

más-más teoretikus alapállásból más-más következtetést ígérnek. Ez adja a művészetközi kutatás nehézségét: a tanulmány első fejezete is csak az irodalom és más művészetek közötti *nagyon általános szinten* működő párhuzamok feltárását célozza (*Előadás és történetiség*, 48). A hangsúlyozottan óvatos következtetések mindenekelőtt a tudomány létmódjának egy jellemzőjére mutatnak rá: a fülszövegben is olvashatjuk, hogy *ugyanaz a szerző aligha lehet egyszerre a festészet, az irodalom és a zene szakértője*, vagyis a tudósnak az egyszerre több/multimediális művészeti ághoz tartozó alkotás vizsgálata során döntenie kell valamely elméleti szempontrendszer, metodika mellett, azonban maga a mű, illetve a művek kapcsolata sok esetben ennek ellentmond. A tanulmány ezért nem törekszik határozott állásfoglalásokra, így a relativitás lesz a jellemzője: a későbbi alfejezetekben a művek kontextusának aprólékos feltárása annak érdekében történik, hogy érzékelhetővé váljon az értelmezés/olvasat tudományfüggő jellege, és hogy bizonyos kérdésfeltevések érdektelenségére (az interdiszciplinaritás szempontjából) fény derüljön. (Ilyen például az előadás és az írott szöveg kapcsolatában az előadás(ok) hitelességének, a műalkotás *értékének* kérdése, a szövegváltozatok és a fordítások rangsorának megállapíthatatlansága.)

Az irodalomtudomány számára talán azok a könyv legizgalmasabb írásai, amelyek valamilyen módon a szöveg feldolgozásának, másik médiumba integrálásának problematikáját vizsgálják. Ilyen a már említett *Zene és szöveg három huszadik századi dalműben* című tanulmány, amelynek egyik tapasztalata, hogy az összehasonlító vizsgálatok nem kerülhetik meg az eredeti munka (a szépirodalmi) és a feldolgozás (a zenemű) elkülönböződését, ezzel együtt pedig a befogadói elvárások, illetve a fogadtatás szempontjából mindig magukkal hozzák a hierarchia kérdését. Vagyis problematikussá válik, hogy adott esetben az alapmű két kifejezési módja közül melyik a domináns, amely dominancia esetünkben nem az értékállandóságot, hanem a megítélés változékonyságát, a kánon kérdését érinti. A *Pelléas et Melisande* című fejezet Maeterlinck és Debussy művének kapcsolatával foglalkozik, és olyan fontos tapasztalatokat hoz, minthogy a szövegeknyv kialakítása függ a feldolgozott mű korabeli elismertségétől (érdekes, hogy az irodalmi mű adaptálása mennyiben a zenei szempontok, és mennyiben a befogadói elvárások mentén történik, 242); valamint a válogatás és elrendezés sok esetben az eredeti mű saját célok szerinti átformálásával jár (243). A két mű közötti rangsor akkor válik kérdésessé, amikor ez a *hasznosítás* az értékviszonyok megváltozását is jelenti: a tanulmány három fejezete (*Pelléas et Melisande; A kékszakállú herceg vára; The turn of the Screw*) alapján nyilvánvalóvá válik, hogy vagy az adaptáció, vagy az eredeti tett szert jelentős elismertségre. Ez a szintén meglehetősen általános következtetés – annak ellenére, hogy Szegedy-Maszák néhány helyen vitázik a német szerzővel – részben összecseng a Friedrich A. Kittlernél olvasható, a magyar irodalomtudományban is meghatározóvá vált tézissel, mely szerint *az irodalom egyedüli komolyan veendő modern kritériuma annak strukturális*

megfilmesíthetlensége (Kittler: *Optikai médiumok*, Ráció, 2005. 16), ahol szintén a médiumok közötti választás, és egy adott mű medializálhatatlansága jelenti a túlélést.

Mindez átrendezi, át kell hogy rendezze *jó* és *rossz* irodalomról alkotott képünket, az irodalom mint művészet új értelmezést nyer az összehasonlító/kultúratudományos vizsgálódás során. Azonban ettől, és az ilyen jellegű határozott megállapításoktól, állásfoglalásoktól tartózkodik a kötet. Az olvasó némi hiányérzettel viszonyul a fejezetek zárlatához, amelyekben nem annyira a(z) elméleti) tézisek megfogalmazása, mint inkább a jelenség(ek) tetten érésére, csak a *szőnyeg* „szöttes-jellegére” való rámutatás történik meg, annak ellenére, hogy a *szoba* minden kellékével már a magyar irodalomtudományban is kész van (gondolhatunk itt például a medialitáskutatás számos elméleti és gyakorlati eredményére).

Hogy mi jellemzi a szerző alapállását, az leginkább az elrendezésben, az elemzett vagy említett művek elemzési stratégiájában mutatkozik meg. A konkrét példák minden esetben látenszen vagy nyilvánvalóan működő párhuzamokat, oppozíciókat és rangsorokat rejtenek, alkalmasszerűen találkozunk médiumelméleti hipotézisekkel is (pl. előkerül a könyv halálának tézise, az elektronikus irodalomnak a létjogosultsága; 212). Az önkéntelennek tűnő párhuzamok pedig épp létrejöttükkel tételeznek indítékot a művészeti ágak egymásra hatásában, vagyis azt mondhatjuk, a *Szó, kép, zene* kötet esetében olyan eljárásról van szó, amely a művészetekre bízva önnön történetük megírását. Az elrendezés így egyfajta (művészet)történeti narratíva is lehet, az egyes művek újra- és együttértése, az alkotók, a nyelviség és az aktuális irodalompolitikai rendszer stb. egymásra hatásának újragondolása új (irodalom/művészet)történetet is jelent. A kötet így – az általa választott fókusz mentén – tulajdonképpen a művészetek közös történetének egy lehetséges elrendezését/megírását jelzi, vetíti előre.

Szöke Kornélia

A legszebbektől sokasodást várunk

(Borgos Anna: *Portrék a Másikról*.)

Alkotónők és alkotótársak a múlt századelőn, noran könyvkiadó, 2007)

Némiképp bajban lehet az a szemlélődő olvasó, aki anélkül, hogy belelapozna Borgos Anna új könyvébe, annak címe után próbálna előfeltevésekbe bocsátkozni a könyv témáját illetően. Habár világosan kiderülhet számára, hogy a könyv nőkről szól – akik ráadásul *alkotónők* –, még mindig kétségei lehetnek a *portré* szót illetően. Mert hát mi is nekünk a portré? Mint amatőr művészetkedvelők, tudhatjuk, hogy az igazán jól megfestett portré



olyannak ábrázolja alanyát, amilyenek a külvilág, mi mindannyian látjuk: rendezett ruhában, egyenes tekintettel, esetleg kis mosollyal a száj szegletében. Ha irodalmi portréről szólunk, egy-egy *alkotó* szellemi munkásságának aprólékos, minden részletre kiterjedő bemutatására gondolunk, melyben néha bizony unalmasan sorakoznak az adatok. Végül, elvonatkoztatva a tárgyi világtól, szólhatunk jellemportréről, olyan körképről, amely egy-egy személyiség meghatározó jegyeit, tulajdonságait – maradjunk a művészeti asszociációnál – festi le. Borgos Anna könyve ebben az értelemben: három az egyben...

Három oldalról szemlélhetünk három ismeretlen nőt: fel-táru előttük az a kép, melyet róluk alkotott a külvilág, ahogyan láthatták őket, és ahogyan láttatták magukat a külső szemlélődő előtt. Majd irodalmi tevékenységüket számba véve képet kapunk szellemi munkásságukról, hogy aztán végre elmerülhessünk az önéletrajzi és irodalmi szövegekben, a szerző megrajzolhassa nekünk a három nő személyiségét – a saját nézőpontjából elemezhesse egyéni harcaikat, vívódásaikat és kételyeiket. Így teljes a kép. Pontosabban: a portré.

A nő ma nagyjában másvalaki, mint anyja volt, írta Ignotus 1926-ban a Nyugatban. És valóban. *A Házasság válsága* címmel indított anketban több híres író cserél eszmét arról a 20. század elején zajló gazdasági, kulturális stb. folyamatról, melynek köszönhetően alapjaiban rendültek meg olyan klasszikus intézmények, mint a házasság, hiszen a változások nyomán átértékelődtek, vagy új megítélés alá kerültek az emberi kapcsolatok irányító nemi és kulturális szerepek. A nő helyet követelt magának a tudományban, a közéletben, a művészetekben és az irodalomban.

Borgos Anna könyve ebből kiindulva azt az átmeneti szerepdimenziót vizsgálja, amikor a női oldalon élesen jelentkezik a hagyományosnak tekintett kulturális és nemi szerepek meghaladására irányuló törekvés, ütközve viszont a feszültséggel, amely a külvilág általi elutasításból, a saját tehetségbe vetett hit megingásából ered. A narrációs szempont erősen pszichológiai, amely két szálon vezeti az olvasói megismerést. Az egyik szál mentén a beteljesült lehetőségek foglalnak helyet: az ember lányából pszichológus lesz, vagy jobb esetben írófeleség; ha nem jön össze, marad az önvád és az identitásvesztés. Ez utóbbit hisztériás kitérőrek előzik meg, amely ebben a korban kicsit több, mint egy egyszerű lelki betegség. Az ébredező és intézményesülő pszichoanalízis korában ugyanis általános meggyőződés, hogy ez a kór kimondottan női betegség, sőt a nagy analitikusok maguk is – mint Freud és Ferenczi – teljes bizonyossággal állították, hogy ez a betegség *természeténél fogva* (59) a nőiséggel függ össze. Ez mégiscsak abszurd, gondolhatjuk ma. Borgos Anna szerint sokkal inkább sikertelen szublimációs kísérletről, a szerepkonfliktusokkal való eredménytelen megküzdésről kell beszélni a hisztériás női beteg esetében. Ez tehát a sötét oldal.

Írófeleségnek lenni azért mégis egy fokkal jobb dolog, hiszen ahogy a szerző mondja: e szerep sok szempontból ideális és reális csatornát jelent (374). A hasonlat találó, jól érzékelteti azt a felemás situációt és szerep-kettősséget, amelyben az értelmiségi nők a 20. század eleji Magyarországon éltek. Hiszen maguk is – akár a részecskék a pozitív és negatív pólus között – egy *csatornában* (átmeneti szerepeikben) imbolyognak összeférhetetlen viszonyrendszerek (feleség/író, egyén/társadalom, külvilág/magánélet stb.) között. Sohasem tudnak igazán odatapadni az egyik pólushoz sem, mert állandóan érzik annak taszítását, vagy a másik legyőzhetetlen húzóerejét. A társadalom, a szokások és a kultúra olyan tereket teremtett körük, melyekben folyamatosan érzékelik ezt a *feszültséget*, sőt egy-egy szerep felemás voltát.

A három nő (Babits Mihályné Török Sophie, Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona, Karinthy Frigyesné Böhm Aranka) gyermekkorától fogva közel állt az irodalomhoz, kettő közülük (Török Sophie és Harnos Ilona) maga is írt és publikált. Az igazi változást az hozta az életükbe, amikor *beházasodtak az irodalomba*, írófeleségekké lettek. Saját tehetségüket ezután maguk is sajátosan ítélik meg: mást jelent számukra írónak lenni, másképp néznek munkájukra: *Hisz én furcsa író vagyok, nincs dolgozóidőm, valahogy nem előre megfontolt szándékkal dolgozom* (Harnos Ilona, 262).

A szerző találó fogalmai: *az átjárás*, a *közvetítés*, a *bevonódás*, a *kívülrőlállás*, *alkalmazkodás* stb., mind olyan fogalmak, melyek árnyalják, és meghatározzák ezt a Janus-arcú viszonyt. Hogyan lehet mégis írói identitást nyerni egy olyan közegben, ahol mindenki csak a feleséget akarja ismerni? A szerző megoldja a kérdést: az írónőnek először mindig valaki mássá kell válnia, hogy önmaga lehessen: először Babitsnévá azért, hogy Török Sophie megszülessen (379). A szellemi autonómia ugyanis feltételez egy megerősítő, reflektáló közeget, amihez képest az egyén önállóságot nyerhet. Mégis furcsán hat – jegyzi meg Borgos Anna –, hogy a *Török Sophie* és a *Görög Ilona* írói nevek szintén férji ajándékok: az egyikkel Babits, a másikkal Kosztolányi *lepte meg* feleségét.

Az, hogy hármójuk közül kinek és hogyan sikerült azonosulni az írófeleség szereppel, Borgos Anna élvezetes elbeszélő nyelvének köszönhetően, elevenen él előttünk: Török Sophie szenvedett férje zsenialitásának és elismertségének árnyékában, s ez állandó önvizsgálatra sarkallta saját írói tehetségének megítélésében. Az írófeleség reprezentatív szerepe és adminisztrációs feladatai nyomasztották, valódi költői elismerésre vágyott, viszont nem tudta feldolgozni azt az ürességet sem, amely férjének elvesztése után állt be az életében. Patologikus méreteket öltő szerepzavarának (214) legfőbb oka a megfelelési vágy, és az önön tehetségébe vetett hit hiánya, amely végigkíséri írói pályáját. Tőle eltérően Kosztolányi felesége, Harnos Ilona sok szempontból önállóbb személyiség, aki környezetéhez való viszonyát férje halála után is sokkal inkább meg tudta tartani. Házassága előtt színésznő volt, pályáját férje mellett feladja, és teljesen azonosul az írófeleség szerepével. Kosztolányi halála után sokkal inten-

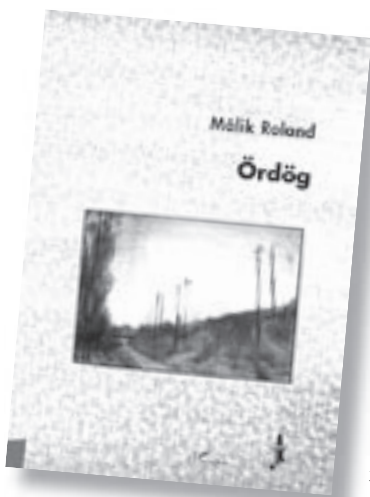
zivebben ír és publikál. A szintén művelt és megnyerő külsejű Karinthyné Böhm Aranka negyvenéves, amikor folytatja félbeszakadt tanulmányait, és orvosi diplomát szerez. Impozáns jelenség – viharos házassága férjével, állandó és látványos veszekedéseik (külvilág felé tartott bemutatóik), környezetük számára is nyilvánvalóvá tették az írófeleség-szerep elleni lázadását.

A könyv nagyszabású, hiánypótló munka, *háromnézetű* portré, többfunkciós szöveg: gender-tanulmányként, egyéni biográfiaként és korrajzként egyaránt haszonnal forgatható. Megjelenése igencsak időszerű, hiszen méltó és szükséges kommentára azoknak a sikeres szövegeknek, melyeket a noran kiadó gondozásában megjelent kötetekben (*Burokban születtem*, 2003; *Tüzes cipőben*, 2004; *Karinthyról*, 2004) olvashatunk Harmos Ilonától.

Szabó Edina

Démonok fogságában

(Málik Roland: *Ördög*. József Attila Kör – L'Harmattan Kiadó, 2006)



Az *Ördög* első kötet: a szerző többéves versterméséből gyűjt egybe harminchat hosszabb-rövidebb darabot. A három ciklusba (*Letérő*, *Álmodó*, *Alul járó*) szerkesztett versek egy sajátos ívet adnak a kötetnek. Bár határozottan érezhető a tagoltság s az egyes ciklusok tematikai különbsége, a gyermekkort idéző versektől s a múltba révedés pillanataitól a versben beszélő *folymatosan* jut el a problematikus jelenig. A múltját, közvetlen környezetét, s saját személyiségét is egyfolytában elemző, szókimondó fiatal lírikus, majdani „csavargó

költő” figurája, s az ihletadó alkoholhoz (borhoz) való viszony, mint fő problematika, ekként tárul elénk versről-versre.

Az első ciklus versei gyermekkora visszatekintő impresziók, emlékversek: a szülők, a felmenők, a tisztelt rokonok-ismerősök alakjainak állít emléket bennük a lírai beszélő (*Anikó néni*; *Csatlakozás*; *Könözszy Laci*; *Napkori papó*); de a gyermek- és kamaszkor megkapó, olykor „misztikus” pillanatait is felidézi általuk. A *Letérő* versei a gyermeki hang, versbeszéd imitálásával leginkább Kosztolányi „kisgyermek-panaszait” idézik, nem véletlenül: Málik a kötet elején szereplő köszönetnyilvánításban több kortárs barát, „mester” mellett a „*homo aestheticusnak*” is üzen.

A gyermekhang mellett több Kosztolányi-hatás is felismerhető e versekben. Az *Ámulat* címűben például, melyben a képzelt kedves korábbi életének eseményein mereng el: „Állok néha és csak ámulok / a kedvesem előző életén, / a mi életünket megelőző, távoli életén, nagykanalas és csip-csup dolgokon, / amiket nekem elmesél...” Ez az ámulat a vers végéig kitart, mi több, ez szervezi az egészet: egy másik tudatállapot. A versvég pedig egy másik klasszikusra, Juhász Gyula „*örök Anná*”-jára, az ottani záró imáformára hajazva így alakul: „...És van, hogy a gyalogátkelőn / a lámpa megint pirosra vált, / vagy nem hallom / a hozzám beszélők szavát, / egyre csak az jár a fejemben, / a festmény a templomról, világít, / pedig nem láttam, merthogy / lekente sötétzölddel, / de alatta a templom ma is él, / alatta a templom ma is áll, / s itt-ott átült a kereszt / még az előző életéből, / ezt nézem én – az atya, a fiú, / és a kedvesem nevében – / ámulva.” A már-már beteges érzékenység, az ideges félelem, s a játék(osság) árnyékként felderengő, titokzatos halál-víziók Málik verseiben is megjelennek. Persze nem koncentráltan, s nem kizárólagos érvénnyel. Egyéni hangja ugyanis ezek mögül jobban kitűnik: a *Még a Ruzsinban*, a *Rózsablak*, a *Napkori papó*, a *Bekelet*, de a *Csatlakozás* címűekben már jobban elszakad az imitálástól, hangja ezekben sokkal egyénibb. E ciklus szerepverseiben még nincsenek „ördögök”, csak árnyak, pontosabban „démonok” (például a *Napkori papó* nagypapáját ezek csalták mindig el otthonról a kocsmába, s hangulatváltozásait is ezek okozták...), de ezek a későbbi darabok „lényeinek” előképei: a második és harmadik ciklus verseiben az ördög figurája már kimondottan a lírai én vonatkozásában, vele való kapcsolatában jelenik meg.

Az *Álmodó* darabjai már nem a szerepekbe (pl. gyermekkori énjébe, az emlékező másikba stb.) bújó lírai ént mutatják; ezek a versek ilyen értelemben véve már valóban személyesek, s többnyire jelen idejűek. Ha nem közvetlen beszédűek, akkor is olyan helyzetképek, melyek a közelmúltbeli „vele megesettek” (találkozásokra, látomásaiban, álmaiban megélték) utalnak vissza. Az első két vers például helyzetleírással, cselekménnyel indít: „Tüzet adtam valami utcaközben...” (*Entrée*); „Rajtakaptam az ördögöt a konyhában. / Kínai teát ivott éppen.” (*Éjjeli tea*). Bár, mint azt a cikluscím is mutatja, az álmodozás, a különböző kérdések fölötti meditálás itt is megmarad. A versbeli én már sokkal reflektáltabb, folyton vitázik önmagával (s önmagában másokkal is!): folyton számon kér, javasol és ostoroz. A *Kérdések a forgószélből* és „párverse”, a *Forgószél után* is a lelki eltorzulás, a megzavarodás („*A barátaim kezdenek megbuggyanni.*”) problémáit gondolja át – saját közvetlen környezetében, a „már bajban lévőkön”, képzelt és valóságos barátairól gondolkodva. A „*nagy forgószél*” metafora is a „szent örület” megjelenését fedi: „Nem veszed észre, / hogy rád üt a mondás: / aki bajban van / az bajban van?” S alább: „Nem látod, / hogy háromszögben járod a várost, / – a három csúcsban három kocsmá”. Majd újra csak a közelgő veszedelemre int: „Még büntetlen császalkász, / csellengsz, mi több, kószálsz, / de nem látod, hogy a hegyek felett / a nyomott ég mindinkább / tornyosul?” Közben kitavaszodik (ötletesen a

borvirág „virág”-képzete visz át az új évszakba), de ezzel is csak újabb veszélyek jönnek: a láztól részeg áldozatokra vadászva a szárnyas puttók is lesben állnak már. Hiába van, hogy Málik a barátaira vonatkoztatja intéseit, világos, hogy önmagát próbálja így fegyvelmezni.

Álomleírás vagy képzelt esemény, vízió néhány vers alapja, kerete: az *Éjjeli tea*, a *Korteszbeszéd az ördög mellett*, a *Sötét szárnyak suhogása*, tehát a második ciklus ördög-versei ilyen éber álomban, félig öntudatlan állapotban, „transzban” keletkeztek – a versszövegszövés (szakadozottság, pillanatképek váltakozása, homályos állapotok, megfoghatatlan érzések) ezt imitálja. Málik számára az ördöggel való találkozás alapfeltétele a bizonyos fokú alkoholemórállás elérése: a borította szubjektum ilyen állapotban, s mindig asztal mellett látta az ördögét, aki hol teázik, hol pálinkát és bort iszik (mert bizony a *Korteszbeszéd* ördöge igenis a beszélő alteregója, tehát az ő személyiségének része), megint máshol *Hubertust* inna. És szerzőnk azzal a bizonyos, gyakran megvertelt „szegény ördöggel” is azonos. Ha kiáll mellette, magáért áll ki, s így lesz az ördög ügyvédje is egyúttal. Nem csoda tehát, ha hangjában a részvét, a megértés és az elfogadás gesztusait érezzük, s versbeli „találkozásaik” mindig meghitt hangulatot, intim közelséget érzékeltetnek.

De a társaság, társas élet (általában: a baráti – bár e ciklus két szigorúbban vett „szerelmes” verset is tartalmaz) vagy még többször a társaság hiánya (mondhatni: társtalanság) is fontos verstéma több műben. Igaz vagy annak hitt barátságok elvesztése (*Kérdések a forgószélből*, *Istenhosszad*), mások keresése (*Sötét szárnyak suhogása*, *Télvégi sorok*) jelenik meg bennük. Az idilli férfi-nő párkapcsolat lehetetlensége meggyőződésként süt a versekből (*Nagybetűs illúziók*). Marad a vállalt magány, a befelé, önmagába zárkózás. Arany János alakja s költészete nemcsak így hallatszik bele a Málik-versek némelyikébe: a *Prológus* című darab egyenesen a szalontai mester *Epilógusát* írja át, mégpedig parodisztikusan, az Arany-verset nem tiszteletlenül alapul véve, de mégis bagatellizálva. Csattanó ott is volt, itt is van. „Az étellel én megjártam.” – kezdi Málik, majd terjedelmes felsorolás következik: iskolákba járt, kocsmázott, szeretőket tartott, stb. Ezután drámai hangon folytatja, amit szintén a vártnál komolytalanabb, hétköznapiabb, „kisszerűbb” lezárás követ: „... mégis hiszem, / hogy van megbocsátás, / jó kávé és csöndes alvás, / kevés ivás, kis dohányzás, / nagyvárosban harangzúgás.” A humor forrása: mik ezek Arany egész életének nehézségeihez képest? Erre az ellentétre még jobban rájátszva „csattan” a versvég aztán – s lesz e rövid summázat az öregség bajaira, az élet nehézségeire legyintő, még fiatalágával „kérkedő” Málik „epilógusa”: „Az életet én megjártam, / úgy, hogy meg se jártam.” (*Prológus*)

Innen vezet át az út a harmadik egység verseihez. Az *Alul járó* című ciklus darabjai megint másak: itt az önelemzés-, önértékelés- és számvetés-jellegű, kimondottan személyes hangú versek (*Mementó*, *Nagybetűs illúziók*, *Helyzetem az alkohollal*, *Az akasztófavirág*, *Az árnyék*, *Hipnózis*) mellett a már a személyességen túllépő, önmagától eltávolodó, magát mindinkább kívülről

néző vagy távoli szerepekbe helyező „én” variációit is láthatjuk. A *Tizenkét pohár* vagy *A vágás dala* címűekben egyenesen a középkori műfajokig tér vissza, azok formáját, nyelvezetét imitálja, miközben ars poeticáját is ügyesen beleszővi ezekbe a középkori moralista, és a csavargó diákköltő játékos-odamondogató hangját hallatva. Az ars poetica: a Költészet egyéni (boldog-szomorú, alapvetően magányos) „külön útján” járni, az életben általánosan pedig az etikai és egyéb mértékbeli egyensúlyokra ügyelni (például: ital, barátságok, kapcsolatok, távolságok). Kuriózumszerű a *Roland-ének* című is, melynek alapjául Füst Milán egyik bantunéger fordítását használta. A vers egyszerű, de egyszerűségében, ismétlődő formuláiban, imamalomszerű „morgásában” valóban képes egy másik kultúra világába visszanyúlni, abba bevezetni. Látenszen persze más is van itt: a humor, a paródia elemei, s a máliki motívumok – például a számos versben megbújó, titokzatosan „funkciótlan” (vagy tán metaforikus, azaz titkos értelmű?) „kalapos bácsi” – is beleszővődnek még ebbe a „primitív” dalocskába is. Szintén „számvetés” *Az akasztófavirág* (ebben születésének magyarázza „magát”) és „tisztázó” gesztusú a *Helyzetem az alkohollal* című darab is. Az ördög alakja már egyértelműen az alkohollal kapcsolódik össze e ciklus egyetlen ördög-versében, az *Időd az alkoholban* címűben. Az ördög a (kocsmá)asztalnál tanyázik, mégpedig „az Ördög pohara” formájában. Sorsok megrontója, „az alkohol szabad rabjai” tönkretévője. Az alkoholprobléma (mind saját, mind mások vonatkozásában, tehát szociális kérdésként is kezelve) mint verstéma, ha az elmúlt éveket nézzük, ekkora erővel nemigen jelentkezett más kortárs alkotóknál. Málik kötetének egységét többek közt ez a határozott tematikai irány is adja. A *Napkori papó* démonaitól kezdve a kötet ívén elhelyezkedő további verseken át egészen a zárásig ilyen problematikájú-tematikájú versek sokasága kerül az olvasó elé. A témakezelés azonban nem csupán személyes panasz és ömlengés (másoknál ez ily módon gyakran „félresiklik”), hanem érzékeny elemzés, költői téma marad.

Néhány darabban a komolytalanság, a humorizálás játékosan, mehökkentően, de általában termékenyen keveredik a szójátékokkal: „Melegségem van egy kis szükségre, / gondold el / nem magamért szeret, / aki szeret” (*Éjjeli tea*), „Három napja nem térsz / se magadhoz, se ki.” (*A sánta*), de a legjobban a *Korteszbeszéd az ördög mellett* című hosszabb versben használja ki a kínálózó lehetőségeket – az ördög kifejezés nyelvünkben szinte összes lehetséges szóhasználati-frazeológiai előfordulását beépítve a versszövegbe. Már rögtön az elején: „Képzeld, / ördögöm van.” Vagy alább: „Rettenetes a vád, / amivel farkasszemet néz / ez a szegény ördög...” És: „Vessünk egy pillantást, kérem szépen, / e szárnyaszegett vádlottra.” De van, ahol sűrítetten cifrázza ezeket a variációkat: „... mikor szálnalmas kis bűneim csiholom, / az ördög mindig máshol jár, / lásd múlt péntek – alibi diaboli –, / az ördög ott se volt, nem cimborált velem, / nem ő kiabált, ne fessük a falra, ne kenjük rá, / mert a bűnös nem ő, hanem egyedül, / egyes-egyedül, kizárólag csakis én! / Én vagyok a tettes, ő csak a jobbik részem.”