

ség megjelenik központi helyén, az szinte magától értetődő.

Egyszóval, *nem* lehet megjeleníteni azt, ami magától értetődően valóságos, vagyis új valóságot kell generálni. T. olyan költő, aki számára ott van megkerülhetetlen mozzanatként századának kérdése: a megjeleníthetőséget terhelő *kudarcc*. A modern költészet (sírás, de könnyek nélkül – Adorno) nem vesz lélegzetet az ezzel a problémával való gyürkőzés nélkül. T. tudatosan közeledik a kérdéshez: ezt példázza a részek áthatolása, a minden tetszőlegességtől eltávolodó versszövések-montázsok, a verskompozíciók. Sűrítés-technikája – amelyet a schönbergi-weberni tizenkétfokúságra hivatkozva léptet életbe; Schönberg egyébként is szerepel az Ikarosz-versben az egyszerűségekre való utalással –, azaz verstördelési módozatai, a szinkópás ritmus, majd az egyszavas verssorokban kondenzálódó gondolat retorikája megtestesítik az egyszerűségekre irányuló törekvést. Még a versképekkel történő kísérletezése is idevág. Mondjuk, elénk állnak ama hatalmas fekete gyászoló téglalapok Gagarin és M. L. King halála kapcsán (*szeplőtelen...*). Ezek valójában képpé alakuló absztrakciók, és Malevics híres fekete négyzete szükségszerűen kísért itt. Ha már a halálról van szó, úgy emlékezzünk a nyemcsinovkai dácsa színterére, a fehér lepellel borított, halálos ágyon fekvő Malevicsra, akinek feje fölött ott függ a fekete négyzet, lényegében a materializált Semmi. A négyzetben foglalt *láthatóság* azokat igényli, akik látni *akarnak*,³⁴ mások számára itt nincs mit látni. Másképpen szólva, a lényeg az, hogy látni kell ott, ahol mások számára nincs is mit látni. Forradalmi jelentése kétségtelen. Ez a forradalom. A Semmi aknamunkáját tartalmazza, az absztrakcióval való vívódás hatalmas drámáját. És ez a politika és a művészet metszéspontja, amely már *eleve* túl van a közvetítetlen egyszerűség sémáin.

34 Erről: „Forradalom és láthatóság”. *Ibid.*, 121. o. Lássuk meg az ívet, amely Jacques-Louis David *Marat halála* című művétől („a forradalom hússá válik” – T. J. Clark: *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven, 1999. 15. o.) Malevicsig vezet.

Orcsik Roland

NÉHÁNY LÉLEGZETVÉTEL

– Tolnai Ottó lírájának perverz eksztázisa

Ritkán szoktam felcsapni egy Tolnai-könyvet. Belecsapni már inkább, kitaposni egy ösvényt a kígyózó, sziszegő verssorok között. Mert nem tudok csak egy Tolnai-verset elolvasni, ha kinyitom a szerző valamelyik könyvét. Becsapnám magamat, ha csupán egynél állnék meg. Ezért mindig többet olvasok el, hogy ráhangolódjak a Tolnai-költemények világára. Hasonlóan az atonális zene darabjaihoz, amelyekből, szemben a klasszikus irányzatok zeneműveivel, nehezen tudok különálló egységeket kiragadni. Tolnai költészete atonális líra. Atomjaira bontott reflexió. Talán emiatt emlékszem szórva nyosan Tolnai-versekre, néhány darabjától eltekintve inkább e költészet tömegének súlya, s paradox módon a felkavaró képzettársítású részletek, semmint az egyes darabok élnek bennem.

*

Nem a zene impressziója elsősorban, hanem a zene természetének lereagálása költői eszközökkel. Ahogyan például a *Penderecki: De natura sonoris* című Tolnai-darabban, amely Penderecki azonos című darabját idézi meg, s vele együtt a lengyel komponista által is felhasznált Lucretius *De rerum natura* című művét, amely az atomok természetéről értekezik.

Tolnai költeménye először '68-ban jelent meg a *szeplőtelen kis gépek csöpp fejedelmi jelvények* című kötetben (az újvidéki *Híd* folyóirat mellékleteként), Bányai János kommentárjával, később, átdolgozott formájában pedig a '73-as *Legyek karfiol* című kötetben. Bányai találó megjegyzésével, ez a költemény „nem a lemezhallgatás élménye, nem is a zenei hangok kiváltotta asszociációk sora – bár egy vershez ez is elég volna –, hanem törekvésében (nem eredményében) maga a zene.”¹ Hasonlóan fogja föl a Tolnai lírai alanya Penderecki művét is, vagyis a zene anyagtalansága materiálissá válik a hanghordozó (vers) által, anélkül, hogy az utánzás (mimézis) elve vezérelné a vers poétikáját. Ahogyan Penderecki a tonalitást, úgy Tolnai a narrativitást, a metaforát bontja szét asszociatív atomokká (mint a számára igencsak fontos Weöres Sándor pl. az egysoros verseiben). Kérdés, hogy beszélhetünk-e itt még hagyományos, hasonlósági alapon történő, metaforikus jelentésátvitelről, nem inkább metamorfózist, intenzitást kéne-e említenünk, ahogyan Deleuze és Guattari teszi azt Kafka és a minor irodalom kapcsán: „Kafka szándékosan megöl minden metaforát, minden szimbolizmust, minden jelentést, csakúgy, mint minden kijelölést. A metamorfózis a metafora ellentéte. Nincs többé szó szerinti és átvitt értelem, csak állapotoslások a szóskálán. A dolog és a dolgok már csak szökésvonalai mentén deterritorializált hangok vagy szavak által átjárt intenzitások. (...) Minden lendőség, s ebben rejlik a különbözőség foka: intenzitásbeli különbség, határátlépés, emelkedés vagy zuhanás, csökkenés vagy növekedés, hangsúly. (...) Vibráltatni a sorozatokat, megnyitni a szavakat soha nem hallott, belső intenzitásokra: a nyelv nem-jelölő, *intenzív használata*.”²

Tolnai Penderecki-versében az asszociációs

1 Bányai kommentárja a *negyedik és a huszonkilencedik* című versekhez. In: Tolnai Ottó: *szeplőtelen kis gépek csöpp fejedelmi jelvények*. Forum, Újvidék, 2010. 43. o.

2 Gilles Deleuze–Félix Guattari: *Mi a kisebbségi irodalom?* Karácsonyi Judit ford. *EX Symposion*, 2003/44–45. 5–6. o. A folyóiratszámot Tolnai szerkesztette *Minor irodalom* tematikus címmel és blokkal. Deleuze és Guattari könyve később magyarul is megjelent (*Kafka. A kisebbségi irodalomért*. Karácsonyi Judit ford. Qadmon, Budapest, 2009.).

atomok egymásba változásának intenzitása határozza meg a metafora szétbontását, avantgárd szervesen³ műalkotássá történő metamorfózisát:

„mélyen búgnak
a tengerifűben az acélrugók
hallgatod a lemez
napfoltjait”⁴

Penderecki az első változata után (1966) megírta darabjának második, a hangszerek, illetve a hangminőségek, hatások szempontjából módosított verzióját (1971). Tolnai verseiből nem derül ki, pontosan melyikkel vannak összefüggésben. Illetve az időrendből tudunk következtetni, hogy az első vers Penderecki első darabját idézi fel. Amiként részben módosult a második Penderecki-mű, a költemény a későbbi inkarnációjában néhány helyen átalakult, a zárás is új elemeket mutat:

„s a lemez napfoltjait kerülgeti a tű”⁵

Amennyiben a másodszori közlést önidézetként fogjuk föl (ahogyan a *Legyek karfiol* több ponton is idézi az előzményeket, ami lényegében az egész életmű jellemzője is), akkor itt az ismétlés során torzul az eredeti szöveg, az önidézet átkontextualizálásként, transzformációként, montázsos kivágásként és ragasztásként, a javítás, a korrigálás lezárhatatlan folyamatként működik.⁶ A Penderecki-vers második verziójában nem jelenik meg a Tolnai-lírában többször is előforduló, önmagát vagy a másikat megszólító szubjektum.⁷ Ehelyett a zárás inkább a (zene)írás módjára reflektál, s ezáltal lesz *ars poetica*-szerű, önreflexív darabbá.

A vers atomjai egymásra utalnak, egymásra reagálnak, egymástól függenek, ám úgy,

3 A szerves és a szervesen műalkotás viszonyát az avantgárd kapcsán lásd Peter Bürger: *Az avantgárd elmélete*. Seregi Tamás ford. Univ. Szeged, 2010. 68–69. o.

4 TOLNAI: i. m. 43.

5 In: Tolnai Ottó: *Legyek karfiol*. Symposion Könyvek, 36. Fórum, Újvidék, 1973. 20. o.

6 Az ismétlés szerepéről Tolnainál bővebben lásd Thomka Beáta: „Finom adogatás”. Kosztolányi – Tolnai. *Üzenet*, 2002. tavasz. 149. o.; Virág Zoltán: *Az azúr enciklopédistája*. zEtna, Zenta, 2010. 59–60. o.

7 A Tolnai-művek párbeszédés szerkezetéről bővebben lásd: Mikola Gyöngyi: *A nagy konstelláció. Kommentárok Tolnai Ottó poétikájához*. Szignatúra Könyvek, Alexandra, Pécs, 2005. 52. o.

hogy egymástól függetlenek is, akár Lucretius porszeméi a napfényben, az atomok létmódja számlálatlan kombinációban fordulhat elő. Penderecki darabja a hang fokozatos sűrűsödését, majd oldását, a különböző tradicionális – ám nem klasszikus módon használt – és „talált” hangszerek által az időben, vagy inkább a különféle időkonstrukciókban lezajló hangmintázatokat érzékelteti, ezzel függ össze művének címe is (*De natura sonoris* – a hang természetéről). Tolnainál ez (kor)-betegségre, fölfokozott állapotra, az ihletett állapotra vonatkozhat, erre asszociál a költemény két változatának indító sora. Tolnainál Penderecki hangjai: „a hajnal lázmérői”.⁸

*

Míg Lucretius a természetre, Penderecki a hangra, Tolnai a költészet mibenlétére kérdez rá legtöbb versében, ezáltal lesz lírája szinte egészében ars poeticává, kételyekkel teli problémává. Egyik korai írásában, az *Első esszéjében* hasonló módszerrel él, ahol épp az esszé válik az írás központi kérdésévé. Tolnai műfajprovokációi innen nézve a műfaj határainak, a műfaj sajátosságainak, lehetőségeinek vizsgálatai. Ugyanez vonatkozik a lírájára: „Egzisztenciális szemszögből nézve a költői hivatás költői kérdéssé, problémává válik: a költészet lényege megénekelteni.”⁹

*

Bányai János – T. S. Eliot nyomán – találóan „esszé-verseknek”¹⁰ nevezi Tolnai költeményeit, az önértelmezés egyszerre vonatkozik a személyes tapasztalatok és a művészet összefüggéseire.¹¹ Az „esszé-vers” elnevezés párhuzamba állítható Tolnai *Első esszéjének* gondolatával: „És valóban, máris úgy érzem magam, mintha valami új, még civilizálatlan területre szabadultam volna, ahol kedvemre

⁸ TOLNAI: i. m. 43.; TOLNAI: i. m. 19.

⁹ Tolnai Ottó: „Első esszé”. In: *Kontrapunkt (Symposion 61–63.)*. Tomán László szerk., Symposion Könyvek 3. Fórum, Újvidék, 1964. 7. o.

¹⁰ Bányai János: „Díszes lányamforák árnyékában”. In: KONTRAPUNKT: i. m. 198.

¹¹ Vö. Thomka Beáta: *Tolnai Ottó*. Kalligram, Pozsony, 1994. 9. o.

bukfencezhetek, ujjonghatok: az esszé az intellektus poézise!”¹² (Elképzeltem, amint a költő ujjongva bukfencezik...)

*

Disznósír a költészetén túl?

*

S költészet a szalonnán túl?

*

Üdvözlöm Jutkát!

*

Mégis, ez a töredékesség nem az egészhez viszonyítva fragmentált, mivel az egész mondat, verssor, versszak, költemény, ciklus vagy könyv is töredék-természetű. Tolnai költészete fordítás, azzal, hogy az eredeti nyelv, amelyet tolmácsol, ugyancsak fordítás. Walter Benjamin Kabbala-kommentárjára utalva: a fordítás, akárcsak az eredeti nyelv, a nem létező, ideális nyelv cserépdarabja. Tolnai *Sirálymellcsont* kötetének (1967) *Bábel tornya* című költeménye is összefüggésbe hozható a fragmentált kultúra képzetével:

„Első jelentősebb diverzáns akciónk
közvetlenül
kaktuszkorszakunk előtt
Bábel tornyának ledöntése volt
Csak az első téglát nehéz kirántani
kis szédülés előzi meg
és aztán futni futni
hogy újra ne építtessék velünk”

*

Tolnai költészete folyamként, sodrásként, áramlásként, áradásként működik. Bele lehet fulladni a versbe. Ez félelmet kelthet az olvasóban, reszketést a szerzőben. Attól, hogy a versolvasás révületében elveszítem önmaga-

¹² THOMKA: i. m. 9.

mat, s belefulladok, belehalok a versáramlásba. Giorgio Agambent idézve: „A vers helye – vagy inkább a hely birtoklása – tehát nem a szövegben és nem a szerzőben van (és nem is az olvasóban): a vers helye a gesztusban van, amellyel a szerző és az olvasó belép a szövegbe, és játékba kezd, miközben mindketten szünet nélkül ki is hátrálnak a játékból. A szerző nem más, mint saját hiányának tanúja és garanciája a műben, amelyben játékba kezdett; az olvasó pedig nem tehet mást, mint hogy vég nélkül eljátssza saját hiányát.”¹³ Ebben a kontextusban is értelmezhetőek Tolnai első kötetének, a *Homorú versek* (1963) zsoltárszerűen ismétlődő záróakkordjai:

„félek a vers szélétől
félek a vers végétől
félek a vers szélétől
félek a vers végétől
félek
hajótörökként akarok hánykolódni
rajta és lassan aláüledni
úgy hogy észre se vegyem mikor
fulladok bele
minden versbe bele akarok fulladni
bele akarok fulladni
bele akarok fulladni
bele akarok fulladni minden versbe.”

A félelem a vers zárlatának visszatérő eleme, amely végül akarássá válik, a megszűnés igénylésévé, s így az olvasó-szerző hiánytapasztalatának játékává. Tolnai haláljátékától nincs oly messze egyik mestere, Kosztolányi *Akarsz-e játszani?* című darabja. Azzal a különbséggel, hogy míg Kosztolányinál ironikus kérdésként merül föl költeményének végsora („s akarsz, akarsz-e játszani halált?”),¹⁴ vagyis az akarat itt előbb megtorpan, nem válik igénylővé, de úgy is felfoghatjuk, mint az igénylés előtti rettenet pillanatát.

A nietzschei „[m]ondd ki szavad és törj össze”¹⁵ összefüggésbe hozható a német szerző

„örök visszatérés” metaforájával.¹⁶ Tolnainál az ironia átalakul, a tragédia születésévé válik, az alulretorizáltság a fenségesre, a komolyra hangolódik át a *Doreen 2.* végére. Az ismétlés mozzanata a nietzschei „örök visszatérés” örvényébe torkollik. A versfolyamat ismétlődő hullámmás, tenger, örvény, amibe bele lehet veszni. Bele a világ eredetibe, mint Courbet azonos című képén (*L'Origine du monde*, 1866): a festményen a tekintetet vonzó fekete erőter, a sötét vulvaúr, az öntudat, illetve a szubjektum megszűnésének, feloldásának halálos fuvallata kelt izgagt szorongást.

*

Tolnai hosszúversei folyók, a tengerbe ömlés érzéki deltájára sóvárognak, az eksztázisban való fulladozásra, ritmusuk a halálfélelem erotikus lüktetése. A költő számára is fontos szerb lírikus és prózaíró, Miloš Crnjanski a szabad vers fogalma kapcsán a ritmus eksztázisáról ír: „A szabad ritmus az igazi, közvetlen lírai ritmus, a hangulattól függ. A lelki megrázkódtatások szeizmografikus, pontos ritmusa. (...) Ám a ritmus nem a hosszabb vagy rövidebb szótagok száma, a hangsúlyosaké vagy a hangsúlytanoké, hanem a ritmus: eksztázis. (...) A ritmus eksztázis, a jambus és a trocheus grammatikája helyett a lélek jambusa és trocheusa.”¹⁷ Tolnainál ez az eksztázis nem is annyira az olvasás során, hanem a költő által előadott, elkántált, elénekelt formában érzékelhető leginkább. Kollár Árpád a szerző korai műveiről értekezve azt állítja, hogy „[a]z életmű ebben a szakaszában jellemzően az úgynevezett hosszúversek – bármit is jelentsen ez – mutatkoznak a nyelv és formateremtés terén merészebbnek, és paradox módon ezekben nem mond le Tolnai a líra zenei gyökereiről, igyekezve azt egy strukturálatlan, mondhatni lo-

16 NIETZSCHE: i. m. 294.

17 „Slobodni ritam je pravi, neposredni lirski ritam, vezan za rasploženje. On je seizmografski tačan ritam duševnih potresa. (...) Ali ritam nije broj slogova dužih i kraćih, naglašenih i nenaglašenih, nego je ritam: ekstaza. (...) Ritam je ekstaza, mesto jamba i troheja gramatike, jamb i trohej duše.” Miloš Crnjanski: „Za slobodni stih”. In: M. C.: *Lirika*. Izbor i predgovor: Živorad Stojković. Prosveta, Beograd, 1968. 124. o.

13 Giorgio Agamben: *A profán dicsérete*. Krivácsi Anikó ford. Typotex, Budapest. 105. o.

14 Kosztolányi Dezső: „Akarsz-e játszani?” In: *Kosztolányi Dezső összes versei*. Osiris–Századvég, Budapest, 1995. 271. o.

15 Friedrich Nietzsche: *Im-ígyen szóla Zarathustra*. Dr. Wildner Ödön ford. Grill Károly Könyvkiadóvállalata, Budapest, 1908. 200. o.

gikusan kaotikus, sajátos belső ritmikával bíró, sodró lendületű versforma létrehozásával érvényre juttatni. A ritmusrobbanásokból, nyelvi szekvenciákból építkező, szétszalazódó *Doreen*-versek avantgárd ritmus- és hangjátékai, túlzásba vitt ismétlései, anaforikus szerkesztésmódja sajátos, roncsolt, adakozó, zakatoló formában utalnak az új poétikai kívánalmakhoz alkalmazkodva a vers – legyen az lírai vagy epikus gyökerű – elmondhatóságára, elénekelhetőségére, előadhatóságára.¹⁸

Tolnai barátja és nemzedéktársa, Domonkos István az első kötete idején hagyományos formákban is verselt, Tolnainak viszont egyetlen ilyenje sincs, tudatosan elhatárolódott ettől. Ám Domonkos is, akárcsak Tolnai, a szabad versekben tudta leginkább kibontani tehetségét – azzal, hogy mindketten mindvégig használnak helyenként klasszikus költői eszközöket (rím, metrika, alliterációk stb.). T. S. Eliot szerint: „Valójában persze nincs kétféle, kötött és szabad verselés; csak magas szintű mesterségbeli tudás létezik, vagyis alapos képzettség, amikor a forma ösztönössé válik, s minden további nélkül az éppen aktuális mondanivaló szolgálatába állítható.”¹⁹

*

Nemrég a Facebookon az üzenőfalamba bemásoltam Tolnai *Arckép forradással* című versét. A költeményt eddig a groteszk, az abszurd, a morbid iránti vonzalom egyik erős darabjának fogtam föl. Soha nem gondoltam volna, hogy erotikus képzetei is lehetnek. Épp ezért lepődtem meg a két üzenőfali megjegyzésen, az egyik: „Elég perverz...”, a másik: „és milyen izgi!”. Mindkét hozzászóló nő volt, ők ébresztettek rá, hogy Tolnai költészetében végigvonul egyfajta groteszk, morbid, perverz, de izgató erotika is. A hoz-

zászóló hölgyek után én is észrevettem a meztelen nyak látványát, amelynek sebe egyszerre taszított és vonzott, hogy még többet lássak, érzékeljek belőle. Hogy érzékelhető legyen Tolnai bizsergető fantáziája, beidézem az egész verset:

*Hogy gyilkossági, öngyilkossági kísérlet
nyoma-e ez a tíz centiméternyi forradás
itt a nyakadon, mellékes,
és az is, hogy nekem mi közöm hozzá,
inkább csak azt említeném, hogy valami
megnyugtató komolyságot kölcsönöz
neked, kedves.*

*A varrás kis lyukaiba belerakódik a por,
piszok, és fürdés után,
amikor több mint valószínű
legjobban szeretlek,
túvel piszkálgatom az öltés helyeit,
figyelmesen, mintha még csak most varrnám*

össze,

mintha mindig nyitva szeretném tartani.

A szerb festő, Radovan Popović ehhez a költeményhez készített képregényt a *Symposium* folyóirat Tolnai-különszámába. Ám úgy tűnik, számára sem tűnt fel a bizarr erotika a versben, az alapvetően fekete-vörös tónusok ritkán kapnak fényesebb, világosabb, érzékibb ellenpontot, a figurák torzok, hullasoványak, a koponya motívuma dominál, az arcok elmosódtak. A képsorozat záró kockája egy teljesen szétroncsolt, vérvörös arcot mutat, fent az angol „dear” felirattal. Vagyis Popović *A halál és a lányka* romantikus motívumát idézi meg ironikusan, szarkasztikusan, azzal, hogy a halált az arcrongálás, a kép antropológiai fogódzóinak, keretének hagyománytöréseként, a szubjektum körvonalainak szétkenődéseként mutatja meg. Azt a szorongást, ami az erotika sötét oldalán izzik: „A szexualitásban a zavarodottsághoz kapcsolódó elemi szorongás a haláltól való szorongás.”²⁰

Popović mintha Francis Bacon arc-dekonstrukciója felől közelítette volna meg az arc ábrázolásának problémáját. Tolnai verse ilyen

18 Kollár Árpád: „A semmi hangja – A bolond beszéd poétikája Tolnai Ottó *Wilhelm-dalok – avagy a vidéki Orfeuszában*”. In: „*Gagyogs ragyog*”. *Magyar irodalom a közép-európai kontextusban*. Universitas–Szeged, Szeged, 2012. 239–240. o.

19 T. S. Eliot: „Ezra Pound metrikája és költészete”. Falvy Mihály ford. In: T. S. E.: *Káosz a rendben*. Vál. és előszó: Egri Péter. Gondolat, Budapest, 1981. 39. o.

20 Georges Bataille: *Az erotika*. Dusnoki Katalin ford. Nagyvilág, Budapest, 2001. 130. o.

szempontból visszafogottabb, arckép-*ekphrasisa* csupán jelzi a körvonalak, a konvencionális szépség, erotika elhajlásait, ám az olvasó fantáziájára bízva a kép befejezését. A költemény egy konkrét, de elképzelt, tudatalatti kép körülírásaként is felfogható. Popović képei és a vers közti kapcsolatról Nemes Z. Márió a következőt írja: „Ez egyszerre töredékesíti-szilánkosítja az írást, miközben hihetetlen energiával tölti »túl« a szavakat, mintegy artikulálatlan kiáltások sorozatává avatja a költeményt.”²¹

A versarckép bizarr, perverz, morbid erotikája a tradicionális, humanista szerelem-felfogás határainak sértéseként, kitágításaként működik. Mindaz, ami Tolnai költészetében megvetést (*abjectio*) indukál az olvasóban, a szubjektum fiktív önazonosságát provokálja. Kristeva erről az eljárásról így szól: „A kortárs irodalom nem siet a segítségünkre. Látzólag inkább a felettes én vagy a perverz tarthatatlan pozíciójából íródik. Megállapítja a Vallás, az Erkölc és a Jog lehetetlenségét, erőltettségét, látszólagos szükségyszerűségét, abszurditását. Mint a perverzió, kihasználja, becsapja ezeket, játszadozik velük. (...) A felettes énben biztosan elhelyezkedő szubjektum számára az ilyen írás a szükségyszerűen közteshez kapcsolódik, ami a perverzióra jellemző, emiatt külön is *abjectiót* provokál. Mégis, a felettes én gyengülését hívják elő ezek a szövegek.”²² Kristeva azt is hozzáfűzi, hogy az *abjectio* vágya irányítja, uralja az író, irodalmat: „Az *abject* által elbűvölt író elképzeli annak logikáját, magára projektálja, introjektálja[,] és a nyelvet is – a stílust és a tartalmat – ennek következményévé alacsonyítja. Másrészt ahogy egyszerre bírálja és részese az *abjectio* érzésének az *abject*, az irodalom is ezzel szembesül. Azt is mondhatnánk, hogy ezen irodalom átjárását biztosít a Tiszta és [a] Romlott, a Tilos és a Bűn, a Morális és az Immorális kategóriák között.”²³

Amennyiben a magyar irodalom hagyománya, pontosabban Tolnai választott hagyom-

mányai felől nézzük a kérdést, akkor az ilyen típusú versekben nem a Kosztolányi-féle szépségeszmény, hanem a Csáth, az *árvacsáth* perverz, dekadens erotikája köszön vissza. Nem véletlen, hogy a Tolnai-recepció ritkán foglalkozik a szerző megvetést, taszítást kelthető szövegeivel. Pedig Tolnainál a bizarr, a morbid, a groteszk erotika is az esztétikum gyűrűjében bontakozik ki. Az egykori *symposionisták* közül Tolnai mellett, s hozzá képest jóval merészebben, radikálisabban Ladik Katalin dolgozta ki ezt a pszichikai és testvilágot a szürreális, pajzán versmeséiben, illetve performanszaiban, színházi, zenei (vö. hangköltészeti munkáival) alkotásaiban,²⁴ valamint Benes József, s még inkább Maurits Ferenc rajzainak (és verseinek), festményeinek groteszk figuráiban is hasonló perverz, hátsértő esztétika működik.²⁵ (A magyarországi kortárs magyar költészetben pedig érdemes itt párhuzamot vonni Juhász Ferenc korai költeményeinek burjánzó, perverz metafora-metamorfózisaival.)²⁶ Mindez elválaszthatatlan az egykori jugoszláv irodalom és művészet avantgárd törekvéseitől. Tolnai az *Első esszé* című írásában idézi a szerb szürrealista Marko Ristićet, aki szerint a szubverzivitás, a démoni perverzió, vagyis a költészet szerepe a főnnálló rend provokációja. A traumák, az elfojtott tudattartalmak színrevitele, így a művészet azonban védelmet is nyújt a tudatban tomboló terrorral szemben.²⁷ A perverz eksztázis Tolnainál nem öncélú keljélgés, hanem, mint a szürrealisták esetében: a merev társadalmi konvenciók provokációja, a költészet általi tudatfelszabadítás akció-

24 Vö. Csányi Erzsébet: „Az átteoretizált művészet”. In: Cs. E.: *Lírai szövegmezők. Vajdasági magyar versterek, kulturaközi kontextusok*. Vajdasági Tudományos és Művészeti Akadémia, Újvidék, 2010. 84–89. o.; Dubravka Đurić: „Konstrukcija heteroseksualnog i lezbejskog identiteta u poeziji Katalin Ladik, Radmile Lazić i Aide Bagić”. In: D. Đ.: *Politika poezije*. Ažin, Beograd, 2010. 19–23. o.

25 Ezeket a képeket érdemes párhuzamba állítani a korszak jugoszláv alkotóinak munkáival, különösen Miodrag Đurić „Dado”, Leonid Šejka, Petar Lubarda etc., egyszóval a Mediala csoport tagjainak tevékenységével. Erről bővebben lásd Tolnai Ottó: „Letérdeltem, úgy néztem – avagy a vérbenforgó tengerzöld szemüveg”. In: *Proiectum Maurits*. Kollár Árpád és Orsík Roland szerk., Univ. Szeged, 2010. 66–104. o.

26 Vö. Borsík Miklós: „Penetráns radikalizmus. A Juhász Ferenc-olvasás néhány tendenciája a kétezres években”. *Tiszatáj*, 2011/11. 43–44. o.

27 Vö. Marko Ristić: „Iz noći u noć”. In: M. R.: *Istorija i poezija*. Prosveta, Beograd, 1962. 313–373. o.

21 Nemes Z. Márió: „Hibridparadicsom”. *Balkon*, 2010/11. 52. o.

22 Julia Kristeva: „Bevezetés a megalázottsághoz”. Kiss Ágnes ford. *Café Babel*, 1996/2. 178. o.

23 KRISTEVA: i. m. 178.

ja. Mégsem tudnánk ennyire programszerűen leegyszerűsíteni Tolnai művészetét, mert a szerző sokszor ellene dolgozik a saját programjainak. Ugyanis Risticéhez képest Tolnai nem mond le harsányan a műalkotásról, az irodalomról, ellenkező esetben nem találnánk annyi intermediális, szövegközi utalást, idézetet a műveiben.²⁸

Ami Tolnainál egy ponton törvényszerűnek bizonyul, másutt felülíródik: az esszé öntörvényűsége egyben költészetének mozgatóereje. Az esszévers pedig – akár Ristic napon alvó macskája, amelyik látszatra banális, hétköznapi jelenség, ám a misztérium médiuma is²⁹ – a műalkotás *semmis* archetípusa lesz.

Számomra ezek a perverz darabok képezik a legizgalmasabb Tolnai-rétegeket, itt valószínűleg meg legkreatívabban a klasszikus modernségtől és az avantgárdtól örökölt látásmód montázs, kisajátítása. Ugyanakkor Tolnai kénytelen volt azzal is szembesülni, hogy egy idő után sematikussá válhat az, ami innovatívnak, újszerűnek, radikálisnak hatott. Ez kapcsolatba hozható az avantgárd művészet problémájával is, amelynek bizonyos idő elteltével csökken a forradalmi hőfoka, s a művészettermelés során pusztán formalizmussá, sematizmussá válhat (erre vonatkozik többek között Adorno neoavantgárd-kritikája is). Tolnainál a profizmusból fakadó rutin is arra készítette a költőt, hogy felülvizsgálja saját poétikájának manírjait, miként azt a *Versek* című és *Rekapituláció* alcímű kötetében tette 1975-ben.³⁰

A szerzőt első két kötetében csak szórva-nyosan, utána azonban egyre inkább a regionális, lokális személyes szféra és az egyetemes dimenziók párosítása, pároztatása fogja izgatni. Az utóbbi kötetekben viszont, főleg a *Balkáni babér* óta, a perverz játék kevesebb szerepet kap a szerző lírájában. Fölerősödött az anekdotikus, a narratív elem, amelyik folyton áttűnik, költészetté párolódik. Ám a

perverz tekintet nem is csukódott le teljesen, ott kísért például a *Balkáni babér*ban a különös struktúrájú, igencsak erőteljes *Adriadalom* című poémában, amely a legfeszesebb, legdinamikusabb Tolnai-hosszúversek közé tartozik, amint az *Ahogy* című is:

*és az a tündér így mondják a takarítónők
úgy üvölt mintha nyúznák
lehet hogy nyúzza is
szépen megnyúzza
aztán visszahúzza rá a bőrt
mint egy harisnyát hisz nem is oly régen
egy nejlonharisnyáért dugtak még a hölgyek*

(108. o.)

*

A fiatal magyar költészetből többek között Orbán János Dénes, Sántha Attila, illetve fokozottabban és teoretikusan fölkészültebben Bartók Imre, Csehy Zoltán, Németh Zoltán, Nemes Z. Márió és nyomán Kele Fodor Ákos (valamint a hatásuk alatt író szerzők) költeményei rokoníthatók leginkább Tolnai perverz esztétikájával. Talán nem véletlen, hogy Nemes Z. második, *Bauxit* (2010) című kötetének borítójára éppen Radovan Popović festménye került az *Arckép forradással* című vers képregényesített sorozatából. Jóllehet Nemes Z. Juhász Ferenc, Marno János, Hajas Tibor, Gál Ferenc művészetéből merített inspirációt, azt szublimálta át sajátos, higgadt, Buster Keaton-i iróniájú versvilággá. Tolnai nem szerepel a mesterei között, ami a fentiek ismeretében igencsak szokatlan.³¹ Ez talán azzal függ össze, hogy a kilencvenes évek végén és a kétezres években szocializálódott magyarországi költő-generációknak hiányos a Tolnai-képe.

Tolnai művei a rendszerváltásig politikai-ideológiai okokból nem kaphatták meg a releváns recepciójukat Magyarországon, ami elősegíthette volna nemcsak a kánonban, hanem az irodalmi köztudatban való helyének, hatásának a megalapozását. Ennek mindmáig ható következményei vannak. A szerző

28 Risticéllentmondásos ideológiájára Bányai János is reflektál a kritikájában (Vö. Bányai János: „Egy megtorpanó ellenesztétika”. In: uő.: *Bonyolult örömök*. Symposium könyvek, 5. Fórum, Újvidék, 1964. 197. o.)

29 Vö.: RISTIC: i. m. 313.

30 Erről bővebben lásd Bosnyák István: „Az esztétizmus politikumától a radikális ellenesztétizmusig”. In: uő.: *Szóakció II*. Fórum, Újvidék, 1982. 272–274. o.

31 Vö. BORSIK: i. m. 44.

művei elérhetőek interneten a Petőfi Irodalmi Múzeum (PIM) oldalán, de szemlátomást ez nem elegendő: a közeg, amely ezeket a műveket világra segítette, nem ültethető át. Ez azonban nemcsak Tolnai, hanem a határon túli magyar irodalmak általános problémája (leszámítva azokat az erdélyi magyar írókat, akik jobban illeszkedtek a magyarországi befogadók elvárásai horizontjába, ízlésébe). Viszont ez nem olyan probléma, hogy ne lehetne áthidalni: pl. Oravecz Imre Szajlája is tele van hermetikus lokalizmusokkal, geopoétikai sajátosságokkal, mégis értelmezhető azon túl is. Ahogyan Tolnai művei túlmutatnak a vajdasági, exjugoszláv geokulturális kereteken, különben nem volna a szerzőnek akkora sikere Lengyelországban, Németországban...

Noha Tolnai Kossuth-díjas szerző, s a *Balkáni babér* című kötet több ponton is megjelelti a perverz esztétikát, úgy tűnik, a kétezres években jelentkezett költőgenerációkhoz ez nem jutott el. Az *Ómama egy rotterdami gengszterfilmben* című kötetben pedig már érzékelhető az a küzdelem, ami többek között Juhász Ferenc vagy Tandori lírájában is megjelenik: a „versírás mint életgyakorlat” (Thomka) beláthatatlan mennyiséget, helyenként egyetlen színvonalat is produkált, ami elbátortalaníthatja a folyóiratokból mazsolázó fiatal írókat. Ugyanakkor ennek ellentmond a költő talán egyik legizgalmasabb kötete, a *Szög a nádírbán* (2005), illetve *A kisinyovi rózsza* (2010) című poémája. És tegyük hozzá: Tolnai, akárcsak Tandori, képtelen rossz verset írni, paradox módon ebben áll a köteteik alkalmankénti gyengéje, önveszélye is.

*

A fiatal szerzők közül leginkább Jódal Kálmán,³² kissé öncélúan Samu János Vilmos, valamint Aaron Blumm és Bencsik Orsolya gondolta tovább Tolnai perverz fantáziáját. Terék Anna a sodró hosszúverset, Tóbiás Krisztián a narrativitás, az ismétlődő motívum-egységek szerkezetét, Danyi Zoltán és

32 Jódal művei ugyanakkor több rokonságot mutatnak Bada Dada és Ladik Katalin munkáival.

Kollár Árpád viszont az aprólékos látásmód, a szecessziós metaforika használatát (ami Kollárnál keserű, melankolikus iróniával telítődik), illetve az állatmotívumokat (Kollárnál pl. a „bika” Tolnai *Gyökérrágó* [1986] című kötetének *Bukolikák* ciklusából, Danyinál a flamingó-párhuzamok) viszi tovább a költészetében, és ne felejtjük el újabban Benedek Miklós és Barlog Károly nevét sem, mindketten szorosan kötődnek a Tolnai-prózához, -lírához, s még sorolhatnánk az újabb és újabb neveket. Ám Jódalt leszámítva egyikük sem radikalizálja át saját nyelvezetét, világát olyan szinten, mint az előd. Kérdés persze, hogy a fiatal írógenerációk számára feltétlenül az experimentális művészet jegyében kell-e dolgoznia?

*

1968-ban Tolnai szerkesztésében megjelent a *Hol ó hol* című fiatal költészeti antológia, amelyben Tolnai kritikusan nyilatkozik saját nemzedéke irodalmáról: „A *Symposion*-nemzedék (az első *Symposion*-nemzedék) költői, és nemcsak költői, legalábbis e költőkhöz képest, még romantikusak, képtelenek teljesen megszabadulni a gipszdíszektől, papos maníroktól, béklyóktól, legjobb esetben túlozni, visszaélni tudnak az ósdi kellékekkel. A legfiatalabbak (itt elsősorban Raffaira, Podolszki, Böndörre, Fülöpre gondolok) láza már száraz, verseik kopárak, vakolatmentesek, hangjuk rekedt. A Schönberg utáni zene szól füzetünkéből (...)”³³ Schönberg említése arra enged következtetni, hogy Tolnai a saját generációjának fellépését Schönberg megjelenéséhez hasonlítja, melyet a kezdetben elutasítás, botrányok sorozata kísért. Az új költőknél azonban már nem a romantikus lázadás, hanem a lázadás és a botrányok utáni állapot érzékelhető: a fiatalok esetében jelen van a befogadó kritikái közeg, amit az idősek teremtetek meg. Tolnai szerint tehát a fiataloknak már nem kell megküzdenie a közönyös, buta, provinciális közeggel, legalábbis nem azon a szinten, ahogyan az idősebbek-

33 *Hol ó hol*. Válogatta és az előszót írta: Tolnai Ottó. *Symposion* Könyvek 16. Fórum, Újvidék, 1968. 5–6. o.

nek. Náluk a költői experimentum kevésbé zajos, inkább a részletekben, bizonyos motívumok újrafelhasználásában rejlik. Hasonló tendencia figyelhető meg a mai fiatal szerzőknél is, akik szintúgy nem törekszenek arra, hogy megváltoztassák az egész közeget, nem törekszenek paradigmaváltásra, hiszen az előttük már megtörtént. Az *Új Symposium* harmadik szerkesztősege és generációja, különösen Sziveri János és Csorba Béla költészetében megfigyelhető a Tolnai-líra kritikája: az ő esetükben fölerősödik a *homo moralis* a *homo aestheticusszal* szemben – mintha a Kosztolányi-hatást csökkentette volna Ady kisugárzása. Ugyanakkor nem Tolnai mestere, Koncz István *homo moralis* költőtípusáról van esetükben szó, ugyanis Sziveriék konkrét társadalmi viszonyokat problematizáltak, nem csak általános etikai problémákról verseltek. Éppen emiatt erősödik föl Sziveriék esetében az ironia, a társadalmi, politikai szatíra.

Kérdés, hogy ettől a saját generációmnak nincs-e hatásiszonya? Nem szorongunk-e attól, hogy mikroforradalmaink láthatatlanok maradnak a nagy elődök árnyékában? Számunkra a (neo)avantgárd, Tolnaiék harcai, a posztmodern ideológiakritika intézményszerű jelenségek. Peter Bürger szerint: „Az avantgardista szándékok az avantgárd eszközeivel való újjáélesztése egy megváltozott kontextusban már egyáltalán nem képes elérni még a történeti avantgárd korlátozott hatását sem.”³⁴ Számunkra a műalkotás lehetősége adatott meg, ám annak klasszikus aurája nélkül. Ugyanakkor az az ironia is elhasználódott, amely a klasszikus aura érvénytelenségét hirdette. Hogyan lehetséges a költészet a posztdiktatórikus (kultúr)politikai kontextusban, amikor az ideológiák, lám, hibrid formájukban továbbra is virulensek és virulnak, amikor a pártideológia helyett a könyvpiac határozza meg a költészet társadalmi státuszát?

Tolnaiéknak sokkal könnyebb volt kritikusnak lenniük az irodalmi közeggel szemben, mint nekünk. Számunkra romok és túl-

élők maradtak az *Új Symposium* világából: a Sziveri-botrány mindmáig tisztázatlan szereplői, a költészet tehetetlensége a pártpolitika játszmáival szemben, darabjaira roncsolt, gazdaságilag kiégett országok a régi Jugoszlávia hült helyén. Mi túl későn ocsúdtunk föl: nekünk már nincs tengerünk, akkor is, ha néhányunknak még vannak gyerekkori emlékei az egykori birodalomról, amelynek tenger is volt. A mi folyóink a tenger fantomjával küzdenek. A mi nosztalgiánknak nincsen kollektív motívuma, monumentuma. Az újabb nemzedékeknek Tolnai tengerélménye mesének hathat, csakis és kizárólag irodalomnak, (ön)mitológiának.

*

A teringettét! Molyok a lisztben!

*

Baszki, nem csak a lisztben!

*

A fiatal vajdasági írókat a Vajdaságban részben az egykori *symposionisták* kanonizálják, ám ez valamelyest kevesebb annál, mint amit a Tolnai átélhetett, hogy ő nem csupán egy kisebbség, hanem a többségi, vagyis a jugoszláv irodalom része is,³⁵ ahogyan a kilencvenes évektől már egyértelműen az egyetemes magyar irodalomtörténet kihagyhatatlan szereplője. Tolnai képes volt arra, amire kevesen: a saját hasznára váltotta a történelmi kataklizmák következményeit. Könyvei megjelennek az egykori jugoszláv társadalmakban, ahogyan a Vajdaságban, Magyarországon, valamint más európai országokban is. Tolnai egész munkássága fölfogható az elzárkózó, gettószelű irodalomszemlélet kritikájaként, pozitív alternatívájaként. Ugyanakkor nála ez nem a regionális, a lokális jelenségek tagadása, hanem éppen

³⁴ Erről bővebben lásd Mile Stojić: „Oto Tolnai, pjesnik erudicije i tjeskobe”. In: Oto Tolnai: *Balkanski lovor*. Društvo pisaca Bosne i Hercegovine: Sarajevski dani poezije. Sarajevo, 2009. 212. o.; Nebojša Milenković: *Vujica Rešin Tucić. Tradicija avangarde*. Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2011. 9–10. o.

ellenkezőleg: a hétköznapi semmiségek különösége, különcsége, a banális fölmagasztosítása jegyében működik.³⁶ Fontos még, hogy Tolnai *infaustus*ai nem lesznek allegorikus figurákká, a közép-európai kisember megtestesítői. Palicsi P. Howard, Regény Misu, Expressz Géza, Wilhelm és mások a helyi mitológia külön figurái, a falu bolondjai, akik gyakran az empirikus szerző hasonmásai.³⁷ Bemutatásukban, szerepeltetésükben az empatikus, s nem a lesajnáló, kigúnyoló nézőpont a meghatározó. Szokatlan gondolkodásmódjuk, mániájuk, anekdotikusan szerkesztett történeteik a magas kultúra szerzőinek világával rokon. Ám lényegi különbségnek tűnik, hogy életszemléletük a megidézett művészekhez képest sokszor nem tragikus, hanem romlatlanul eleven, gyermekien derűs. Tolnai ezzel valami olyasmit alkotott, ami egészen ritka a magyar irodalomban: a panaszkodó, siránkozó hangvétel és világlátás helyett a mások számára haszontalan tárgyakért, cselekvésformákért rajongó figurák derűje hatja át a műveit.

Tolnai tárgyfetisizmusa, akárcsak Danilo Kišé, személyes és mitologikus. Szemben a fogyasztói társadalom futószalagon gyártott jellegtelen, elidegenítő produktumaival, Tolnai *ex privát* múzeumában a tárgyak elevenek, animisztikusak, totemisztikusak. Tolnai többször használja a „privát” kifejezést műveiben, nyilatkozataiban. A *Balkáni babért* (2001) nyitó *A vers lám* című költeményében azonban az „*ex privát*” szerepel a „nekem” szó után, ami a latin „*ex privato*” magángyártott verziója, „saját vélemény”, „magánvélemény” konnotációkkal. Ez mintha jelezné a szubjektum kiüresedését, mégis, a személyesség és a személyiség nem tűnt el nyomtalanul a művekből, hiszen már maga a sajátosan kezelt latin idióma is erre utal. Különben nem volna különbség például a különböző

szerzők stílusjegyei között. Ugyanez vonatkozhat Tolnai tárgyvilágára is: egykori funkcionalitásukat elvesztették ugyan, ám a szerző új kontextusba helyezi, montázsolja őket.

Tolnai „talált tárgyai” *ex privát tárgyak*: a történelmi mikronarratívák hordozói, a személyes reprezentáció maradványának közvetítői, vagyis, akárcsak a külön figurák, a tárgyak a költő, s általa a költészet hasonmásai, médiumai. Néhány esetben éppen ez gátolja meg a tárgyak természetének, egyedi materialitásának és a rajtuk túlmutató transzcendencia kibontakozását. Többek között erre mutat rá Losonc Alpár kritikájában: „A »romlatlan tárgyi világ« fikciója, a tárgyak önértékeihez fűződő fogalomkör reflektálatlan kitételei a tárgyiség egyfajta mitikus értelmezését és a tárgyérzékelés technológiáját vetik a felszínre.”³⁸ Losonc a reflexiót az irónia és a Semmire való utalás formájában gondolja el.³⁹ Ám kérdés, hogy Tolnainál az irónia milyen mértékben szünteti meg, semmisíti meg az *ex privát* tárgyak hűvös pátoszát. Éppen ezért szerintem nem csak az irónia, hanem mellette annak ellentétje, a transzcendencia kísértése, kísértete is fontos energiája Tolnai lírájának, *ex privát* múzeumának. Tolnai *ex privát* tárgyai a klasszikus művészet aurájának személyes rehabilitációját, rekapitulációját teszik érvényessé: „Tolnai Ottó összeguberált, összehordott gyűjteményére is tekinthetünk modern entrópikus múzeumi térként, azaz a modernizmus műalkotásaként. (...) Tolnai múzeumának falai a rizóma növekedésének megfelelően tágulnak.”⁴⁰

*

Tolnai (neo)avantgárdja nem érvényteleníti a klasszikus hagyományt, hanem használja, a szemétdombon talált tárgyból (*objet trouvé*) *ex privát* tárgyat alkot, szervesen folyamatok közé veti, műalkotást hoz létre belőle. Szem-

36 Vö. Förföldi Gábor: „Egy filatelista kánona. A személyes művészi értékhierarchia Tolnai Ottó munkásságában.” In: *Az ismert és az elismert*. Lengyel Imre Zsolt szerk. Ráció, Budapest, 2009. 93. o.

37 Erről bővebben lásd Novák Anikó: „Egy dublőr, aki a mi esetünkben az első szereposztást viszi...”. Néhány megjegyzés Tolnai Ottó alakmásairól. In: *ALTEREGÓ. Alakmások, hamisítások, heteronimák*. KONTEXTUS könyvek 5. Csányi Erzsébet szerk. Bölcsészettudományi Kar–Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2010. 47–54. o.

38 Losonc Alpár: „A totális irónia lírája”. In uő.: *Hiányvontakozások*. Fórum, Újvidék, 1988. 223. o.

39 Vö. LOSONCZ: i. m. 226.

40 Novák Anikó: „A szemétdombtól a képzeletbeli múzeumig. Gyűjtőszemvedély Tolnai Ottó műveiben”. In: *HABITUS. KONTEXTUS* könyvek 6. Csányi Erzsébet szerk. Bölcsészettudományi Kar–Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2012. 46. o.

léletes példa erre *A Psychére* című ciklus egyik darabja a *Legyek karfiolból*:

*ne piszkáld füled
add e bicikliküllőt
hanglemezeket fűzhetünk rá*

*beethoven bach és berlioz
wagner verdi és vivaldi
mozart muszorgszkij és mahler
sztravinszkij smetana és cage*

*bordélyházakban kattantanak a
halld
kattan a kattan a
nem kattan a nem kattan a
szuronyzár⁴¹*

A felsorolt zeneszerzőket az alliteráció hozza elsősorban összefüggésbe, nem a zene-történeti kronológia vagy a zeneesztétikai sajátosságok. Az ismétlődő kezdőhangok a sorozatjellegét, vagyis a hanglemezgyártást asszociálják, a futószalagon sorakozó lemez-széria a klasszikus művészet auravesztésére (Benjamin) utal. Erre a folyamatra reflektál többek között a versben megidézett John Cage is, talán nem véletlen, hogy az ő nevé-nél billen és török meg a sorozat, a dőlt betű mintegy jelzi, itt valami új, vagyis ősi jelen-ség kezdődik a zene világában. Ez lesz a „zajzene”,⁴² ahol nem hagyományos hang-szerekkel, így akár bicikliküllőkkel és hang-lemekkel is lehet zenét, pontosabban „hangszerveződést” alkotni, s ez az alkotói módszer Tolnai líráját is inspirálta. A fent idézett vers a tudathasadt látásmódhoz közelít a végén: a „szuronyzár” Paul Celan-i sűrítést idéz, a metafora hasításaként, metamorfózisaként, a szokatlan képzettársítás a konvencionális jelentésformát feloldó inten-zitásként hat.

41 KARFIOL: i. m. 169.

42 Vö. John Cage: *A csend*. Weber Kata ford. Jelenkor, Pécs, 1994. 7. o. Azzal, hogy a klasszikus zene és a hangszerek elhagyása, a zajjal és az elektronikával való kísérletezés az olasz futuristáknál jelentkezik, Ferruccio Busoni korszakos elméletei nyomán (Vö. Ignác Ádám: „Gépek zenéje. Adalékok az elektronikus zene előtörténetéhez 1900–1930. Elméletek, kompozíciók, hangszerek.” In: *Médium Hang Esztétika. Zeneiség a mediális technológiák korában*. Batta Barnabás főszerk. Univ. Szeged, 2009. 22–41. o.)

*

Tétel: vonóhorog.

*

Feljegyzéseimet azzal kezdtem, hogy kevés önálló Tolnai-darabra emlékszem. Most azonban egy olyan jutott eszembe, amit az első olvasás pillanatától nem felejtettem el. Annak ellenére, hogy egy nagy koncepció, mitológia organikus része: önállóan is meg-áll. A vers az egyik legfontosabb Tolnai-kö-tetben, az ezüst borítójú *Wilhelm-dalok*ban (1992) jelent meg. 2009-ben kiadták a kötet kisebb mértékben átdolgozott, zöld borítójú változatát is. Ám számomra a *Wilhelm-dalok* mindig is az ezüstöt idézi fel. Az első kiadá-sú kötet olyan, mint egy ezüstartalca, s benne a hamuból parázslék föl a Tolnai-líra. Akárcsak az a vers, amely nem a szervesen, heterogén metamorfózisok intenzitásától, hanem ép-pen ellenkezőleg, a harmónia vágyától von-zó a számomra. Legyen ez a „fordított” bú-csúvers most ideiglenesen az utolsó lélegzet-vétel:

a naplemente fonákja

*a kútra küldtek
de más irányba vettem az utam
át a fahídon ki a járásra
van ott az egyik szikes kopás szélén
egy élesselyem fűcsomó
azt akarom megsimogatni
attól akarok még elbúcsúzni
attól az élesselyem fűcsomótól
mástól már mindentől elbúcsúztam
csak az ómama kissámlijától nem búcsúztam el
azt szeretném magammal vinni
hogy majd legyen min üldögegni a túlvilágon
nézni a naplemente fonákját
mert láttam annak a falra festett angyalnak is
az van a szemében
a naplemente fonákja⁴³*

43 Tolnai Ottó: *Wilhelm-dalok*. Jelenkor, Pécs, 2009. 179. o.