

A Tolnai-kód

A versbe írott *Ómama*-regénytől A *kisinyovi* rózsáig

Elárulom nyomban, szerény dolgozatom címét a Szlovákiai Magyar Írók Társasága 2008-ban megjelent *A Kassák-kód* című kiadványa ihlette, és én is, mint a könyv előszavának szerzője, H. Nagy Péter, azt mondom, a cím „nem *A Da Vinci-kód* című bestseller tematikájára utal”, de azt is hozzáteszem, miként az előszó szerzője tette zárójelben, hogy „egy kultikus alkotó pályafutása során rejtélyek sokaságát” kínálja fel megértésre és követésre. Tolnai Ottó ilyen „kultikus alkotó”. Versei és prózái, esszéi és naplói, de drámái is a „rejtélyek sokaságát” tartalmazzák, holott mintha mindig, minden szavával és képével, minden látványával és látomásával „e világi” lenne; amikor mond valamit, amikor szavakat helyez szavak mellé, amikor mondatokat ékel mondatokba, mindig mintha hozzányúlna valamihez, mintha megérintené az előadott tárgyat és történetet. Szövegei létező tárgyakra, létező képekre és tájakra, nagyon közvetlenül felismerhető világokra épülnek; szövegei – akár versek, akár prózák – alapján ismert vagy kevésbé ismert térségek járhatók be, és ezek a térségek egyformán lehetnek földrajziak és lexikoniak, lehetnek festmények és idegen szövegek is. Tolnai szövegei egyformán otthon vannak Rotterdamban és Kanizsán, Kisinyovban és Palicson. Persze nem idegenvezetők kezébe való szövegek ezek, nem útikönyvek, de ha valaki követné a bennük leírt útvonalakat, nem tévedne el. Lírainak mondható feszültség árad a rejtélyek, a titkok, az aligha megfejthető képek meg leírások és a tárgyszerű realitások, az azonosítható helyszínek és eszközök, tárgyak meg ismeretek egymásra és egymásba épüléséből. Ám ez a feszültség ellenáll a megértés műveleteinek, márcsak azzal is, hogy mindvégig eldöntetlen marad, honnan bontható le a Tolnai-vers, vagy akár a Tolnai-próza, vajon a létező felől, vagy éppenséggel a rejtély irányából. Ebből következően verseinek és prózáinak „e vilá-

gisága”, vagy ha úgy tetszik, „földközelsége”, áttetszővé válik, legtöbbször lebegővé, el is illan a rejtély kódében. Álljon itt példaként egy vers az *Ómama egy rotterdami gengszterfilmben* (2006) című kötetből:

Turbinát a Niagarára

Olvasom a magyar szóban:
belgrádban vitéz károly
innovációs-szabadalmi mérnököt
a szabadkai feltalálók egyesületének elnökét
aranyfokozatú tesla-pupin emlékéremmel tüntették ki
ő meg a pali az utolsó vitéz-rokonom
pali csinálta a jegygyűrűnket
ám őt azóta nem láttam
károllyal viszont olykor együtt napozunk
a férfi strand anyahajó fedélzetén
legközelebb gratulálni fogok neki
ahogyan ő is gratulált nekem
a göncz árpi bácsitól kapott aranynak
s kifaggatom tesla pesti napjai felől
s arról is részletesen
hogyan akart az a különös
libi-lábi likai géniusz
turbinát szerelni
a niagarára
ahol magyar lászló
levéltáros barátunknak
akárha rászzerelte volna a vízesésre
kettéreped a szíve.

A vers, miként az *Ómama*-kötet minden verse, nagy kezdőbetűvel indul, és a végén pont. Egyetlen hosszan kitartott mondat tehát, sok-sok beékeléssel, talányos szó- és képkapcsolatokkal, ám mindvégig a központozás jelei nélkül, és ily módon szabadon hagyja a mondatrészeket, akár azt is megengedve, hogy a szavak és tagmondatok kimozduljanak helyükből, áthelyeződjenek a jelentésnek egy másik térségébe, ám a vers kerete – a nagy kezdőbetű és a pont – szorosra fogja ezt a mozgást, mintha csak szigorú játékszabályokat követne, a szabad jelentésmozgatás játékszabályát. S hogy mennyire hangsúlyos a vers kerete, az akár abból is kiolvasható, hogy a nagy kezdőbetűn kívül egyetlen nagybetű sincs a versben, ott sincs, ahol a helyesírás és a konvenció megkövetelné, a neveknél, hiszen szigorú

előírás, hogy a vezeték- és keresztnneveket, de a földrajzi neveket is nagy kezdőbetűvel írjuk. Vét tehát Tolnai a helyesírás játékszabálya ellen, ez a vétség persze nem az ő leleménye, hosszú története van, nála azonban, minthogy következetesen alkalmazza, tisztelgés az avantgárd hagyománya előtt. Tolnai nem is igen olvasható az avantgárd megtapasztalása nélkül. Az ő verseiben, de prózáiban is, az első írásoktól kezdődően mindvégig felismerhetők az amúgy elmosódottan megfogalmazott avantgárd poétika jegyei. Ha ezek közül csak egyet emelünk ki, a jelenlét poétikáját, akkor is a Tolnai-kód közelébe juthatunk. A Tolnai-versekben, bármerre is kalandozzanak, bármilyen személyesen lírai vagy éppen kitüntetetten intellektuális, filozófiai, képzőművészeti, sőt irodalomtörténeti hivatkozásokra épüljenek, mindig van egy biztos pont, a jelenlét bizonyossága; Tolnai ott van verseinek szó- és képanyagában, ott van minden feltűnést keltő nyelvi, akár helyesírási vagy éppen mondattani gesztusában. Ott van a Niagaravers elrendezésében is.

Jelen időben szólal meg a vers: „Olvasom”, s utána mindjárt a helyesírási vétség, a kisbetűvel írott újságnév, s ezzel a gyors nyelvi mozdulattal ki is nyílik a vers; a sorvégi kettőspont, a ritkán alkalmazott központosítási jel éppen ezt a meg- és kinyílást hangsúlyozza. Elindítja a verset, de ezzel az indítással útvonalát is megjelöli, hiszen mindvégig folytatódik a helyesírási vétség, a következő sor három helyén is: „belgrádban vitéz károly” s ezáltal máris belépett a közvetlen jelenlét közlésének az avantgárd poétikában oly hangsúlyos vonzaskörébe. Innen kezdődően már nem okoz meglepetést, hogy ismert vagy kevésbé ismert személyek, írók és tudósok, a „vitéz”-nemzetség még megmaradt tagjainak nevei kisbetűvel íródnak, ami nem a tisztelet hiánya, ellenkezőleg, éppen a megkülönböztetett figyelem jele. Kis kezdőbetűvel írott nevükkel lesznek a jelenlét-poétika részévé. Az újságban közölt hír indítja a verset a helyitől, mert helyi újság a „magyar szó”, a személyes meg családi emlékezettől távoli világok, egészen a „niagara” felé. S a vers be is futja ezt a nem rövid útvonalat, hogy aztán egy hirtelen váltással ismét a helyit hozza elő az éppen a „niagarán” elhunyt szabadkai levéltáros nevének és halálának említésével. Két hír tehát a vers kerete, a feltaláló kitüntetésének híre és a levéltáros halálának híre. Ebben a keretben az életrajz adatai, a családtörténet felemlítése, amihez szorosan odatartozik a jegygyűrű, hiszen ezáltal a saját család is helyet kap a versben, majd a saját kitüntetés szóba hozása, azután a feltalálástörténet nevezetes alakjának felidézése, akinek „pesti napjai”-ról bőven beszél a szerb Pištalo NIN-díjjal kitüntetett regénye, de „liká”-ról sem kell megfélemedezni, onnan származik a feltaláló, de onnan vette kezdetét a legutóbbi balkáni háború is... Ennyi minden fér bele a két hírrel közrefogott versbe, és mindezen túlmenően még

egy valamennyire ironikusra fogott idill is, az együtt napozás „a férfi strand anyahajó fedélzetén”, ahonnan Palicsra látható, és ahol a „vitéz”-nemzetség még megmaradt tagjai találkoznak, meg hogy majd legközelebb gratulál – ki is? a Tolnai-vers efelől nem hagy kétséget, ahogyan más verseiben sem lép ki az én követlenségéből; ez is a jelenlét poétikájának egyik mozzanata – „vitéz károly” országos hírű díjához.

Semmi nincs a versben, aminek ne lenne valóságalapja. Valóságos adatok és tények sorából épül fel a vers, ismert helyszínek és esetek, távolabbi és közelebbi megtörténések sorából. Két, avantgárdból levezethető verselési eszközzel emeli át Tolnai a valóságtényezőket a poétika térségeibe, részint a kis kezdőbetűvel írott nevekkal, pontosabban magukkal a kis kezdőbetűkkel, valamint a mondathatárokat jelölő írásjelek elhagyásával. E két poétikai gesztus emeli fel a verset magasra és teszi egyben rejtélyessé, akár az is mondható, nehezen, vagy nehezebben megközelíthetővé. Mert nem a felsorakoztatott és keretbe fogott adatok meg tények teszik magukban verssé a *Turbinát a Niagarára*, hanem éppen az avantgárd-hagyományból átmentett nyelvi és poétikai eszközök. „E világinak”, „földközelinek” mondható a vers, de poétikai hatása nem ellenőrizhető és nem is eredeztethető adataiból és tényanyagából, hanem éppen abból a költői (nyelvi) mozdulatból, ami kiemeli az adatokat és tényeket a valóságban elfoglalt helyükből. Érinthető, akár kézbe is vehető minden, amit Tolnai a versben elmond, közben pedig a létezésnek egy magasabb és elvontabb tapasztalatát kínálja fel. Tolnai elvont léttapasztalata ez, amit éppen tények és adatok felsorakoztatásával közölhet.

Jól látható ez a kötet következő, *Dagály* című, még összetettebb, adatokban és tényekben gazdagabb, ezért nehezebben megközelíthető vers kezdő sorain is:

Egy napon ahogyan a petőfi
utcai gazdaház tengerivel
teleöntözött szobáin keresztülhaladva
beléptem vitéz magdalénához
megdőbbenve láttam
úszik
nem is úszik hajózik
akárha sétahajózna boldogságában zokogva
[...]

Nagy kezdőbetűvel indul a vers, s aztán egyetlen kettősponttal beékelt mondat kivételével halad a verszáró pont felé, a köznevek és személynevek

itt is kis kezdőbetűvel és ismét a jelenlét hangsúlyozásával. A versindító „Egy napon” az emlékezést hozza a vers előterébe, ezzel együtt az én közvetlen jelenlétét, és innen kezdődően minden elkövetkező adat és tény, az utca megnevezése, a „gazdaház” szobáinak leírása, a kukorica helyett a választékos „tengeri” felemlítése, ami azért is indokolt, mert utána az úszás, a hajózás, a sétahajózás látomása következik. Erős kép, amelynek sokféle indázva kifejtése a vers egésze.

Az *Ómama*-kötet alcíme szerint „regény versekből”. Nem a magyar verses regény hagyományát követi a versekből álló regényben Tolnai, hiszen előterében nem a történetmondás, hanem a lírai helyzetek megnevezése áll. Persze a kötet minden versében történetet mond, de mindenkor szilánkokra bontott történetet. Nem a történet folyamatoságára helyezi a hangsúlyt, hanem magukra a történetzilánkokra. Úgy kezeli ezeket, mint a versekben felsorakoztatott tárgyi világ darabjait. És a történetzilánkok tárgyként viselkednek a versben, ugyanakkor a jelenlét mozzanatai is; jelen vannak, a versek nyitányából lehet rájuk látni, innen vetül rájuk fény, innen látszik mélységük, de felszínük is. A közvetlen jelenlét nyomására azonban elvesztik történetiségüket, ahogyan a versbe fogott tárgyak is elveszítik tárgyszerűségüket, többé nem egy folyamatosnak rekonstruálható történet részei, többé nem az „e világiság” és „földközelség” létező darabjai, első szinten persze továbbra is azok, hanem a lírai megszólalás eszközei: arra szolgálnak, hogy a világ megnevezhető legyen és benne a költői léttapasztalat. A lírai gondolkodásnak példái ezek; Tolnai azonkívül, hogy minden versében közvetlenül nevezi az őt körülvevő és sokfelől, olvasmányokból és utazásokból, emlékekből és álmokból, távolabbról és közelebről begyűjtött tárgyi világot és történetzilánkjait, mélyen gondolkodó lírát művel, és lírai gondolatmeneteiben mindig valami elérhetőre, tapinthatóra támaszkodik, a létezés felé nyújtja ki nyelvi kompetenciáját. A gondolatit a személyessel köti egybe, a közvetlenül elérhetőt és láthatót az elvonttal, a rekonstruálhatóat az abszurdal, a gondolatot a lírával, amiből egyenesen következik, hogy az ő költészete nem a személyes, akár alanyinak is mondható, meg az intellektuális tapasztalat határmezsgyéjén alakul, hanem a kettő szoros egybetartozásának jegyében. Oly erős ez az egybetartozás, hogy különválasztásuk aligha lehetséges. A versekből álló *Ómama*-regény egészében ezt a mélyen megélt és erős képekben kifejtett összetartozását példázza gondolatnak és lírának. Az avantgárdon nevelkedett és az avantgárd-hagyományra épülő poétikája itt, ezen a ponton letér az avantgárd útvonaláról, de magával viszi az avantgárd-tapasztalatot, és elindul egy későmodernnek mondható lírai beszédmód felé, amit csak távolról érint a posztmodern, holott ennek állomásai is felismerhetők útvonalának mellékágain. Ezért

mondható, hogy Tolnai kialakította a maga sajátos versbeszédét, s ez talán a legtöbb, amit a kortárs költő a modernnek, a későmodernnek, az avantgárdok árnyékában megtehet. Jól látható ez az *Ómama*-kötet grammatikára épülő, a grammatikát hol megcsúfoló, hol megerősítő, de közismert szabályait sohasem követő fejezeteinek elrendezésén.

A versbeszéd középpontjait állandóan váltogató grammatikája van a versekből álló regénynek, ami akár családregénynek is vehető, hiszen ciklusokba fogott fejezetei mindig újabb és újabb alfejezeteket nyitnak; az útirány sok-sok mellékágának követése nyomán érzékelhető a Tolnai-vers nyelvi, grammatikai hatástényezője. A mellékágak szinte függetlenedve a választott műfaj, a „regény versekből” műfaja, amúgy iratlan szabályaitól, újabb és újabb kapcsolódási helyeket teremtenek, mégpedig nemcsak Tolnai korábbi művei, versek és prózák ismeretes helyszínei, képei, szófordulatai, sorformái és mondatszerkesztésének változatai felé, hanem a szerző irodalmi és művészeti, alighanem valamennyire túlhangsúlyozott és túlírt tájékozottsága felé is. Valójában ezek a kapcsolódások tartják egybe az *Ómama*-versek kötetét. Utalások a Csáth-kötet, a Balkán-kötet, a prózák és versek könyvei, de a disznósír-könyv csapongó emlékezetei hangsúlyos helyeire, utalások a művészeti írások képélményeire, az olvasmányok, lexikonok és talált szövegek, a nadír-versek és fordítások szövegszilánkjaira. Egyetlen példa Tolnai utalásos kapcsolatteremtő gyakorlatára: Leonid Šejka, szépeplékű szerb művész szeméttelep-rajzainak és szövegeinek jelenléte a versekből épülő regényben. Šejka Marija Čudinának ajánlott rajzlapjain ismerhetők fel a Tolnai-versek verstárgyai, az ómama almáriuma, az almárium fiókjának rejtélyes tartalma, a Barnabás-ciklus vesszőseprűje, az újságpapírba csomagolt fejsze, a tábornok távcsöve, az evőeszközöket tároló fekete táska, a vaddohányrét hullámzása. A Šejka-rajzok látszólag taláalomra begyűjtött és felismerhetetlenné koptatott, elhasználódott tárgyai és a közjük írott értelmező szövegek különös ritmikus elrendezéséhez kapcsolódik Tolnai verseinek ritmikus elrendezése is. Nem a nyelvi ritmus szabályos és sorozatosan ismétlődő kitüntetett helyei teremtik meg verseinek ritmikus elrendezését, hanem a beszéd, akár a hangos, akár a néma beszéd hol gyorsuló, hol lassuló üteme. Ez határozza meg asszociációs sorait, ugyanez a verssorok terjedelmét, de a szavak kiterjedését is. Nem a technika, nem a számítógép, vagy éppen a nyomdagép nyújtotta sokféle lehetőség, hanem éppen a hangos vagy néma beszéd, az el- és kibeszélés gyakorlása. Miként a példaként, de egyben mintaként említett Šejka-rajzlapokon, a Tolnai-verseken is a beszéd rendbe nem állítható, de többé-kevésbé szabályosan visszatérő csomópontjai teremtik meg a szöveg ritmizáltságának illúzióját. A nyelvi ritmus amúgy is látszat, bár mérhető és szabályozható, a beszéd ritmusa pedig – főként a képzőművészeti minták és

példák nyomán kialakított beszédritmus, amilyen a Tolnai-versek ritmusképe – „talált tárgy”, amilyen „talált tárgyak” Tolnai verseinek tárgyképei.

Kép és szó Tolnai verseiben éppen ebben a különleges beszédritmusban ismerhető fel, abban, ahogyan a lélegzetvétel nyomására a beszéd tárgyakban, napról napra szorgalmasan és fáradhatatlanul begyűjtött rejtélyes tárgyakban mutatja meg saját ritmusképét. Katalexisnek mondható ez a ritmusféle, nyilván annak alapján is, hogy Tolnai a *Balkáni babér* verseit a kötet alcímében „katalekták”-nak mondta. A katalexis csonkítások, lassítások eszköze a versmérték betartása végett. A magyar költészetben, nyelvi sajátosságok folytán kevésbé ismert, hiszen itt a szótagok hosszú, illetve rövid időtartama következtében csak ritkán van szükség a szavak és szótagok katalektikus csonkítására vagy lassítására. A katalekta mindazonáltal a Tolnai-vers beszédre, a beszéd hangzására, a beszédnek a lélegzetvétellel való összefüggésére támaszkodó ritmusformáló elve, amelynek – és ebben van egyik megkülönböztető jegye – forrása nem annyira a nyelv, hanem éppen a szónak a képhez való kötődése: a szó és a kép egyszerre mutatja meg magát a Tolnai-versben. Innen látható be, persze nemcsak innen, de innen mindenképpen belátható a Tolnai-vers művészeti kapcsolatrendszere. Ezt mutatja a Šejka-rajz és a Tolnai-vers szoros együvé tartozása. Ugyanezt a hulladék-gyűjtőhelyek tematikus forrásvidéke: Šejka rajzain az értéküket és formájukat vesztett, eldobott tárgyak, a Tolnai-versben a verstárgyak sokasága: Tolnai versvilága a használati értéküktől megfosztott, csupán mondásra és leírásra alkalmas tárgyak gyűjtőhelye, afféle nyelvi hulladékgyűjtő.

Az *Ómama*-kötetet, e versekben elmondott regényt, a „vitéz ómama sámlija” indítja: „ó az a sámlí / a vitéz-féle sámlí / valójában egy mű / asztalosí remekmű volt”, majd sorba jönnek a tárgyak nevei, köztük vagy éppen felettük ómama nevezetes almáriumá, hosszú idők óta Tolnai költészetének egyik központi helye és szava. Az almárium fiókjának illata őrzi ómama emlékét, ezért ebben a fiókban lakik immár mindörökre ómama, vele együtt ómama tárgyi világa, a viselet, a táplálkozás, a családi viszonylatok egész sokasága, mindaz, ami az *Ómama*-verseket versből családregény-fejezetekké fordítja át, s mindaz, ami ennek a nem létező, de versekben előadott regénynek hőseit, életükben és sorsukban, közvetlenül meghatározza. Sorra lehetne most venni mindnyájukat, a Vitéz-nemzetség utódait, lányokat és férfiakat, maiakat és régieket, elesetteket és tirannusokat, de a korábról ismert „regény misut”, az argentint, Barnabást is, a feltaláló „vitéz károlyt”, s mindazt, ami tárgyi világukat, ezzel együtt személyiségüket – verstárgyként – meghatározza, de most nem erről akarok beszélni, nem állítom össze tehát az *Ómama*-versek tárgykatalógusát,

inkább az „ó az a sámli” idézet hosszú ó-járól néhány szót. Az „ó” a rövid o párjaként sokféle jelentést rejt magában, főként régít, ódont jelent, de ezenkívül a sóhajtás kimondásának és írásának is egyik lehetséges változata. Máskor gyakrabban, Tolnainak ebben a kötetében ritkábban fordul elő, s valószínűleg éppen ezért válik hangsúlyossá. A hosszú „ó” persze ott van az ómama szóban, és ha ómama meg az almárium, az almárium hosszú és bonyodalmas történetével meg a gengszterfilmben betöltött szerepével együtt, éppen ezt a hosszú hangot, írásban betűjelet, hangsúlyozza, akkor arra is figyelmeztet, hogy Tolnai verseit, de egész költészetét se lehet akár fogalmi, akár gondolati költészetnek venni, inkább lehet vallomásos, akár alanyi költészetnek is tekinteni. Benne elválaszthatatlanul együtt van intellektus és líra, szellemi és lélettapasztalat, szókép és elvont gondolat. A hosszú „ó” sóhaja hatja át az *Ómama*-kötet verseit, de ugyanez a hosszan kitartott hang Tolnai egész költészetét, azt jelezve, hogy kitüntetett, említettem, néha túlbeszélt irodalmi és művészeti tájékozottsága ellenére Tolnai konfesszionális lírát művel, személyeset, ha úgy tetszik én-központút, amelyben az én „dalol”. „ómama szerette lüke dadaista dalaid” – szólítja meg önmagát a hosszú „ó” sóhajtást mondó versbeli „én” – majd így folytatja a *Mint romtemplomban* című versben: „a zsírszódával súrolt almárium / szépen visszhangozta őket / mint romtemplomban felejtett harmónium.” Visszhangozta „lüke dadaista dalaid” – és ez a visszhang alapján véve a hosszú „ó”-ba rejtett alanyiságot, vallomásosságot, az érzelmek dominanciáját, ezzel együtt a gondolat, az intellektus hatalmát jelzi. Az önmagát megszólító én e dadaista dalokban érzelmekkel fűtött emlékeket, politikától sem mentes napi tapasztalatokat, fiktív történéseket, az én-t magát szobortalapzatra mintázó élményeket közöl a nyelvből domborművet fáradhatatlanul alakító Tolnai Ottó, aki „homorú dalokkal” indult költői pályáján, hogy végül a homorítás helyett a domborítás gyakorlatában ismerjen önmagára.

Egyszer régen a szabadkai könyvtár előadótermének előszobájában Tolnai Ottó mutatott nekem egy képet, már nem emlékszem, kinek a festményét, két ablak között állt a kép, talán nem is a falon, hanem egy karosszék támlájára fektetve, arckép volt, ha jól emlékszem, de nem a kép kerete, vagy a festmény ábrázolta arckép miatt mutatta, hanem azért, mert a festmény közepe táján alig látható, távolról semmiképpen, csak közvetlen közelről észrevehető remegő fonál húzódott végig, talán éppen cérnaszál. Nem osztotta két részre a képet, nem telepedett rá az ábrázoltra, valahogy távol maradt, és ezzel együtt a mélyben, a festmény mélyében, ahol a nem ábrázolt, hanem a csupán megjelenő mutatja meg magát. Erre a remegő, Maurits Ferenc rajzait is uraló selyem cérnaszálra emlékeztem, amikor a

Bárka folyóirat ez évi első számában elolvastam Tolnai Ottó *A kisinyovi rózsza* című hosszabb, Tandori nyomán „félhosszúnak” mondható versét. Esik is szó a *szálról* a versben: a „kisinyovi bácsi”

gyerekkoromban egyszer
jött gyarmatáruval
talán csak tengeri fűvel
tele egy nagy jutazsák
kihúztam belőle néhány szálat
szépen látszott
hol fogyott el a zöld fonál
melyik volt az utolsó
tengerifűszál

Erre a „zöld fonál”-ra épül *A kisinyovi rózsza*, minden valószínűség szerint egy nagyobb verskompozíció része. Erre utal a vers zárata. Hirtelen váltás a vers végén, a kihagyás – katalexis? – után „egy másik költemény témájá”-nak szóba hozása, hogy az én majd „szépen” elutazik „kisinyovba”, „ugyanis az egyik röptéren / láttam egy lányt”, aki „a kisinyovi gépre szállt”: „akkor is a vulkánfiber volt nálam / benne zöld filcbe bugyolálva / lila ibisztojás / amely szintén sivatagot feltételezett / sivatagot mint ama rózsza / a kisinyovi rózsza.” Erős verszárlat részint a folytatás ígéretével, részint pedig sorozatos visszautalás korábbi, de mindig kéznél levő és mindig elővehető verstárgyakra, a „vulkánfiber”-re, a „zöld filc”-re, a „lila ibisztojás”-ra. Ugyanakkor azonban lehorgonyzás, a „tengerifűszál” végett mondom így, az éppen záruló vers anyagában, amelyben a kisinyovi, illetve jerikói rózsza uralja egészében a versbeszédet. A verstárgyak és -képek sorjázását ezúttal Tolnai mintha valamennyire visszafogta volna, nem fokozza sorozattá ezeket, ám így le- és körüljárásukkal többarcúságukat mutathatja meg.

A kisinyovi rózsza éppúgy mint az *Ómama*-regény versei nagy kezdőbetűvel indul, és azután az írásjelek sorozatos kihagyásával, „katalektikusan” halad a verszáró pont felé. Ezt az egyenes vonalvezetést egyszer töri meg a hosszan kitartott kihagyásjel, ami amúgy nem is igazán szabályozott írásjel. A jutazsákból kihúzott „szál”, a „zöld fonál”, a „tengerifűszál” éppúgy, mint azon a szabadkai festményen, nem osztja részekre a verset, ellenkezőleg, éppen erre a többször körülírt „szál”-ra, „fonál”-ra fűződik rá mindaz, amit a vers közvetlen tapasztalatokból, olvasmányokból és saját korábbi lírai leleményeiből felemlít. A verskezdő kép a padlásról, ahová nem vezet lépcső, ahol a „teremtő” lakozik, a „teremtő”, akinek műtermet rendeztek be, és aki „alkímiával foglalkozik”, messzebbről ugyan, de éppúgy mint más verskezdetek, az *Ómama*-kötet verskezdetei is, előrejelzi és átvilágítja az egész ver-

set, ezúttal nem az én, hanem a versközébe hozott „teremtő” szempontjából. Ám a verskezdő kép után következő erős váltás, ama mindenek felett álló padlásból való átváltás az „elfekvő”-re, amelynek „asztalán / kis üvegtálban / száraz jerikói rózsa” mutatja, hogy a vers mindvégig ilyen váltások vagy vágások sorozatával épül teljes műalkotássá. Jerikó bibliai történet helyszíne, ősi kánaáni város, ahol többek között Jézus vakokat, lehet hogy csak egy vagy két vakot gyógyított meg, és ahol „egy alkalommal Zakeusnak, a fővámossal a házában szállt meg” idézi a *Bibliai kislexikon* Lukács közlését. A padlásról az „elfekvő”-re való átváltás valójában csak részleges, akár látszólagosnak is mondható, hiszen a „száraz jerikói rózsa” szóba hozásával még kitart a kezdőkép apokrif „teremtő”-képe mellett, amely kettősség majd a vers további részeiben is folytatódik. Valóságdarabjai és történetiszilánkjai felett végig ott lebeg a „röptéren” látott kisinyovi lány, ami a „kisinyovi rózsa” szóképeinek közvetlenül a versbe iktatott megfejtése és a „kisinyovi” meg a „jerikói” rózsa. A kettőben együtt ott van a „teremtő” felügyelete is, egyben az elillanó kisinyovi lány képében a kánaáni ígéret, a Jerikóra való hivatkozásban pedig a fenyegető sivatag.

A kisinyovi rózsa visszacsatolás az avantgárd-hagyományba és az avantgárd-poétikába. Ezúttal nemcsak a közvetlen jelenlét útján, hanem a vers erős hangoltságában is. Következetes a versnek a mondásra épülő dallamvezetése; ha fennhangon olvasom a verset, magamban is fennhangon, nemcsak a szememmel, nyomban előjön a skandalás ritmusképe, az, ahogyan a szabadon alakuló sorképek követik egymást, jól érzékelhető szünetekkel, újra és újra ismétlődő hangsúlyokkal, ahogyan a sorozatban következő váltások, amilyenek a versindító „teremtő”-képről az „elfekvő”-re való váltás mutatja, olyan, a vers kötöttségeivel vetekedő ritmusképét jelzi *A kisinyovi rózsának*, ami egyszerre vehető az avantgárd versmondás szabadosságának és a jambizálás szigorúságának. Ahogyan a Tolnai-vers a közvetlen élet- és világtapasztalat, sőt közvetlenül az életrajz és családtörténet, valamint az intellektualitás, a szellemiek elválaszthatatlan ötvözetéből épül, miközben mindig a személyesen a vers térereje, úgy épül fel *A kisinyovi rózsa* verselése is a rímet tiltó avantgárd és a rímet érvényesítő kötött vers szoros összetartozásából. Összetartozó és összejátszó poétikai és nyelvi feszültséget teremtő ellentétek, amelyekből Tolnai egy-egy versének versrügye fakad és lombosodik szerteágazó valóságdarabok meg történetiszilánkok koronájává. Innen, e sorozatos ellentétek távlatából látható be és érthető meg Tolnai költészetének egésze, a kortárs magyar líra amúgy sokféleségében tündöklő égboltján. Fonalakból, „tengerifűszál”-akból alakított összevonaása ellentéteknek és ellentmondásoknak.