

Mikola Gyöngyi

A Kék és a Rózsaszín

(Tolnai Ottó gyermekkönyveiről)

„Mert abban egyetértettünk, hogy nem szeretjük a meséket. Nekiünk a csodálatos dolgokról más elképzeléseink voltak. A legcsodálatosabb az lett volna, ha minden a természetes dolgok módjára történik.”

(Rilke: Malte Laurids Brigge feljegyzései, Görgey Gábor fordítása)

Képeskönyvek

Walter Benjamin *Kitekintés a gyermekkönyvbe* című elméleti írásában szembeállítja a formateremtő művészetet a gyermeki befogadás sajátosságaival, „a képzelet közege a tiszta szín, a játékba merült gyermek felhőhona, nem azonos az építkező művészek szigorú kánonával” – írja. A szín mint a „fantázia ősfemonénje” megelőzi a racionális gondolkodást, utat nyit valami szárnyalóbb, légiesebb, magasabb rendű szemléletnek: „Kiszínezett könyve előtt a gyerek a taoista teljesség művészetét példázza: úrrá lesz a főlszín mint csal-szín fölött, és színes szövedékek, tarka rejtekek között belép egy színpadra, ahol a mese él.” (Tandori Dezső ford.) Benjamin saját gyermekkoráról szóló kisesszéi között találunk egyet, amely *A színek* címet viseli, és a fenti elméleti tézisek személyes illusztrációjául is szolgálhat: „Kertünkben állt egy elhagyatott, korhadt pavilon. Színes ablakai miatt szerettem. Ha üvegtől üveghez osontam odabent, átváltoztam; elszíneződtem, akár a táj, mely hol izzón lobogva, hol meg porlepetten, hol kiaszottan, hol meg dúsan zöldellve terült el az ablakban. Olyan érzés volt, mint vízfestés közben, amikor a dolgok feltárták előttem ölüket, mihelyt nedves felhővel borítottam őket. Hasonló történt a szappanbuborékokban is. Bennük lebegtem végig a szobán, és elvegyültem a gömbhéjon kavargó színek játékában, míg szét nem pattant az egész. Belevesztem a színekbe, akár az égre figyeltem, akár egy ékszerre, akár egy könyv lapjaira. A gyermek, bármely utat jár is, mindig a színek zsákmánya.” (Márton László ford.)

A szín és a színes fények az őket hordozó dolgoktól elválva, tértől és időtől függetlenedve, a tiszta esztétikai szemlélet dimenziójába ragadják a gyermeket. Az igazi gyerek-könyv éppen ezért színes képeskönyv, a polgári világ, a biedermeier kor terméke és lenyomata Benjamin idézett tanulmánya szerint, és mint ilyen, sokkal inkább a kézműipar és a képzőművészet birodalmába tartozik, semmint az irodaloméba. A gyerekek először színezni, rajzolni, festeni tanulnak meg, és csak jóval később írni és olvasni. A gyermeki

szemlélet megfigyelésének és rekonstruálásának az a paradoxona, hogy egy abszolút képlékeny, jószerivel nyelv előtti tudati világot, látásmódot kell absztrakt nyelvi jeleké, fogalmakká transzformálni. Az első elméleti kérdés az, hogy kicsoda is a gyermek? A gyermekirodalom meghatározása továbbá azért is nagy módszertani nehézségekbe ütközik, hiszen nemcsak a felnőttek által a gyermekek számára írt műveket kell itt vizsgálni, hanem – a mai irodalomtudomány mindinkább felismeri ennek szükségességét – a kiskorúak által írt irodalommal is „el kell számolni”. A romantika korában, a tizenharmadik század végén és a tizenkilencedik században nagy érdeklődés mutatkozott a fiatalok írói iránt, Blake 14 éves korában már elismert tehetség volt, Mary Shelley pedig 18 évesen írta a Frankenstein. (Nemrég a Cambridge University Pressnél megjelent egy tanulmánykötet, amely többek között Jane Austen, Byron, George Eliot, Elizabeth Barrett Browning, Virginia Woolf gyermek- és ifjúkori alkotásaival foglalkozik, de emellett szerkesztői hangsúlyozzák más, később a kánonba nem kerülő gyermekírók elemzésének és értékelésének fontosságát is.)

A gyermek kora

A győri *Műhely* *A gyermek* című 1999-ben megjelent tematikus számának rendkívül gazdag anyaga kiváló és korszerű bevezető lehet az ún. gyermekirodalom dzsungelébe. Itt láthatóak a tizenkét éves Bathazar Klossowski (a később Balthus néven világhírűvé lett művész), negyven darabból álló képregényének kockái, melyben a gyermekfestő Mitsou nevű macskájának történetét beszéli el. Rilkének e képeskönyvként kiadott sorozathoz írt bevezetője nemcsak egy zseniális gyermek és egy zseniális felnőtt szellemi-lelki találkozásának páratlanul szép dokumentuma, hanem komoly önreflexív műértelmezés is, és mint ilyen rádöbbenheti olvasóját arra, hogy a művészet korosztályok szerint történő fölosztása, beskatulyázása mennyire relatív és milyen ingtag elméleti alapokon áll. A gyermek nem feltétlenül valaki más, nem egy meghaladott vagy leküzdendő állapot, a gyermeki tudatban nem okvetlenül kell valami kezdetlegességet, formátlanságot, őskáoszt látnunk, esetleg megzabolázandó vadságot, hanem a formátlansággal és zabolátlansággal egyáltalán nem ellentétben inkább termékeny eredetiségére nyílnak rá a szemünk. A gyermeket a felnőttel egyenrangúvá nemcsak a zsenialitás és a kreativitás teheti, mint ahogy ez Rilke és Balthus esetében történt, hanem az a tény is, hogy a gyermek éppúgy átélhet veszteséget, éppoly fájdalmasan szembesülhet az elmúlás tényével, világunk szilárd alapzatának hiányával, akárcsak a felnőtt.

És ha Rilke és Balthus barátságát említjük, rögtön Tolnainál, Tolnai esztétikai terepében találjuk magunkat. Ezt a különleges alkotói kapcsolatot ő is megidézi *A pompeji filatelista* című művében, művészetük sok más írása tanúsága szerint Tolnai poétikai gondolkodása szempontjából is meghatározó jelenetőségű. (Tolnai egyébként személyesen is találkozott az idős Balthus-szal Svájcban, ez az élmény szintén megörökítődik *A pompeji filatelista* lapjain.) Tolnai Rilkéhez hasonló elfogulatlansággal viszonyul a gyermekhez mint témához. A *Műhely*-számban közölt *Élt egy napot* című versében Kosztolányi és Csáth sorstörténeteit ellenpontozza egy rokonuk sírfeliratával, amit a fekete márvány síremlék oldalára véstek. A vers a következő sorokkal zárul (a szereplők Csáthról beszélgetnek):

*„nagyregény volt az élete mondta
egyszer talán majd megkísérlem mondtam
kivonatolni azt a nagyregényt egy versben:
KOSZTOLÁNYI GUSZTIKA ÉLT EGY NAPOT”*

Ez a vers és verszárlat, jócskán túllépve az egyéni élet korszakain, szokványos felosztásán, éppoly végtelennek, avagy végesnek tekinti az egynapos létet, mint a több évtizedes életet, épp annyira egyenértékűnek, akár a vers és a regény műfaját. (Ezt erősíti az Ulyssesre, Bloom egy napjára történő utalás is a versben.) Az egy napos lét, a tisztavirágélet Tolnai Tiszában született költészetének egyik alapmetaforája, „költői kategóriája”. Már 1968-as első kötetében, a *Homorú versekben* megjelenik, és később is (pl. az *Egy világitótorony eladó* című kisregényi terjedelmű prózában) mint Erősz-Thanatosz szimbólum nyer (ön)értelmezést. És ezzel a metaforával zárul *Rokokokokó* című kamaszverse, poémája, melyben az elbeszélő-főhős gyermek nem tudja eldönteni, milyen pályát válasszon magának, s végül a tisztavirágnál köt ki.

Míndezek után talán nem meglepő a kijelentés, hogy Tolnainak valójában nincsenek gyerekkönyvei, soha nem írt ifjúsági irodalmat – amennyiben gyerekkönyveken és ifjúsági irodalmon a felnőttektől teljesen eltérő formájú és gondolatvilágú műveket értünk. Jóllehet mégis van: hiszen négy könyvét idesorol a szakirodalom: *Ördögfej* (ifjúsági regény) 1972; *Elefántpuszi (versek koravén gyerekeknek)* 1982; *Rokokokokó*, 1986; *Cápácskám: apu!* (*Gyermekvers felnőtteknek*) 1989 – (mind a négy kötetet a Forum Kiadó adta ki Újvidéken); és e könyvek vizuális megjelenése, színes illusztrációinak stílusa is mutatja, hogy a szerkesztők és a kiadó gyerekkönyveknek tekintette őket. (Némileg kilóg a sorból a *Cápácskám: apu!*, amely vizuális tekintetben is kétarcú.)

A könyvek címének pusztá felsorolásánál is szembetűnik, hogy két verseskötet öndefiníciójában („versek koravén gyerekeknek” és „gyermekvers felnőtteknek”) a korosztályi besorolás összekeveredik, összemosódik, mintha a szerző maga sem tudná eldönteni, kiknek is szólnak a könyvei. A *Rokokokokó* utószavában, melyet Fuderernek, az *Elefántpuszi* időközben elhunyt szerkesztőjének ajánl a szerző, érinti ugyan a gyermekirodalom elméleti problémáit, ám kiderül, az elmélet nem vitte közelebb ahhoz, hogy teljesítse Fuderernek tett ígéretét, és létrehozzon egy gyerekkönyvet. Elmeséli viszont, hogyan tartott előadást egyszer egy kanizsai óvodában, pedig – mint írja – „egyszerűen fogalmam sem volt, ki is, mi is az az óvoda lény. Afféle marslakónak véltem.”

Végül kitalálja, hogy az édesapja Citrom nevű kutyájáról fog beszélni a gyerekeknek: „Hosszas értekezésbe kezdtem a tengerekről, a tengerek végtelen kékjébe-zöldjébe csüngő déligyümölcsökről, a gyarmatáruról, de arról is, milyen érzés például borotvapengével kettészelni egy citromot. S akkor váratlanul közöltem: CITROM kutya, fő szenvedélye rókalukakba gurulni. És máris a rókalukak labirintusáról beszéltem, a rókabűzről, a rókaprémek lakkozott körmeiről, üvegszeméről... Majd ugyenezt megismételtem barátom és barátnőm kutyájával, ZOKNI-val és GITÁR-ral is.

Aztán keresztetni, variálni kezdtem e szavakat, e szavakra, igyekezve mindig váratlan értelemben használni, párosítani őket. Végül megegyeztem a gyerekekkel, hogy ezután ők is szabadabban, merészebben adnak nevet kutyájuknak.”

Vagyis nem tett mást, mint saját alkotói módszerének titkaiba igyekezett bevezetni a legkisebbeket, ahogy később majd Palicson, Szabadkán a kruzsókokban tanít gyerekeket a próza rejtelmeire. A *Költő disznósztréből* interjúfolyamában részletesen beszél az irodalom taníthatóságáról, saját tapasztalatairól e téren. Íme egy jellemző, a fenti óvodai esetre rímelő részlet: „Először próbáltam kitapogatni, milyen az ő viszonyuk a tengerhez. Írtam velük erről szövegeket. Mondtam, hogy ez nagyon jó, most úgy írjátok újra, mintha ezeket a szövegeket a barátnőtök naplójában találtátok volna. Abban a pillanatban már egy másik írás keletkezett. Megérezték, a nézőpont változtatásával milyen érdekes dolgok történnek a szöveggel is.” Tolnai tehát arra épít, hogy megkeres egy érintkezési pontot a gyerekeket érdeklő dolgok és a saját művészi gondolkodása között – egyértelműen alkotársnak tekintve a gyerekeket, még az óvodásokat is.

Tükröződő tekintetek

Ha úgynevezett gyermekverseit saját praxisa felől szemléljük, azt látjuk, hogy több tükröfelület egymásra vetítéséből keletkeznek: adott egy gyermeki sík, ahogy egykori önmaga vagy fia, lánya szemléli, éli a világot, és benne önmagát, egy második, ahogy a felnőtt értelmezi a gyermek megnyilvánulásait, végül egy harmadik sík: a felnőtt saját világa, saját pillanatnyi nézőpontja. A tükröfelületek játékában nemcsak a gyermek és a felnőtt azonos idejű világa reflektál kölcsönösen egymásra, hanem megjelenik a múlt dimenziója is: a felnőtt gyermekkorra. Nézőpont-összeolvadásnak nevezhetjük ezt az alkotói módszert, amely természetesen nemcsak Tolnai úgynevezett gyerekverseire, ifjúsági regényére jellemző, hanem többi művére is. Ő maga sem tesz mást műveiben, mint amire tanítványait biztatta: saját szövegét úgy írja át, mintha másvalaki szövege lenne, és persze fordítva is: másvalaki szövegét, kvázi- vagy valós elbeszélését saját világaként értelmezi és fogalmazza újra, mint ahogy ez pl. *Árvacsáth* című kötetében is történik. A szavak jelentésének és használatának variábilítása a nézőpontok variábilításával párosulva megsokszorozza a szövegek poétikai lehetőségeit.

Az alapot, alapozást az ún. gyerekkönyvek, és a többi mű esetében is a saját gyerekkor emlékei, emlékrétegei jelentik. Tolnai erről így beszél a *Költő disznósírból* című interjú-könyvében a számára kitüntetett fontosságú 13-as szám, annak első gyerekkori fölbukkanása kapcsán: „Ez még egy prelogikus állapot, sáv. Valamiképpen innen merülnek fel a dolgok, formátlan, szabad, többször felrobbantott, áttört műfajaim nyersanyagai, jóllehet aztán szinte maguktól találják meg vonzásaikat, szervülnek költői kategóriáimba, forognak végtelen motívumköreimben-örvényeiben. Ezek a refrének, ismétlődések, vesszőparipák, amelyek persze nemcsak versben, hanem minden szövegemben fölbukkannak, szinte maguktól, végzik a dolgukat, a maguk fotoszintézisét, érnek, rothadnak.”

A gyermek és a gyermeki olyannyira része ezeknek a refréneknek és vesszőparipáknak a Tolnai-művekben, hogy képtelenség külön műfajként kezelni őket, másfajta poétikaként értelmezni. A gyermekhangra íródó költemények minden játékoságuk mellett is képesek hordozni a legnagyobb tragédiákat, a kiszolgáltatottság, fenyegetettség léttapasztalatát, és – az összeolvadó nézőpontoknak köszönhetően – föloldani mindezt felnőtt és gyermek kölcsönös egymásra utaltságában, végső azonosságában. Sőt, a gyermekhang mímelt és/vagy valós naivitása révén ellenpontosított felnőtt-világ még inkább lelepleződik, megmutatkozik abszurditása, veszélyessége. Az *Elefántpuszi* című kötet talán legmeghatóbb darabja a *csíkos ruhában mind a ketten* című vers, melyben a gyerekkel szemben elkövetett bűn (az apa meglopja a fiát), valami nagyvonalú és játékos szolidaritásban nyer megbocsátást:

*beosont a tata
a redőny azonnal csíkos ruhába öltöztette
beosont nagy rózsaszín nyelvű csavarhúzójával
úgy tettem mintha aludnék
leemelte polcomról a bronzteknőt
a szabadkai hitelbank kiskasszáját
amit még negyedik születésnapomra kaptam
és láttam amint a szőnyegen törökülésben
fölfeszíti
kirázza belőle a pénzt
rakosgatja verejtékező homlokkal szegény
nagyság szerint*

*nem tehettem mást ismét elaludtam
az óceánokban azt mondják órjás teknősök élnek
álmomban segítettem a tatának sorban fölfeszegetni őket
miközben pálmák
a legyezőpálmák engemet is csíkos rabruhába öltöztettek*

Mintha egyenesen Walter Benjamin idézett esszéjéből lebegtek volna át a szappanbuborékok Tolnainak a *lilába hajolni* című versébe, szintén az *Elefántpusziban*:

*szappanos vizet csinállok
nagyatáék egykor húsvétkor ilyennel locsolkodtak
és fújom
eregetem a nagy színes gömböket a szörpszívókéval
fújom míg lassan emelkedni nem kezd a szoba
az ég-sipka
és máris kíváncsian hajolok ki
a gyerekszoba ablakán
a lila semmibe
noha ma már minden valamirevaló gyerekszoba ablaka alá
oda van írva egy kis zománcos táblára hogy
lilába hajolni veszélyes
vagy
lilába hajolni roppant veszélyes*

A lila, az ibolyaszín gyakran jelöli a Tolnai-szövegekben az esztétikai dimenziót, az esztétikai látásmódot, amely mindig összekapcsolódik a metafizikai látásmóddal, a metafizikai Semmivel. A modern gondolkodás (Sartre, Camus, Heidegger stb.) és a modern művészet (Joyce, Kafka, Beckett stb.) alapkategóriájára történő utalás is lehet a versben a „lila semmi”, pontosabban a lila az eredendően késsel jelölt Semmihez társuló lidérces lelkiállapot felidézése is alkalmassá válik. Az elvont filozófiai kategóriák gyakran tárgyiasulnak, konkretizálódnak a Tolnai-szövegekben, többek között a színek szimbolikája végzi finom azonosításukat, párhuzamba állításukat, így a lila szín a félelem és a szorongás jeleként is működik a Tolnai-poétikában.

A művész és a gyermek eredendő azonosságának-azonosításának egyik legszebb példája Tolnai Ottó *Kékítőgolyó* című prózakötetének utolsó darabjában, Utószavában olvasható. E kötet borítóját Nikola Petković 5×5 centiméteres kis festménye, a *Gyerek* díszíti, egy tányérsapkát viselő négyéves forma kék szemű kisfiú arcképe. Az Utószóban az arckép lassan önarcokképpé lényegül át. „Egész idő alatt, míg a képek között dúskáltam ... éreztem, akár egy izzó, bökdöső tű kék hegyét: valaki néz.” A Gyerek tekintete ijesztő: „Hátrafordulsz és ott áll. Néz. Nagy kéküveg (ibolya? ibisztójásszín) szemével. Kis híján összeszarod magad az ijedtségtől. Ahogy néz. Ahogy felszúr – felszögez a tekintetével.” Rejtély, hogy mi tükröződik a Gyerek tekintetében, talán épp azért olyan ijesztő. A szöveg fokozatosan, észrevétlenül vált az imagináriusba, ahol az emlékezet és a képzelet eggyé válik, a képen ábrázolt Gyerek megelevenedik: „Ám egy napon a Gyerek ... súlyos léptekkel közeledik a postakert közepén, lyukas sisakjában trónoló ótata felé. Szépen melléje helyezkedik, fényes tábornoki sapkájában, melléje a porba.” A Gyerek lázas, izzóvá válik a tekintete: „Ahogy benn a házban megpillantják, felkiáltanak. Azonnal szétduzzan, kiáltják, mint ahogy a villanykörte szétduzzan. (...) ezek a szemek, szemben más üvegszemekkel, nem vakok. Éppen az, hogy túlságosan is élők. Életveszélyesen: látók.”

A Gyerek különös alakja a félkegyelmű, a falu bolondja és a kiválasztott attribútumait is magában hordozza. Az Utószó zárlatában a Gyerek elindul („noha már kissé a föld fölött” – tartja fönn a szöveg az imaginárius és a valós közötti lebegést) a postakert túloldalán lévő tollraktárak felé. Mi vonzza a Gyereket a tollraktárba? „Azt mondják, a járásszéli tanyákon valami rózsaszín (ultraviola) állatokkal kereszteztek a libákat. És egy egész raktárra való rózsaszín (ultraviola) toll érkezett.” Tolnai saját Nappal rendelkező univerzumának ismeretében könnyű beazonosítani a rózsaszín állatokat: a flamingóról van szó. A rózsaszín toll az angyali dimenzióba emeli a Gyereket, pontosabban, nincs eldöntve, hogy a ködben és verejtékben ázó gyermek a tollban meghemperegve maga is angyallá válik-e, vagy pedig izzó tekintete lánggra lobbantja a tollraktárat, ahogy súlyos léptei, végzetes vonulása előlegezi. (Más Tolnai-szövegekből tudható, hogy az emlegetett tollraktár valóban felrobbant egyszer a benne tárolt acetonos hordók miatt.) Ez a különös kettősség teszi olyan feledhetlenné a Gyerek alakját a *Kékítőgolyóban*, akárcsak a modern filmművészet néhány különös gyerek szereplőjét, akiknek a pillantásában szintén ez a különös, titokzatos kettősség fénylik. Ilyen Stalker lánya Tarkovszkijnál, aki a tekintetével képes megmozdítani az asztalon a tejjel teli poharat, Alexander tekintetétől pedig rettegés fogja el a kegyetlen püspököt Bergman filmjében.

A flamingó a Tolnai-szövegek misztikus kisvárosának, világfalujának (amennyiben minden falu a világegyetem univerzális mintájának tekinthető) Ós-Madara, a nagycsalád totemállata is. A *Cápácskám: apu!* című poéma (mely *A gyönggyel töltött browning* című hosszúvers párjaként is olvasható, hiszen ez is a lány monológja az apjáról, apjához) a misztikus Gyerek után a mitikus Apát rajzolja meg, úgy, ahogy a gyermek látja. A kötet első fedőlapján egy cápa feje látható, acélkék rücskös bőre, a túhegyes fogak, a hátoldal pedig rózsaszín: a flamingó tollai, szeme és fekete csőre ismerhetők föl. Ez a kék-rózsaszín kompozíció ismétlődik a középső oldalak színes grafikáin, és valósul meg a szöveg szintjén is. A város kettősképp az apjáért aggódó, apja után síró lány éneke, a folyamatosan, refrénszerűen ismétlődő megszólításban (cápácskám: apu!), egyszerre fejeződik ki a játékoság, a gyöngédség, de a sikoly is, mert a mitikus tengeri nagyvad (akinek az apját látja) nemcsak közveszélyes, hanem igencsak veszélyeztetett is: „vigyázz jön a jugovinil gőzös / ennek is épp most kell jönnie / minden jel szerint itt vezet / rajtunk át vezet a jugolinija / vigyázz jön kettészél cápácskám / ... / vigyázz széttrancsíroz a légcsvár”

A cápa és a flamingó a veszélyeztetettségük folytán kerülnek azonos szintre, a vérengző nagyvad és a törekeny madár ugyanannak a minőségnek a két aspektusát jeleníti meg. A lány a flamingóról énekel az apjának, mintegy a flamingó történetét mondja föl, mutatja föl a pusztulás szélén, mint közös mítoszt, örökséget. A történet arról szól, hogy a nagyapa a búcsúvadászatán nem lőtte le a Sós-tónál a flamingót, de kis híján megölte a bolond Wilhelmet, mert azt hitte, ő zabálta föl az egzotikus állatot. És amikor a nagyapa meghal, a bolond Wili elviszi a ravatalához a flamingót, és a flamingó a halott fejéhez röptülve elhelyezkedik a ravatalon, a nagyapa pedig mintha holtában is mosolyogna. A vadász leteszi a fegyvert a törekeny szépség, a Rózsaszín gyöngédsége mint magasabb hatalom előtt, amely visszatér hozzá, átsegítve őt a Túloldalra – erről szól a lány éneke, mintegy biztatásul a bukó napba távolodó apjához (a nagyapának is a bukó, a lemenő napban jelent meg a flamingó). Ám a nagyapa történetének teljessége nem garancia a jövőre, nem ad választ a refrénszerűen, mániákusan ismétlődő kérdésre:

*„még előttem az élet azt mondod
milyen lesz cápácskám: apu!
milyen lesz a középe
hogyan fogom lélni*

*hogyan fogom befejezni cápácskám: apu!
a te életed milyen volt cápácskám: apu!
a te életed közepe milyen volt
lukas cápácskám: apu!
te hogyan fogod befejezni cápácskám: apu!"*

A döntő fordulat

Az *Ördögfej* című kisregény a már említett „prelogikus sávba” vezeti az olvasót, egy gyerekkori kaland áll a középpontjában. Filmvetítés lesz a városkában, a Kokorev-házban, ám a diákoknak szigorúan tilos megnézni a filmet (a második világháború utáni években vagyunk), erre az igazgató nyomatékosan fölhívja a figyelmet. A *Légy jó mindhalálíg*-ot adják egyébként. A gyerekek, a főhős-elbeszélő és barátai viszont elhatározzák, hogy a régóta bezárt hentesüzleten át behatolnak a Kokorev-ház padlására, és onnan fogják megnézni a mozit. A kisregény elbeszéléstechnikája nagyon különbözik a mesék és kalandregények hagyományos, akcióra építő narrációjától. Az első fejezet a Tisza-menti gyerekek kalandjaiba-szokásaiba vezet be, mintha egy valós indián vagy afrikai bennszülött törzs mindennapjairól olvasnánk: a gyerekek vadásznak, halat lopnak, madárfészkeket fosztogatnak, homokvárakat csurgatnak, naptól égő bőrüket a folyóba visszahulló tiszavirágokkal gyógyítják. A folyó maga a Paradicsom, természetes, szabad világa éles ellentétben áll az iskolával, ahol a nyaranta a Tiszában élő gyerekek nem tudják megmondani a térképen ábrázolt folyóról, a Dunáról, hogy melyik a jobb és melyik a bal partja, és ezért a tanító néni a táblába veri a fejüket. A gyerek nézőpontjából azonban ez is adottság, ahogy az apa börtönből küldött levelei is, nem lehet eldönteni, hogy jól vagy rosszul van-e ez így, a gyerekek még nincs kritikai reflexiója saját világára, a „prelogikus sávban” leledzik. A felnőtt szerző minden eszközzel megkísérli rekonstruálni ezt a látásmódot. „A háborúról, arról, hogy háború van, nem tudtam semmit” – ezzel a mondatral kezdődik a könyv, és a cselekmény annak mértékében bontakozik ki, ahogy egy kisgyerek lassan megért bizonyos összefüggéseket, illetve ahogy a hiányzó tudást a képzelete segítségével kipótolja. A szerzői nézőpont persze szükségképpen felülírja a gyermeki képzelet rekonstruálása-újraalkotása révén képződik a kisregény sűrű motivikus hálójá, ahol az időrendi és oksági törvények helyett inkább az asszociációk logikája uralkodik.

A Kokorev-ház, amely a háború előtt mozi volt, maga is élőlényként kezd viselkedni, emeleteinek, folyosóinak és szobáinak titokzatos labirintusával, és az emlékekkel, amelyeket az időnként képlékenynek bizonyuló falak árasztanak. Míg a többi gyerekek a kaland arról szól, hogy időben följussanak a padlásra, és megnézhessek a filmet, a főhős-elbeszélőn a beteljesülés pillanatában erőt vesz a sírás, hiszen ő azon a kis résen és abból a szögből, ahonnan a filmet láthatná, csak aránytalanul megnyúlt fejeket lát, az egész félelmetes kaland az egykori hentes elrothadt készletének bűzlő raktárán, mint valóságos poklon át kétségbeesztő eredménnyel ér véget. Míg a többiek lélegzetüket visszafogva nézik a filmet, a főhős szédelegve visszafordul, ám nem oda lyukad ki, ahonnan elindultak: „Nem tudom, mennyi idő telt el, néhány óra vagy néhány nap, amikor végre megtaláltam a feljárom. De ez a feljáró egyáltalán nem hasonlított arra, amelyiken felkapaszkodtunk. Hogy is mondjam, ez a feljáró melegebb volt, mintha éppen ebben a feljáróban váltakoztak volna az évszakok, éppen itt fordultak volna melegebbre. Fokról fokra rakva lábaimat, mind jobban elöntött a melegség, a nyár vakító világossága, illata, zsongása. Nagyon közel éreztem a folyót.” A tér- és időviszonyok finom elbizonytalanítása jelzi az átlépést az imaginárius dimenzióba. Ezen a ponton egy másik film veszi

kezdését, a múlt elevenedik meg, a ház egykori tulajdonosainak, Kokorevnek, az orosz autóműszerésznek (avagy, legalábbis a gyerekek szerint mutatványosnak) és feleségének története. Aki pedig elképzeli, szereplőként saját magát is beleálmodja a történetbe, amelynek, pedig a bevezető fejezet információi szerint, semmiképpen nem lehetett részese a valóságban. A Kokorev-házat a főhős-elbeszélő szemében nem a betörés és a tiltott mozi kalandja teszi érdekessé, hanem az a körülmény, hogy az emberek nem beszélnek róla. A kollektív felejtés miatt elbizonytalanodik a ház státusa, olyan, mintha az emberek tudatában nem is létezne. És éppen ez a léthiány mint negatív gravitációs erőter lesz az a hely, ahol a felderítés igazi kalandja elkezdődik a főhős számára. Ilyen értelemben a visszafordulás nem csak térben és időben zajlik, a visszafordulás döntést is jelent, de legalábbis annak felismerését, hogy az elbeszélő mást és máshogy lát, mint a többiek. Sejtteni kezdi azt, amiről mindenki el akarna feledkezni, amit valami elfojtott büntudat övez: hogy a házaspárnak épp a város lakói miatt nem volt többé maradásuk a házban és a városban. Erre a felismerésre utal a regény zárata: „Csönd lett. Az emberek lesütötték a szemüket. Arcomon megjelent az a túlvilági fény...

A fekete autó, nagy porfelhőt kavarva maga után, elhagyta városkánkat. Akik látták, azt mondták, hihetetlen gyorsasággal száguldott. Az egyik kanyarban a szél lekapta Zöldike fejről a nagy pettyes kalapot...”

A gyermek öntudatlan elfordulását a vásznon pergő filmtől a feledésre ítélt történet felé már a felnőtt szerző értelmezi, artikulálja. Az *Ördögfej* című kisregénynek ezért a Tisza-parti gyermekkor költői megjelenítése és a Kokorev-ház-beli akció mellett van egy harmadik dimenziója is. Rejtett utalásaiban a könyv elbeszéli azt a titokzatos transzformációt, ahogy egy gyermekben (a Gyerekekben?) megszületik, öntudatra ébred: a Művész.