ha a helye fehér”. A „visszafele élés” a kötet szerkezetét is érinti, ennek legszebb példája, hogy beemeli a jóval régebbi, *Pénz* című verset, ez azonban jogos, hiszen már akkor előremutatott a jelen kötet versei felé. E vers két sorában a lehető legélesebb kritikával illeti magát: „Egyszóval: megsajnálalak. / Két szóval: gyáva voltam.” A folyamatos visszatekintésben lehull a lepel; a pózokat („elmormolom a várost”) nem is neki kell levetnie, azok akarják elhagyni őt. Mert azok élőbeszédben már hamisan szólnak, rosszul csengenek. A sallangok megvetése, mint

vetkőzés, a biztonságon, biztosságon alapul, mely olyan, mint a *Kétszerkettő*: „Most boldog vagyok, mert egyben látom... megmondd: négy, / és tudom, hogy nem nevensz ki”.

Azonban a másik ember, jelen esetben család, gyerekek és autó korántsem határozzák meg a lírai ént, ugyanúgy megmarad a kívül levés, a pluszt és a mínuszt érző origó szerepe. Ő az, aki felteszi újra a kérdést, ami jó tizenöt éve úgy hangzott: „mi lett önből?” (*Az ellenség művészete*), most pedig így: „ugyan mivé.” Nem dühös és nem számonkérő ez a hang. Épp annyi, amennyit a régi állomással, egyszersmind fiatalkori énjével szembesülve eldűnyög az ember. Kemény bólint „a pontatlan érzésre a szívben”, nem csapkod, csak nyugtázza, fejet hajt előtte.

Ez az, ami jelentős a kötetben, és jelentős fejlődés Kemény költészetében is: eléri az origót, képes kívülről tekinteni önmagára. Felhagy a pózokkal és a szerepekkel, amelyek eddig bár jótékonyan, de jelen voltak verseiben. Teszi mindezt úgy is, hogy konkrét szerepversekkel dolgozik. A *Káin*-versek, sőt az *Élőbeszéd* is kitágítja a bűnösség, a bizonytalanság kereteit, ezek egyetemesebbekké válnak. Ráadásul nem elvetendő lehetőség, hogy az *Élőbeszéd* első sorát merjük nem komolyan venni. „Egyedül voltam otthon, csöngettek, / és belépett a Halál.” Ha vallásosságot keresünk benne, vitázó, kemény protestáns hit szólal meg a későbbi sorokban, de öniróniaként is kezelhetjük mindezt. Hogy egy lehetetlen helyzetet mit kezd az ember, mennyire lehet és kell komolyan venni azt – csak annyira, mint bármilyen más játékot, játszmat.

Ha valakinek eztán is komolykodni támad kedve, *A Semmieset* végképp fricska az olvasónak. Ez a bájos, humoros, ugyanakkor precízen kidolgozott, és a maga módján tanulságos szöveg a legjobb példa arra, hogyan fér meg egymás mellett a derű és a mélység. A szekrény alól előbújt, kisbetűs élet (*Élőbeszéd*) képes lesz megborongatni, megnevetetni, a sokat szidott nulláért, a semmiért visszamennek a számok. „Titok van – nyitja meg sincs.” És a negyvenöt éves Kemény István szerint nem is kell, hogy legyen.

A záró verssel aztán az udvari bolond meghajol abban a „csúfondáros fényben”. Kinyilatkoztatja, mint a drámák végén a konklúziót szokás: „fölsleges fények nincsenek, / és célszerűek a romok”. Mintha annak a bizonyos fiatalembernek adná át tapasztalatait, azonban éles váltás a kötetegész tekintetében, hogy beemeli a *Kétszerkettő* című verset, módosított személyragokkal, mintegy kiszólásként. Az *Élőbeszéd* legerősebb és irodalomtörténeti jelentőségű sora az utolsó: „És gúnyolódni tilos.” – ezzel Kemény olyan meztelenül áll elénk, hogy az olvasónak erre a nyitottságra felelnie kell. Kemény azonban megelőzi az olvasót, hiszen pontosan tisztában van magával, hibáival és erényeivel, így nem hagy felületet, ahol ezután támadható lenne. A valamikori fiatalember és a jelenbeli beszélő (sőt, talán megengedhető: a Kemény István és Kemény István) közötti játszmat így emeli az olvasó és a beszélő játszmájává. És ebben a játszmában lehetőséget teremt arra is, hogy az olvasó találkozzon a saját maga fiatalemberével.