

Az utolsó versszak versmondataiban megfogalmazódó fragmentáris látomások annyiban különböznek az előző két versszak közléseitől, hogy ezek már nem a szabaddulás útját jelenítik, hanem az előző versszak utolsó sorában bevezetett új létminőséget, „a hirtelenül ránszakadt magány” képzetét s létszituációját értelmezik. Az érzelmi magatartás egzaltált közlései helyett akárha az emlékező elbeszélői magatartása formálná a versmondatokat, ám azok változatlanul a belső látásmódot hitelesítik, leírások helyett a belső látással reflektált látvány fragmentáris látomásait hozzák létre: a szabaddulás extenzív életvágya után a teljes elsötétülésként megidézett kiégettség, kiürültség egzisztenciális élményét fogalmazzák meg.

A vers komplex elemzésekor külön kellene foglalkozni az egymással szembeállított látomásstruktúráknak a verskompozíció egészét illető szervező szerepével, vagyis azzal a kohéziós jelenséggel, ahogyan az emlékező elbeszélői magatartása versszakonként, illetőleg versszakokat tömbösítve átalakul, s létrehozza a látomásos megjelenítés újabb és újabb alakváltozatait. A látomásos megjelenítés vizsgálata ugyanakkor egy a nyelvi mikrostruktúrák felépítését s kapcsolódását leíró elemzést igényelne, miáltal a legkisebb közlésegségek, s ezen elemi közlésegségek nagyobb egységekké való szerveződésének a jellemzésén át értelmezhetnénk Pilinszky költői leírásoktól idegenkedő, látomásosan megjelenítő belső látásmódját.

UTASI CSILLA

## A pokol pannon tengere

TOLNAI OTTÓ ÁRVACSÁTH CÍMŰ VERSCIKLUSÁRÓL

Tolnai Ottó *árvacsáth* című versciklusában az elszigetelt, egyedülvaló pillanatot helyezi szemlélete középpontjába. Az *árvacsáth* nyitódarabjában állnak a következő sorok: „a pagodáig kellene átvonszolni magam / ám pontosan érzem / az ilyen dolgokat mindig pontosan / érzem a makk / a makk ütését nem bírnám elviselni / a nagyobb ütést igen / a legnagyobbat is / a föld az ég a nap ha rám zuhanna / ha rám zuhanna a föld az ég a nap / mint minden pillanatban ahogy rám zuhan / a föld az ég a nap az égő / azt igen / a legnagyobbat elviselném / ám a makk / a makk ütését nem”. Az úr keserű kis márványtermései a versben Babits *Esti kérdésének* záródilemmáját ismétlik meg. A nem és a faj fogalma a világon csak egyszeri példányai sokaságaként létezik. Az élővilág nemeinek és fajainak individuális léte nem értelmes, mert az individuális létezésükben egyedül a nem és a faj jegyeinek való megfelelés az értelem. A versbeni legnagyobb (a föld az ég a nap) a létezők olyan válfajához tartozik, amelyekből egyetlenegy van a világon, az egyetlen példány pedig szemmel beláthatatlan, áttekinthetetlen mennyiség, amiből az következik, hogy nem más, mint az értelem percepciós alakja.

„Alig néhány nap választja az aranyeső / csak rám ne fagyjon / csak rám ne fagyjon égő arany // a művészetek égő aranya már úgyis rámfagyott // alig néhány nap az aranyeső robbanását a japánbirsétől / s akkor már itt az orgona is / futsz / kifutsz akárha valami mennyei aknamezőre” – írja Tolnai Ottó, egy másik versben is a robba-

nás képzetét idézve: az agavé virágot explodál. A maradéktalan megsemmisülést követően, sőt a robbanással egyidejűleg, azzal egyként egységesen a habos könnyűség képzete keletkezik. A mennyei aknamező a fönti, az égi szférájának terepe. A lenti, a pusztulásra ítélt és rothadó sötétsége áttűnik az égin. A lírai én kijelenti: „nézem hogyan assák / a bakelitpatákká mocskolt / gombaszattyán simik / az ég kék gödrét / kubikolják az azúrklóákat”. Az ég felé kapálózó, a természetes nehézkedését veszített láb mozgása nyomán az azúron átút a sár és a szenny. A fönti szféra ennek következtében a lenti jegyeit veszi magára, a lenti változatlan, bomló minősége pedig a negatív megváltás dimenziójáig tágul ki. A lírai én szemlélődő magatartása ellentétes az élet föltétlen igenlésével, vagy legalább semleges és vonatkozásban, kerül, nem érintkezik az élet igenlésével.

A versszférák kettősségét és egymásba zártágát a lírai én állapotának kettőssége tükrözi. Tolnai Ottó költészete a gerilla természeti lényén és Wilhelm empirikus alakján át érkezett az *árvacsáth* versenijének állapotába. Wilhelm nárcizmusa tökéletes, egyes szám első személyű megnyilatkozásaiban és önmagáról vagy környezetének szereplőiről mondott véleményeiben, kommentárjaiban egyaránt. A világa, amelynek ő a centruma, a wilhelmi nyelv határaival esik egybe. Az idő múlásán kívüli világ a Wilhelmé. A *Wilhelm-dalok A fekete wilhelm* című fejezetében a budi vasrózsája a költészet túlnyúlását, a wilhelmi életforma megfinomodásának lehetőségét jelzi.

Az *árvacsáth* urbánus környezetének időbelisége történetibb, de efemerebb is a Wilhelm-dalok falusi-tanyai miliójénél. Az *árvacsáth* valaha élő, de mostanra elmúlt, elveszett kulturális jegyekre támaszkodik: *kész* stilizációval dolgozik. A *Wilhelm-dalok*ban a versszubjektum beszédével egyszerre keletkezik a wilhelmi nyelv stilizáltsága.

Az *árvacsáth* nyelvi egységében a régít, a századeleji nyelvállapot stilizációs és frazeológiai jelenségeit az új, Tolnai Ottó költői nyelve értelmezi, miközben az új Tolnai költészetéhez mérve sokszor maga is régi, az életmű korábbi motívumaihoz nyúl vissza.

A hasonmás kialakulásáról Otto Weininger esetében Paul-Laurent Assoun *Der perverse Diskurs über die Weiblichkeit*<sup>1</sup> című tanulmányában azt állapítja meg, hogy: „A zseni és a tisztaság semmiképpen sem az utolsó pillanat kényszermegoldásai, hanem a szexualitáson át vezető kutatás eredményei. Szemmellátható, hogy a nárcisztikus visszahúzódnak éppen ezen a pontján jutott Weininger élete zsákutcába. Ugyanis a valóságból visszavonuló szubjektum, aki csak önmagát képes immár szeretni, egy kizárólag a szubjektum megszüntetésére korlátozódó másságra bukkan: az »alter ego«-ra, a hasonmásra, akiben Otto Rank a nárcisztikus vágy úzó „totem”-jére ismert. Szemtől-szemben géniuszával, Weininger az utolsó próbatételt állta ki, melyben a halhatatlanság féktelen vágya imaginárius ellenfelére talál: a halálra.” Paul-Laurent Assoun az anekdotát idézi, amelyben röviddel suiciduma előtt Weininger a következőket jelenti ki: „Gondoltál-e már a hasonmásodra? S ha most megjönne? A hasonmás olyan lény, aki valakiről mindent tud, aki azt is tudja, amit senki sem vall be!”

Az *árvacsáth* egyenletes intenzitású folyamatként, a naplóforma nyitottságában írja le Csáth Géza pusztulását. Csáth Géza életpélda a lírai én számára. A leírt vagy sugalmazott folyamat intenzitását föltétlen tudatossága adja. Csáth Géza egészében tudatában volt önmegsemmisítő élete következményeinek és árának. Az *árvacsáth* formai feszültségét éppen az a tényállás gerjeszti, hogy a ciklus versenje tudja, ismeri Csáth Géza bukásának pontos lefolyását, amit a megszólaló a beszédhelyzet meghatározatlan jelen idejében még nem ismerhet, hiszen mindannyian tudomásul vesszük a véget, de ismeretünk nem lehet róla. A lírai énnel és hasonmásának közös élettávlatla az a közeg, amelyben az életpélda-viszony feloldódik, elenyézik.

A weingeri megkülönböztetéssel élve megállapítható, hogy nem Csáth Géza Tolnai Ottó hasonmása, hanem valójában Tolnai Ottó Csáth Géza alakmása. A versszubjektum e különbségnek egészében tudatában van, egyik versében ugyanis ezt kérdezi: „mondd désziré ki az a költő / aki megállás nélkül azt sugdossa nekem / aki egész opusát erre a refrénre építi / *árvacsáth*”.

„Tollam moccanatai abszolút semmisek / homályos gyerekkori emlékek” – állítja Tolnai Ottó, a legkisebb mozdulatok regisztrálását tűzve költészete elé. A vers e fel fogásban nem az ünnepélyes és kivételes megnyilatkozása, és nem a mindennapi tapasztalat átrendülése a szakrális tartományába, hanem a „kicsit mondás” alig-cselekvése. A versírás veszélyes, önvészélyes, szankciókat maga után vonó mozdulatok sora. A költészet megmozdulásai a versbeni kijelentések aktusaival azonosak.

A gyerekkori emlékek abból a korszakból származnak, amelyben az érzékelésbe még szinte alig avatkoznak értelmi előfeltevések. A gyerekkori emlékek erejének és élességének oka éppen abban keresendő, hogy a gyerekkori benyomások utólag nyerne fogalmi magyarázatot, s egészen sohasem kerülnek a fogalmak uralma alá, minden későbbi erős élmény viszonyítási alapjává lesznek.

A versciklus alteregó-hőse elbeszéli életeseeményei vonatkozásában, tájleírásai eredetét illetően, valamint a nyelvvél való bánásmódjának animisztikus-mágikus jellegében mutat infantilis sajátosságokat. A lírai szubjektum számára a szóalak és a szójelentés elválaszthatatlansága egyike a legdöntőbb tapasztalatoknak, szójátékai és felismerési választott kiindulópontja. „az úr azúrba oldotta arcát” – mondja; a kisbukó főnévi jelentését, a madárfaj nevét a szó folyamatos melléknévi igenévi jelentésébe váltja át; Nagykanizsa nevének példájára a bácskai helységnév, Ludas nevéből önmagát minősítő jelzőt farag (nagy)ludas).

A kisgyerek a természet képeihez hasonló értékű képként, távoli szereplőként jelenik meg a versek terében, csontkorcsolyát viselve lila, meztelen talpán és aranykacskat ütve a befagyott tó jegére.

A versciklus istenképéhez antropomorfvonások, mozdulatok tartoznak: „az első nyári zápor / ki merné állítani /nem isten megnyilatkozása / hús beszéde / innen asztalomtól hallgatom / nézem / gyermek leskelődik így / lesekedi az istent”, „a szél egyszerre csapta arcomba a szil miriád selyemtallérját / egyszerre képelt fel noha már képem nincs is / egyszerre a teremtő miriád üres selyemkesztyűjével”. Az istenképzethez való viszony az egyedülálló, elszigetelt pillanatban, a versciklus központi mozzanatában nyer formát. Az istenviszony alakot öltése az akaratot fölfüggesztő gyakorlatot feltételez, ráhagyatkozást a látványra, arra az összhangra várakozón, amely a szemléltől függetlenül következik be a látvány és a nézője között. Ez a várakozás és figyelem valamiképpen a természetben való uralom jegyében is születik, ahogyan az uralom a természet fölött a görög értelemben vett emberi mértékével, a kezdettel, az arkhéval esik egybe. De a gyerekkori eredendősége különbözik a görög arkhétól, hiszen nem abszolút érvényű, mindig csak individuális.

Az istenképzethez való viszony megtestesülését a ciklusban a kék színárnyalatai, az indigó, a kékes lila, a guta lila, az olajos lila és az azúr jelölik. A képzőművészeti képeken a színek mezőinek valóságos elkülönülését a képfelületen csak a közeli látás fedezi föl. Az *árvacsáth* kék árnyalatai festői értelemben, tehát elvonatkoztatás nélkül absztrakt formái a látvány megtestesülésének.

A jég, a gombaszattyán simi, a porcelánnadrág, az angóra sál, a palicsi női fürdő körül a nyárpehely, a hóban hempergő meztelen nők (a szecesszió képzőművészeti ideáljának megfelelően az idomok teltségével és kerektségével, morbid krétafehérségével kitűnő testek, s melyek az ornamentális felfogásnak megfelelően különösen simának, rugalmasnak, de nem izomszerűnek tetszenek) a fehér szín kitüntetett szerepéről tanúskodnak a ciklusban. A puha, a könnyű (a pitypang és a szil termése), a porzó hó a napon (az angóra és a nyárpehely) szétomló, atomizálódó jellegük ellenére zárt teret hoznak létre, amelyet az anyagmegmaradás törvénye látszik irányítani.

Rudolf Kassner a harmincas években írott az egyéni és a közösségi emberről szóló tanulmányában<sup>2</sup> az antik ember sorsképzetével összefonódó erény fogalmát a modern kor (egyénekre és tömegre szétbomló) emberiségének sikerességként felfogott boldogságfogalmával állítja szembe. Az emberi antik mértéke zárt világképet teremtett, amelyben a tárgyak egymástól állandó, változatlan távolságban helyezkednek el, a közöttük lévő teret meg üresség tölti ki. Az antik emberképet mértani formák, a kör és a gömb jelképezik. A modern embernek saját élete van, s ebben a végtelennel kénytelen számolni. A világ fölötti uralom helyett a világ fölötti hatalom az osztályrésze.

Tolnai Ottó lírájának helyesbítő, elbizonytalanító, árnyaló eljárásai nem biztosítják, nem tartják lehetőnek a természeti leírásokon a kezdet, az arkhé értelmében vett uralmat. A ciklus hasonmás-szituációját ezért az antik és a modern, az egyéni és a közösségi törésvonala határozza meg legerőteljesebben.

Nem véletlenül négy rövid, a *gerilladalok* megoldásaira emlékeztető vers foglalkozik a kollektívum vonzaskörének „pontosságával”, hiszen a gerilla maga is alapvetően kollektív lény: „kéklilán izzó hosszú / tövisben gyönyörködtem / és csak a felébredés előtti pillanatban / értettem meg egy pápua fújta át szívemen / a lehető legroszszabb irányba ugrottam: felébredtem”. A ciklus szereplője, a pápua, a történelem előtti, eredendően közösségi ember képmása, ugyanakkor az idézet állításában az álomé is. Az eredendően közösségi ember ártatlan; az ősember kulturális állapotában lévő pápua vérszomja felelősség előtti („az a pápua mégiscsak fújta / de nem mint gyilkot fújta / hanem mint pitypangot fújta / a semmibe mélézva a pöszmet ejtóernyő után”), a modern tömeg embere pedig a felelősségtől menekülve áthárítja tettei következményét a közösségre. A pápua-fújta túske Krisztus kereszthalálának attribútumait viseli magán a ciklusban, az egzotikum árnyalatában fénylőn. A vers negyedik változata visszakanyarodik az elsőhöz: a fal felé leugrás az álom terében szabad térség a menekülő előtt, a felébredés mozzanatában változik valós akadályá. Az ébrenlét, az élet idejében következik el a közösséggel való szembesülés alkalmá, ahol a „leghegyesebb tű is tompa, mint a fal”.

„Kiket legjobban szerettem / relatíve könnyen mészároltam / ám a bűzös nagyvadat / magamat sehogyan sem sikerült leteríteni / még mindig futkos ligetről ligetre / a kapitális agancs-fogas” – állítja önmagáról a lírai szubjektum. A bűzös nagyvad, a kapitális agancsfogas, a másik vers farkaslénye („senki jegyzi meg a tanárnök / senki sem nyúzik így / mintha szaténkesztyűt húzna le blazírt pofával / senki sem nyúzik így fehér egérkét rútvarangyot / ki varrt fordulok bokáig láthatatlan varangy- és látható fehér egérkevérből váratlanul a tanárnök felé / ki varrt kérdem még blazírtabbul / és a tanárnök máris fut ki sikitva / ki varrt tán éppen ön tanárnök az én farkaslényemre szatén emberbőrt”), a felboncolt fehéreregerek és békák, a gerendára felszögezett denevérek, a megpörkölt bagolylepke, a légy és a csótány a kollektív területe felé hatolás, a terület meghódításának minden következményével. Az állatkínzó egygyé válik áldozatával, bár



nem a részvét és a szánalom okán, hanem mert korlátlanul saját tulajdonságává teszi, hasonítja azt, ami az állat szenvedésében föltártult előtte, amiért az élveboncolást végrehajtotta. Csáth Géza elbeszélésében, az *Anyagyilkosság*ban a bagoly a „ház, amelybe a Kín beköltözött”. A bagoly éjjeli, rejtőzködő madár, testrészei életmódjához alkalmazkodtak, a tolla színe, a bőrrel és szaruvál fedett részek sápadtsága, a nagy szeme. A legtávolabbra esik a megehető állatoktól (háziállatok közül a macska és a kutya ebből a szempontból a belsejük hasznavehetetlensége és külső alakjuk megszokottsága, háziasága közötti kontraszt borzalmas izgalma miatt végzik a kínzó kése alatt életüket), kora meghatározhatatlan. Az egész állat visszataszító, mert a főzés legföljebb a csontvázat juttatja elő, nincs olyan közbülső fokozat, amely elfedné, elkendőzné a toll nélküli test alapvető iszonyatosságát. A kín tudásszomja és egyben a szenvedély tudásvágya vezérli a novella főhőseit, a Witman-fiúkat, akik jellemzően ketten vannak, majdnem egykorú testvérek. Az elbeszélés e kettősséggel csírájában elfojtja, megkerüli a személyes felelősség kérdését.

A kínzás mint a megismerés útja tudatosságot tételez fel, amint a sikerességben megtestesülő boldogság is tudatosságot, a vágyott értékek, a kitűzött célok maximális ismeretét követeli meg.

A kollektívumon át vezető út tudatossága: a veressubjektum bűnösségének és tisztaságának kérdését veti föl. A versént az azúr nyakkendőjére zuhanó sárga agysár veszélyezteteti. Egy másik versben isten nagybertájanak záp lövedékeként a föld fekete szívét lövi. A testi romlasként megnyilvánuló bűnösség a földi szféra, a földi élet sötét oldalává, a földi élet eleve sötét oldala pedig a szubjektum részévé, háttérdimenziójává válik.

Csáth Kafka novellájának hőisével szemben nem álmában, alvás közben változik át bogárrá, hanem megütközik a csótánnyal: „letépi a korcs szárnyakról / sosem is repült volna fel / sosem is repült volna fel a férgé / letépi a csillogó bakelitpáncélokat / magára köti őket / térdepelve leszereli // hisz állandóan zsebében / a nikkell browning mellett a kis nikkell gurbli // térdepelve leszereli mind a négy korcsolyát / az isteni CSÓTÁNY-féle pörge korcsolyákat / amilyenekkel désirével firkálták palics / aranykacsás kék páncélját / és felszereli dagadt lábára / felszereli remegő lilakörmű kezére / önfeledten bognizik / fel-felsiklik az aranyfalakra / csörömpölve zúzva szét a műszerszekrényt / kadétugrásban érkezik egy fesztly-nyomatra (golgota)”.

A korcsolyázás motívuma a *Prózák könyvének* korcsolyázó figurájára mutat, aki-ben Bosch *Szent Antal megkísértése* című képeinek háttéralakjára, a Pokol hírnökére ismerünk.

A cikluson átível a versének és hasonmásának Jézus személyével való azonosítása: Csáth Géza életének lefolyását a kereszthalálra utaló jelek kísérik. Az azonosítás nem Csáth Géza önismeretében, hanem a versén és hasonmása önismeretének közös tartományában folyik. Csáth Géza életről való tudása rekonstruálhatatlan, közölhetetlen és áttekinthetetlen tudás a lényege szerint, mert rajta kívül senki sem ismerhette a formát, amelyben a benyomások megjelentek előtte, és annak az alakját sem, ahogyan reagált a tényekre. Az írásait ennek ellenére körülöleli önpusztítása radikalitásának valamilyen aurája. Ahogyan a versén fogalmaz: „töltőtollával akárcsak az én tüimmal / sokszor meglestem klorofillt von ki / klorofillt fűből-fából / sefűsefából // désiré klorofillal ír / most majd ciánál szívja teli a tollát / hogy megírja, mi pitézésnek mégsem volt mondható / megírja betyár pusztulásom”.

Friedrich Nietzsche *Antikrisztus*<sup>3</sup> című könyvében Jézus lelki típusát rajzolva legfontosabb jegyének a valóság ösztönös gyűlöletét és minden ellenszenvesnek, ellensé-

gesnek, behatároltnak kizárását tartja a kedélyből. Roppant szenvedésre való képesség és könnyen ingerelhetőség jellemzi Jézus lelki alkatát Nietzsche szerint, ami minden ellenállást, ellenszegülni kényszerülést nyomban elviselhetetlennek érez. Jézus magatartásának kulcsa annak a mélységes érzéke, hogy hogyan kell élni ahhoz, hogy „az égben” érezzük magunkat. A „mennyeek országa” a szív állapota. A szeretet az egyetlen, a végső élet-lehetőség. Amit állítása szerint Nietzsche Jézusból, a „nagy szimbolistából” egyedül ért, az az, hogy Jézus kizárólag a belső valóságot ismerte el valóságnak és igazságnak, az „élet”, az „igazság” vagy a „fény” a belső megnevezése, minden egyéb, a valóság, a természet csak jel, a hasonlítás lehetősége.

Jézus nemet mond az életre. A krisztusi és a némileg más indokú buddhai nemet mondással szemben Nietzsche az életre való igent mondást állítja a dionüszoszi tragikus költő alakjában, aki nem a katarzis tisztító erejében, hanem az élet legsúlyosabb és legkegyetlenebb ellentmondásaira igent mondva kerül túl a félelem és a szánalom érzésén, maga válik a létezés örömévé, amely a megsemmisülés fölött érzett örömet is magába foglalja.

Jézus a Nietzsche-féle leírásban nem áldozat. Amennyiben az életben a belső valóság az egyetlen érvényesség, akkor a kínhalál a belső valóság tapasztalata, ami azt is jelenti, hogy Jézus éppen nem a nem tudás, hanem megfordítva, a tudás értelmében ártatlan.

A hasonmás és a versbeli szubjektum közös életmélységét azonban a vég pontos lefolyásának nem ismerése jellemzi; a közös emberi életet a végtelen, és nem a kezdet, az arkhé szerinti megtestesülés alakítja.

Csáth Géza vállalt életútja közelebb van a dionüszoszi tragikus költő eszméjéhez, mint a nietzschei Jézus-arcképhez. A versbeli szubjektum Csáthról való tudásában azonban a kettejük élettávlátának azonos bizonytalansága a dionüszoszi tragikus költő alakjára rávetíti Krisztus vonásait.

Az arkhé szerinti megtestesülés ellentmondása ezáltal visszavetül erre a költészetre; az *árvacsáth* verseiben a természet könnyűsége mögött mindig ott van a vérszomj és a rothadás.

## JEGYZETEK

1. Paul-Laurent Arroun: *Der perverse Diskurs über die Weiblichkeit*. In: Otto Weininger. *Werk und Wirkung*. Hrsg. von Jacques Le Rider und Norbert Leser, Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1984., 192.
2. Rudolf Kassner: *Der Einzelne und der Kollektivmensch*. Hrsg. von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp, Neske, Pfullingen, 1977.
3. Friedrich Nietzsche: *Der Antichrist*. In: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, 6. Abt. 3. Bd., De Gruyter, Berlin, 1969.