

Részlet Tolnai Ottó művéből:

„Volt, hogy a Tisza nagyon leapadt, kis öblök, szigetek keletkeztek, mi porondnak hívtuk, és a porondok közötti langyos vízben szerettem leledzeni, homokvárakat építeni.

66 Bazsányi Sándor

– Wesselényi-Garay Andor:

„MEGSZÁLLOTTAN ÉPÍTETTEM A HOMOK- VÁRAKAT...”

Tolnai Ottó: *Költő disznósírból*

Megszállottan építettem a homokvárakat, csöpögtettük, mi úgy mondtuk, a tenyerünkbe vettünk egy marék homokot, vízbe mártottuk, a hüvelykujjunkon vezettük le a folyékony, nedves, csöpögő homokot, és aki a legjobban tudta rezgetni az ujját, és a legkisebb csöppet tudta

szórni, annak lett a legszebb vára. Nekem könnyű volt virtuózzá lennem, hiszen egész lényem rezgett, mint említettem, egy abszolút rezge lény voltam, aki megengedhette magának e luxust, mert védte bátyja, a Tarzan. Persze, fontos volt megalapozni a falakat, tornyokat is, mert ha túlcspikézted, hamarabb összedőlt, mert amikor kezdett száradni, akkor pillanatok alatt szétporladt, vagy ha háborúzás volt, akkor könnyebben szétverték. Nagyon szerettem azt a homokot, a tiszait, ugyanis tele gyöngyház törmelékkal. A Tiszában rengeteg kagyló volt, s az őrlemény csillogott a homokban, imádtam ezt.

Különös, hogy fél évszázad után olyan házba kerültem, ahol most vagyunk, amit Homokvárnak hívnak. Az a különös dolog történt velem, lévén abszolút médium, hogy végül beköltöztem abba a homokvárba, amit gyerekkoromban annyira föl akartam építeni. Egyáltalán nem túlzás, amit mondok, ugyanis az egyik fiatalkori regényemben, az *Ördögfejben* részletesen leírtam a homokvár-csöpögtetést. Milyen furcsa beköltözni, élni egy metaforában, saját metaforádban, még ha valósabb életet is, tyúkokkal, kutyákkal, mint más irodalmárok.

Elhatároztuk, valahogy megpróbáljuk kimenteni Jutka nővérét ebből a borzalmas helyzetből, eladjuk az újvidéki Virág utca 3-at, és veszünk Palicson egy házat. [...]

Mi három, öttonnás kamionnal hoztuk a sok cuccunkat, háború volt, már se dobozt, se zsineget nem lehetett kapni. Ha nincs áru, nincs üres doboz, nem tudod mibe pakolni ezt a tömérdek könyvet. Borzasztó volt. Csantavéri fuvarosok szállítottak bennünket, egyetemet végzett különös figurák.

Egyik legértékesebb festményem eltűnt a hurcolkodásban, csak később vet-
tük észre, ugyanis előbb az egész cuccot bezsúfoltuk a Petőfi utcai lakás felső
traktusába, ahová értük, eltűnt, s azt sem tudjuk, hogyan. És közben elkezd-
tünk keresni egy másik házat magunknak, megvettük a Homokvárat.

A Homokvár salakbetonból készült, és ha bedugtad az ujjadat a falba, 67
elkezdett folyni a homok. Megfáradt vagy valamitől homokká válto-
zott. Látod, most is nagyon repedezik, noha a baranyai kőművesek egy cso-
dálatos kis csapata rendbe tette, alapot húzott alá, mert alapja sem volt,
betonkeretbe foglalta, mégis nagyon sok a repedés, valóban olyan, mint egy
igazi homokvár, óriás homokóra, csak nem lehet megfordítani, bár
lehet, hogy valami még megfordítja velünk együtt. Szóval ülök itt a
toronyszobában, akárha egy szerzetes, s nem előttem van a homo-
kóra, hanem immár körülöttem, remélem, nem valamiféle visszszám-
lálása ez már az utolsó homokszemeknek... Van Jüngernek, aki
majdnem olyan népszerű nálunk, mint Hamvas, egy nagy könyve a ho-
mokórákról... Ülök itt, s hatyúlapjaimon egyenkint körülrajzolok,
számozok, regisztrálok minden egyes alázuhanó homokszemet...

Ott laktunk a Petőfi utcában, itt pedig elkezdtek dolgozni azok
a csodálatos baranyai kőművesek, a laskói Pali mester vezetésével, aki
különben a dubrovnikai röpteret, s a fővárosok nagy részének építését
vezette. Otthon bunkerokat kellett nekik építeni. Kényszerszabadsá-
golták őket, pedig Jugoszlávia legjobb kőművesei voltak. Eljött egy
kis csapat ide, beköltöztek a Homokvárba, és újjávarázsták. Beton-
keretekbe foglalták az ablakokat, teljesen új beton alapot csináltak.
Minden falat, ami omlott, levertek, és téglával vagy betonnal kifol-
tozták. Különben ez az egyik legszebb villa Palicson, Franciaországban
élő, Kopeczky Csaba barátunk nagyapja, egy neves vasúti előljáró épít-
tette 1912-ben (avatásán dr. Brenner is hegedült, akít a következő
évben neveztek ki fürdőorvosnak Palicsra, s az ünnepségre Kis Eduárd
is kiugrott volt, még arra is emlékeznek, Percsiccsel társalgott itt, a
téli kertben, mert a toronyszoba alsó részét afféle téli kertnek képzeltek el,
a helyi calvadost, palicsi almapálinkát konzumálva), pedig itt sok szép villa
van, olyan ház, amiről az ember csak álmodik. Csaba itt született, ebben a
szobában, itt, íróasztalom helyén állt a bölcsője.

Van Nabokovnak egy érdekes novellája, Németországban egy orosz
emigráns elmegy kirándulni egy csoporttal, egy jutalomutazásra valójában.
Egy kis tó mellé érkeznek, ahol meglát egy házat. Úgy gondolja, ez a legszebb
hely, amit életében látott. Elhatározza, ott marad. Ez a háború kitörése előtti
pillanat. Közli a kirándulócsoporthal, hogy marad, ugyanis egész életében
egy ilyen helyről, házról álmodozott, most megtalálta, tehát marad. Ám ez a
fasizálódó német társaság egyszerűen nem engedi. Megverik és visszacipelik

magukkal, mert annyian kell visszaérkezniük, ahányan elindultak. Neki nem adatott meg, hogy bekerüljön abba a házba, a tó mellé, ahová elképzelte. Nekem megadatott, ám az idilli helyzeteknek is megvan a maguk furcsa főnökje...”

68

BS*:

„Költőien lakozik az ember” – szól Hölderlin *Csodás kékségben...* kezdetű versének elhíresült fordulata (Szijj Ferenc tolmácsolásában), amelyet híresen komolyan vett a gondolkodás és költés álomszerű együttállásáról értekező Heidegger; ha nem is feltétlenül költői módon, csupán a költészetéről értekező (vagy azzal kacércodó) filozófusként. No de miként vélekedjünk arról a költőről, a *Költő disznósírból* című beszélgetéskönyv hősről, aki tényleg, azaz szó szerint „költőien lakozik”? Tolnai Ottó ugyanis fáradhatatlanul makacs, már-már autisztikus léptékű poézissel (autopoézissel) építgeti a maga metaforikus-asszociációs nyelvi világát, és végleg bezárkózik oda – mint egykoron a bomlott elméjű Hölderlin a toronyba. [Tolnai persze metaforikus értelemben használja a torony alatti dolgozósobájára az elefántcsonttorony kifejezést, mégis, meglepően reálissá, találhatóvá válik ez a kép az interjúregényt olvasva. A BS által citált építés-allegóriák és metaforák mellett rendkívül markáns szöveget képviselnek az irodalomelméleti- és történeti fejtegetések, a kortársak megidézése. Tolnai túlhazbó poézise vezet aztán oda, hogy az oldalanként három-négy új név felbukkanásával az olvasó menthetetlenül elvész, tán örökre kizárul ebből a toronyból. Ezek a szövegbetétek teszik irodalmi szakkönyvvé a kötetet, amely ezeken a pontokon a vájt szemű kevesekhez szól. Tolnai fáradhatatlanul, evidenciaként léptet fel újabb és újabb művészeket az egyes oldalakon, egy olyan világ körvonalait húzva így, amelybe csak keveseknek adatott bejárás. Léteznek az építészek által művelt építészeti írásnak is efféle, asszociatív hálót mozgató dikciója, amely azonban az irodalom és az architektúra közötti evidenciakülönbség okán – kimondani is szörnyű, de – olvashatatlan. Komoly elszánást és erőt feltételez tehát a kortárs irodalmi közélet mélystruktúráját távoli szimpátiával figyelő olvasótól, hogy kövesse Tolnait a nevek és kapcsolatok olykor belterjes szövevényében. A könyv rizomatikus szerkezete viszont per se bátorítja akár a többszöri körbeolvasást is. Akárha egy Möbius-szalag felületén, törés nélkül juthatunk el ekkor egy olyan pontra, ahol nem ismétlésként, hanem ismerősként találkozunk Szivéri Jánossal.] Ráadásul még sportot is űz belőle, a „költőien lakozásból”, amennyiben gátlástalanul növeszti, duzzasztja, dúsítja és indáztatja költészetének, vagy éppen költői prózájának bázismetaforáit, mint amilyen például az építkezés alapanyagának tekinthető „homok” vagy az építkezés alapformájaként ismert „homokvár”; és erre, tudniillik szóművészetének vad metaforikusságára, időnként rá is csodálkozik: „Milyen furcsa beköltözni, élni egy metaforában, saját metaforádban, még ha valósabb életet is, tyúkokkal, kutyákkal, mint más irodalmároknak.”

És míg a „források közelében” való „költői lakozás” pazar szépségeiről verselő Hölderlin végül is megtévelyedve egy tübingeni toronyban kötött ki, addig Tolnai szerencsésen – hiszen aki dudás akar lenni, pokolra nem

feltétlenül kell annak menni – megtalálta a vízközeli lakozás költői megfelelőjét, a gyerekkori Tisza parti homokvárépítés felnőttkori változatát: a szétomló salakbetonból készült palicsi „Homokvárat”, amely egyszerre (át)épített ház és kiépített metafora.

*

69

Miként Lengyel Péter *Cseréptörés* című regényének hőse, Bárán János nyomozza a gyerekkori építőkocka-város otthonosságszerkezetének felnőttkori másait, emlékező vagy emlékeztető pótlékait, akként a gyerekkorában homokvárat építő Tolnai is bőszen kutatja az otthonosságvágy betöltésének helyeit – a térségi-történelmi (jugoszláv, majd posztjugoszláv) valóságban is, és a valóságon hizlalt, továbbá költői képzelettel cicomázott szövegvilágban is. Pontosabban a szövegvilágon belül megte-remtett otthonosságérzet nyomán születhet csak meg a valóságos világban való otthonosság érzete (illúziója); miáltal Tolnai tényleg a metaforáiban, azaz szó szerint „költőien lakozik”. (Jegyzetelő költő a varázslatos „Homokvárban”. Szárnyaló albatrosz a tágas légben. Büszke hattúy a nyílt vízen...)

Ahogy tehát a gyerek homokvárat épít a folyóparton, úgy terem a felnőtt otthont először Újvidéken, a Virág utca 3-ban, majd Palícson, az (eredetileg Orbánfalva, azután Pionír, majd újra) Orbánfalva utca 13-as szám alatti „Homokvárban”. De bárhol is jár Tolnai a nagyvilágban, mondjuk egy képtárban, ott is csak saját otthonos „bensőjének homokkal alapozott még nedves kis triptichonjával van elfoglalva” – olvashatjuk már az 1969-es regényszerűségben, a *Rovarházban*. Továbbá az 1983-as *Virág utca 3* kollázszerű szöveglabirintusában megörökített újvidéki ház padlásteréből leszűrődő zaj is „hihetetlenül felerősödik [...] a palatető alatt, és hát [a] koponyában”. És mivel „a pala és a finom csont akusztikája kitűnő”, joggal hangzik a (többszörös értelemben is) költői kérdés: „Megkísérletke-e már csonttal, finom koponyacsont-lapocskákkal borítani hangversenytermeket?” [Tolnainál nem-

csak a poézis akusztikus léptékű, hanem – mint ahogy erre egy szomszéd megjegyzése felhívja a figyelmét: „Tudják maguk, mit vettek?! Ezekben a falakban muzsikál a salak...” – a „Homokvár” falában pergő homok neszezése dallammá tömörülhet. Akárha a Milánói Scala. Az építészettörténet egyik anekdotája szerint Giuseppe Piermarini operája sokáig nem tartozott a kiemelkedő hangzású termek közé. Remek akusztikája – mint mondják – a benne évszázadokon át felhangzó fenséges muzsikának köszönhető: a kövek egy ideje már nem csak színpadról megszólaló zeneművet formálják dallammá, hanem együtt énekelik az addig játszott összes operát is. Úgy tartják, tudományosan is utánajártak a legendának. Egy különösen jól sikerült Verdi-előadás során akusztikusok mérték be a termet, majd másnap egy lelkes rezesbandát eresztettek színpadra. A próba végén újra mérték. Az adatok rosszabbak voltak: szétfújták és -dobolták, cintányérokkal csapkodták a kövekbe énekelte harmóniákat.] De lehet éppenséggel valami máshoz, tulajdonképpen bármi máshoz is hasonlítani a házat, mondjuk

Új Forrás 2012/2 – Bazsányi Sándor – Messelényi-Garay Andor: „Meggzálottan építettem a homokvárat...” – Tolnai Ottó: *Költő dísznőszínből*

az építész Le Corbusier számára kiemelten fontos hajótesthez („merész és tudós hajóépítők” által emelt úszó „palotához” vagy „lakógéphez”): „Mintha a ház szerkezete ropogna, készülné korhadt hajóként összeroppanni.” Egyébként a rozoga vízi járműként recsegő-ropogó ház szellőztetésének „rögeszméje” vezet oda, hogy a Virág utca 3 lakója, illetve a *Virág utca 3* beszélője valamiféle „égi bányásként”, azaz fúrógéppel a kezében „óriási szitává” lyuggatja a mennyezetet, csak hogy minél nagyobb hatáskokkal használhassa mitikus írószerszámát, „ciklámenceruzáját”. Először tehát a fúró (által ütött lyuk), és csak utána a (lyukon árdugott) ceruza; és nem fordítva, mint ahogyan az egyébként lenni szokott a tervezés–kivitelezés hagyományos munkafolyamat-tengelyén. Mert noha Tolnainál előzőleg szabályosan elkészül a fúrás-tervrajz, ámde ami végső soron számít: a „ciklámendominókból összerakott csillagászati térkép” megvalósult mása; a tervrajzon alapuló fúrások (házi performansza) nyomán keletkező, rendhagyó mennyezetfreskó.

[*Mintha megintcsak pontok rizomatikus kapcsolatáról beszélnénk. Mintha – persze ezt ő maga is hangsúlyozza – írásművészete kapcsán megkerülhetetlen lenne a rizóma. A vízszintes gyökér – például a spárga; csodálkoztam is, amikor a Költő disznózsírból című kötet spárgaszüretelős fényképe kapcsán Tolnai nem csap le a kínálkozó allegóriára –, nos a vízszintes gyökér hasonlatát kisebb filozófiai univerzáliává emelő Gilles Deleuze és Félix Guattari kapcsán érdemes egy gyors pillantást vetni az építészetet az irodalomtól elválasztó, illetve ahhoz kötő néhány szerkezeti sajátosságra. Az építészeti sajátlagos lassúsága okán viszonylagos késéssel sajátította el a kortárs filozófiák és természettudományok épp aktuális divatjait. Mégis, amikor ez megtörtént – akár Jacques Derrida dekonstruktívizmusára, akár Deleuze redőjére, akár szűkebb érvényességgel ugyan, de a rizómára is vonatkoztatva –, az irányzat?, tétel?, elmélet? hatását mutató házak az egyes passzusok meglepően pontos, képbe zárható illusztrációivá lettek. A homlokzatokra kihelyezett, motívummá emelkedő, de a hagyományos támaszgerenda struktúrát felváltó rizomatikus szerkesztés példája Rem Koolhaas pekingi televízió-épülete, vagy kisebb léptékben – nem szerkezetként, hanem ornamentikaként – a budapesti Pannónia utcai általános iskola tornaterme is. Ezeket a példákat azonban (élén Konstanti Grcic Chair ONE-jával, amelynek ülőrésze csomópontok expressis verbis rizomatikus hálója) a filozófia irányából egyszerre jellemzi illusztratív pontosság és – az építészeti lassú műfajának nyugodt programja okán – tartalmi felületesség. E feszítő ellentmondás feloldására tettek kísérletet építészek és filozófusok alkalmi együttesei: a La Villette-t jegyző Bernard Tschumi és Jacques Derrida közös munkája, vagy az utóbbival egy ideig szintén együttműködő, később az építészeti hajtogatáson ügyködő Peter Eisenman és a filozófus John Rajchman Frankfurt-projektje.] De nézzük magát a fúrásfolyamatot: „Miért is lett rögeszmémé ennek az óriási, láthatatlan szitának az elkészítése? Hát nem tudod, kérdeztem magam hüledezve. Nem. Nem tudom, csak fúrok, fúrok – teszem anélkül, hogy tudnám. Tényleg, miért? Azért fúrsz, fúrsz, fúrsz, mondom stílusomat parodizálva, hogy minden pillanatban, minden helyről, minden helyzetből feldughasd ciklámenceruzádat a padlásra. És hogy minden pillanatban, minden helyről, minden helyzetből ledughasd ciklámenceruzádat a padlásról. Azért. Azért? Lehet, igen, lehetséges.” Ráadásul az újvidéki zsidó temető fala is csak olyan, a szitaszerű*

mennyezetsíkhöz hasonló ábrává válik a „ciklámenceruzás” Tolnai előtt, amelyen a simogató kezek a „finom, fehér cementet már teljesen elporlasztották: függőleges labirintus, labirintusszerű malom”. És innen, a *Virág utca 3* recsegő-ropogó, agyonlyuggatott mennyezetű lakásától – többek között a zsidó temető porladó falának nem-figuratív „függőleges labirintusán” át – nyílegyenes, ugyanakkor megannyi metaforikus-asszociatív hurokkal cirádázott út vezet a palicsi „Homokvár”, amely tehát történetesen a 13-as szám alatt található. Ami persze, miként a Tolnaival rokonlelkű Tandori Dezső hiperhabzó „evidenciátörténeteinek” megannyi véletlenszerű egybeesése, jókora szövegáradáshoz vezet. Nézzük például a számmisztikus szöözön egyetlenegy hullámát – ezúttal *A pompeji szerelmesek* című 2007-es könyvből: „Tudjátok, kérdem a gyerekektől, hogy a mai Széchenyit majd csak akkor nyitják meg, amikor az első Balkán-háborút lezáró londoni béke után Albánia a Török Birodalomtól független állam lesz: 1913. június elsején? Közben Kosztolányi Velencében meglátogatja az örmények szigetét. Abban az évben jelenik meg Proust regényfolyamának első kötete, valamint Krúdy *A vörös postakocsija*. Dr. Brennert abban az évben nevezik ki Palicsra fürdőorvosnak. És ’13-ban: Duchamp a hokedlire szereli a biciklikereket – mint fent jelezni próbáltam, talán éppen az *Ifjúkori önarckép* egyik kérdésének hatására. [...] A gyerekek ilyenkor (ugyanis a Homokvár is 13-as számot visel és a magyarok is 1941. április 13-án jöttek be Bácskába, meg hát Jutka is április 13-án született) már sejtik, függetlenül a megbeszélte találkáktól, beharangozott rendezvényektől: loholok haza, Palicsfürdőre.” [A matematika rendszere persze támogatja az efféle termékeny együttthangzásokat: a skatulya-elvből (ennek alapján lehet belátni, hogy Budapesten tucatnyi ember is élhet, akiknek ugyanannyi szál haj nő a fején) még nem lesz költészet, a véletlenekből viszont – tűnjék bár kiszámíthatóan kiszámíthatatlannak – igen.] Ráadásul a számok véletlenszerű(?) játékát Tolnai tovább fokozza a „Homokvár” köthető motívumok és metaforák nyüzsgő sokaságával – mégpedig jókora nyelvi szenvedéllyel, a rá jellemző motorikus, autisztikus, sőt utópisztikus íráshévvél: „...én a Virág utcában, és ugye itt, a Homokvárban is igyekszem felépíteni független, utópikus világot.” A „ciklámenceruzához” hasonló eszközökkel felépített „független, utópikus világ” valójában belül van, a „koponyában”, mely belső zöreje csak még inkább felerősödik az éppen adott „palatető alatt”, legyen az akár az újvidéki Virág utcában, akár a palicsi „Homokvárban”. A folyóparti homokvár-építéseken iskolázott szépíró többnyire „tipikus rák-mozgást végez, kimozdul, kifut a rejtekéből, beindít bizonyos dolgokat”, azután „máris visszahúzódik a Homokvárba”. Tolnai stílusához igazodó metaforikus búvőkörbe vonva a hétköznapi szólást: homokba dugja a fejét; vagy ahogyan beszélgetőtársa, Parti Nagy Lajos mondja: „homokvárakat épít maga köré”. Ami nem volna más, mint

Új Forrás 2012/2 – Bazsányi Sándor – Messelényi-Garay Andor: „Meggzálottan építettem a homokvárakat...” – Tolnai Ottó: *Költő dísznőszívből*

a *Költő disznósírból* című kötet hőséneke jellegzetes struccpolitikája, jobban mondva „struccpoétikája”: „...jóllehet itt gubbasztok területen kívüli Homokváramban, akárha Beckett-hősként, immár nyakig homokba merülve, és ez [...] valamiféleképpen megfelel az én struccpoétikámnak...” (A *pompeji szerelmesek*) Vagy ahogyan az 1913-as velencei tengerparton időző, majd a palicsfürdői 13-as szám alatti ház íróasztalánál spekuláló Tolnai által idézett Kosztolányi írja: „Milyen önzetlen művész is az, aki nem cararai márványba és kőbe faragja alakjait, hanem hóba. Kihez hasonlít ez? Csak a költőhöz, aki az érzéseit a homokba írja...” [Könnyű utólag okosnak lennünk, hisz akkor még nincs landart, meg sem született még Robert Smithson vagy Michael Heizer, Andy Goldsworthynek még a szülei sem látták meg a napvilágot; hószobrokat csak gyerekek készítenek karácsonykor, hogy répával, szénnel fessék arcukat. De éppigy nem létezik még a jégszobrászat gicse, vagy a jégheletek iparosított, neobourzsoá ízléstelensége – másfajta persze igen, de az mára művészettörténetté vagy antikvitássá szublimálódott.] Vagy éppen olyan „porba”, amelyet „elsodor” a „tavasz sárvize” – mint Babits *Ősz és tavasz között* című versében. Márpedig a Tolnai-szövegek beszélője, hőse nem pusztán porba vagy homokba ír, hanem egyenesen arról ír, hogy homokba költözik, hogy „homokemberré” válik maga is – miként a 2001-ben kiadott *Balkáni babér* egyik versében áll: „...egyedül maradtam homokember / a maga paskolta-csöpögtette homokvárban...” (*Spiritusz, avagy jó volt ráébredni*) [Akárha Abe Kobo regényében, A homok asszonyában. Tolnai költészetének, írásművészetének elementáris gravitációjától egyébként BS sem tud szabadulni. Gondolatmenete hasonlóképp halmozó, allúziókat tomyozó, asszociatív: mint pontok felhője, amelyhez közeledvén fokozatosan elvész annak formája, testszerűsége, hogy helyette az utalások, viszonylatok és kapcsolatok rendszerét engedje láttatni.] A részben valós, részben imaginárius épület „felavatásán (13-ban) fürdőorvosunk / dr brenner is jelen volt” – és persze motívumként azóta is jelen van; mint ahogyan oly sok minden más is jelen van a monomániás magányába zárkozó „homokember” szilárd „koponyacsont-lapocskákkal” védett agyában, hiperaktív költői agyvelejének szakadatlan fortyogásában.

A megtalált „Homokvár” metafora pedig még tovább dúsul Tolnai „homokkal alapozott” elméjében. A palicsi épület éppúgy világszerű színpaddá tágu, mint az 1992-es *Wilhelm-dalok* panorámás budija: „... amióta letépte a szél / a léckeresztről a kátrányt / az egész világ előtt vetkezem / ez a lécz az én fügefalevelem...” (*budi a délibábban*) [Igen-igen, de erről a színpadról nem tudunk meg semmit... Lehet, hogy okafogyott kérdés e világszínpad méretét, színét, deszkázatát feszegetni, de mégiscsak egy házról lenne szó. Tolnainak a terekkel kapcsolatos passzivitása?, érdektelensége? épp a színjátszás kapcsán kerülne izgalmas fénytörésbe. Több darabját is bemutatták színházban, több alkalommal is részt vett a próbákon. Ám öt barátjával, Nagy Józseffel ellentétben nem a színpad, nem a tér hatása foglalkoztatja. Közös munkájuk során Nagy folyamatosan modellezte, építette, teresítette a mozgást, de Tolnait mintha nem érdekelné a színház terének foucault-i heterotópiája, a két tértípus érintkezési felülete. Figyelmét a próbákon a színészre összpontosítja, nem pedig Peter Brook körötte lévő üres terére. Passzivitásának tüköralakzataként a dán-izlandi művész Olafur Eliasson említhető, aki

meggyőződéssel, hittelt vallja, hogy rendkívül komoly, minőségi változások történnek a térben már akkor is, ha csak egyetlen lépést teszünk. Félreértés ne essék, nem bírálok, nem kérek számon semmit, pusztán ámulattal tölt el az eljárás, amelynek során egy ház úgy válik tiszta szöveggé, irodalommá, mi több irodalmi alakzáttá, hogy ennek nincs hatása a tárgy létmódjára.] Meg egyébként is, értesülünk a *Virág utca 3*-ból, a budi mellől olykor „elmarad a ház”, és így a budi maga lesz a ház, mégpedig „gyöngyház”... A külvilágra (a „járásra”) nyitott budi és a mindent (a lakóját is) magába temető „Homokvár” szerepköre teljességgel azonos: az otthonosságot, a világszerűséget, a világszerűség középpontját jelenti – mind a monomániás beszélőnek, mind pedig a monomániás beszéd hatása alá került olvasónak; például a *Balkáni babér*-kötet *Ahogy* című versében kiépített ’homokóra – vér – Homokvár – Vértó’ metaforasor árukapcsolásos szövegtengelyén:

*...s a popa-verssel való bajlódás közben
egyszercsak megborzadva veszed észre
vérrel telítődő homokórád
vérrel teli kupát tartasz a kezekben
nem érted ám aztán rendszeres napi sétáidon
[...]
a homokvár és a vértó között
a valóság összehozza (mutatja)
meg is magyarázza neked a metaforát
állítván a homokóra motívumához még
senki sem nyúlt ilyen eredeti módon...*

A „Homokvárat” és lakóját, egyúttal *A pompeji szerelmesek* beszélőjét, az ő hétköznapi lakozását folyamatosan veszélyeztetik a rágcsáló és motoszkaló egerek; ami persze jócskán felszaporítja a „költőien lakozás” hiperbolikus szépségalakzatait: „Az igazság az, tehetetlen vagyok velük szemben. A múltkor azt jegyeztem fel, hogy rájuk döntöm az egész Homokvárat! Majd pedig azt, hogy ők fogják rám dönteni az egész Homokvárat...” Míg mondjuk a fecskék éppenhogy – a palicsi villát is fenyegető NATO-bombázás ellenére – visszaköltöznek a homokban fuldokló dalnok otthonába, amelynek salakrögei meg az elpusztult Pompeji lávadarabjaira hasonlítanak, mely lávadarabok viszont... [A fecskétörténet, a pusztulásnak kitett vár megóvása végül vértmetaforába torkollik: „Jutka vadszőlőt vett, elhatároztuk: befuttatjuk a Homokvárat is. Két dolog miatt egyeztem bele vállalkozásába. Mert ősszel egyedülállóan szép málnából és vérből kevert vöröse, meg azért, mert úgy remélem, erős folyondárjaival majd összefogja, összemarkolja, megőrzi, megóvja a mi háznakat-várunkat.”] És noha jól tudja a végtelenségig fokozható „struccpoétikát” folytató „homokember”, hogy „nem szabad játszani a motívumokkal (metaforákkal, költői kategóriákkal)”, azaz egerekkel, fecskékkel,

pompeji lávadarabokkal, lényegében bármivel, ami eszébe ötlik, hiszen így előbb-utóbb „nem fog tudni szabadulni tőlük, nyakán maradnak, nyakára terkednek, veszélyesekké, életveszélyesekké lesznek” – heroikus bizonyosság-

gal mégiscsak ekként véli, sőt vallja: „És mégis, tíz év se múlt és itt
74 vacogok e pergő Homokvárbán, itt lubickolok, fuldoklom a Vértóban.”

És jó, ha tudjuk, hogy nem pusztán a „homokkal alapozott” költői elmében zajlik a Tolnai-féle játék a szavakkal, a „homok” mellett például a „vér”-rel, hanem az iszonyatos balkáni háború előterében is.

Az épület metaforikus szintjei, azok centrifugálisan bővülő párhuzamai mellett természetesen felködlenek a világirodalom ismert toposzai, Hölderlin vagy Rilke tornyától az arisztokratikus elefántcsonttorony vagy a vátészjellegű világítótorony képzetéig – természetesen kellőképpen „relativizált”, vagyis hogy a Tolnai-univerzum, most éppen *A pompeji szerelmesek*, belső logikája szerint abszolutizált formában: „A Homokvár szobái mind egybe voltak nyitva, így csak még inkább relativizálódott az úgynevezett elefántcsont-, illetve világítótorony (megfelezett torony-, pontosabban torony alatt lévő szobáját nevezte olykor így) motívum valóságfedezete.” És noha tényleg „relativizálódik” az épületalapú „motívum valóságfedezete”, mégsem lehet teljességgel csak úgy beszélni a „Homokvárról”, mintha az nem valószínű anyagból (salakbetonból) épült valószínű ház volna, történetesen „az egyik legszebb villa Palicson”, tényleges építészeti adottságokkal, azaz tagadhatatlan hátulütőkkel és csábító lehetőségekkel.

*

Amennyire szeret a kisgyerek a leapadt Tisza „langyos vízében leledzeni”, annyira magától értetődő módon iparkodik ugyanott „homokvárakat építeni”. Mint az a szerencsés (mivel lelkében örökre gyerek) felnőtt, aki a „források közelében” tartózkodva „költőien lakozik”, és persze éppígy, vagyis „költőien” építkeznek. A mindkét életszakaszban egyaránt működő otthonosságigény mindkét esetben kiegészül az otthonteremtés, az építés vagy átépítés megfelelő technikáival. Így tehát a gyerekek „fontos [...] megalapozni a falakat, tornyokat”, mégpedig az összedőlést kockáztató „túlcsipkés” nélkül. A felnőtt író pedig folyton visszaemlékezik a „homokvár-csöpögtetés” technikájára (például *Ördögfej* című „fiatalkori regényében”), sőt támaszkodik is egykori Tisza parti emlékeire – akkor is, amikor szakszerűen átépíteti a palicsi villát a „csodálatos baranyai kőművesekkel”; és akkor is, amikor ő maga építi fel szakszerűen a saját, immár bőszéggel „túlcsipkezett” szövegeit, amelyek adott esetben, így például a *Költő disznósírban* néhány hangsúlyos pontján, éppenséggel a palicsi ház átépítéséről szólnak. Ezek az írások tehát egyfelől nyelvi eszközökkel ábrázolják a tényleges építkezést, másfelől az ábrázolt építkezéssel allegorizálják is saját poétikus megalkotottságukat, megépítettségüket. A két szövegszint pedig menthetetlenül

összecsúszi, sőt (lévén homokról van szó) összefolyik: a kőművesek, miután „alapot húznak”, szilárd „betonkeretbe foglalják” – a „homokórát”. Jóllehet Tolnai óhatatlanul, azaz nem feltétlenül tudatos nyelvi döntéseivel mégiscsak felhívja olvasói figyelmét a különbségekre, hogy tudniillik más dolog építeni, és megint más dolog írni (még ha építésről is). Így például az 75 építkezéstechnikai kifejezések és a költői metaforák nem azonos, csupán egymáshoz hasonlítható voltára utal a „mint” szócska, valamint az utána, belőle következő „csak” és „bár” szavak: „...valóban olyan, *mint* egy igazi homokvár, óriási homokóra, *csak* nem lehet megfordítani, *bár* lehet, hogy valami még megfordítja velünk együtt.” (kiemelések: BS) Hiszen sosem lehet tudni, mire lehet képes, mit lehet képes rajtunk vagy bennünk végbeinni a metaforikus, most éppen hasonlatszerkezetű, szó-mágiával megidézett „valami”. Továbbá az átépítést végeztető és csodáló költő is csak úgy érzi magát a toronyszobában, „akárha” valamiféle „szerzetes” volna. Noha *valójában* nem az. Ámde *tényleg* annak érzi magát. Mely kettős tudatállapot legpontosabb nyelvi megfeleelője: a metaforikus hasonlat, amely összeköt és elválaszt. Mert „bár” kapcsolatot teremt, „csak” éppen nem teljes körű kapcsolatot.

A „megszállottság” nem csupán a homokvárat építő gyerekre, de a salakbetonból készült házba költöző felnőttre is jellemző; sőt pontosan ez, a túlzásokra hajló lelkesültség határozza meg az ő költői viselkedését, létezését. Következésképpen a környező valóságot (dolgokat és embereket, eseményeket és cselekedeteket) mindig „különösnek”, „furcsának” vagy egyenesen „csodálatosnak” látja, illetve látatja: a házat, ahová került; az életformát, amelyet a házban folytat; az embereket (például kőműveseket), akikkel dolga akad... [Tolnai költészetének legnagyobb mágiája talán ez a mélységes humanitás, a másik ember iránt érzett elfogulatlan szeretet. A flamingó térde című portréfilmben elkíséri őt a kamera néhány találkozásra, beszélgetésre, italozásra, amelyek során érződik: valóban a környezetében élő hétköznapi emberek, azok gyakran semmis történetei válnak irodalomká. Parti Nagy Lajos többször rákérdez írásművészetének szakmai részére, a csinálás, a tekhné kérdéseire, a „megmancsolható” alapanyagokra. A portréfilm épphogy ezeket az alapanyagokat mutatná be, de egyértelmű: ahogy ezek a figurák hősökké, a tárgyak mítoszhordozóvá válnak, az nem pusztán „szakma”, hanem – az érzékenységen túl – egyfajta érzék arra, hogy az anyag a teherbíró-képességét nem meghaladva terhelje jelentőséggel a matériát, emelje motívummá az adott jelenséget. Legkésebb Arthur Miller óta lehet rendkívül fárasztó közhely egy irodalmár számára a hétköznapi élet drámájáról beszélni, és Tolnai esetében sem erről van szó: a jelentéstartó pontok fellelése, illetve a fellelés általi jelentőségadás dinamikája lebegtetni környezetében a tárgyakat.] És hiába szabadkozik serényen, hogy „nem túlzás” mindaz, amit mond a „Homokvárról”, annak átépítéséről, ha egyszer nem tud nem túlozni, lévén éppenhogy a túlzás nyelvében (az ő saját anyanyelvében) beszél. Minden egyes mondatában a túlzás retorikáját, sőt poétikáját

alkalmazza – mint a költői nyelv alkalmazottja, sőt megszállottja; aki tehát mindig mámorosan együtt fordul a „valami” által mozgatott, háznyi méretű „homokórával”. Ez volna hát az ő munkája: költői túlzásalakzatok segítségével beszélni a „csodálatos baranyai kőművesek” munkájáról; bevonni az átépítés témáját a szépirodalom műveleti övezetébe; rendesen megírni a palicsi villa átépítését. Így tehát a „Homokvárba” – lakó- és munkahelyére – zárt írástudó bőszen dolgozik íróasztalánál: „Ülök itt, s hatytyúlapjaimon egyenkint körülrajzolok, számozok, regisztrálok minden egyes alázuhanó homokszemet...”

A „regisztráló” elme term(el)ékeny talajára „alázuhanó homokszemek” egyikében, Tolnai olvasmányélményei között, felbukkan Nabokov „érdekes novellájának” hőse, aki nem telepedhet le a neki leginkább megfelelő házban – szemben a *Költő disznósírban* című kötet beszélőjével: „Neki nem adatott meg, hogy bekerüljön abba a házba, a tó mellé, ahová elképzelte. Nekem megadatott, ám az idilli helyzeteknek is megvan a maguk furcsa fonákja...” (kiemelések: BS) Érdemes hát kitartóan figyelni a költői túlzásalakzatok „betonkeretébe” ágyazott „idill” szükségszerűen „furcsa fonákjára”, Tolnai bő lére eresztett túlzásköltészetének belső logikájára, annak megannyi szépségére. Többek között a szertelen írásmód következetes átépítésjellegére. Hogy például a dolgoz „homokember” a valóságos házáépítés munkafolyamatát visszavonhatatlanul átépíti, átírja metaforává. Hogy tehát a valóságos épület, miként a megfordított homokóra, végleg átváltozik metaforává.

Végül is, a palicsi Orbánfalva utca 13-as szám alatt található villa tényleg átépült, mégpedig a szó legszorosabb értelmében vett „költőien lakozás” legmegfelelőbb helyévé: „Homokvárrá”, vagy éppen „homokórává”...

*A szögletes zárójelbe tett, kurzivált kommentárokat készítette: WGA

WGA*:

Sárga falak, mozgalmas tömeg, cseréptető. Az ablakok felső harmada nyesett: geometrikus boltívkezdeményként fogadja el Árkay Aladár, Kós Károly és általában a nép szecesszióval kevert nemzeti romantika hatását. Nyergek, tornyok és füstlikak; pisze- és csonkakontyok, oromzatok és galambdúcok festői tájképe a tetőn; alatta szecessziós motívumokkal díszített, földszintes villa. Tömege határozottan, alaprajza finoman additív. A bejárati folyosóra fűződnek, mint gerincre a bordák, balról a kiszolgáló helyiségek, jobbról a szobák: szemben a szalon nyílik. A négy nagyszoba külön világ, ám akár össze is nyithatók: L-alakú enfilade – lusta boltívekkel kapcsolva. A könyökkanyar hajlata, a bejáratról tán legmesszebb eső dolgozó kerti sarka lecsapott: a nyolcszögkezdemény invitálását a tető fogadja, hogy tört sisakú toronnyá erősítse a még bizonytalan

„nemlétével” – no jó, legfeljebb, olykor-olykor, az újvidéki Virág utca 3-as szám alatti ház „nemlétével”. Ugyanakkor az irodalmi lét tükrében mégiscsak látható lesz a nem-irodalmi „nemlét”, a „Homokvár” tükrében a WGA által felskiccelt alaprajzzal rendelkező épület – tagadva, zárójelben, de mégiscsak.]

78 A „Homokvár” valóságfedezete persze rendkívül erős, ennek megfelelően erős az allegorikus, metaforikus potenciálja. [Ahogyan Koncz Zsuzsa éneki bölcsen: „Minél inkább hull a hó, annál inkább havazik.” És fordítva.] A salakbeton villa falaiból folyamatosan pergő homok az allúziók szövevényét nyitja; a muzsikáló falak akusztikus szinesztéziája tekergi át a *Költő disznósírból* és *A pompeji szerelmesek* című köteteken is végigvonuló Pompeji-metaforát: „A Homokvár padlása gyönyörű, akár egy rejtett pagoda, amely közepén egy százéves füstölőkamra áll [...] hol kabinnak, hol sötét-kamrának, alkímikusi laboratóriumnak, koromlila költői műhelynek mondom, amibe, ha beleáll bokáig az akáchamuba, a Palicsra rímelő Pompejiben véli saját magát” – hangzik az interjúregényben, majd töretlen ívként folytatódik a későbbi kötet több szólamában is: „Különös, mint a gyerek, úgy örültem, amikor felfedeztem, hogy a Pompejiből hozott lávadarabok szinte ugyanolyanok, mint a Homokvár falából kibukó salakrögök, akár fel is cserélhetők”. [Nem túl közeli, de talán érdekes párhuzam, jobban mondva alkati és poétikai különbségeken alapuló látás- és mozgásbeli eltérés, hogy míg a Szekszárd-környéki pannon világot feltérképező Mészöly Miklós tényleg elmozdul Pompejibe az *Oh, che bella notte!* című novellában, addig Tolnai a magyarkanizsai-palicsi tájra varázsolja a dél-itáliai romvárost.] Hézagmentesen simul e motívumcsoport-hoz egy újabb költői kategória – egyébként valós tárgy –, a „kopott vulkánfíber”, amelyből, amikor Tolnai egyik hőse kinyitja, ugyanaz a vulkáni hamu ömlik, mint a „Homokvár” falaiból, a Vezúv kráteréből, vagy a füstölő mélyéről. [A „homok” lehet talán az egyik legkiaknázhatóbb, sőt leginkább kiaknázott s így agyonhasznált metafora (a tiszteletreméltó „Nap” mellett); gondoljunk csak József Attila szomorú, vizes síkjára, Pilinszky alvó szegeire a jéghideg homokban, a homok asszonyára, a szerelem sivatagára... Nem is beszélve a homokóráról, amely csak pereg, pereg... Önmagában is dicséretes tehát az, amit Tolnai művel: az is, hogy meri tenni, és az is, hogy tudja tenni. Hogy leporolja a homokot, a „homok” metaforát.] A „Homokvár”-motívum valóságfedezete tehát vitathatatlan, ám annak érdekében, hogy ez a valóságfedezet ne olvadjon el, ne kopjon el, már nem mint realitás, hanem mint felmutatott világelem, mint megszórt akupunktúra-pont jelenik meg Tolnai költészetében. Körülírással, körbejárással, referénszerű ismétlésekkel emeli újra és újra költői kategóriává a házat, amely párhuzamosan azzal, hogy irodalmi alapanyaggá lesz, meg is szűnik, utópiává válik – tán sosem is volt képes házként létezni.

A tárgyak motívummá, és pláne ennyire rugalmas és elnyűhetetlen metaforává emelése bizonyára elképzelhetetlen a *dolog* túlírásával. A „Homokvár”, avagy – egy korábbi ciklusra gondolva – az újvidéki vakvágány addig teherbíró, ameddig asszociatív lehetőségtérként, vonatkoztatási pontként, nem pedig megismerhető valóságként jelenik meg: dologi létükben való

természetes felfüggesztődésük a szükséges feltétele annak, hogy metaforává lehessenek. [Noha másfelől meg nem szűnik meg teljesen „dologi létében” létezni. Hiszen a Költő disznószírban írja mégiscsak abban a házban él, amiről ír, de még – és nyilván az olvasónak ez volna a fontosabb – az írásaiból is megtudunk egyet s mást a ház „dologi létéről”. És még talán azt is megkockáztathatjuk, hogy a költészet felől valamicske extrafény – a máshonnan meg nem 79
szerezhető tudás vagy tapasztalat fénycsóvjája – vetül magára a „dologi létezőre” is. Minél erősebben szól a szépirodalmi szöveg, annál jobban látszik maga a ház. Ahogyan a már idézett dalban áll: „Minél inkább hull a hó...” Vagy ahogyan a Tolnai-könyvben felbukkanó Weöres Sándor írja a Harmadik szimfóniában: „...s a két arc: az Igaz és a Van / összefordul mámorosan, / mint a Nap meg a tenger / nézi egymást ragyogó szerelemmel.” Persze ez is csak költészet. Nem pedig dolog. És még csak nem is a dolog pontos képe vagy leírása.] Érdekes módon mégsem a tárgyi-dologi elfáradás, hanem a költői kategória önmagára vonatkoztatott, kényszerítő ereje, egyfajta egzisztenciális összeroppanás nyomasztja Tolnait: „...nem szabad játszani a motívumokkal (metaforákkal, költői kategóriákkal), elég csak a vakvágányt említeni, kis híján ott rostokolok még most is. Tudtam, idővel, miután már mint metaforákat, kategóriákat elhasználtam, kimerítettem, nem fogok tudni szabadulni tőlük, nyakamon maradnak, nyakamra tekerednek, veszélyesekké, életveszélyesekké lesznek. És mégis, tíz év se múltott és itt vacogok e pergő Homokvárban, itt lubickolok, fuldoklom a Vértóban.” (Hasonlóképpen válik metaforává az ókanizsai szülői ház leégése, amelynek oltásakor a tűzoltók – tévedésből – a ciszternába dugják a csövet, és „szarral” kezdik csillapítani a lángokat. A Tolnaira permetező bélsár metaforikus-allegorikus képe azonosul későbbi megvádolásának történetével.)

Stratégiájának megfelelően, a kötetben elhangzó egyetlen, ámbár súlyos építészetkritikai passzus is hasonlatként jelenik meg. Weöres Sándor, amikor Tolnait látogatva érkezik Újvidékre, felpillant a vasútállomás homlokzatára így szól: „Jé, ez olyan, mint a disznó szájpadrása.” Egyszerre remek, döbbenetes és megsemmisítő hasonlat egy olyan házról, amely a modern építészet formalista alternatíváját kínálta. Függetlenül attól, hogy ma mennyire igazolható Weöres bírálata – az ő perspektívája akkortájt nagyon más lehetett –, a lesöprő kritika nem mint vélemény, hanem mint idióma és pozíció lesz kedves Tolnai számára. Aki felmutat, akupunktúra-szerűen megjelöl, *szóba hoz* bizonyos (nem csak építészeti) együtteseket, ám ez a szóba hozatal nem a szövegszerű léteztetést, inkább az élmény, az asszociatív vízió felmutatását szolgálja. Weöres disznószájpadrás-hasonlata sem kritikai szempontból, hanem a látás, a pozíció el-sajátítása, a *hely* okán válik fontossá, ahonnan Weöres beláthatott a disznó szájába. [Igen, ezt kell elfogadnunk Tolnaitól: a nézőpontválasztás végletes következményeit. Hogy onnan, ahonnan ő néz és beszél, úgy és akként láthatjuk a palicsi házat, ahogyan és amiként látnunk adatik: ha nem is disznószájpadrás-szerű vízióként, de dús metaforabokorba rejtve.]

Különleges nézőpontból lesz a Rovinjtól nem messze fekvő Bale napvárossá, nem metafizikus, hanem fehéren izzó utópiává. Amikor a rovinji múzeum igazgatójának közbenjárására az ott 'csibészkedő' művészkompania végül kiválaszt magának egy házat, az épületbe lépve az utópia azonban megszűnik, összetörik. Ha úgy tetszik, valóságos hely lesz azáltal, hogy látják: a ház egykori lakói siettükben, menekülve hagyták félbe cselekvéseiket, hagyták hátra ingóságait, ruháikat. Úgy tűnik, nem a konkrét élet nyoma, hanem az enigmatikus történet változtatja Tolnainál a helyeket utópiává. A járási tanyán kiszenvető lovász emléke például mitikus magasságokba emeli a konyhai búbos kemencét: ennek padkáján éli kínjait a mellén elrákosodó lóharapásba kocsikenőcsöt tömő gazda. A tanyát a szenvedés emléke mitizálja, Balét viszont a sietve félbehagyott élet nyomai korrumpálják. Történetbe csomagolható utópiákat keres és talál könyveiben Tolnai, mintha az élet *nyoma* lenne túlon túl riasztó ahhoz, hogy – a történetekkel szemben – konkrétá tegyen számára helyeket.

Balei csalódottsága – ezzel összhangban – akkor enyhül, amikor valaki végül kinyitja a spalettákat: a „tömbökben” beeső napfény hirtelen képzőművészetté szublimálja azokat a nyomokat, amelyekhez Tolnai a helyzet okán sem tud történetet rendelni. Mintha zavarná a megszővegezzhetetlen sors, a mítosztól mentes hétköznapiság, és általában azoknak a tárgyaknak a halmaza, amelyeket – nagy hirtelenjében – nem képes irodalmi alapanyaggá változtatni. *[Az író, ha tetszik, ha nem, eleve: vérszívó, élősködő. Vizuális-észleleti ingereket, például képeket vagy helyeket keres, hogy azokból történeteket fejlesszen. Elmegy akár nagyon távoli tájakra is, vagy legalább jól szétnéz maga körül, a maga háza táján – és megírja. Vagy adott esetben – miként Tolnai a „Homokvárban” – arról ír, hol ír, vagy még inkább arról, hogyan ír ott, ahol ír.]* Ézert is lesz kérdéses hangulatának hullámszáma, amely az utópikus várakozástól ível a félbehagyott élet nyomai kapcsán érzett kijózanodásig, majd a napfényben feloldódó megnyugvásig.

Tolnai igen szélesre tárt irodalmi univerzumában a házhoz csatolható történet válik alapanyaggá; a szövegszerű léteztetés kényszere, netán ideája nem a házra irányul – az pusztán hordozó. Ezért aztán a legkisebb tárgyak sem saját méretükben jelennek meg, hanem történeteik axonometriája váltja át a formák, terek, alakzatok és részletek igencsak eltérő minőségeit egyenléptékűvé. Megszűnik a súlykülönbség Csibuk – Pap Tibor – rózsagyökér pipája, Fülep Lajos kancsója, a balei ház vagy a „Homokvár” között. Ahol nem recseg a parketta, nincsenek szagok, ellenben muzsikálnak a falak. Dallammá szerveződik a neszezés, homokórává az enteriőr, ahogy a salakbeton porlásával peregnek a szemek a falból. Nem tervezői akarat, kompozíció, esetleg évszázadok által érlelt térhasználati rend, hanem legendák teszik jelentéssé a teret. Eszerint muzsikálnak a „Homokvár” falai, és ennek a motívumnak a mentén lesz akusztikus

a Kosztolányi utca is, amelynek egyik végén, ha megdörzsölik lábbal a járdát, bizony az utca másik végén is hallatszik.

A metaforikus építkezés legfőbb következménye: az általános elhallgatás, az önmagában is vonzó, esztétikus alakzat által könnyen takart alulírtság, amelynek okán nem csak a „Homokvár” körül maradnak ta- 81
lányok, de olykor konkrét kérdésekre sem születnek válaszok. Tolnai gyerekkorának meghatározó élménye a járason pásztorkodással töltött nyár, ahol úgy érezte, a nap aranszegekkel szorította a földhöz. Különös visszhangot kap az élmény, amikor megtudja, hogy barátja, a festő Faragó Endre ruháit gyerekkorában – hogy el ne császkáljon – apja a deszkakerítéshez szegelte. Faragónál is, Tolnainál is kiemelt metaforává lesznek a szegek. Parti Nagy Lajos konkrét kérdésre, hogy melyik volt előbb: a metafora találta-e meg a felszegezett kisgyerek képét, vagy fordítva, Tolnai már éppúgy nem válaszol, mint ahogy eltereli Domonkos Istvánra és a *Symposion*ra vonatkozó kérdéseket is. [*Ami persze nem is annyira szándékos manőver volna, háttérben az „alulírtság” vagy az elsőbbségre vonatkozó kérdés „elaterelése” miatt érzett büntudattal, mint inkább a leíró értelemben autisztikus-infantilis beszédmód egyenes következménye.*]

A tárgyak metaforikus létmódja, az emlékek történetyszerű léteztetése – támogatva ezzel a középpont mellé beszélést – nem csak a dologság mibenlétét függeszti fel, és teszi helyenként értelmezhetlenné a dialógus műfaját, [*De hát a Költő dísznózsírból nem is dialógus, hanem interjú, amelynek roppant érzékeny kérdezője nem eszmét cserélni akar, hanem beszédhelyzetbe kívánja hozni az egyébként is beszédes interjúalanyt. Persze vehetjük nem műfaji értelemben is a WGA által használt „dialógus” szót, tudniillik a szerző (illetve szerzők) és az olvasó közötti lehetséges párbeszéd értelmében. És itt lehetnek – eleve jogos, hiszen ekkor már ő a dialóguspartner – fenntartásai WGA-nak.*] hanem olykor kimer(it)etlenül hagyja még a kézenfekvő tartalmakat is. Az irodalom- és tárgycinálás azonosságait bemutató történet lehetne az, amelyben Koncz István – Tolnait tanítva – magyarázza, hogy egy szöveget is úgy kell megcsinálni, mint egy széket. Koncz hosszan mesél az ebéd közben hirtelen odarántott mobiliumról, Tolnai pedig elbűvölten hallgatja Koncz magyarázatát: akárha egy gótikus katedrális, új tekintettel kezdi nézni a mobiliumot. Részletek és konkrétumok híján azonban üres, tartalom nélküli forma marad ez a hasonlat, tanulság nélküli a történet. [*Másként hangzik ez a fordulat egy építésztől, hogy tudniillik „tartalom nélküli forma”, mint egy irodalmártól. Hiszen mást jelenthetnek a „tartalom” és „forma” szavak a funkcionális és reprezentációs igényeket szolgáló építészetben, mint az időnként a mélységes „tartalom” híján való formalizmus és a „formát” álcaként használó ideologikusság vádjaitól visszhangos irodalomértés övezetében.*] Az ugyanis nem derül ki, hogy Koncz mit is mondott. Tolnai körüljár tárgyakat, témává is emeli őket, de a dolgot magát szinte sosem mutatja be. Talán a könyv rizomatikus szerkesztésének okaként,

ezeknek a részleteknek nincs közepe, gyakran hiányzik a történetek karógyökere, üres marad a szöveghej. Miközben *Pilák Pinci pínéájának* története a végletekig húzott, ami önmagában is jelzi, hogy Tolnai számára a tárgyaknak csak a hozzájuk kötődő embereken keresztül van jelentősége. Nem véletlen, hogy „guberáló”, „vidéki ószeres”, „gyűjtő” vagy „becsüs” barlangjára emlékeztet a szobája, ahol különleges szerepe van a vulkánfíbernek, vagy a házzal megörökölt hokedlinek. Dolgozója: „félíg szisztematizált szeméttelep”, „zsvibvásár”, „lerakat”, „depónia”; elefántcsonttoronyba zárt odú közepén él, ahol különös, auratikus kompozícióvá érlelődnek a tárgyak, amelyeknek a legkevesebb közül sincs enteriőröz, lakberendezéshez vagy hasonlókhoz. Akárcsak Haraszty István – Édeske – újpesti lakószobra: nála plasztikává oldódik falfelület, műalkotás, berendezés és mobilszobor; Tolnainál törött kancsó, vulkánfíber, óarany fotel és még ki tudja, mi minden szövődik áriává.

*

Tolnai költészetének inspirációs forrása, utópikus, független, intim és autonóm világa a „Homokvár”; mondhatni tematikai nagyforma. Aprólékos munkával emeli önmagát a palicsi ház médiumává; kapcsolata a házzal inkább allegorikus, semmint tapasztalati, netán testi. A környezetét megéneklő szölamok közül nem véletlenül tűnik ki a *Virág utca 3* című kötetben megírt szőrös ház motívuma. A hihetetlen leletre a gyerekek hívják fel a figyelmét: „... végigsimítottam tenyeremmel a falon. / Megborzadtam. Kis híján elsikítottam magam gyerekeim és kutyám előtt. / A fal, a ház valóban szőrös volt.” Ez a konkrét, nagyon is tapintható kétkezi élmény szinte azonnal irodalmi regiszterekbe vált: „Akárha valami nagy, erős sörtéjű állatot, farkast, vadkant, bizont vagy grizli medvét simogattam volna. Vagy egy óriási sárkefét, az éj óriási sárkefét.” [*Ha nem „váltana” Tolnai „irodalmi regiszterekbe”, akkor nem volna hatása a kicsit későbbi poémnak, hogy tudniillik azért szőrös a ház, mert „a tehénlepény és a paripacitrom” mellett sörtét is keverték a tapasztó sárba. És egyáltalán, nem az volna a lényege a valamiről (bármiről) szóló szépirodalmi beszédnek, hogy „szinte azonnal irodalmi regiszterekbe váltson” a szöveg? Különbözik még az unalomtól kihullana kezünkben a könyv.] A fölfelé törő szölam enigmatikus magasságát a gyerekek ártatlansága hangsúlyozza: számukra a ház nem lelemény, tán nem is élmény, hanem tény, mindig is szerették simogatni. Tolnai transzformatív képalkotó ereje feszül itt az érintés brutális érzetszerűségének. A szavakká *vetített* élmény illetve a szavakkal átadott tapasztalatok különbözősége kapcsán érdemes feleleveníteni Nádas Péter *Évkönyvének* egy hasonló részletét. Nádas saját kezével újítja fel gombosszegi parasztházának elhagyatott melléképületét; pelyvát vesz és sarat kever: „Amint megtettem az első mozdulatokat, s kenni kezdtem a tenyeremmel a finom, de idegen illatú sarat, a tenyerem csúsztatása alatt éreztem meg azt az ismeretlen kezét, amely ezt a szénapadlást évekkal, évtizedekkel ezelőtt rendszeren és szakszerűen*

fölsarazta. [...] Csúszott a tenyerem a tenyerének negatívján. Tenyerem pár-
nája tenyerének helyére illeszkedett. [...] A tenyermel tettem eleget
annak az útmutatásnak, amit a tenyerével adott, és ez lett a műveletről, s ez-
által az életéről való tudásom.”

Tolnai esetében azonban mintha megfordulna a sorrend: 83
mintha az életről való előzetes tudás, tapasztalat vetülne a tárgyakba
és a helyekbe, hogy az azokra vetett pillantás végül irodalmi alakzatként tük-
rözze és magyarázza létállapotát, a térbeli semmibe való vetettségét, felnyo-
mottságát. [Akár így van, akár úgy, az irodalmi szöveg mindig is utólagos marad a tapasztalathoz
képest. A szövegben megfogalmazott tapasztalat lehet közvetlenül testi, ahogyan olvashatjuk
a WGA által idézett Nádas-műben, de lehet „az életről való előzetes tudásból” fakadó, azaz
eleve irodalmi jellegű, ahogyan WGA véli Tolnainál.] Nádas szinte közhelyszerűen
van benne a helyben, és – a tenyérpárna nyomát érintve – nem csak a
saját, de a másik cselekvésében, sőt testében. Tolnai valahol-léte
azonban felnyomottság a semmibe. Akár a tenger domború hátán,
akár ennek ikerképén, a Vértó lecsapolt, lencseszerű mélyén; a sem-
mibe felnyomott, illetve a semmi alá húzott tér tapasztalata. Előbbi a
metafizikai, utóbbi pedig a geográfiai, politikai üresség allegóriája
lesz akkor, amikor karrierjének csúcspontján a Jugoszláv Írószövetség
elnökéként a tér *de facto* eltűnik körülé. Lehetne persze az átélő én a
mindenkori középpont, ha lenne körülötte tér, de nincs – tán sosem
is volt. Tolnai 'rizómafotelben' ül a semmiben, [Noha a könyvborítón meg
Joseph Beuys egyik nagyon is anyagszerű alkotását látjuk: egy félbecsapott kocka alakú zsír-
tömbbel terhelt széket, amely persze most az „interjúregény” Kosztolányitól kölcsönzött anek-
dotájára, pontosabban mottójára vonatkozik. A címül választott költői kép tehát szoros
kapcsolatba lép a képzőművész alkotásával: „Kosztolányi úgy viszonyul a disznózsírhoz, mint
a hóhoz, carrarai márványt lát benne, abszolút plasztikai kérdést. Beuys is úgy használja a
zsírtömböket, mint Michelangelótól kezdve a szobrászok a carrarai márvány tömbjeit.” Nem
is beszélve a tényleges egybeesésről a képzőművészetekre fogékony Tolnai költői képe és a nem
minden konceptualizmustól mentes, ugyanakkor az élmélyégig érzéki Beuys-szobor között:
„Noha most egy pillanatra meginogtam, meginog a zsírtömb a hokedlin, a disznózsírból, bácskai disz-
nózsírból modellált költő...”] ezért szavai is – rendkívül koherens programként – az
értékes semmit, a metafizikával telített ürességet beszélnek *mellé*.

*

Tolnai művészetében a mindent mindennel összekötő és *tekhnévé* emelt ri-
zóma formálja, alakítja a szövegek szerkezetét. Hat interjúalkalom pakolja
le az alaptömböket; ezekre terítenek hajszálvékony jelentésréteget az egyes
fejezetcímek: *A puhaszájú ló; Koncz kis katonatükre; Rubintos gyűrű; Kosovska
devojka; A szükséges felesleg (Pilák Pinci pínéája)* – egy már korábban szüle-
tett novella kétértelmű alliterációjával; illetve a *Valami közvetlen szuszogás*.
A címadás aktusa jelzi: tartalmi, nem pedig időbeli repedések mentén válik

Új Forrás 2012/2 – Bazsányi Sándor – Messelényi-Garay Andor: „Meggzállolttan
épfíttem a homokvárakat...” – Tolnai Ottó: *Költő disznózsírból*

el a könyv a beszélgetésektől. Erre a változatlanul kronotematikus struktúrára épülnek újabb rétegeként egy rejtett regény fejezetei: a rovinji érkezésre szervezett lampionos fogadást megörökítő PORTA MARINA; A GÁZKÁLYHA, amely Pap Tibor életrajzát írja meg; A MENYASSZONY ELÉRHETET-
84 LEN KEZE, középpontjában a mitikus kalanddá terebélyesedő lányké-
réssel. A FÖLDABROSZUNK című fejezet Jugoszlávia szétesését siratja
el, a KAPITÁLIS HOMÁR pedig egy tengerparti kalandot mesél el. A GÖRÖG
emléket állít egy orvosnak, és színházi tapasztalatokat dolgoz fel a DIONÜSZ-
SZOSZ COOL.

Efféle tartalmi ismertetés persze a regény szövegáramlása okán is fél-
revezető. A rejtett címek ugyanis éppúgy akupunktúrás viszonyban vannak
a körülöttük olvasható motívumokkal, ahogy Tolnai egész életműve is saját
auratikus mikrovilágával. A két nagyforma, vagyis az interjú kronotematikus
struktúrája, illetve a beleírt „rovinji kalandregény” végül a gázkályha és a
menyasszonykérés története közé ékelődő RUBINTOS GYŰRŰ című pszeudo-
fejezet mentén torlódik egymásra. E két nagyepikai rendszert aztán eltérő
ritmusban, hullámtorlódó rétegződéssel szövik és fodrozzák az irodalomel-
méleti fejtegetések, az önéletírások, valamint a novellabetétek, miközben a
mélyben, a műfaj kereteit elhagyva, hatalmas amplitúdóval emelkedik re-
gényanyagá az alaphelyzet: két ember beszélgetése és annak környezete –
az óarannyal bevont fotel és a sámlira állított 13-as számú mikrofonállvány.

[Pontos leírás. Nincsen hát hiba az építész irodalmi érzékenységében és elemzőkészségében. Az viszont
jókora kérdés, miként tudja WGA a saját szakmájának szempontjait érvényesíteni a Tolnai-szövegben,
illetve a Tolnai-szövegre vonatkozó elemzésében. Hiszen nem volna szabad, hogy a szépirodalmi szöveg
iránti nyitottsága háttérbe szorítsa a saját szakmája iránti elkötelezettségét. Nem lehet, hogy ne épí-
tészként olvasson (ha már egyszer építész), pláne egy épületről szóló szöveget. Mint ahogyan, gondo-
lom, nem tudja nem nőként olvasni egy nő (ha már egyszer nő) Patrick Bateman női testeken elkövetett
szadista tetteinek leírását Bret Easton Ellis Amerikai pszichójában – egyfelől; másfelől meg jól tudja,
hogy mondatokat, retorikai és elbeszéléstechnikai alakzatokat olvas, hogy nem kiszolgáltatott (női)
áldozat, hanem szabad olvasó(nő).]

A történetek csomópontokba futnak, eltérő raszterek mentén mintá-
zott szó-szöttekessé válnak, és élnek egymással ezer és egy ponton érintkező
rizómafonatként a szövegekben is. Olykor értelmet elbizonytalanítva ver-
sengenek az eltérő motívumok egyetlen, hatalmas bekezdéstömbön belül –
Tolnai gyakran szublimálja a bekezdéshatárt hármasponttá –, máshol pedig
magányos, de visszatérő rímek hajtják az alapszerkezeten átívelő hullámokat.
Tipográfiai elem akasztja meg utoljára a szemet: a csupa nagybetűvel szedett
A TEREPSZÍN MINT OLYAN nyomatékosítja a véget, a Jugoszlávia végét jelentő
háborút, az utolsó fejezetet. Elharapott zárócím ez, amely után tényleg nincs,
nem lehet semmi.

Tolnai stratégiája, vagyis a szerzői én médiummá emelése, az imaginárius, történetközpontú tárgyelemények – amelyekből szükségképpen hiányzik a megjelenítés – az építészeti tárgyú írás közép nélküli végpontját célozzák. A dolog felett, alatt vagy inkább körül gördülő szavak olyan eljárást követnek, amely rejtve hagyja a saját szemmel látás, az autopszia él- 85
ményét. Tolnai olyasfajta nyelvi matériát sző, amelynek fonákján a minta fordított ikeralakzata, a túlhatározott pontoskodás valósulhatna meg. Hogy ez mennyire így van, érdemes felidézni Kertész Imre *A kudarc* című regényéből az „öreg” lakásának leírását. Tolnai asszociatív, érzelmes próza-
versként hömpölygő nagyepikája mellett szárazon – már-már kímé-
letlen olvashatatlansággal – koppannak Kertész mondatai: „A (bejá-
rati ajtótól) kelet-nyugati hosszirányú előszobát, amely közepén egy
mázolt faléccel kettéosztott katedrálüvegű ajtó révén (pontosabban
– az előszoba levegőtlenessége miatt – ennek a mindig nyitva álló ajtó-
nak a mellőzésével) vezetett a lakószobába, déli oldalán a teakony-
hába, attól nyugatra a fürdőszobába nyíló ajtók határolták, a még
nyugatabbra szabadon maradó, kb. 80 cm hosszúságú falfelület pedig
egy előszobafogasnak (kalaptartóval) engedélyezett teret.” És így to-
vább, fásasztó oldalakon keresztül.

Tolnai és Kertész: egyetlen szöttes színe és visszája. A pontos-
kodó nyelvhasználat Kertész esetében élménynélküliséget eredmé-
nyez: szavak ketrece válik a lakásból. Éppúgy nem teret és élményt ad
át, mint Tolnai; az akadémikuskodó leírás nem a lakást, hanem annak
alaprajzát mutatja be. Ahogy a vonalak kiszakítják kompozíciójukat a
fehér papírból, úgy tépi ki az agyontördelt szövegtest a lakást a be-
járható térből. Teljesül a cél, univerzummá porlik a kis garzon, a ketrec
a megírás által megszűnik lélettérként működni. Olvasmányélmény-
ként persze tűnhet távolinak – mint ahogyan az is – a Kertész-részlet
Tolnai passzusaitól; kettejük eljárása azonban – akárha egy szöttes
színe és visszája – hasonló. A szavak egyiküknél sem a *dolog* értelmez-
hető átadását szolgálják. [Hát igen, a „dolog értelmezhető átadásának” szempontjából nem
állnak olyan távol egymástól Kertész és Tolnai szövegei, mint mondjuk poétikai szempontból. További
kérdés, ki milyen szempontból olvas, vagy milyen módon ötvözi a különböző szempontú olvasásmódokat.
Most éppen – WGA Tolnai-elemzésében – a dologirányult építészeti és a szövegirányult irodalmi olvasat
találkozott, mégpedig tényleg termékeny tudathasadás formájában: a szépirodalomra nyitott építés
kérdező típusú és megértő szándékú olvasatában.] A ketrec és a „Homokvár” is univerzum:
utóbbinál az asszociatív alulírás pergeti homokká, előbbinél az önfelszámoló
túlírás préseli vákuummá a teret.

Új Forrás 2012/2 – Bazsányi Sándor – Messelényi-Garay Andor: „Meggzálloltan
épittem a homokvárakat...” – Tolnai Ottó: *Költő dísznőszírből*