

TOLNAI OTTÓ KÖLTÉSZE

VEGEL LÁSZLÓ

„lépkedtél végtelenné szélesedő egérutad
fekete kockáin”

Tolnai Ottó: Guevara

Tolnai Ottó költészete forradalmi jelenség a jugoszláviai magyar irodalomban. Verseit sohasem követte csönd, máskor oly néma intellektuális közvéleményünk központjába került, ahányszor csak megszólalt, de ami nagyon jellemző erre a közvéleményre, „központban lenni”, e költészet esetében, gyakran egyet jelentett az erkölcsi felzúdulás tárgyának szerepével. Nem szándékozom foglalkozni ennek az erkölcsnek a minőségével, csak annyit jegyeznek meg, hogy az erkölcsi ítélkezés mindig a szűken és szimplán értelmezett, közönséges valóság nevében történt.

Idővel ez az erkölcsi hidegháború csillapodott, s ma már arról számolhatunk be, hogy sokkal félelmetesebbnek tartjuk azt az *esztétikai locsogást*, amely Tolnai Ottó költészete körül kialakult, s amely ugyanolyan értetlenséggel viszonyul e költészet lényegéhez, még akkor is, amikor pozitívan nyilatkozik róla.

Ezért úgy érzem, hogy tanulmányomban elsősorban azokkal a kérdésekkel kell foglalkoznom, amelyek eddig félreértésekre adtak okot, vagyis azzal, hogy miben rejlik e költészetnek a forradalmisága, miben mutatkozik meg az alkotói szubjektum ereje és milyen jellegűek azok a formai-tartalmi konzekvenciák, amelyeket a mű lényegeként tartok számon.

Viszsgálódásom kiindulópontjául szolgálhat az a fogadtatás, amelyre Tolnai költészete talált, illetve költészetünk helyzete Tolnai megjelenése pillanatában.

1.

Ha szemügyre vesszük költészetünknek azt a korszakát, amely közvetlenül megelőzte Tolnai jelentkezését, megállapíthatjuk, hogy az a költészet nem adott lehetőséget hasonló felháborodásra. Nem mintha nem lettek volna tehetséges költői megnyilatkozások. Koncz István verseinek egy része már akkor is napvilágot látott, de Koncz, költészetünk e kivételes tehetsége, olyan ritkán jelentkezett, hogy a szellem megnyilvánulásait oly hanyagul és tudatlanul regisztráló értelmiségünk egyszerűen nem vett tudomást róla abban az időben. Hasonló sors érte Ács Károlyt és Pap Józsefet is, sőt az utóbbira jellemző, hogy bár megkapta irodalmi életünk legmagasabb elismerését, a Híd-díjat, senki sem írt róla a recenziónál többet. Ács és Pap, a szórványos

jelentkezés mellett, lirájuk egyféle hermetizmusánál, élményanyaguk zártágánál fogva is elkerülték a közfigyelmet. Gál László költészete ebben a periódusban élte át komoly válságát, egy váratlan kivirágzás után, s a mai napig is e válság jegyeit mutatja. Ez a szenvedélyes aktivista lélek akkor már régen áldozat is volt. Nemcsak a külső erőké, hanem saját költői világának áldozata is. Minden szenvedélyesebb, radikális és lényegbevágó szavának gyors ellenpólust keresett és talált az üres apologetika vagy pedig a mimelt cinizmus világában, a *felszínen*. Ez a költő túl gyorsan és túl komolyan visszariadt saját költői világától, ezért nem lehetett következetes, s költészetét főleges sallangok terhelték. Mondhatjuk, hogy Gált éppen e sallangok fosztották meg a korral való teljes szembesítés lehetőségétől. Fehér Ferenc verseit, amelyekben eleinte oly fájón rezgett a magát és korát kereső ember hangja, sajnos mind sűrűbben szötte be az idillikus, bukolikus világérzés sablonja, és ez jócskán tompította akusztikáját.

Sajnos, másokról nem is beszélhetünk. Domonkos valamivel később jelentkezett, mint Tolnai, Fehér Kálmán energikus temperamentuma meg éppen akkoriban kezdett magára találni, akkor kezdte levetkőzni a szimpla éneket, és kezdte felismerni a líraiilag áthevített dalt vagy éppen a dalt szétfeszítő robbanékony, gyűlékony, balladaszerű modern vers-faktúráját.

Nagyjából ennyi volt a jugoszláviai magyar költészet.¹ A többi költőnek legfeljebb dokumentációs szerep juthat költészetünk történetében. S az említettek tragédiája is az, hogy a bennük rejlő értékek ellenére sem tudtak szembenézni korukkal, vagy bukolikus világuk, vagy hermetizmusuk miatt, vagy pedig azért, mert senki sem vette fel a dialógust velük.

S ebben a pillanatban jelent meg Tolnai költészete, amely már a kezdet kezdetén kikényszerítette ezt a dialógust, s amely egységes magatartásával, a költői logika radikalizmusával, kész és autonom világgal egyszerre életünk, szellemi valóságunk középpontjába került.

Tévedés lenne Tolnai költészetét elsősorban a puszta formai újítások jelentőségével mérni, mint ahogy ezt egyesek teszik. Tolnai előtt is voltak szenvedélyes és értelmes formai kísérletek, és persze olyanok is, amelyeket ma már csak megmosolyoghatunk, de formai értéküktől függetlenül ezeknek a formai újításoknak az a legnagyobb hibájuk, hogy *csak formaiak* maradtak, a *forma maga még nem vált költői élménnyé*, hanem egy tradicionális élményrendszer, vagy, rosszabbik esetben, bukolikus világérzés kellékei voltak. S provincializmusunknak éppen ez a legjellemzőbb vonása esztétikai síkon: az újszerűséget a puszta formalizmusban látja. S ez a provinciális avantgardizmus rákfenéje: a formalizmus, amely újszerűséggel akarja elfedni tradicionális semmitmondását, a mondánivaló középszerűségét, jelentéktelenségét, szürkességét. A lokális avantgardizmus mindig szívesen kacérkodik a formai újítással, pontosabban a formai újítások átplántálásával, de úgy, hogy időközben minden forradalmi tartalomnak az élet veszi. Ez lényegében csonka és hamis avantgardizmus, de többet a provinciális szellem nem bír el, minden más túlságosan veszélyes számára. Ezzel azt akarom mondani, hogy a formai kísérletek, újítások, amelyek

¹ Erről a kérdésről bővebben írtam A jugoszláviai magyar költészet c. tanulmányomban. Lásd: *Híd*, 1966. 9. és 10. szám.

itt-ott felbukkantak, nem érintették a lényegét, mert nem egy forradalmi világlátás élményéből fakadnak, s ezért ezek az újítások lényegében tiszavirág-életűek voltak. De pusztán az a tény, hogy voltak formai újítások, amelyek nem érintették közvéleményünket, azt jelzi, hogy Tolnai esetében sem ezek az újítások jelezték az akadályt, amely költészetének megértése elé tornyosult, bár az is tagadhatatlan, hogy ez a költészet nem mentes a formai experimentumoktól, eredményektől. De ezzel párhuzamosan észrevehetünk egy egészen új jelenséget, amit eddigi formai kísérletezőinknél nem láttunk, ez pedig az *ironia a forma iránt*, amelynek megújításán munkálkodik. Ez az ironia demisztifikálja magát az experimentumot is. Egyik versében (Utolsó előtti vers²) például roppant frappánsan megjelenik ez a destruktív elem, a meghökkentő redukció, amely így határozza meg a viszonyt a teremtés technikája és tárgya között:

a vers kondíció
egyét jobbra
kettőt balra
kettőt jobbra
egyét balra

vagy:

sehogy sem sikerül homorítani
versemet
senki sem fogja megérezni
milyen
komoly szándékkal kezdtem

Hasonló magatartást látunk a következő versében is:

mert úgylehet versem üressé vált
égetett
kancsóformája
jelenthet valami kicsit
a szemednek

(Doreen 2³)

Ezekben a sorokban egy kimondottan ironikus szemlélet, a formában rejlő ironia nyilvánul meg. S éppen az a jelentős és fontos, amikor Tolnai ironiáját elemezzük. Mert amikor a költő kijelenti, hogy:

A bőrt
a bársonyt
és a
kockás kelméket
üdvözlöm ezzel a
verssel.

(Modna hiša⁴)

— akkor ennek a hetyke ironiának megvan a maga formai ekvivalense is, a forma maga is élménnyé válik, hogy Lukács György rendkívül

² Tolnai Ottó: *Homorú versek*, Forum 1963.

³ I. m.

⁴ *Strálymellcsont*, Forum 1967.

szabatosan kifejezett gondolatával éljünk: „... a művészi forma az emberi élményformában gyökerezik.”⁵ Ez az ironikus szemlélet, amely Tolnai költészetének szerves része, különféle formában aktuális a mai költészetben, bár a magyar költészetben csak elvétve akadunk hasonló példára. A fiatal Lukács az iróniát magatartásformának tartotta, amelylyel az író felülmúlja hősei tudatát. Úgy érzem, ha ezen a fonalon indulunk el, akkor felismerhetjük majd a Tolnai-vers számos jellemző elemét. A későbbiek során foglalkozunk majd azzal is, hogy Tolnai élményanyaga szoros kapcsolatban van a kor lényeges elemeivel, a kor emberének sorsával. Itt egyelőre elégedjünk meg azzal a megállapítással, hogy Tolnaimál a kor-szerűség elsősorú strukturális feladatot kap. S ez a kor nemigen kedvez a költőknek. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy valaha is különösen kedvezett, hanem arra gondolok, hogy az alkotói szellem egyre inkább tudatában lesz ennek a mostoha életnek, annyira tudatában lesz, hogy kortárs költőink már nem is mernek hivatkozni egy eljövendő századra, amely majd meghozza a várva várt változásokat. Az elidegenedett élet kritikája egyre inkább tudatos eleme lesz a műnek. Figyelemreméltó e tekintetben Heidegger lakonikus megállapítása, miszerint korunk legjobb alkotásaiban a csavargó élete jut a legszembetűnőbben kifejezésre. Azt hiszem, Major Nándor a kritikáról szóló írásában jól rátapintott e csavargás okaira, amikor megállapítja, hogy: „a valóság menekül a művészettől; olyan helyzet adódik elő, hogy a művészet képtelen megragadni az ellilant valóságot.”⁶ Természetes, hogy ez a költészetben is reflektálódik, sőt meg merném kockáztatni azt az állítást, hogy a formairónia tulajdonképpen valóságélmény, de a költészet esetében ez az irónia nem a tárgy tudatát múlja felül, hanem az irónia lesz az a kohéziós erő, amely a kor kaotikus többértelműségét hivatott az alkotó totálisnak szánt világába ágyazni. Ez az ironikus magatartás, amely a kockás kelmékről szándékozik énekelni, még plasztikusabb megformálást nyer a Gerilladalokban⁷, ahol a különállás, a forradalmi lázadás kettősségét, ironikus ábráját mutatja fel: egyrészt e világerzés tragikus szükségszerűségét, belső komolyságát, másrészt ennek a különállásnak ironikus mivoltát is, groteszk megnyilvánulását, vagyis azt, hogy minden tragikus világerzést körülölel egy groteszk hangulat, az auto-paródia, a képtelenség finom humora, s ez az utóbbi az, amely betölti a vákuumot, amely a meg nem értés és az indulat között jön létre.

(Az irónia megnyilvánulását regisztrálhatjuk a MAO-POE⁸ c. poémában is, amelyet Tolnai Domonkossal közösen jelentetett meg. Két különböző módszerű költő találkozott itt össze, azon a ponton, amikor mindketten lemondtak. Ezért nevezhetném a MAO-POE-t *realisztikus álomnak* is, hisz itt az irónia, a travesztia önmagáért jelentkezik, a másik lényeges elem, a tragédia eltűnik, a formairónia teljesen átítatja a tartalmat, a tartalmi irónia pedig a formát. Ez csodálatos groteszk szintézis, amelyben benne van a pillanatban való szintetizálásnak minden mesterkéltisége és bája. Ha a MAO-POE nem is lesz egyik költő életében sem fontos állomás, mindenesetre nem lesz elhanyagolható

⁵ Lukács György: *Balázs Béla*.

⁶ Major Nándor: A kritikáról, *Híd*, 1965. 5. 573. old.

⁷ *Sirálymellcsont*, Forum 1967.

⁸ Domonkos—Tolnai: MAO-POE, *Híd*, 1968. 1.

ténye irodalomtörténetünknek, amely az irónia különleges abszurditását vizsgálja majd a költői formában.)

2.

Az irónia felmutatásakor, remélem, azt is sikerült érzékeltetnem, hogy Tolnai költészete rendkívül dinamikus és aktív. Ez természetes is, hisz az irónia mindig aktivitást jelent, talán még azt is mondhatjuk, hogy maximálisra felfokozott aktivitást. De mielőtt e költészet aktivitásának lényegével foglalkoznánk, szükségesnek véljük megfigyelni azt az alkotási formát is, amely ezt az aktivizmust lehetővé teszi. Még első írásomban, amelyben Tolnai költészetével foglalkoztam, többek között ezeket írtam: „Versei tele vannak élménnyel és alkcióval. Szinte elveszünk a sok cselekvésben, mozdulatban, élményben és csapongásban. A Piroska és a farkas kirakókockáinak összekeverése rendkívül dinamikus. Terminológiai szempontból nem egészen helyes a hasonlat, mégis megkockáztatom: sok filmszerűséget észlelek a verseiben.”⁹ A későbbi versek nemcsak hogy igazolták akkori észrevételeimet, hanem helytállóaknak bizonyultak egy bizonyos távlatban is. Az Enikő-verseket olvasva különösképp igazolva látom ezt a nézetet.¹⁰ Az egész cikluson át a költő mintha egy irracionális, de rendkívül szenzibilis kamera titkos útmutatásait követné. Ez biztosítja a látásmód hidegségét, objektivitását.

Beteg szívem
ver a lapos hegyekben
(mintha rossz fogaim mérgezték volna meg),
Mintha meghaltam volna.

(Enikő I.)

— írja a költő mindjárt az Enikő-versek első énekében. Az első két sor kimondottan a megrekedés, a csömör érzését sugallja, egyetlenegy effektív képpel. A zárójeles sor azonban már ironikus, kissé humoros hangulatot is szül. Azt a hetyke iróniát látjuk itt működésben, amiről szólunk, de amelyet újra függővé tesz a negyedik sor metafizikus sóhaja. Itt szépen láthatjuk a Tolnai-versek karakterisztikáját, a struktúrában rejlő paradoxont, vagyis olyan erők működését, amelyek homlokegyenest ellenkeznek egymással. Tolnai költői világában *nem egy kizárólagos lehetőség elemeit veti fel, hanem a különböző lehetőségek dialógusát teremti meg*. Költészetének ez az egyik lényeges filozófiai dimenziója. S a fenti idézetben is éppen ez látható: a költő függővé teszi az elementáris, mindent átfogó érzést a semmisnek tekinthető ténytől.

Ez az ellentét a következő néhány szó által mégis paradoxonban forr össze. Az új dráma már ennek jegyében zajlik le.

Ünnep ez

⁹ Végel László: Két sajátos költői alkat, *Symposion*, 1963. okt. 17-én. Kötetben: *Kontra-punkt*, Forum, Novi Sad, 1964. 191. old.

¹⁰ Enikő-versek, *Híd*, 1964. 11. sz. Itt kell megjegyezni, hogy mivel a *Sírlýmellcsont* c. kötetben az Enikő-versek végzetes megcsönkítéséről van szó, nem vehetem a kötet e részét figyelembe, helyette az olvasó figyelmét is az autentikus ciklusra hívnám fel.

— folytatja említett versében, s ezzel egészen az abszurditásig fokozza az ellentéteket. A dinamikus szemlélet forró abszurditása ez, a vers már végtelenen kihívó, agresszív lesz. A lehetőségek végtelen képletét állítja fel, amely azonban egyúttal illúzióromboló lehetőség is, hisz lehetetlen az, hogy a „mintha meghaltam volna” egyszerűen egyezni tudjon az „ünnep ez” kissé emelkedett hangjával.

Tolnai Ottó dinamikus, belső ellentétekkel feszített verseit tehát jórészt éppen a paradoxonok oldják fel.

S visszatérve az elemzett vershez, amikor felvillan az ünnepélyes „ünnep ez”, amellyel megalkotta versének lényegbeható struktúráját, felmutatta a belső ellentmondásokat, megjelenik a következő elem, amelynek a feladata az lenne, hogy az elmondottaknak tulajdonképpen megadja az alapot, az átfogó magatartást, amely a fenti gondolati struktúrákat motiválttá teszi. Kifejezőmódja itt már rendkívül puritán, s az említett filmszerűség teljesen kidomborodik:

Ablaknyitás a
nehéz oszlopba. Kerek hajóablak
rakteremre. Két sor kerítés
mögötti kert. Langyos láva
szőlőtökéje. Ünnep ez.

Hasonló elemzésnek vethetnénk alá majdnem minden versét, és az eredmény majd minden verselemzés után hasonló lesz. Tehát ha a versek tulajdonságairól szólnunk, megállapíthatjuk, hogy Tolnaira elsősorban a dinamikus képteremtés, a filmszerű képrendszer, valamint a feszült ellentétek felállítása és paradoxonba oldása jellemző.

Szorosan ehhez a kérdéscsoporthoz tartozik még Tolnai képteremtő fantáziájának kérdése is. Mondhatjuk, hogy ennek a képteremtő fantáziának egyik legfontosabb vonása, hogy *megteremtse a születendő kép teljes realitás-látszatát, tárgyiaságát*. A költői kellékek valóban a mi létünk vizében fürödtek meg, s a bennük levő naivitás méginkább sugallja ezt, de egyúttal azt is érezteti, hogy minden kép, amit látunk, először látott. A képdimenziók reálisak, csak a látásmódban van némi naivitás, ami a képnek egy irracionális hangulatot ad mégis. A képteremtő fantázia, ami a dimenziókat illeti, szigorú és puritán, észrevehető, hogy költőnk szemét a modern filmnyelv is nevelte. S valóban természetes is, hogy a korszerű filmnyelv aktuálisabb tette az új látást, mint ahogy egy időben mondjuk a festészet tette ezt és teszi még ma is. Miben is nyilvánkozik ez meg a költészet esetében? Elsősorban a kép dimenziójában és egymást követő sorrendjében, dinamikájában. Tolnai verseiben a képek rendkívül funkcionálisak, puritánok, nem részletesek, hanem csak néhány vonásból állnak, és a mozgás alá vannak rendelve. S ami a legfontosabb, nagyfokú realitásérzékkel bírnak. Hiányzik belőlük minden tündéri irrealitás, romantikus szárnyalás, és még az úgynevezett metafizikai kép is a mozgás, a változás realisztikus szabályai alá van rendelve. Vagyis ha azt olvassuk, hogy:

Sólyommal vadásztam a csillagokra
Sólyommal.

— akkor e kép mögött is ott lapul a realiztikus vezérfonal:

A nagy bőrkesztyűmet és
mandolinomat kell még megemlíteni.

(Enikő XI.)

Azt gondoljuk, hogy ez a költészet nem a hihetlenség varázsával, hanem a *varázs hihetlenségével* akar inkább élni. A Tolnai-verseket nevezhetjük konkrétaknak, de olyan *konkrét verseknek*, amelyek e konkrétságot elhagyva a *meseszerűség felé hajlanak*. A képek ilyen érdekes módon történő kilengését a meseszerűség felé a költői látásmód naivitása idézi elő, s ez a naiv látásmód az ósiség, az ós tárgy képzetét idézi fel. A Gerilladalok minden darabján ezt az eljárást tapasztaljuk. A hétköznapok kegyetlen drámája, késhegyre menő harca, az emberi sors küzdelme egy mély antropológiai szabadságért, de ugyanakkor e küzdelemnek groteszk mivolta, abszurditása, mind át van itatva ezzel a szűzi szemlélettel. S hozzátehetjük: ez képezi az Angyalok lázadása¹¹, a Balaton¹² és a Guevara¹³ gerincét is.

3.

Úgy hiszem, eddigi vizsgálódásainkkal lehetőséget teremtettünk arra, hogy Tolnai Ottó költészetét, költészetének lényegét egy szélesebb perspektívából vizsgáljuk meg, oly módon, hogy eközben próbáljuk meghatározni azt a lényeget is, ami miatt e költészetet forradalminak tartjuk, nemcsak költészetünk, hanem egész szellemiségünk történetében is.

Vizsgálódásunk kiindulópontja a Don Quijote c. vers lenne. Nem azért, mert itt véljük leghatározottabban felrajzolódni a lényeget, hanem mert úgy gondoljuk, hogy ez a vers egy bizonyos értelemben mérföldkőve is ennek a költészetnek. Igaz, ez a költészet nagyfokú kontinuitással bír, fejlődésében nincsenek nagyobb fordulatok, s ha eltekintünk a kimondottan kezdő versektől (ez a stádium eléggé rövid ideig tartott), akkor, ami a lényeget illeti, nem is történtek Tolnai költészetében nagyobb változások, bár ez a költészet mindig nyílt és szenzibilis volt a modern költészet felől jövő hatások iránt. Pound, Char, Kavafisz, Eliot, Slammig, Šoljan, hogy csak a legfontosabbakat említssem, azok, akik költőnk szellemi terét körülvelték, de különösmód egyetlenegyszer sem mutatkozott valami döntő hatás egyik oldalról sem. Mint kritikus többször próbálkoztam ilyen korrelációk megvonnásával, de ezen az úton nem értem el felmutatható eredményt. Sokkal inkább hajlamos vagyok arra a másik tézisre, hogy e költészet nyitva volt és van a mai modern költészet irányai felé, s költőnk általában mindegyiktől rendkívül szenzibilisen tanult. Ez szintén biztosította a kontinuitást. Beszélhetünk legfeljebb egy belső ingadozásról a konkrét és a metafizikai vers között, de ezek az ingadozások minimálisak, szinte szükségszerűek. Ilyen ingadozások természeteseek a legkonzekvensebb költészetben is. Állításunk bizonyításául hivatkozunk például Benes József festménye c. versére. Ennek a versnek az alapmotívuma a „vidéken élő” és alkotó kortárs képe előtti öneszmélés. Ennek önmarcangoló és tépelődő hangja egy cseppet sem felemelő. A versbe átvett Green-idézet fenyegető hangja kísért az egész versben:

¹¹ Megj.: *Új Szimposion*, 1965. 8.

¹² Megj.: *Új Szimposion*, 1967. 29—30.

¹³ Megj.: *Új Szimposion*, 1968. 33.

a valóság egy üveg vitriolt tartott
és figyelmeztette
elcsúfítom az arcod

Itt már Don Quijote démonikus szelleme kísért, az alkotói lét és a világ groteszk szintézisbe kerül, s e szintézis eredménye a mű:

(a vers)
bulldogharapás
a nyírfehér papírba

A Don Quijotét azért tartom jelentős állomásnak ebben a költészetben, mert Tolnainak esztétikailag itt sikerült először teljesen megvalósítania szándékait. Ha meg is voltak előző verseiben a Don Quijote elemei, csak itt nyertek tudatosabb és tisztább formát. Ez a vers volt a lényeges nyitány a Gerilladalokhoz, a Balatonhoz, az Angyalok lázadásához, a Bartókhoz és a Guevarához. Ha korábbi verseinek struktúráját vizsgáljuk, egy zavaró mozzanatba ütközünk. Ez nem annyira a kisebb, inkább a nagyobb kompozíciójú versekre vonatkozik, ahol a szintézis igényével lép fel a költő. Ez pedig: a részletek egyféle dominálása az egész felett. Nemelegyszer a részletek túl gazdagok voltak a kompozíció kárára és a nagyobb lélegzetű verseiből hiányzott a költői rafináltság szelektáló képessége. Ezt véljük felfedezni a Benes József festménye, valamint a Mozart biliárdasztalára c. verseiben. Igaz, a vers egyféle szabad hullámzása, a kompozíció megtörése az asszociációk kedvéért nem jelent automatikusan hiányosságot is a költészetben, például a szürrealisták vagy az amerikai beat-költészet művelői éppen ebből akarnak maguknak erőt kovácsolni. De amikor ez az elv konzekvensen megvalósul, akkor minden eredménye mellett egy nagy veszélyt is hordoz magában: a modoros beszédet. Tolnai költői fejlődése arról tanúskodik, hogy gyorsan elkerülte e manírnak a csapdáját. A Doreen 2 már arról tesz tanúságot, hogy a költő teljes egészében ki akarja használni a kompozíció adta elasztikus lehetőségeket. E vers felépítése már sokkal kötöttebb, fegyelmezettebb. Az Enikő-versek pedig egy kompozicionális érettség, biztonság példái is. A cikluson belül az egyes dalok elhelyezése, a változtatás, a hangváltás üteme, a kompozicionális metamorfózisok állandó feszültségben tartják az egész ciklust. Itt, ebben a versben beszélhetünk a kompozíció kis remekéről, a költő itt semmit sem fokoz, sem érzelmet, sem képet, sem gondolatot. A már említett *belső feszültséget* a kompozíció összjátéka, ritmusa formálja. E formáló erő nélkül a ciklus monoton lenne, az ismétlések színvonalán maradna.

A Don Quijote mégis az első *szintetikus szemléletű* verse, amelyben maga a kompozíció is élményanyag lett. Az a bizonyos esztétikai szándék a „karcúsítás”-ra, a vers struktúráinak karcúsítására, a metszőbb hangra, a kifejezések koncentráltságára és a vers hajszálfinom vezetésére itt nyilvánul meg először általánosabb szemléletű verseiben.

A Don Quijote azért is fontos, mert ez a vers sokban előremutat egy meghatározottabb világ, kialakultabb költői magatartás felé. S figyeljük csak meg: ebben a költészetben *Don Quijote nem más, mint az ős-Che Guevara*. A Che Guevara pedig szerintem egy korszerűbb, aktuálisabb Don Quijote megtestesítője. De ugyanígy: *a Don Quijote-i sors a gerillasors rokona*, ha éppen nem azonos vele.

Ez a vers az emberi *lehetőségek teljesebb felvetése*, s az ezt követő versek legnagyobb része is ebben a szellemben fogant. Tolnait szabadon nevezhetnénk a humánus lehetőségek szenzibilis analitikusának is, azzal a megjegyzéssel, hogy a lehetőség fogalma nem azonos a (politikai, gazdasági stb.) részletlehetőségek fogalmával, hanem ontológiai színezetű. Leslie A. Fiedler a mai amerikai költészet vizsgálatakor ezt a magatartást ötletesen így nevezte meg: „anticipations of the verse of meta-humans”.¹⁴ Ha elfogadjuk, illetve továbbfejlesztjük ezt az elvet, természetes az is, hogy a „meta-humánus” egy új költői utópiát teremtsen meg.

Hogy Tolnainál az utópia tiszta világa nem jön létre, azt éppen e költészet kor-szerűsége akadályozza meg. E költészet valóban korunk leglényegesebb elemeiből meríti ósanyagát. Mondhatjuk, hogy ennek a kor-szerűségnek a jegyében született meg a Don Quijote c. vers is.

Dárdája
az úr átlója
szélmalomnak nézte a napot

(Don Quijote de la Mancha¹⁵)

Az első sorok kozmikus mércéje még önkéntelenül is a Don Quijote-i sors nemességét, megdicsőülését jelenti, s a vers, ha csak ezt az elemét fejlesztené, megmaradna egy utópiát hirdető ódai hangulatban. De nem így történik. A folytatás kimondottan végletes, groteszk finctorokkai teli, de ugyanúgy megtalálható a maró öngúny és a már karikatúrává torzított hétköznapi realitás is:

lassan a meleg
lisztbe fulladt
vagy szivaccsal
verték agyon
olé

Nemcsak az ősi ellentétpár felállításáról van itt szó, hanem aktualizálásáról is. A Don Quijote-i sors groteszk véget nyer. S ez a groteszk elem egyre aktuálisabb lesz korunkban is. Mert a Don Quijote-i sors nemcsak hogy nem kedvez a közemberek mesterséges illúzióinak, hanem épp gyűlöletet és nevetséget vált ki önmaga iránt a közember szemében. Mert ott, ahol elhangzott a jelige, hogy egy összkomfortos élet megér egy ideált, egy világnézetet és ott, ahol ez nem vált ki általános és aktív gyűlöletet, ott a Don Quijote-i sors nemcsak gyűlöletes, hanem groteszk is. Ez pedig azt jelenti, hogy az ember a valóság-érzék hálójába került, a háló mindannyiunk lelkiismeretére ráborul, de a legborzalmasabb az, hogy erről a kortárs egyáltalán nem vesz tudomást, vagyis nem tanúja a korának. Ebben van a kitörési akció nevetsége, mert sokan nem látják a falakat, a korszerű Don Quijote tehát „nem létező” ellenséggel küzd. Így sorsa, életformája, léte a közszellem hatására valóban egy ilyen krédót nyer.

Tolnai korszerűsége éppen abban rejlik, hogy költészete nagy érzékenységgel jelzi ezeket a korproblémákat. A szubjektív világ nem tesz rá szemellenzót. Meg tudja teremteni az alkotói létezés, a humánus

¹⁴ Leslie A. Fiedler: *Waiting for the End*, Penguin Books, London 1967, 268. old.

¹⁵ *Stráymelcsont*, Forum 1967.

létezés világát, ennek a világnak emberi méltóságát, de azt az erőt is, amely ezt a humanitást lefokozza, értelmetlenné teszi. Ezért nem sülyed e költői világ sem romantikus személyi utópiába, sem a konformista, apologetikus művész valóságába. Költői totalitás-ihlete a paradoxonig vezet el, a paradoxonig, a szó kierkegaard-i értelmében: „Das Paradox ist die Leidenschaft des Gedankens und ein Denker, der ohne Paradox ist, ist wie ein Liebhaber ohne Leidenschaft: ein mässiger Patron. . . . das höchste Paradox des Denkens etwas zu entdecken, was es selbst nicht denken kann.”¹⁶ S ezt a felismerést mutatta ki Tolnai, amikor határozottabb körvonalú világot teremtett újabb verseiben. Ezekben a versekben már több a kor-konkrétum. Ugyanis a paradoxon mindig konkrét verset, konkrét sorsot, embert követel magának és nem ideát, rendszert, mert csak ebben a formában marad meg az, ami nem tud gondolkodni, annak, ami. A rendszer nemcsak a dolgok hamvasságát veszi el, hanem retusálja is azt, ami, nem tud gondolkodni. De mi is az, ami nem tud gondolkodni? Itt természetesen nemcsak a tárgyakra, a természetre stb. gondolunk, hanem elsősorban arra, amire már mondtuk, hogy nincs tudatában a korának. S versbe venni azt, ami nincs tudatában a kornak, az természetesen paradoxont idéz elő, mert a művészi valóság a korból kiindulva teremt totalitást, melynek egyik legfontosabb ismérve, hogy ott minden gondolkodik, a relációk között nincs rövidzárlat. Továbbá a paradoxon léte Tolnai verseiben a formán is mély nyomot hagyott. Elsősorban a konkrét vers utáni áhítózásán látszik ez. Másrészt megteremtette verseinek tárgyokban, tényekben rendkívül gazdag világát.

Mindent együttvéve: a paradoxon szenvedély is, és művészi realitás is. S szerintem épp a modern költészetben szükséges, hogy a költő ne merüljön el az egysíkú utópiában, vagy az apologetikában. A költészet, amely korunk fókuszpontját keresi, önkéntelenül is a paradoxonnal találja magát szembe. Mert mindaz, ami nem tud gondolkodni, meghatározó jellegű. Az emberi szellem fejlődése úgy vonszolja ezt a meghatározó erőt, mint az igát; az iga maga is az ember része lett. Szintézisre nem kerülhet sor, mármint egy olyan szintézisre, amely az embert a harmónia kedvéért megfosztaná ettől az igájától. Legalábbis korunkban erre nem akadt példa, korunk költészete egyre tudatosabb lesz abban, hogy az „iga” szerves része létünknek. De ennek a hirdetése az egyik legnemesebb szenvedély. S ha Tolnai angazsáltságára keresnénk megfelelő meghatározást, akkor szerintem ez lenne az egyedüli lényeges angazsáltság. Ebben az esetben Tolnai költészete angazsált. Minden más szempontból hiába keresnénk Tolnainál angazsáltságot, főleg ha angazsáltságon bizonyos elvekhez való hűséget értünk. Azt hiszem Abbagano helyesen állapította meg az ilyen angazsáltságot, hogy konfúz. Az efféle „hűség” jegyében született angazsáltságot mindenképpen kivetné magából ez a költészet. Ennek számos oka van, de a legfontosabb a benne végigvonuló játék, a játék egyféle komoly princípiummá emelése. Persze, itt a játék komoly dimenziókat is kap, a játéknak egy olyan funkciójáról van szó, amit Huizinga vett elméleti vizsgálat alá. „In der Sphäre eines Spiels haben die Gesetze und Gebräuche des gewöhnlichen Lebens keine Geltung. Wir ‚sind‘ und wir ‚machen‘ es ‚anders‘.”¹⁷ Tolnainál a játék a paradoxonhoz vezető

¹⁶ Sören Kierkegaard: Werke V., *Philosophische Brocken*, Rowohlt 1964., 36. old.

út módja, költői eszköz, amellyel az elemeknek, amelyek nem tudnak gondolkodni, megadja a létjogosultságot. Mert aki egy eszméhez, egy elemhez hű csupán, az minden mást talajtalannak, lehetetlennek stb. tart. Csak a játékos szellem tudja felülmúlni ezt az egyoldalúságot, valamint azokat a szokásokat, amelyek nemcsak *odakinn*, hanem *idebenn* is lakoznak. Vagyis a játékos szellemnek az az elve, hogy azok vagyunk, amik, de mást is cselekedjünk, mint ami ebből a létezésből szükségszerűen következik. Cselekvésünk az, ami, de mások is legyünk, mint amit e cselekvés törvényei diktálnak. Így a játék a hermetikus ÉN felülmúlását hozza magával, képessé tesz arra, hogy a többértelmű világ tényeit, szempontjait, eszméit alkotó módon befogadjuk. A játék az ÉN dialektikus fegyvere, amely által a szubjektív szellem befogadóképessége növekszik.

Korszerűség, paradoxon, játék, ezek azok az elemek, amelyek e költészetet lényegesen meghatározzák. Ezt az összetettséget a Gerilladalokban már rendkívül szubtilis módon látjuk felbukkanni. Figyeljük csak meg a Gerilladalokban a táj, a világ faktúráit. Csupa ismerős szín, mozzanat, de a szituáció mindig paradoxális, a vers leheletéből mindig egy felfoghatatlan abszurd vonás kerül a felszínre. Ezt az abszurditást éppen a harc tárgya hozza magával. Az ütközet mindig elmarad! Ezekben a „harcias” dalokban tulajdonképpen soha sincs ütközet, bár a versek az örökös készülődés, a „hadiállapot” dokumentumai. A készülődés tragédiája az, hogy még a tragédia sem következett be. S a Guevara is e *borzalmas várakozásnak a siratóéneke*. A vers arról vall, hogy a világban létezik egy szellem, amely olyan akcióra szomjas, amellyel elérhetné, hogy élete és tette összhangban legyen. S ezt a neoromantikus ideált egyre jobban felismerjük a világban. Tolnai az elsők között alkotta meg e várakozás világát a fenti eszme fényében. *Többet a költő nem tehet!*

¹⁷ Johan Huizinga: *Homo Ludens*, Rowohlt, Hamburg, 1956., 20. old.