



SZAJBÉLY MIHÁLY

## Tézisek Tolnai Ottó (prózaírói) munkásságának alakulástörténetéről

*utána kellene nézni van-e olyan zsebnaptár amelyben külön rubrikája van minden pillanatnak*

tolnai ottó: rovarház (novi sad, 1969. 105.)

Az újvidéki *Ifjúság* című képes hetilap irodalmi és művészeti melléklete első ízben 1961. december 21-én jelentkezett *Symposion* néven. „MUNKATÁRSÁK: Bányai János, Domonkos István, Fehér Kálmán, Koncz István, Tolnai Ottó (szerkesztő)” – állt az első oldal tetején. Később a fejléc, azaz a tulajdonképpeni szerkesztőség összetétele többször változott, a rovat pedig egyre terjedelmesebb lett. A kezdeti két oldal helyett 1962 őszétől három oldalon jelent meg, majd 1963 januárjától hat oldalásra nőtt – igaz, ekkor kéthetenként jelentkezett, felváltva a *Tribün* című, társadalmi, közgazdasági és műszaki melléklettel. Így maradt ez egészen 1964. szeptember 24-ig, amikor a rovat utoljára jelent meg – hogy azután a következő év elején önálló folyóiratként bukkanjon fel a lapáros standokon *Új Symposion* címmel. Az *Ifjúság* mellékletét ugyan nem mindvégig Tolnai szerkesztette, hasábjain azonban folyamatosan jelen volt írásaival. Összesen huszonhárom alkalommal publikált itt, az *ex libris* című, rövid könyvkritikákat közlő rovatban esetenként névtelenül. Az anonim munkákat a melléklet utolsó megjelenésekor közreadott repertórium oldja fel; eszerint egy esetben a névtelen írást közösen hozták létre Bányaiával. A korai Tolnai-szövegek között nagy számmal vannak esszék, mellettük versek, könyvkritikák, szerkesztői glosszák és novellák találhatóak – egybeként a *Prózák könyvébe* (1987) is bekerült *Tizenharmadik történet*. Gazdag és sokrétű anyag, több tanulmány tárgya lehetne – teljes ismertetése helyett most néhány gondolat, célom voltaképpen Tolnai korai ars poetikájának vázolása, melynek nyomán írásom befejező részében tézisszerűen kitérek majd (prózaíró) életművének későbbi alakulására.

*Az esszé, mint a szenzualitás műfaja, a Symposion, mint a kollektív szenzualitás megtestesülése, avagy Tolnai immanens szerkesztői koncepciója*

A *Symposion*-mellékletnek nem volt explicit szerkesztői programja. Tolnai esszéiből azonban felfejthető egyféle immanens program, melynek lényege éppen az, hogy a szerkesztő által nem fordítható fogalmi nyelvre, megtestesíthető viszont az írások összeválogatásával, megtestesülése maga az újra és újra jelentkező rovat, a szerkesztői munka mindig továbbépülő, rizomatikus eredménye. Ennek az immanens szerkesztői koncepciónak preferált műfaja az esszé. Tolnai legelső írása a rovatban az *első esszé* cí-

met viseli<sup>1</sup>, mely mindjárt arra figyelmeztet, hogy lesz majd második, harmadik, ki tudja hanyadik esszé is a mellékletben. Az *első esszé* az első számban található, s az olvasó ösztönösen hajlik arra, hogy a szerkesztő első számban található írását egyféle programiratként fogadja. Ha ezt teszi, jól jár, mert ebben az esszében Tolnai magának az esszé műfajának a kifejezhetetlen és mégis kifejezni vágyott lényegét keresi, és hogy a kifejezhetetlen kifejezésére mégis milyen lehetőséget lát, az valamiképpen mégis az immanens szerkesztői koncepció explikálásaként értelmezhető.

„...mennyire irigylem Risztics fekete, velencei macskáját, és még jobban csodálom azt a jó öreg angol esszé író, aki azokról a kirakatbeli teknősbékákról mesélt.

És most pont az ő rafináltságukhoz kellett menekülnöm, amikor a számunkra kétségtelenül legértékesebb műfaj, az esszé lényegét próbáltam valahogy megközelíteni.

Igaz, talán ez a műfaj áll legjobban ellen a teljes tudatosodásnak. De éppen ez a műfaji tudatosodás az, ami regényeknél és a költészetben is egyedül érdekel bennünket.”

Az a bizonyos rafináltság ebben az esetben annyit jelent, hogy a fogalmi nyelvre hozott célmeghatározás, pontos fókuszálás után gyakorlatilag „szétírja” témáját, fürdőzik a szabadság érzésében, mintha számára a tudatosodás voltaképpen öntudatosodás lenne, saját szenzualitásának tudatos megélése. Élvezése annak, ahogyan látja, éli/érzékel (ön)tudatosítja a világot. Másként és bizonyos elméleti igénnyel fogalmazva: azt a problémát, amit Niklas Luhmann úgy explikált, hogy minden reflexió megfigyelés, minden megfigyelés különbségtétel eredménye, a különbségtétel lényege a megfigyelésre kerülő elválasztása a megfigyelhetetlen nagy egésztől, melyből következik, hogy mindig csak *valamit* figyelhetek meg, az egész megfigyelésre kiválasztott szeletét, de magát az *egészet* sohasem – Tolnai korai írásaiban a megfigyelés eredményének, a reflexiónak a lebegtetésével, reflexiók egymás mellé helyezésével, egyféle rizomatikus alakzat létrehozásával kezelte.

A tudatosodás és öntudatosodás ugyanis nála sohasem valamiféle nagy egész tudátára ébredés, az egész víziójának születése, hanem a rizomatikus mozgások szabadsága, a mindenfelé való terjeszkedése, a meghódított terület hol ezen, hol azon a ponton való tágitásáé. Pointilista tudatosodás, tudatosítható pontok tudatosítása, a tudatosítottak mellé újabb és újabb tudatosított pontok rendelése. Az esszéről szóló írásban például Hegeltől a szerbhorvát kritikusokon, Babbitson, Halász Gáboron, Camus-n, Thomas Mannon át a kedvesig és a tenger látványáig terjed a skála. Megdöbbenő és zavarba ejtő az alkotók sokasága, akiket e korai írásában mozgat. Megint másként fogalmazva: a tudatosodás számára nem más, mint a változások tudatos érzékelése, tulajdonképpeni tétje pedig az, hogy felülmaradjon és ringjon, ne pedig alámerüljön a változások (reflexiók) hullámain. Ezt Tolnai a következőképpen fogalmazza meg – és idézendő sorai mindjárt a reflexiók egymásra következő áradását is példázzák:

„Az intellektus nagy poétája, csak a változásokat látja – írja Iszidóra Szekulics, ismert Valéry-töredékében. Nárcisszusa ezeken a változásokon keresztül akar önmaga lényegéhez férközni. Ez az állandó változás a lényege. És nem a tenger tudja-e legjobban fokozni ezeket a változásokat? A mamutkristályok szörnyű játéka ez, mámorától most már nem szabadulhatunk. (Hogy a felhőket tápláló, vagy a kőten-

<sup>1</sup> Ifjúság, 1961. december 21.

ger-e a könyörtelenül szebb, sosem tudnám eldönteni.) – De milyen nehéz – a legnehezebb talán – átadni magunkat ennek a ringásnak, úgyhogy ne merüljünk alá, ne csapjon bennünket a sziklákhoz. – Senki sem tudott olyan királyian trónolni a hajófedélzeten, mint Thomas Mann csíkos nyugágyában, plédjébe burkolózva. – Sirályok jutottak eszembe. Tenger közepén, napi hajózásra minden parttól, egyedül, minden szárnycsapkodás, idegesség nélkül – a hullámokra ülő sirályok. – Nagyra nyitják szemüket, mint a csillagvizsgálók hatalmas kupolái: egy kicsit még himbálózik benne a tenger és az ég félgömbje – hogy azután csodálatos gömbbé kerekedjenek bent is, kint is. – Mintha mindig így ültek volna. Ahányszor csak elhajóztam egy-egy ilyen csücsülő (a kisgyermekeknek van még ilyen szemük, mondaná Rilke; Antigone-szívük és Kreon-fejük, mondaná Konsztantinovics) sirály mellett, mindig azt találgattam, ugyan meddig ülnek így a tenger kellős közepén, a hullámokon, mintha fészükbe simulnának, tojásaikhoz: *a tenger összes igazgyöngyéhez!*

Ez a technika a kis kerek megfigyelhető pontos elkülönítésével (behatárolásával), ugyanakkor folyton bővülő egymás mellé helyezésével egyben a meghódított terület folyamatos formátlanodásával és áttekinthetlenségével jár együtt. Mint a szociológia-elmélet-író Luhmann életműve, aki az egész leírhatatlanságát mindig újabb és újabb különbségtételek által szervezett nagyszabású rész-leírásokkal kompenzálta, újabb és újabb könyvekben írta le a különbségtételekkel megfigyelhetővé tett világ-darabokat. Egyre követhetlenebb és egészében már alig áttekinthető életművet hozott létre így, melyet a második rendbéli megfigyelő megfigyelni már csak újabb különbségtételek árán, azaz komplexitásának redukciója nyomán lehet képes. Ez egy tudományos életműnek nem feltétlenül érénye, ám ami *módszertani probléma* a tudomány rendszere számára, az *téma és módszer* lehet a költészetben. „Észre sem vettük, és máris Odüsszeusznál vagyunk.” – folytatódik Tolnainál az imént idézet szöveg. Mire pedig a végére érünk az esszé olvasásának, már csak a *szenzoraink* működnek, s intellektuális élményünk annak tudatosodása, hogy *működnek* a szenzoraink, hogy minden kis magjában érzékelhető (de sohasem egyszerre, mindig csak „magokként”) a világ – s így lesz Tolnai kezén az esszé valójában szépirodalom, lesz olyanná saját esszéje, amilyenek az esszét állítja: „(...) az intellektus poézise!”

Ismét emlékeztetnék: ez az írás a legelső Symposion-mellékletben jelent meg. A rovat indulására azonban, a *helyre*, ahol az esszé megjelent, közvetlenül csak egyetlen mondat utalt, az írás befejező részében. „Igen! A csodálatos Iszidóra Szekulicsra gondoltam, amikor a sirályokról írtam. Szinte törvényszerűen le kellett írnom a nevét, most, amikor mi is fel akarjuk venni a fent említett esszé-tenger hullámzásának szeszélyes ritmusát: végre, *akár hogy is!*” Mégis úgy gondolom, ez az utalás (s tágabb értelemben maga az esszéről szóló *első esszé*) a Tolnai-féle szerkesztői program lényegét fejezi ki: aligha kétséges, hogy ő az egész Symposion-melléklet ilyen szabad hullámzásként, sokfelől származó reflexiók gyűjteményeként képzelte, ringatózásként egy sokféle gyökerű, sokfelé ágazó kulturális közegben. Annak a Symposion-mozgalomról szóló monográfiának, mely egyszer biztosan elkészül majd (el kell készülnie, mert a Symposion-mozgalom nem csupán a 20. századi magyar irodalom történetének egyik meghatározó eseménye, hanem a sokszínűség paradigmájának megtestesüléseként is jelentős), vizsgálnia kell, hogy a melléklet Tolnai szerkesztése mellett hogyan felelt meg ennek az immanens programnak, választ kell adnia arra a kérdésre, hogy változott-e a rovat, amikor Bosnyák István lett a szerkesztője. És egyáltalán: felfejtendő lenne, hogy

a Tolnai-féle szerkesztői gyakorlat miként párosult (vagy miként nem) az angazsáltság programjával, amely a Symposiumot végül mozgalommá szervezte, hogy a reflexiók szabad áramoltatása miként fért össze (összefért-e) a programot megvalósítani igyekvő mozgalmi gondolattal. Ami ez utóbbi kérdéskört illeti, tézisszerűen annyi talán megkockáztatható már most is, hogy Tolnai szerkesztősége idején az összetartó erőt a szenzualizmus és a reflexivitás mindenki által megélt és így közösségivé vált élménye jelentette, mely később a világerzékelés szabadsága iránti elkötelezettséghez és az egyirányú nemzeti angazsáltsággal való éles szembeforduláshoz vezetett.

Úgy tűnik tehát, hogy az elérhető kultúrák közötti szabad ringatózásnak, a később mozgalmi programmá emelt jugoszláviaiságnak, a multikulturalitás e korai megnyilvánulásának itt lehet fel a valódi indítéka, politikamentes oka. És persze itt a gyökere, vagy inkább itt ringanak a hullámai Tolnai tenger-szeretetének, későbbi azúr-mániájának is.

A *kék* egyébként már következő esszéjében megjelenik. *Akik fáznak, galériákba menjenek melegedni!* című írásában<sup>2</sup> Konjovic kék párizsi atelie-ját úgy értékeli, mint amellyel a művész

„(...) szinte illusztratívén igazolja magát a korlátoltakkal szemben. – Milyen csodálatos ez a kék szín! – Babits sorai jutottak eszembe:

Ki járt már a kék falukban  
Ki a csunya kék falukban?  
Hol a kék fal sértő színnel...

És ez a kékítő, ez a bántó, ordináré kék, valami még nem látott prizmán (egy párizsi műteremben – és pont ebben van Konjovic igazi nagysága) páratlan művészi materiává válik.”

A szenzualitást előtérbe állító művészetfelfogás számára természetesen semmi sem lehet bántóbb a szimulálásnál. Az érzelmek (egészen pontosan: a félelem) szimulálása miatt gyakorolt Tolnai kemény kritikát Zákány Antal költészete fölött<sup>3</sup>. Mint korábban már említettem, e névtelenül megjelent bírálatot Bányaiával közösen írta, az egyik mellékmondat azonban kifejezetten az első esszéből kibontakozott ars poetikát variálja tovább. A költő feladata a szenzualitásának tudatos megélése, eredményének (ön)tudásítása: „(...) magam mindig úgy tudtam, hogy a költészet potenciálja csak gondolat, csak gondolatba tudatosodott érzés-motívum lehet, s mindezt csak hatalmas energiával, tudásvágygal lehet elérni.” Ha pedig még maradunk egy pillanatra a kritikus Tolnainál, nem meglepő mindezek után, hogy fő elvi/elméleti problémája – amint ez a Dési Ábel költészetét tárgyaló *ex libris* írásának<sup>4</sup> bevezetőjéből kiderül – a rizomatikus/dogmatikus szemben állása a kritikában. Pontosabban az, hogy a költő és az esszéíró számára olyannyira természetes rizomatikus szemlélet a kritikában elkerülhetetlenül impresszionizmushoz vezet, ami nem helyes, a másik oldalon azonban csak a dogmatikus kínálkozik.

Azt viszont, hogy milyen előnyt jelent a rizomatikus szemléletmód az esszéista számára, jól példázza Tolnai megdöbbenő című írása, az *Adolf Eichmann SS-Obersturmführer*

<sup>2</sup> Ifjúság, 1962. január 4.

<sup>3</sup> Ifjúság, 1962. január 4.

<sup>4</sup> Ifjúság, 1962. január 11.

*bahnführer, felmentem önt a halálos ítélet alól*<sup>5</sup>. Az első esszéhez hasonlóan témáját itt is szétírja. Eichmann kisgyerekkori, matróruhás fényképét nézegetve saját gyermekora, matróruha utáni vágyakozása szólal meg, a matróruháról a tenger jut eszébe, Truffaut filmje, majd következik Dante, aki arra ítélte az áldozatot, De Ugolino grófot, hogy maga is a pokol fenekére kerüljön, ott állhasson bosszút maga és négy fia gyilkosán. „Érdekes – írja Tolnai –, a költő egymáshoz láncolta a gyilkost, aki éhhalállal végzett a gróffal, fiaival, és a bosszúállót, akit arra ítélte, hogy állandóan tépje fogával Ruggieri érsek fejét, hogy minden falat után az érsek hajába törülközzön.” Sohasem érezheti úgy, hogy enyhül bosszúja, így ez a Dante által poétikusan szépre formált jelenet „(...) egy nyitott seb marad: totális abszurdum.”

A szétírásnak azonban itt egyértelművé válik az oka. Saját eljárása a mindenki számára ajánlott gyakorlat példája: az Eichmann-ügy újságírói, szenzációhajász és álszent találása helyett az eset poétikus megközelítése. Kevésbé hibázunk, noha „(...) az igazságnak így is csak egy csöppjéhez juthatunk –, ha az egész ügyben csak POÉZIST (...), detailokat, filozofálásra alkalmas situációkat keresünk. – Most már egy kissé korrigálhatjuk címünket is: *Adolf Eichmann SS-Obersturmgahnführer, felmentem önt az újságírók halálos ítélete alól*.” A szétírás tehát itt a téma poétikai megközelítésének a példája, innen nézve az írás didaktikus, maga a példa, a szétírás, mint poétikai megközelítés viszont nem az; éppen ellenkezőleg, a szenzualizmus adta végtelenségre, a részletek végtelenségére, a téma rizomatikusságára utal.

### Rovarház és Kékitőgolyó

Innét most tovább lehetne lépni a rovatban megjelent többi Tolnai-írás bemutatása felé, idézni mondjuk a *Noviszád, 1962. január 16.* című esszét<sup>6</sup>, mint a detail-ok iránt való érzékenység különös megnyilvánulását, vagy a *Zentai naplót*<sup>7</sup>, mely korai Domonkos István verset rejteget, tanúbizonyságaként annak, hogy Tolnai szenzualizmusa miként ihlette meg költő-barátját, és bemutatni a *Zentai napló* nyomán született paródiát Tolnai művészetéről, mint a korabeli recepció sajátos dokumentumát. Minderről most lemondva és ugyanakkor előretekintve, egy tézist szeretnék megkockáztatni Tolnai prózájának későbbi alakulástörténetéről, mely úgy hangzik, hogy annak a szenzualizmus ugyan állandó meghatározója maradt, a megfigyelést szervező különbségtétel azonban változott: az író az őt körülvevő környezet helyett egyre inkább önmagára figyelt az őt körülvevő környezetben.

Tolnai első regényének, a *Rovarháznak* (1969) a szüzséje az én olvasatomban nem más, mint a reflexiók lebegtetésének, pontosabban lebegtethetőségének, a részletekben való tobzódásnak, a szenzualizmus korlátlan szabadságának a demonstrálása. Erre szolgál nála az interpunkció és a nagy betűk mellőzése, a mondat és mondatrészhatárok összemosása, melynek nyomán az így is és úgy is, sőt amúgy is olvashatóság érzése támad az olvasóban, miközben kénytelen feladni annak keresését, hogy mit is akarhatott vele közölni az elbeszélő. Pontosabban arra kell ráéreznie, hogy a közlés lényege éppen a kontingencia, a *minden másképpen is lehet* tudatának megérzékítése. Meg persze

<sup>5</sup> Ifjúság, 1962. január 18.

<sup>6</sup> Ifjúság, 1962. január 25.

<sup>7</sup> Ifjúság, 1962. március 15.

megérzékítése annak, hogy az elbeszélő számára miként jelenik meg mindez, miként érzékeli és rögzíti ő a világot. „Mágikus pillanat: amikor végleges lesz valaminek az esetlegessége.” – fogalmazott egyik naplójegyzetében Mészöly Miklós<sup>8</sup>. A detailok iránt érzékeny, lírai fogantatású Tolnai-próza ilyen értelemben vett mágikus pillanatok eredményeként is leírható.

Minden másképpen is lehet, minden történet másként is elmesélhető, más megfigyelői nézőpontból *másként* látszik *ugyanaz*. Ez akkor válik igazán világossá (akkor világosodik meg igazán), amikor ugyanazon eseményről szóló saját narratívánkat egy másik megfigyelő narratívájával látjuk szembesülni. Különös módon válik ez tapasztalatává a *rovarrház* elbeszélőjének, a könyv egyik emlékezetes epizódja szerint.

„sokáig nem tudtam elképzelni hogyan lehet valakit állandóan figyelni követni sehogyan sem tudtam elképzelni hogy egy ember semmi mást nem csinál csak figyel egy másik embert egyszer azután véletlenül meggyőződtem minden előzetes terv nélkül vidékre utaztam iskolatársamhoz ha jól emlékszem szombati nap volt vasárnap délután már jöttem is vissza az igazság az volt hogy éhes voltam jót akartam ebédelni és meg akartam nézni a barátom bikáit ugyanis a barátom annak ellenére hogy a hetedik művészet szerelmese bikatenyésztéssel foglalkozott később el is felejtettem ezt a kis kirándulást amikor az egyik kihallgatáson a szimpatikus fiatal belügyes (később tudtam meg dávid barátja sokáig udvarolt veronikának akinek a múltkor sielésen két helyen is eltört a lába majd rosszul forrt össze újra el kellett törni végül a magas lányból csináltak egy kicsit) elébem dobta vastag dossziémat a nyitott résznél ennek a kis kirándulásnak a leírását olvashattam a városka vendéglőjében üldögéltünk egész délután unalmunkban udvarolni kezdtünk a ruhatáros asszonynak záróra után kivittük a kanális partjára ennyi volt az egész de a dossziében a jelentésben minden pillanat lapokra teleírt lapokra hasadt annyira belefeledkeztem az olvasásba hogy az ajtónál álló fogdmegnek a vállamra kellett ütnie hihetlen milyen szép izgalmas történet kezdtem magyarázni a fiatal belügyesnek

A megélt történet más interpretációjában nyilvánvaló fikcióvá válik. Csakhogy nem lesz-e fikcióvá saját történetünk akkor is, ha mi magunk idézzük fel, meséljük el később – egyáltalán: nem fikció-e minden interpretáció?

A korai Tolnai-próza mindenesetre egyféle szabad asszociációs módszert követve magába foglal mindent, szerkesztettségének tétje a szerkesztetlenség, a spontán világerzékelés (szenzualizmus) visszaadása. A kései Tolnai-prózában annyi változik, hogy az elbeszélő mindenekelőtt önmagára kíváncsi: azt igyekszik láthatóvá tenni, ami a megkülönböztetések által önmagát önmagává teszi, ahogyan őt meghatározza érzékelésének módja és tárgya. Másként fogalmazva, a kései Tolnai próza esetében a szerkesztettség tétje az *én* – különbségtételek által alakuló és létező – szerkezetének megmutatása. Míg a korai Tolnai-próza nem válogat, addig a kései tudatosan építkezik abból, amit számára reflektálásra felkínál a világ. Ez az átalakulás együtt jár a történetmondás (egy történet elmondásának) felerősödésével és az önéletrajziség előtérbe kerülésével, ami végső soron egyféle esszéisztikus szépirodalmiságot eredményez, kétféle fikció közeledését, a kitalált történetét és a „valóság” fikcionalizálódását. A *valóság*ét idézőjelben, mert valóság nincs, pontosabban van, de nem megfigyelhető, csak a különbség-

<sup>8</sup> Érintések, Bp. 1980. 232.



tétellel elhatárolt része, a különbségtétel azonban már beavatkozás, fikcionalizálás. A történetmondás felerősödése előbb kerek kis történetek világos elhatárolódásában mutatkozott meg. Míg a *rovarház*ban még egymásba nyúltak, egymáson átindáztak a történetek, addig a *Gogol halála* (1972) és a *Virág utca 3.* (1983.) már önálló és egymástól nyomdatechnikailag is különválasztott epizódokból áll. Később a történetek egyre terjedemesebbekké váltak, s tőlük a *Prózák könyve* (1987) és a *Kékítőgolyó* (1994) című gyűjtemény újabb keletű darabjain át már többé-kevésbé egyenes út vezet a Palicsi P. Howard mai feljegyzéseiiig.

