

szemle

„*Ki szórta szét ki szórta szét*”

TOLNAI OTTÓ: *VILÁGPOR; GOGOL HALÁLA & VIRÁG UTCA 3*

Ha halomba hordanánk Tolnai tárgyait, jól megnézett, kifigyelt, széttagozott világdarabjait, a karfioltól a kályhakönyökcsőig, a ciklámenceruzától az ecetgyár kéményéig, beleértve a péppé sodort fonáldarabot és a bácskai földutak rögtaréjait is, és ha mindezeket, most már mint szavakat számtalanszor kimondanánk, s mint ő, ízlelgetnénk, ismételnénk a hangsúlyozás, nyomatékosítás, funkciógyakorlás örömeivel, könnyen támadhatna az az érzésünk, hogy nincs olyan ficakja a világnak, amelyet Tolnai ne fedezett volna fel, nincs olyan diribdarab, ami elkerülte volna a figyelmét, ami ne alkotná a Tolnai-univerzum, a magánmitológia részét, ami ne lenne a totális „tolnaitás” eleme, sőt, elemi részecskéje. Ilyen módon, az eddigi életmű *halomja* alól úgy tűnik, hogy ez a jelentéktelen jelentőségekből, jelentős jelentéktelenségekből összehordott anyagi-tárgyi univerzum szorosán véve abból építkezik, abból gyökerezik (rizómázik), amit általánosan valóság(os)ként szokás, lehet azonosítani. De műveiben valahogy már mégsem az. Mert hiába látjuk, láthatnánk mi is mindazt, amit ő észrevesz, nem látjuk. *Úgy* meg pláne nem.

Mindez, a némileg súlyosan (össze)halmozott bevezető talán már sejteti, hogy Tolnai művészetét tetten érni, felérni nem olyan egyszerű; bárhonnán közelítünk, bárhol érintjük meg, az egész halom megremeg, mozgásba jön, a szálak egymásba akadnak, gubancolódnak, az értelmezőnek a nulláslisztől az Adriáig meggyűlik a baja a közegekkel, akár egyenként is, ám nála csak együttesen lehet nézni a dolgokat, egymásra vetülésekben, csomósodásokban. Bele kell helyezkedni szinoptikus szemlélet- és alkotásmódjába, rétegeinek, jelentésszintjeinek sokaságába, hogy köteteknek, művészetének értelmezésére kísérletet tehessünk.

Persze jogosan merülhet fel, mi végre a recenzens összegző gesztusa, ha mindössze két (három) korai Tolnai-kötet újrakiadásáról beszél. A Jelenkor Kiadó vállalkozásának jelentőségét azonban rögtön, itt is hangsúlyozni kell: a Tolnai-életműsorozat elindításának köszönhetően az egykor Jugoszláviában megjelent, Magyarországra alig-alig eljutó és a mai napig nehezen felhajtható korai kötetek (újra) hozzáférhetővé és olvashatóvá váltak. Ám az is elgondolkodtató, hogy az életmű mely darabjai kerülnek az új megjelenéssel a 2010-es évek kortárs irodalmi horizontjába, és milyen módon kezdik el kényszerűen megkésett működésüket, hatásukat a hazai irodalomban. Úgy tűnik, ez esetben szerző és kiadó közös válogatásáról van szó, egyfajta – kanonizációs – előszűrésről, hiszen Tolnai első könyve az 1963-as *Homorú versek*, első önálló prózakötete pedig a *Rovarháza* (1969). Nem teljesen a kezdeteknél vagyunk tehát. A Jelenkor által 2016-ban indított sorozat (egyelőre) 1972-ig lép vissza, a *Gogol haláláig* (1972), amely most közös kötetben

jelent meg az 1983-as *Virág utca 3*-mal, így időben körülölelik az 1980-as *Világport*. Az eddig kiadott két kötet tehát egy évtizednyi intervallumot fog be, ez idő előtt és alatt más Tolnai-kötetek is megjelentek az egykori Jugoszláviában, mint például a szintén jelentős *Legyek karfiol* (1973) című verseskötet is. A magyarországi új kiadások tehát nemcsak a más hely és más idő miatt, de a válogatás, kötetpárosítások okán is új kontextusba állítják a szerző életművét, illetve az egyes kötetek helyét, jelentőségét az oeuvre-ön belül.

A *Világpor* esetében a kanonikus pozíció szilárdítása szinte nyilvánvaló, a recepció Tolnai költészetének egyik kulcskötetként tartja számon, és a szerző is egyik legjelentősebb verseskötetének vallja. A kilenc ciklusba szórt porlasztás a szerző 2015-ös utószavával, a kötet versvilágát, keletkezését feltáró írással együtt habarcsolódik múltból (át)hozott, jelentéssel, jelentőséssel, új(ra) életre kelthető tömbbé. A *Világpor* bősz és szerzteágazó versgyűjtemény, nagy anyag, életművön belüli jelentőségét, fordulat- és összegző jellegét az adja, hogy egyfelől lezár bizonyos poétikai kísérleteket, másrészt határozottan továbbvisz és nagyobb összefüggésbe állít korábban megkezdett irányokat, motívumköröket, szemléletmódokat, amelyek, főként a már említett *Legyek karfioltól* datálhatóan, Tolnai hetvenes évekbeli lírájának, világképének elmélyülését mutatja meg.

A két, egymás mellé helyezett prózakötet kiadása egészen más kérdéseket vet fel, hiszen a rövid darabokból, elmondáskísérletekből álló, a korabeli napi eseményekhez és szorosan Újvidékhez kötődő leíró, részletező, naplószerű (elsősorban *Virág utca 3*) szövegekből összeálló kötetkompozíciók életműben betöltött pozíciója, jelentősége nem olyan egyértelmű, mint a *Világporé*. Thomka Beáta 1994-es monográfiája is fenntartásokkal él e kötetekkel kapcsolatban: a *Gogol halála* esetében a posztmodernhez közeli prózaszilánkok formai önállóságát hiányolja, az (egyes) körülírások nem tömörödnek, sűrűsödnek össze valami lényegivé, így leginkább csak a köröttük lévő háló, fűzér részeként működnek (Thomka Beáta, *Tolnai Ottó*, Kalligram, 1994, 64.), továbbá e hiperrealista leírások irreálisba, szürrealisba való átcsapásait nem érzi elég kiegyensúlyozottnak. A monográfus a *Virág utca 3* szövegeit szintén egyenetlennek tartja, meglátása szerint a jól érzékelhető „szeizmográfyszerű íráskényszer” helyenként önműködő gépezetként száguld, és az írássok közül az irodalmi, képzőművészeti esszéhez közelítő darabokat értékeli a legjobbra (uo., 94–95). Még ha elgondolkodtatók, sőt elfogadhatók is ezek az ellenvetések e kötetekkel kapcsolatban, úgy vélem, mégiscsak a Tolnai-próza forrásvidékeire érkezünk vissza e művek esetében, a hagyományos prózaformák és prózanyelv – szisztematikus – lebontásának terepére, Gogol köpönyegének levetkezéséhez, a történetmondás, mondhatóság új, másfajta lehetőségeinek feltérképezéséhez, a szemlélet- és nézőpontváltások, egy új prózanyelv keresésének hasonló módon kísérletező, kutakodó emelkedőihez, mint amelyekkel, amilyenekkel (vagy hasonlókkkal) a magyarországi szerzők is küszködtek ezekben az évtizedekben. „[N]incs kellő epikusi akaratom ahhoz, hogy egész életét elmeséljem, [...] Így csupán Virág utcai életképeit villanthatom fel a magam elegy módján. (Nem fejeztem ki magamat pontosan, de ez a kifejezés – elegy – most nagyon tetszik nekem, el és átejtett.)” A magyar és a vajdasági geokulturális és politikai-társadalmi tér – elválasztottság, bezártság, nyitottság alakzatainak, mértékének – eltérései értelemsze-

rően különböző utakra, „eredményekre” vezették a prózaírókat, ám a Tandori, Esterházy, Mészöly és mások prózájával közös tendenciák is jól látszanak; ugyanakkor ezek az érdekes, ma már inkább irodalomtörténeti összefüggések nem feltétlenül teszik jobban megközelíthetővé Tolnai e köteteit. Ezért izgalmasabbnak tűnik Tolnai magánmitológiájának és szövegalkotási eljárásainak kezdeteit, kezdeményeit, táptalaját szemlélni, azt, hogy milyen élmények, milyen tárgyi-térbeli környezet, milyen hangulatok, hatások, közegek kezdték el alakítani nézésmódját, beindítani világot érzékelő szenzorait, és ezeket miként próbálta nyelvbe, szövegbe fogni e kezdeteknél. A mára ismert és olvasott Tolnai-oeuvre felől a különböző területeken, prózában, esszéiben, lírában kiérlelt tolnaiságok kezdetei, csírái, friss hajtásai, még némileg rendezetlenül, nem mindig szervesen ugyan, de nagyon is ott vannak e rövidprózai szövegekben. A *Gogol balála* valóban kompozícióként olvasva ad élményt, nekem nemigen jutott eszembe a hangsúlyos &-jelekkel lazán elválasztott-összefűzött darabok önérvényét, önálló erejét kutatni, az egymás mellé rendelt szövegek inkább prózaversciklusként működnek, mint ahogy mondjuk Novalis *Himnuszok az éjszakához* vagy Baudelaire *A fájó Párizs* című művei. Az elbeszéléssel, elmondhatósággal szembeni kételyeknek és a kivágatok tudatosságának, a komponálás vágyának, mégis-kényszerének feszültsége a kötetben végig emlegetett Gogollal mint „prózaformával” való hadakozásban vagy az önértelmező szivarvágó-képben is kifejezést kap: „*Gogol balála*, nem lesz jó cím: mert cím. Máris köré rendezed semmiségeid, ügyeskedsz, kis építész, pedig éppen ezt nem akartad, semmit sem akartál, gondoltad, semmit sem gondoltál, csak fel akartad eleveníteni a régi jó, kis történeteket és lecsettintgetni őket, akár szivarvágóval a dohányrúd kemény végét, hiszen nem tudod, hol és mikor indultak, fejeződnek be, de te máris nagyban dolgozol *Gogol balálán* – az istenit, miféle Gogol már megint!”

„A prózavers mint életforma” – írja a szerző a *Virág utca 3*-ban, amely számozott fejezeteivel, a mindennapi élethez, konkrét terekhez kötődő jeleneteivel inkább regényszerű, mint a hajszállal elvontabb, eltávolítottabb korábbi Gogol-kötet. Tolnai imént idézett megállapítása azonban nemcsak e kötetekre és általában az életműre igaz, és nemcsak a recepció által számtalanszor tárgyalt műfaji átjárhatóság, határtalanság szólamát hívja ide, hanem az élet és esztétikum összeszövődéseire, a kettő együttes (meg)élésére, működtetésére, már ami a szerzőt illeti, egymást feltételezésére is felhívja a figyelmet. A világ érzékelésének, megtapasztalásának folyamatos rögzítése, ezeknek szintén folyamatos reflektálása, kommentálása, az önmeghatározás és önértelmezés mint végeláthatatlan folyamat és létforma Tolnai – életének és művészetének – alapjárata, szívdobogásszerű életfeltétele. A tárgyak, műtárgyak, az olvasottak, látottak, az események, de maga az írás, az alkotás folyamatának rögzítése verstárgy/téma is egyben, ezért sem csodálkozhatunk azon, hogy minden mindennel összefügg, hálót, gyökérzetet, intarziát, miegymást alkot. A műfajfelettség, a „fajsúlyos műfajtalanság”, a depoétizálás, a szétrobbantás, porózusság, a (ki)csapongás lebontó, határsértő gesztusai összességében az életmű egyneműségének, az önmítosz alakulásának szolgálatában állnak. Az egészen alávetett izgalmak, írásfolyamatok a művészet általi lét, a költőien lakozás lehetőségeinek folyamatos kutatása, keresése (is), különösen a pálya első szakaszában, hiszen később a *valamiről* való beszéd, vagy legalábbis ennek látszata

nagyobb szerepet kap, gondolva itt például a legutóbbi művekre, *A tengeri kagyló* című *kisregélyre* vagy a képzőművészeti esszéket összegyűjtő *Kalapdobozra* is. Ez a szövegüniverzummá formált és mindig folyamatában, önnön formálódásának közepette láttatott létezés, ami – időben valamennyivel később – a magyarországi szövegirodalom posztmodern sajátosságaként is számon tartott, Tolnainál (is) kettős hangoltságú. Egyfelől e már-már túljáratott reflexivitás, a nüanszok együttlát-(tat)ása, az asszociációk szüntelen áradása, a becsatolás, önközbevetés, részletezés, pontosítás, önkorrekció már eleve, mintegy szükségszerűen magában hordozza a folyamatos, „totális” (ön)íroniát, az önmagától való egy lépésnyi távolságot. Ugyanakkor a játék, az irónia mélyén, a dolgok írásművé rostálásának, a végtelen tapasztalás-közvetítés-reflexió danaida-jármának kitarításában mégis ott van – bujkál, motoszkál vagy olykor egészen a felszín közelébe emelkedik – valami létezéssel kapcsolatos lényeg, metafizikai ólom. Hiszen Tolnai önmagát, életét viszi vásárra, szüntelenül, önmagát (tapasztalatát, érzéseit, a maga körüli világot) ismeri fel esztétikaiként, így az öntematizálásnak, önmitizálásnak nem jelentéktelen tétje: az énen keresztül – mindent átszűrve, transzfuzionálva – eljutni a létezés ólomnehézkéhez, (tőke)súlyához.

Am miközben e kötetek életműbeli helyét, művészi, poétikai karakterét vizsgáljuk, talán azt is fontos kiemelni, hogy az irodalmi mű leporolásának lázas tevékenysége mellett, vagyis a rétegek közt jelen van e bő évtized alatt átélt életanyag, személyes érzésvilág, az újvidéki, jugoszláv politikai helyzet és diktatúra által behatárolt (kor)hangulat is. A szorongás, a félelem és a megalázás érzései meghatározóak mind a versekben, mind a prózakötetekben, az ólom és ecet jelentéseiben, az ecetgyár kéményének város fölé magasodó, emblematikus kéményében: „Igen, az ecetgyár kéményének, mint afféle vízjelnek, fallikus vízjelnek mindenütt, mindenben ott kell lennie (ott az ecetillatnak is): a 70-es évek egyik központi momentuma, motívuma, monumentuma. Vagy nevezhetném félelmeim emlékművének is.”

Tolnai világerzékelését a fotografikus látáshoz lehetne hasonlítani, amelyről Susan Sontag beszél: ahogyan a fotográfia a látáshoz való viszonyunkat változtatta meg, Tolnai a dolgokhoz, tárgyakhoz, ezek érzékeléséhez való viszonyunkat formálta át. De Tolnai nem a fénnel és a kivágattal játszik, nem (vizuális) képpé formál. Fordítva: a benyomást, a látványt, az érzetet, az érzékletet pányvázza ki, számtalan nyelvi zsinórral, szállal szögezi, cövekeli művészetének talajához, oly módon, oly sok szállal és sokatmondóan, hogy (valahogy, mintha minden mesterkedése erre irányulna) mégis sikerül megtartania (re-konstruálnia) *azt* – a szegélyek, kivágatok határait, hordozófelületek közegét kvázi felszámolva, szétporlasztva – önmaga keretelenségében, lebegésében, önmaga valóságosságában, miközben a művész, a nyelv közbeavatkozása nyilvánvaló. A látványok vagy más érzékesszervi tapasztalatok ábrázolása már csak azért sem keretezett, lezárt nála, mert nagyon gyakran a tapasztalás folyamata, a nézéstől a látásig tartó „történet”, az észleletek kiélesítésének, megértésének útjai is leírást kapnak. Ennek során az „először úgy látszott” tapasztalata, a „mintha” körvonaltalanságának kitisztulása, az észleletek csalfasága, az érzéki tévedés lehetősége is helyet kap, azt is érzékeltetve talán, hogy a dolgok, jelenségek nem evidensen, egyértelműen adóttak, hogy a világ érdekesége, apróságokban rejlő lényege közel sem természetes, hogy nézőpont és

megfigyelő pozíció függvénye minden, és mindezekért a megmutatkozásokért, a jelentés(ek), az összefüggések feltárulásáért, mivel tétje van, meg kell dolgozni.

Tolnai motívumképző, mítoszszöví eljárásai már ezekben a korai kötetekben is jól láthatóak. A sokszor kis dolgokból, nüanszokból, konkrét helyekből és terekből épülő költői világ, életmű a hipertrófia alakzatával jellemezhető. A részletek megnövesztése, felnagyítása, jelentéssé tétele, a fókuszálás a szerző látás- és ábrázolásmódjának alapja, talán ezért sem merészség a fotografikus látás optikáját emlegetni. Détail-okból, apróságokból indulnak leírásai, történetei, költeményei, de még (képző)művészeti esszéi is, ezekre a kiindulópontokra szövi érzéki-gondolati, kulturális, (inter)textuális hálóját és jut el, általában, valami számára lényeges, jelentőségteljes, immár az egésze, életre, létre vonatkoztatható végpontig. Tolnai jelteremtésének folyamatát, fázisait Thomka Beáta épp a *Világpontról* írt kritikájában fejtette ki először (*Kortárs*, 1982/7.), s lényegében ezt a gondolatmenetet emelte át 1994-es monográfiájába. De a szövegből való kiválással, motívummá emelkedéssel kezdődő, végül az életmű (és mondjuk a magyar irodalom) intertextuális hálójába beépülő elemek folyamatánál izgalmasabb Tolnai motívumainak, apróságainak jellege, illetve, hogy miért éppen ezek/azok és milyen képzetek, gondolati társítások alapján válnak motívummá. Ilyenek például az anyagokra, anyagszerűsége – halmazállapot, sűrűség, szemcsenagyság, szerkezetet össze- és széttartó erők – vagy a tárgyi világ formáira, struktúrára épülő jelentésrétegek, amelyek vonatkoztathatók akár a beszélő versbeli/szövegbeli attitűdjére, hangulatára, akár a világ működésére vagy az irodalmi alkotás poétikájára, nyelvi működésére, egyszerűre hordozhatnak konkrét-anyagi és elvont-átvitt jelentéseket. Mindez a *Világpontra* különösen érvényes, ahogy ezt már a recepció nemegyszer kifejtette, és Tolnai önértelmezése is a porlasztást követő új, centrum nélküli, bonyolult struktúrák, fraktál- és rizómaszövevények formálódását, fizikai metamorfózisait emeli ki: „A *Világpontr* tán úgy is lehetne jellemezni, hogy újraporlasztódik az alapanyag, újra a gipsz, a mész, mind a porok, lisztek (lángliszt, nullás, 8-as liszt, avagy a korpa), mind a púderek. Általános őrlés, porlasztás, melyben *az örült molnárt is örölik*... Hogy aztán, akárha a gyerekek a homokozóban (felénk a homok tele volt gyöngyházmorzsával), afféle guráblis szakasztóval új formákat, guráblisillagot, csicsókat, karfiolokat szakítsak, préseljek.”

Az atomjaira hasított, porrá, vasreszelékké aprózott világ képzetei, képei lexikai, szemantikai síkon jelzik a hagyományos líra formai, nyelvi, tartalmi jegyeinek lebontását, széttúzását vagy e költészet hagyományhoz való viszonyát, ám a tartalmi-szemantikai elemeken túl a formakísérletek, a szabadvers változatai (versszilánktól az esszéversig), az apoétikus gesztusok is jól érzékeltetik, hogy az alkotó a költészet (költészetének) egyik végpontjához, határhelyzetéhez ért, illetve épp ott van, s ennek a radikális ars poétikának artikulálásában van e kötet jelentősége, ez a költői alapállás – számos költészettörténeti változást követően – a 36 évvel későbbi újrakiadás és befogadás során is erősen egyértelmű. A részekből összeállítható, vagy az atomiban, semmisben (por) megmutatkozó egészszerűség, világszerűség távolságát, a végletek oximoronszerű társíthatóságát is érzékeltető kötetcím, kiterjesztve az egész oeuvre-re, Tolnai világhoz, művészethez való viszonyának alapképletét is magában hordozza, a metonimikus, szinekdochikus – a pars pro toto-féle – létszemlélet szélsőséges feszítvóját, csúcsrajzát.

E fesztávok bejárása, áthidalása tehát a feladat, az alkotói program, a nüanszok (élet) poiészsizét, a poiészsiz nüanszait (életét) összedrótozni, „Mert hát valamit azért kell csinálni, nem elég csak másokat mikroszkopálni, nem elég csak az ecetgyár kéménye után szimatolni, nem elég az immár végérvényesen elveszett ciklámenceruzával bajlódni, vagy az ikebanasün és a suszterpogácsa közötti rokonságra irányítani a világ közvéleményének a figyelmét, nem, tényleg nem elég.” Ez a *nem elég* számunkra, olvasóknak, érzékenységünk kielégítésére, látásmódunk csiszolására viszont bőven elég. (*Jelenkor*)

VISY BEATRIX

Kontextusok találkozása

SZILÁGYI MÁRTON: *HAGYOMÁNYTÖRÉSEK. TANULMÁNYOK AZ 1840-ES ÉVEK MAGYAR IRODALMÁRÓL*

Mostanság a társadalomtörténeti irányultságú, kontextualista megközelítések különösen nagy tétellel bírnak az irodalomtörténeti praxisban. Ennek a paradigmatisz szerzői programmá tételével szembeülhettünk az elmúlt néhány év során Szilágyi Márton munkásságában, aki egy korábbi kötetében közzétett programadó tanulmányában a két diszciplína párbeszédéről értekeznek. A szerző a hazai irodalom- és társadalomtörténet kapcsolatának vizsgálatából vezet le, hogy a társadalomtörténeti megközelítés az irodalomtörténet-írás latens hagyománya, melynek folyamatosan jelenlévő módszertudattá emelése termékenyen módosíthatja a két diszciplína határvonalait. Mindezeket túl javaslatot kínál fel arra, hogy a társadalomtörténet és az irodalomtörténet-írás következetes összehangolásával lehetne a irodalomtörténet szokványosnak tekinthető kérdésfeltevéseitől, módszertani alapszituációjától eltérni. (Szilágyi Márton, *Irodalomtörténet és társadalomtörténet határán* = Uő., *Határpontok*, Bp., Ráció, 2007, 8–19.)

Ez a társadalomtörténeti-történeti érdeklődés érhető tetten *Hagyománytörések. Tanulmányok az 1840-es évek magyar irodalmáról* című tanulmánykötetében is, amely korábbi, önállóan megjelent értekezéseket gyűjt egybe. Idézett programadó szövegének módszertani javaslatait következetesen alkalmazza a jelen kötet tanulmányaiban is. A szerző előszóként funkcionáló bevezető tanulmányában (*Miért az 1840-es évek?*) szögezi le, hogy irodalom és politika a korszakban egyre szorosabban összefonódó kapcsolatának megragadására tesz kísérletet, de nem az irodalom és a politika párbeszédét explicite előhívó, hanem ezt a tendenciát rejtett módon exponáló szövegek elemzésén keresztül. A kapcsolatrendszer feltárásában ugyanis Szilágyi Márton szerint a politikai nyelv és az irodalmi szövegek kontrasztív vizsgálata mutatkozhat eredményesnek, hiszen „az 1840-es évek politikai közbeszéde, [...] a politikai-közéleti problémák nyilvános megfogalmazásának módja egy olyan nyelvi közeget hozott létre, [...] amelynek terében a korszak irodalmi szövegei is jelen voltak.” (9.) Ugyanakkor az irodalmi szövegek is megalapozhat-