

BAZSÁNYI Sándor

Szemérmert- lenség (avagy autoimmunenciáig automatizálódott autoreferens autizmus)

(Tolnai
Ottó:
Szemérem-
ékszerek.
A két
steril
pohár,
Jelenkor,
2018)

A 2018-ban Szépíró Díjjal jutalmazott Tolnai Ottóról szóló laudációjában töpreng Radics Viktória (aki maga is felbukkan mitizált körülmények között, szívós hátúszóként, a szerző új könyvében) arról, hogy milyen is volna a Tolnai-olvasó. Szerinte, ha megkérdéznék minket, Tolnai-olvasókat az éppen hatályos olvasástapasztalatunkról, akkor többnyire nem azt mondjuk, hogy Tolnai egyik vagy másik könyvét olvassuk, hanem hogy Tolnait olvasunk.

És tényleg: minden egyes Tolnai-könyvnek, műfajtól és korzaktól függetlenül, azonnal felismerhető és szerethető nyelve és világa van. Merthogy ezt a világot csakis *ilyen* nyelven lehet ábrázolni, térségi (tragédiákkal terhelt) otthonosságát irodalmilag is otthonossá tenni. A világ tehát: a békebeli Osztrák–Magyar Monarchiából kiszakadó, annak kulturális emléknymait őrző jugoszláv, majd posztjugoszláv Délvidék, szűkebben az Újvidék, Szabadka–Palics és Magyarakaniza által kirajzolt, déli irányba hegyesedő háromszög, amelynek oldalai és szögei mágikusan kisugároznak egyfelől egészen az Adriáig, másfelől Szegeden át Budapestig (de mondhatnák Pécsre vagy Pozsonyot is), továbbá Nyugat-Európáig (például Nagy József párizsi Jel Színházáig) — és ez utóbbi irány leginkább az 1965-ben alapított újvidéki folyóirat, az Új Symposion hetvenes évekbeli időszakában volt élettani fontosságú az anyaországbeli Kádár–Aczél-rendszerbe rekesztettek számára. A nyelv pedig: a fent említett folyóirat gerilla-neoavantgárdjának egykori szó- és mondatműveleteit valamiféle (haški–hrabali–bernhardi) élőbeszédszerűséggel szelídítő, műfaji határokat feloldó Tolnai-poézis, amelynek máig érvényes alapszerkezetét csodálhatjuk a monográfus Thomka Beáta által „megtalált alakmásnak” nevezett „vidéki Orfeuszt” kiteljesítő kötetben, az 1992-es *Wilhelm-dalokban* (háttérben a Jel Színház szintűgy 1992-es előadásával, az *Orpheus létráival*). Az újvidéki *Virág utca 3-ból* a palicsi Orbánfalva utca 13. szám alatt található villaépületbe, azaz a „Homokvárba” költöző, annak mágikus vonzaskörzetében berendezkedő Tolnai sajátos „struccpoétikát” folytat: tartósan beledugja fejét egyrészt saját mitikus kismag-

világának, másrészt az 1970-es évek neoavantgárdjában fogant 1980–90-es évek jelentős műveket fiadó irodalmiságának éltető homokjába. Ez utóbbi — Mészöly Miklóstól Esterházy Péteren át Garaczi Lászlóig és tovább gazdagodó — nyelvi közeget szokták volt mondani, akár jó, akár rossz értelemben, szövegirodalomnak, de én most inkább, különösen Tolnai vonatkozásában, és határozottan jó értelemben, *szövegelési irodalomnak* nevezném. És vajon mit, miféle lehetőségeket, netán veszélyeket jelent a nyolcvanas–kilencvenes évek dialektusában szövegelni a nagyon megváltozott irodalmi klímájú (hadd ne részletezzem, elég csak figyelmesen körülnézni) 2010-es évek végén? Miként viselkedjen az öntörvényű szövegelő úgy, hogy ne váljon önjáró hasbeszélővé? Hogyan segítsen a szövegelésre figyelni igyekvő, teljességgel jó szándékú és nyitott olvasónak? Aki lehet, hogy azért igyekszik most figyelni, mert egykor sem tudott nem figyelni rá, vagy éppenséggel azért, mert az egykori figyelők azt ajánlják neki, merő szeretetből, hogy váljon ő is figyelővé. Merthogy tényleg nagyon jó volna, ha Tolnai irodalma *ifjú szívekben élne* tovább, újabb és újabb olvasónemzedékek egymásra rakódó, egymást erősítő vagy egymással vitatkozó olvasmánytapszta- taiban. És ez, mint mindig, nem csak az éppen adott olvasók nyitottságán múlik, hanem az újonnan keletkezett könyveken is. Hogy mennyire *viselkedik* nyitottan az újabb Tolnai-könyvek beszélője — persze a korszak kulturális piacon hangoztatott irodalmi elvárásoknak megfelelő igazodáskényszer, olcsósítás és önfeledás hamis törekvése nélkül.

Mert például én — gyakorló Tolnai-olvasóként — sokkal nagyobb örömmel fogadtam volna a *Szeméremékszerek* című regényfolyam első kötetét, *A két steril poharat*, ha az valamivel *vagy* valamiképpen rövidebb lett volna. Persze nem róffel mérhető módon. Noha éppenséggel hajszálpontosan meg tudom mondani, hol ért véget számomra az örömolvasás, vagy másképpen mondván, hol fáradt el bennem az örömolvasó: a 296. oldalon, vagyis ott, ahol a sajátos bolyongás- vagy inkább kóválygástörténet hőse, a bőbeszédű Tolnai-alakmás, bizonyos T. Olivér, hétköznapi küldetését beteljesítve, hazaérkezik a palicsi „Homokvárba” a vizeletminta-vételéhez szükséges két steril pohárral. (A történet persze nem úgy történet, azaz nem úgy történik és mesélődik, mint az *Odüsszeiában*, *A Monte Christo grófiában* vagy az Ábel-trilógiában, sokkal inkább úgy, mint Joyce *Ulyssesében*.) De mivel tényleg jelentős örömeiket kaptam a könyv első háromszáz oldalán, az örömrészlet még kitartott egészen a 333. oldalig, amikor is a poharak felkerülnek a főhős dolgozósobájának eklektikus tartalmú könyvespolcára. Ámde ami ezután történik Tolnai majd’ négyszáz oldalas regényében, az már egész egyszerűen, legalábbis nekem: túl sok. Éspedig, hangsúlyoznám újra, egyáltalán nem mennyiségi értelemben. Hanem poétikai, pontosabban etikai, még pontosabban poétika–etikai értelemben. Ugyanis, érzésem szerint, manapság, 2018-ban senki, egyetlen író sem engedheti meg magának nyugodt lélekkel, legalábbis a jogos büntetés biztos tudata nélkül, mindazt, ami könyvünk utolsó fél száz oldalán történik. Amit Tolnai művel az olvasóival

ezen az oldalon. Amilyen mértékű elbeszélés-poétikai szemérmertlenkedésbe torkollik a *Szeméremékszerek* címet viselő regényfolyam első kötete. Nem mintha túlságosan szemérmes lett volna az elbeszélő a megelőző háromszázharminc oldalon. És például hiába kerül szóba egy helyütt a fölös beszédet akadályozó, szájba tett szeméremékszer („piercing”) alkalmazásának lehetősége — ez is csak a szemérmertlen szövegelés egyik ismétléses-átváltozásos motívuma. Noha azért bőven zabolázhatná szövegelő hősünket, illetve az őt beszélgető szerzőt a regényműfaj szeméremöve.

Merthogy Tolnai túlradó poézisének (*Óh bár adna a Gazda patakot / sodrának medret*) kifejezetten jót szokott tenni a műfaj-formai kötöttség. Mint a ciklusszerűség a *Wilhelm-daloknak*. Vagy a beszélgetésforma a (Parti Nagy Lajossal közösen jegyzett) *Költő disznósírból* című „rádióinterjú-regénynek”. És bizony a *Szeméremékszerekben* is azok a legsodróbb részek, amelyekben a magyar–szerb határ vonalán, délvidéki őslakók és közel-keleti menekültek között, két steril pohárral a szatyrában kódorgó, ezenközben mulatságosan veszélyes helyzetekbe kerülő T. Olivér furcsa beszélgetésekbe bonyolódik, azazhoggy gátlástalanul szövegel valakiknek — például a határörtisztnek a kihallgatáson, idegesítő Švejkként, vagy a cellatársainak a börtönben, andalító Seherzádéként. Persze időnként erős kritikai visszajelzéseket is kap, és nem csak a hatósági közegektől, de a regényvilágba telepített alakmái közül a „műfaj komiszárjának” nevezett Regény Misutól is: „Mesélj céltudatosan, ne kóvályogj, mint a gólyafos a levegőben, mert szédülékeny vagyok, elszedülök kóválygásod közepette.” (87) A regényíró jobbik énjének tekinthető Regény Misu azonban hiába beszél az ő rosszabbik énjéhez, T. Olivérhez, ha egyszer az epikus Tolnai mindig is az úgynevezett „semmit szövegekből” csapongva összeáll, hatványozottan rendhagyó formákhoz, „se-regélyekhez” vonzódott — és ez kitűnik például abból is, ahogyan a *Költő disznósírból* egyik pontján beszél a szabadkai születésű Kosztolányi nagyon széttartó Esti Kornél-írásairól: „Izgalmas vállalkozás lenne, szintén új fejezete a magyar irodalomnak, az *Esti Kornél naplója* című, semmit jegyzetekkel együtt megjelentetni az *Esti Kornélt*, nagy, modern könyv születne, amely éppúgy, mint a *Próza* [Ottlíktól], megvolt, megvan, ám valamiféleképpen mégiscsak imagináriusan.”

Nem véletlenül gyűjti, sőt halmozza a kisformákba szerelmesedett–szertelenedett Tolnai elbeszélő hőse a „nippek porcelánnépségét”, azon belül „főleg a sérült nippeket”, amelyeket határozottan szembeállít a nagyformátumú vagy legalábbis nagyigényű szobrokkal: „sokkal fontosabbak számomra, mint a patetikus, avagy ideológiailag, művészetileg akarnok szobrok, mert figyeljétek meg, egy nipp sosem is lehet patetikus, akarnok, nem lehet fontoskodó, okoskodó, különösen, ha sérült.” (73) A patetikus szobrokkal rokon (időnként kifulladás, időnként kiüresített) epikai nagyformáknak hátat fordító, csonka nippekhez fogható kisformák füzére volna tehát Tolnai saját léptéke (ahogyan a pályakezdő Esterházy *Fancsikó és Pintájának* műfajmeghatározásában is áll: „Írások egy darab madzagra fűzve”).



És ez a laza forma egyfelől, elméletileg, végteleníthető, másfelől meg azért mégiscsak fokozottan rászorul az arányérzetre, a nehezen számszakosítható *eddig és ne tovább* gyakorlati bölcsességére. A T. Olivér „*Mi szép-füzetébe*” (vagy más „iratmegőrző-ibe”) kerülő részletszépségek maradéktalanul beleágyazódnak a Tolnai-féle nyelvi morajba, amely tényleg magával ragadóan hömpölyög a regény műfaji medrében — az *eddig és ne tovább* határán is *tovább*. Tolnai műve: egyszerre lenyűgöző és elriasztó nyelvi–műfaji autizmus. Autoimmunenciáig automatizálódott autoreferens autizmus.

Nézzünk néhány jellegzetes szövegelem-típust, amelyek életben és működésben tartják a regény (vagy „se-regély”) nyelvi morájának egyenrangú részletszépségekből álló, tehát nem okozati kapcsolatokon, hanem mellérendeléses halmozásokon hizlalt nagyszerkezetét: a visszatérő motívumokat (Palics környéki alakokat, helyeket, történeteket), és nem csak a kötetben, hanem az életművön belül is; a kulturális–irodalmi árukapcsolásokat (írók, képzőművészek, alkotások között); hangzásbeli átbillenéseket (például az „élő” és a „haló” szavak játékosan baljós összekoccanását a 364. oldalon: „Igen, egy szép nagy élő homár-ra lenne szükségem. Jó, máris telefonálok Splitbe. Egy homárt, haló, igen, egy homárt, egy szép, nagy, élő homárt, haló, haló,

haló...”); a regénybeszéd műfaj- és nyelvtudatos, azaz önmagára minduntalan visszahajló, önelemző és önironikus szólását (amely sosem volt idegen Tolnai egyszerre önfeledt és önelemző irodalmiságától, elég csak legelső, 1963-as kötetének rafináltan kivájt címére gondolnunk: *Homorú versek*)...

Ámde hiába a mellérendeléses halmazokat kísérő, önmetaforákban („csipkeverés”, „habverés”, „összenemezés”...) dúskáló önvizsgálat vagy önkritika, a megannyi játékosan kép-mutató önreflexió, ha egyszer a próbára tett olvasó nem tudja nem érezni Tolnai stílusának ironikus paradoxonját, atavisztikus apóriáját: berendezkedését a gátlásosságot mímelő gátlástalanságban, a szemérmeskedő szemérmelenségben. Ahogyan például túlhazbóan beszél a túlhazbásról, annak kísértéseiről és veszélyeiről. Márpedig az *Agyonvert csipke* (1969) egykori szerzője ezúttal nem is annyira „csipkét ver”, mint inkább „habosít”, aminek végtermékét nagyon nehéz, vagy inkább 2017-es verseskötetének címevel: *nem könnyű „összenemezni”*. Pláne úgy nem, hogy a három főfejezetet követő két ráadásfejezetben (*Epilógus — A síró homár, avagy a hangköltészet; Elő- és/vagy utószó — Egy a hupikéken épp átbukó azúr halinaszönyeg*) teljességgel parttalaná válik a műfaji meditáció, és az olvasó jóformán már azt sem tudja, *minek nevezze* (a tétova értelmezői *merengés alkonyában*), azaz milyen címmel és alcímmel illesse az eleve összetett címalakzattal (*Szemérmékszerek. A két steril pohár. Regény Misu és társai, avagy az inatmegőrzők sorrendje*) jelölt könyvet. Persze lehetne érvelni amellel, hogy az utolsó pótfjezetben — Tolnainál egyáltalán nem meglepő módon — megidézett kolléga, Csáth Géza ugyanolyan határátlépő volna, mint a *Szemérmékszerek* szerzője. Aki egyrészt tartósan berendezkedik a különböző műfajok, beszédmódok és nézőpontok közötti határovezetben, és lesz így egyszerre belül is, meg kívül is a szövegvilágon, tobzódva például az önleírás és önkritika szemérmetlen szónoki alakzataiban (többek között az alakhasadásból születő „műfajkomiszár”, Regény Misu nyomán, továbbá más alkalmi szereplők révén, mint amilyen például a T. Olivér nyelvi mutatóványain okkal meghökkenő kihallgató tiszt), másrészt viszont bármiféle kétely nélkül átlépi az olvasók (olvasóvédelmileg feltételezhető) fiziológiai–mentális tűréshatárát. Mi pedig legjobb esetben is csak elnéző mosollyal, félig-meddig szendergő, vagy legalábbis jócskán elcsigázott elmével tudjuk követni Tolnai szövegelirodalmának vadonatúj termékét — ama bizonyos fordulat után, amelyet én (ahogyan már volt szó róla) a példásan „összenemeztem” első háromszáz oldalon túl érzek, ahonnan azután végképp követhetlenné válik a délvidéki Odüsszeiájáról hazaérkező, a két steril poharat az őket megillető polcra felhelyező T. Olivér félszáz oldalnyi zabolátlan „habverése”.

A regényléptékű „habverés” során viszont kikeményednek olyan emlékezetes szövegfutatok, mint például az alábbi, amely nem is annyira poétikai, mint inkább tematikus szinten tömöríti ars poeticává mindazt, ami viszont lenyűgöző poétikai mutatóványokká „habosodik” a *Szemérmékszerek* tulajdonképpeni, azaz nyelvi történéseiben: „Noha igaz, az én utazásaimnak

nincsenek politikai vonatkozásaik, egyértelműen földrajziaknak mondhatók, akárha egy nyugdíjazott földrajztanár, szöges botjával, összecsukható alumíniumpoharával, régi, békebeli hátizsákjával bejárja a régi, a Monarchiából, illetve Jugoszláviából ismert tájakat, ezeket járom be újra, szemrevételezem bizonyos szempontból újnak mondható fekvésüket, szemrevételezem sokszor könnyes szemekkel, hiszen ifjúságom, szerelmeim színheleiről van szó, szemrevételezem egy készülő *Szerelmes földrajz* részére, kezemmel érintem feneketlen szakadékainak fanszörét. *Szerelmes*, de lehetséges, végső címe mégsem a *Szerelmes*, hanem a *Szemérmes földrajz* lesz...” (207–208)

A „*Szerelmes földrajz*” (vagy „*Szemérmes földrajz*”) tárgyköreinek legfontosabbika jelenleg: a magyar–szerb határon jelentkező — a napi politika nyelvén mondva — menekültválság. A súlyos politikai témát Tolnai nem kevésbé súlyos poétikai szépséggé változtatja, amennyiben a rá jellemző játékosággal, örvénylő nyelvi bájjal kínál meghökkenítő fiktív megoldást a Közel-Keletről menekült tömegek, pontosabban a velük érdemben mit kezdeni képtelen Magyarország (és Európa) számára: fogadjuk őket minket gazdagító vendégekként, szervezzünk belőlük gyepeladacsapatokat, alapítsuk meg segítségükkel a honi gyepeladakultúrát — mintegy, tehetnénk hozzá logikusan, ellensúlyozandó a stadionalapú állami focikultúrát. Már csak ezért, ennek élvezetekben dús és felelős végiggondolásáért is nagyon fontos mindenkinek, minden (és ezt a szót most értjük minél tágabban) *társági* olvasónak kézbe venni Tolnai szemérmelenséggel *nem könnyű* könyvét.

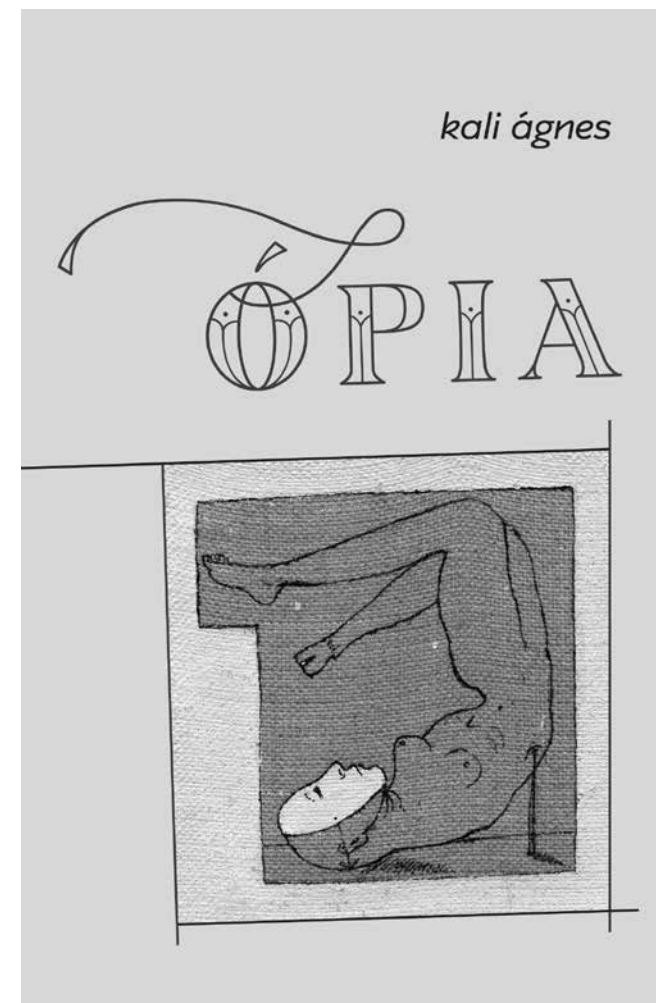
CSÉCSEI Dorottya

Túlvilági tekintetek — a hétköznapok lunáris poétikája

(Kali
Ágnes:
Ópia,
Fiatal
Írók
Szövetsége,
2018)

Amikor először meghallottam Kali Ágnes kötetének címét, csak arra gondoltam, hogy sokat ígérő, jó cím, persze elsősre az ópiátokra asszociálva, legalábbis indirekt módon, amennyiben a szó egyfajta különös atmoszférát konnotál, amelyet a módosult tudat asszociatív, olykor groteszk és bizarr játéka, olykor komor, szinte túlvilági, ködös, mégis túpontos kontúrokkal megrajzolható képzetársításai urálnak. Noha a verseket olvasva arra jutottam, hogy ez az érzés (vagy megérzés) csakugyan nem áll távol az általuk közvetített hangulattól, ráadásul az ópia mint femininum, a latin grammatika logikája szerint valóban lehetne akár az ópium nőnemű változata is, a kötet első oldalain a szerző útmutatással szolgál a szó *valódi* jelentésével kapcsolatban. John Koenig *The Dictionary of Obscure Sorrows* című szótára szerint az ópia az egymásra szegezett tekintet, a szemkontaktus felkavaró erejű tapasztalata, amelynek során bizonytalanná válnak, megrendülnek az érzékelés és az észlelés megszokott formái, mint például az „én” és a „te”, a kint és a bent, a tér és az idő. Amint az általa leírt hangulat, maga a szó, annak *egzisztenciája* is bizonytalan abban az értelemben, hogy az ópia nem egy kanonizált jelentéssel bíró kifejezés. A projekt létrejötté is sokatmondó, az ötlet ugyanis egyfajta hiányból született: versírás közben Koenig figyelme a kifejezéstől egyre inkább a ki-nem-fejezhető felé fordult, olyannyira, hogy elkezdte összegyűjteni azokat az érzéseket, fenoméneket, amelyekre a verseiben szüksége lett volna, amelyekre azonban addig nem létezett egyértelmű, egységes fogalom, hanem azokat legfeljebb körülírni lehetett. (Kérdés persze, hogy mennyire szubjektívek, illetve mennyiben általánosíthatók a Koenig által megfogalmazott tapasztalatok.)

Több szempontból is jól megválasztott, koncepciózus cím tehát az Ópia: a kötet verseit főként az öngyilkos apa hiányával való szembenézés, együttélés, az emléktől való megszabadulás lehetőségének vagy lehetetlenségének dialektikája határozza meg, ami egyben a lírai én önkeresését, önmeghatározását is de-terminálja. A koenigi értelemben használt ópia szó itt az apával való metaforikus, de ugyanakkor nagyon is konkrét szemkon-



taktus, amelynek során valóban bizonytalanná válik a kint és a bent, a te és az én viszonya, az apával való szembenézés egyben a lírai én önmagával való szembenézése is, hiszen az apa, miként annak tette, már csak az ő emlékezetében él tovább. A „te” határai egyben az „én” határai is, ám ugyanakkor mindkettő bizonytalan: „ahol már nem biztonságos, ott kezdődsz el: / ott kezdődöm én”. (4)

Noha nem kizárólag „apa-versekkel” van dolgunk, a felütés — amely számomra a 4 című verssel zárul — nagyon erősen kontextualizálja az egész kötetet. A felkavaró öngyilkossági dokumentum mottójában egy Wittgensteintől származó idézet olvasható, mely szerint „a nyelv, az élet formája”, nyomatékosítva ezzel a cím által kijelölt nyelvprobléma szerepét. A „talált szöveg” így lehetne akár azon wittgensteini tétel vizuális parafrázisa, miszerint „egy nyelvet elképzelni annyit tesz, mint egy életformát elképzelni”. (*Filozófiai vizsgálódások*, 19.S) A szövegben megnyilvánuló beszélőnek a különleges szóösszetételek, asszociációk egyfajta túlvilági, szinte misztikus hangot kölcsönöznek, azt is mondhatnánk, hogy — amint a *Bábel* című versben a nagyma-