

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCÉSZETTUDOMÁNYI KAR
IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA
MODERN MAGYAR IRODALOM ALPROGRAM

NOVÁK ANIKÓ

A KOLLEKCIÓ POÉTIKÁJA
GYŰJTÉS ÉS MUZEALIZÁLÁS TOLNAI OTTÓ MŰVEIBEN
(DOKTORI ÉRTEKEZÉS)

TÉMAVEZETŐ: DR. HABIL. VIRÁG ZOLTÁN

SZEGED

2014

Tartalom

TARTALOM	2
BEVEZETŐ	4
1. MEGJEGYZÉSEK AZ IRODALMI MUZEOLÓGIÁRÓL	9
2. GYŰJTÉS – MUZEALIZÁLÁS – ARCHIVÁLÁS	14
2.1. A gyűjteménytől a múzeumig	15
2.2. „egy modern múzeumban a tűzoltófecs kendő is”	24
2.3. A gyűjtő mint alkotó	31
2.4. A gyűjtemény terei	33
3. A KOLLEKCIÓ GYÖNYÖRE (GYŰJTEMÉNYEK ÉS GYŰJTŐK TOLNAI OTTÓ MŰVÉSZETÉBEN)	42
4. A HÉTKÖZNAPOK GYŰJTEMÉNYEI	51
4.1. Tolnai-bestiárium	51
4.1.1. A háztáji állatok archiváriusa.....	53
4.1.2. Állatkert.....	55
4.1.3. Hattyúdál	60
4.2. A város leglelkei (Hétköznapi tárgyak gyűjteménnyé szerveződése)	65
4.3. Az áruház mint múzeum	74
5. A SZEMÉT ÚJRARENDEZÉSE (IRODALMI RECIKLÁZS, KULTURÁLIS ÉS KOMMUNÁLIS HULLADÉK AZ IRODALOM SZELEKTÍV TUDAT-TÁROLÓIBAN)	79
5.1. Recyclingművészet, ready made, a szemét megdicsőülése	80

5.2. „Lám, vannak olyanok, akik a szemetet is megdézsmálják”	84
5.3. A hulladék archeológiai rétegei	92
5.4. A szemét színeváltozása	94
6. KÉPZŐMŰVÉSZETI GYŰJTEMÉNYEK.....	99
6.1. André Malraux imaginárius múzeuma.....	100
6.2. A Tolnai Ottó imaginárius múzeuma.....	103
7. TEXTUÁLIS GYŰJTEMÉNYEK.....	112
7.1. A Tolnai-szövegek alakjainak, alakmásainak galériái	112
7.2. A Tolnai-opus imaginárius könyvespolca.....	123
8. A LEXIKON RENDETLEN RENDJE	129
9. RAKTÁR.....	138
10. ÖSSZEGZÉS.....	140
FELHASZNÁLT IRODALOM	143

Bevezető

„Megértettem, hogy egy igazi gyűjtőnek saját múzeummal kell rendelkeznie”¹ – állítja Orhan Pamuk *Az ártatlanság múzeuma* című regényének főhőse, Kemal, aki bár létrehozta saját intézményét, másként is rendelkezik múzeummal, sőt nem is eggyel, hanem összesen 5732-vel, ugyanis haláláig ennyit látogatott meg. A megrögzött múzeumjáró utazásainak tapasztalatai és saját személyiségének változásai alapján a gyűjtők két típusát különbözteti meg, a gyűjteményükre büszke, azt kiállítani vágyó Magabiztosakat és a kollekciónkat rejtegető Szégyenlősöket. Az előbbi kategória képviselői inkább Nyugaton fordulnak elő, gondoljunk például a büszkeséget árasztó amerikai kis magánmúzeumokra, az utóbbi típus rejtegető attitűdjé, szégyene viszont nem egyeztethető össze a modernséggel. Nagyon lényeges ez a kijelentés, miszerint a gyűjtemény szégyenlős rejtegetése a „modernséggel összeegyeztethetetlen állapot.”² Ebből arra következtethetünk, hogy a gyűjtést, a gyűjtemények bemutatását Orhan Pamuk (is) a modernség egyik meghatározójának tekinti, ám a dolgot nem csupán emiatt indul *Az ártatlanság múzeumától*.

A Nobel-díjas török író 2012 áprilisában valóban megnyitotta azt a múzeumot,³ amiről a 2008-ban megjelent regény szól. Adott tehát egy fiktív történet, egy valós múzeum és a fiktív történetet „hitelesítő” regény, amely tartalmaz egy múzeumi belépőjegyet is, a magyar kiadásban a 648. oldalon. Habár a múzeumnak van saját kiállítási katalógusa, a regény maga szintén annak tekinthető, ezt az értelmezést kívánja erősíteni az én-elbeszélő is: „Megértettem, hogy miként Arisztotelész szerint a pillanatokat egyesítő vonal maga az Idő, a történet lesz az a vonal, amely a tárgyakat egyesíti. Tehát egy író akár regényként is megírhatja múzeumom katalógusát.”⁴ A regényben 83 fejezet, a múzeumban 83 vitrin található, Kemal szigorú utasításokat ad az ő történetét megíró regénybeli Orhan Pamuknak a szöveg és a múzeum felépítését illetően is. A regény egyszerre emlékeztet kiállítási forgatókönyvre és katalógusra, nagyon tudatosan építkezik, a gyűjtemény és a szöveg párhuzamosan, együtt, egymást inspirálva formálódott, gyarapodott.

¹ Orhan PAMUK, *Az ártatlanság múzeuma*, Bp., Ulpius-ház, 2010, 626.

² *Uo.*, 628.

³ A múzeum honlapja: <http://www.masumiyetmuzesi.org/> (Utolsó letöltés: 2014. február 11.)

⁴ PAMUK, *i. m.*, 638.

Én nem nyitok saját, valódi múzeumot, mint a neves török író, mégis valami hasonlóra vállalkozom, e szöveg terében kísérletet teszek egy fiktív kiállítás megalkotására, alapköveinek lerakására, melynek középpontjában Tolnai Ottó művei állnak. Míg Pamuknál a valós múzeum fiktív történetét hitelesíti a regény szövege, addig itt a fiktív kiállítás a valós opusra épül, a hitelesítésre pedig a fiktív kiállításnak van inkább szüksége. Az *ártatlanság múzeuma* képlete a következőképpen módosul: adottak a Tolnai-szövegek a bennük textuálisan megképződő gyűjteményekkel, múzeumokkal, egy fiktív múzeum, melynek tárgya a Tolnai-életmű és a kiállítási forgatókönyvként vagy kiállítási katalógusként is működő disszertáció. A szövegírás és a kiállításrendezés nem idegen egymástól, hiszen mindkét munka a kultúra fragmentumaiból szelektál, építkezik. A szelekció és a részlegesség a munka szükségszerű velejárója és egyben lehetőség is, „mindent nem lehet, és természetesen nem is kell a gyűjteményben elhelyezni a kultúra múzeumi feldolgozása során, ehhez viszont a választást mint tudományos és kutatói attitűdöt kell végiggondolni.”⁵ A szelektálás mellett a leglényegesebb maga az elrendezés, legyen szó akár múzeumról, akár szövegről, ahogyan Wolfgang Ernst fogalmaz „az archívum fikciói kevésbé az egyes dokumentumokban, mint inkább (eltérő) elrendezésükben rejlenek.”⁶ A tárgyak és a szövegrészek is sokféleképpen elhelyezhetőek, „attól függően, hogy [...] milyen történetet akarunk elmondani.”⁷ Az elrendezés és a történet összefonódása különösen fontos a török szerző regényében, az én-elbeszélő konkrétan megszabja, mely tárgyak kerüljenek egy fejezetbe, illetve az annak megfelelő vitrinbe. Én elkerülöm a nagyon pontos utasításokat, a kiállítási forgatókönyvből csupán a bevezetőre vállalkozom, az alapötlet, a fő koncepció, a sejtések és asszociációk felvázolására, a súlypontok elhelyezésére, semmiképpen sem az elrendezés végérvényes lezárására. Végérvényesség helyett a Tolnai-opusra inkább jellemző mozgékony szerveződésre törekszem, teret hagyva az asszociációk tobzódó játéknak.

A Tolnai-művek szellemiségétől nem áll távol a *Kunstkammer*, amit Horst Bredekamp olyan megismerési formának tekint, melyben a „játéknak mint a teremtő fantázia tán legmagasabb fokozatának biztos helye van.”⁸ A fiktív kiállítás lehet olyan, felismerhető rendezőelvvvel nem rendelkező *Kunstkammer*, melyben tükröződik a Tolnai

⁵ FRAZON Zsófia, *Múzeum és kiállítás: Az újrarajzolás terei*, Bp. – Pécs, Gondolat – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2011, 29.

⁶ Wolfgang ERNST, *Archívumok morajlása: Rend a rendetlenségéből* = Jaques DERRIDA – W. E., *Az archívumok kínzó vágya: Freud impresszió – Archívumok morajlása: Rend a rendetlenségéből*, Bp., Kijárat, 2008, 130.

⁷ FRAZON, *i. m.*, 174.

⁸ Horst BREDEKAMP, *A Kunstkammer mint játéktér*, Café Babel, 1994/4, 107.

Ottó szövegeiben megképződő, megteremtett világegyetem, ahol egymás mellett található „a porcelán éjjeli, a kardbojt, az utcatábla, legyező, a félkarú kaucsuklabda, a volt államelnök drágán berámázott képe, a régi orvosságos tégely, a bélyeg és a kártya, a levelezőlap, az előző államalakulat térképe (amely ilyenkor még olcsó, most kell tehát elkezdeni azt is gyűjteni) és a kínai doboz.”⁹ Bredekamp a felismerhető rendezőelv hiányát egyáltalán nem tartja negatívumnak, szerinte az, hogy a korallok, az antik amforák, a szobrocskák, érmék, preparátumok és különféle szerkezetek egymással keveredve, egymáshoz társítva és nem egymástól elkülönítve jelennek meg, azért történik, hogy ezek az egymástól valóban különböző tárgyak „átjátsszanak» a határok felett, s hogy egy »dekoncentrált, szándékos rendetlenség« határát keltsék,” elrendezésük vizuális hidakat létesítsen „annak érdekében, hogy a szem asszociációs képességét párba állítsa a természet játékkészletével.”¹⁰ A határok átjátszása és az asszociációs képesség egyaránt bejáratot jelent Tolnai Ottó művészetébe, melynek kezdeteitől meghatározója az asszociatív szemlélet- és szerkesztésmód, valamint a határok fellazítása.

Ennek asszociációjaképpen könnyedén elképzelhető, hogy a fiktív Tolnai-Kunstkammer látogatója a bejáratnál rögtön belebotlana egy szemétdombba, ahol egymásra hanyva hevernének a Tolnai-motívumok tárgyasult formái. A nézőnek ebből a halomból ki kellene guberálnia mindazokat a dolgokat, amelyek számára a Tolnai-szövegek esszenciái, majd ezeket egy vulkánfíberbe helyezve be kellene vinnie a kiállítótérbe, ahol egy tetszőleges ponton a tárgyakat a kopott bőröndből kiszedegetve elrendezhetné, s ezzel asszociációi alapján létrehozhatná saját Tolnai-kiállítását, saját történetét, vizuális hidakat teremtve szövegek, motívumok, tárgyak és nem utolsósorban önmaga között. A látogató a „teremtő játékörom”¹¹ élményével gazdagodva térne haza.

Ez az ötlet rávilágít kiállításvízió(i)m néhány fontos jellemzőjére, a kapcsolódási pontok dinamikusságára, az interpretációk kimozdíthatóságára és a befogadók aktív szerepvállalásának vágyára. Ahogyan a szövegek, úgy a kiállítás részei sem szabad, hogy megengedjék a befogadó nyugodt üldögélését a fotelben. A kiállítás célja, Rudaš Jutka érzékletes hasonlatával élve, hogy ide-oda dobálják az olvasót, „mint parafa úszót a hullám az Adrián.”¹² A dolgozat valójában egy kísérlet arra, hogy bemutatható-e a Tolnai-életmű,

⁹ TOLNAI Ottó, *Infaustus = T. O., A pompeji szerelmesei: Fejezetek az Infaustusból*, Pécs, Alexandra, 2007, 325.

¹⁰ BREDEKAMP, *i. m.*, 108–109..

¹¹ *Uo.*, 106.

¹² RUDAŠ Jutka, *A Disznósírt olvasva = konTEXTUS: Összehasonlító irodalomtudományi tanulmányok*, szerk. CSÁNYI Erzsébet, Újvidék, Bölcsészettudományi Kar – Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2007, 69.

illetve annak szubjektív értelmezése az irodalmi muzeológia eszközeivel egy olyan, a Tolnai-szövegek szellemiségét követő és a gyakorlatban is alkalmazó kiállítás keretében, mely szem előtt tartja a fenti kritériumokat. Meglátásom szerint a gyűjtést és muzealizálást középpontba állító megközelítést, bár a szerző több mint ötven éves alkotói korszakát értelmező szakirodalomban inkább mellékvágányként jelenik meg, a Tolnai-szövegek belső logikája indokolja, sőt meg is kívánja. A szerző szövegtereiben a gyűjtés, leltározás meghatározó aktus, témaként és szövegszervező eljárásként egyaránt tetten érhető. A művekben nagy-nagy pontossággal rajzolódnak meg a gyűjtők különböző típusainak portréi, a guberálótól egészen a kiváló ízléssel megáldott műítészig, valamint természetesen a gyűjtemények különböző fokozatai is. A Tolnai-művek narrátorának gyűjtőszennvedélye igen szerteágazó, kiterjed képzőművészeti alkotásokra, hétköznapi használati tárgyakra, összeguberált lomokra, állatokra, furcsa, mániákus alakokra, mások textusaira, vagy akár már nem létező, különleges gyárakra, amelyeknek irodalmi privatizálása is megtörténik. Ide sorolhatjuk továbbá a szerző-én lexikonírói ténykedését, hiszen a *Tolnai Világlexikon*ából hiányzó szócikkek megalkotása is egyfajta gyűjtőmunka. A dolgozat célja, hogy a gyűjtés és muzealizálás motivikus feltérképezésén túl bemutassa, poétikailag miképpen szervezi a Tolnai-műveket a gyűjtő- és muzealizáló tevékenység. Nem kívánok behatóan foglalkozni a gyűjtőszennvedély pszichológiai okaival, inkább azt szeretném feltárni, hogyan működik a gyűjtés, a szelektálás, az elrendezés, a leltározás aktusa a Tolnai-szövegekben, milyen formákban jelenik meg az archívum, a könyvtár, a múzeum, hogyan írhatóak le és értelmezhetők a Tolnai-szövegekben megképződő kollektívok?

„Az irodalomról folyó újabb töprengésekben – a képzőművészethez hasonlóan – egyre inkább meghatározó és emblematikus szerepe van a múzeumnak. Bizonyára összefügg ez azzal, hogy a művek közötti párbeszéd, az egymás kölcsönös felidézésének folyamata leírható irodalmi világmúzeumként is, ahol egy-egy műalkotás már nem egymagában, hanem más művek társaságában »tekinthető meg«¹³ – állapítja meg Lakner Lajos. Az irodalom és a múzeum sok szállal kapcsolódik egymáshoz, a múzeumokat tematizáló irodalmi szövegek és az irodalmat bemutató múzeumok mellett az irodalom múzeumelméleti, a múzeum irodalomelméleti szempontú megközelítése egyaránt termékeny lehet. Ezekből kíván néhányat felvillantani a disszertáció elméleti bevezetője,

¹³ LAKNER Lajos, „...csodás színeváltozás...”: *Irodalom és múzeum = Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve: Tanulmánygyűjtemény*, szerk. TAKÁTS József, Bp., Kijarat, 2003, 301.

mely történeti és elméleti kontextusba helyezi az irodalmi muzeológia, a gyűjtés, a múzeum, az archívum fogalmait.

A disszertáció folytatásában a Tolnai-szövegekben konstruálódó kollektívák kapnak helyet. A sorrendet egyszerre alakítja a gyűjtemények kialakulásának történeti fejlődése, valamint az én-elbeszélő önidentifikációja. A káosztól a rend, a guberálótól a műítész felé haladunk. A kollektívákat három csoportra osztva vizsgálom, megkülönböztetem a hétköznapi gyűjteményeit, a képzőművészeti gyűjteményeket és a textuális gyűjteményeket. Az első kollektívát állatok, banális használati tárgyak, szemétre hányt lomok, a másodikat a képzőművészeti írások imaginárius múzeumának művei alkotják. A harmadik kategória bonyolultabb az előző kettőnél, már az elnevezése is komoly fejtörést jelentett, s nem állítom, hogy sikerült megtalálnom a legtalálhatóbb kifejezést. Több különböző kollektívát egyesít, egyedüli kapcsolódási pont közöttük az irodalom. Elsősorban ide tartoznak a különleges, mániákus Tolnai-figurák, Tolnai-alakítások, másodsorban mások történetei, szövegei, valamint Tolnai saját szövegei, történetei, melyeket újrahasznosít, harmadsorban pedig a Tolnai-művek imaginárius könyvespolcának darabjai. Ez utóbbihoz szorosan kapcsolódik a lexikográfusi tevékenység, ám ezt mégis külön tárgyalom *A lexikon rendetlen rendje* című fejezetben, melybe valójában minden beleíródik, fogalmazhatunk úgy is, hogy a lexikon a különböző kollektívák összessége más elrendezésben, katalógus a katalóguson belül.

1. Megjegyzések az irodalmi muzeológiáról

Az írott szövegek összetett szereppel rendelkeznek a múzeumi, kiállítási gyakorlatban, „interpretálják, kiegészítik, felcímkézik vagy magyarázzák a kiállított forrásokat és alkotásokat,” ám ezen túlmenően a prezentáció alapját és módját is jelenthetik. „Ebben a szerkezetben a kiállítás fizikai felületei (például a terem falai) úgy veszik körbe a látogatót, akár egy hatalmas könyv vagy album” A szöveg múzeumi ábrázolásának intézményi példái az irodalmi múzeumok és a kiállítóterrel rendelkező archívumok. A szövegeket prezentáló tárlatok módszerei az illesztés eljárására és a narratív struktúra szerkesztésére épülnek. Az összeillesztés alapjául szolgálhatnak különféle kronológiai megoldások, dramaturgiai fordulatok, érvek-ellenérvek vagy akár szubjektív élmények, tapasztalatok. Az irodalmi kiállítások befogadása olvasásközpontú, ám ez az olvasás nem csupán a leírt szavak összeolvasását jelenti. A kiállítási munka kommunikatív praxis, mely kiemelt szerepet szán „az alkotás szövegszerű befogadásának”. A kiállítóterben a szövegek körülölelik a nézőt, aki ideális esetben saját olvasatokat létrehozó olvasó, ám a hagyományos könyvolvasás és a belelapozás mechanizmusai módosult formában jelennek meg. „Az élő irodalom, az irodalom- és társadalomtörténet határán található intézmények [...] nem abban különböznek a könyvektől, hogy lapjaikat falra nyomtatják, hanem abban, hogy a szövegekkel dolgozó szerzőket, alkotóköröket, esetleg irodalomtörténeti korszakokat mutatnak be szöveggörnyezetbe ágyazott tárgyak és dokumentumok segítségével.” A regények, novellák, versek, tanulmányok falra szögelése helyett „szövegalapú és szövegszerű kiállítási diskurzus” felépítésén dolgoznak az irodalmi múzeumok munkatársai. A nyilvános archívumok és dokumentációs központok funkciójukat tekintve némileg különböznek az irodalmi múzeumoktól, de prezentációs stratégiáik hasonlóak, így az irodalmi kiállítások kérdéseit boncolgatva mindkét intézmény gyakorlatához közelebb kerülhetünk.¹⁴

Christian Metz az irodalmi kiállítások három típusát különbözteti meg: az első célja, hogy tömör és összefüggő elbeszélést mutasson be a látogatóknak, a második típus már játékba hozza saját felépítését, a jelentésvesztést viszont kiiktatja a prezentációból, a harmadik az előző kettővel ellentétben „nyíltan közszemlére teszi dekonstruktív felépítését és a koncepció szintjén kapcsolja egybe jelentés-konstitúció, valamint jelentésvesztés

¹⁴ FRAZON, *i. m.*, 119–122..

»szeminális játékát«. A maga kommunikatív jellegéről való tudása révén közvetít tartalmakat.”¹⁵ Egy másik tipológia szerint, melyet Duncan Cameron alakított ki 1971-ben, a múzeum egyik formája a nézőktől tiszteletet váró templomhoz, a másik az alternatívákat állító, vitákra ösztönző fórumhoz hasonlítható.¹⁶ Hofer Tamás inkább ez utóbbi mellett teszi le a voksát, ahogyan Metz is saját felosztásának harmadik elemét vizsgálja részletesen, és számomra is ezek a kiállítástípusok lesznek iránymutatóak.

Az irodalmi kiállítások legfontosabb kérdései, hogy mit képesek bemutatni az irodalmi műből, hogyan közelítik meg az irodalmat, illetve, hogyan gazdagítják olvasmányélményünket. Szilágyi Márton szerint „sajátos kérdés, [...] hogy miből áll az a tárgyi világ, amelyet a múzeumi archiválás kitüntet a figyelmével, illetve miféleképpen lehetséges látvánnyá szervezni az ereklyetárgyakat.”¹⁷ „[A]z irodalom – akár könyv formájában, akár a könyvvé válás előtti, utáni vagy melletti bármilyen más szöveg formájában létezik – hogyan vihető színre a múzeum keretein belül: hogyan lehet a múzeum az irodalom »színtere«?”¹⁸ – hangzik Uwe Wirth kérdése. Nagyon lényeges a Marosi Ernő által megfogalmazott probléma, miszerint „az olvasás speciális médiumhasználatát túlhaladottnak ítéelő irodalmi múzeum képes-e inspirációra, azaz, marad-e értelme.”¹⁹ Ehhez némileg kapcsolódik György Péter felvetése is, melynek középpontjában az áll, hogy az irodalom miképpen tehető élővé a múzeum falai között.²⁰ Jelen fejezet e megfogalmazott kérdések tükrében azt próbálja körüljárni, milyen anyaggal dolgoznak az irodalmi múzeumok, mi ennek az anyagnak a státusza, hogyan működik a jelentésadás és a befogadás aktusa.

Szilágyi Márton az irodalmi kiállítások anyagát az eredeti kontextusukból kiszakított, a múzeumi kiállításokon önállóvá váló, az irodalomhoz, személyiségekhez erősen kötődő kultikus tárgyakban látja. Kiemelten kezeli az irodalmi muzeológia és a kultusz kutatás egymást megtermékenyítő kapcsolatát.²¹ A mindennapi használati tárgyak múzeumi tárgygyá válása egy különleges folyamat, mellyel a későbbiekben részletesen

¹⁵ Christian METZ, *Élvezeteli olvasatok: Adalékok az irodalmi kiállítás szemiológiájához és narratológiájához = Múzeumelmélet: A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig*, szerk. PALKÓ Gábor, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum – Ráció, 2012, 259.

¹⁶ HOFER Tamás, *Kiállíthatóak-e a „magyar emlékezet helyei”?* = *Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve...*, i. m., 72.

¹⁷ SZILÁGYI Márton, *Kultusz kutatás és irodalmi muzeológia = Az irodalom emlékezete: Tanulmányok az irodalmi muzeológiáról*, szerk. CSÉVE Anna, LENKEI Júlia, SÜLYOK Bernadett, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2008, 92.

¹⁸ Uwe WIRTH, *Mi mutatkozik meg, amikor irodalmat mutatunk be?* = *Múzeumelmélet...*, i. m., 276.

¹⁹ MAROSI Ernő, *A szerző kultusz helye = Az irodalom emlékezete...*, i. m., 103.

²⁰ GYÖRGY Péter, *A kultusz (hült) helye – az irodalom(történet) múzeuma: Avagy olvasók, nézők, zarándokok = Az irodalom emlékezete...*, i. m., 85.

²¹ SZILÁGYI, i. m., 92–93.

foglalkozom, most viszont csak az irodalmi múzeumok szemszögéből igyekszem megvizsgálni. Nagyon lényeges a kiállított tárgyak kettős kontextusa, ugyan megőrizték eredeti kereteiket, a múzeumba kerüléssel viszont esztétizálódtak, relikviává váltak. Fontos, hogy mégsem tekinthetők műalkotásnak, de a hétköznapi jelentés nélküli dolgok világához sem tartoznak már, e két létmód között lebegnek.²² Az irodalmi relikviák ereklyeként való felfogásukkal az irodalmi kiállításokat a múzeum egyik őséhez, a szentélyhez kapcsolják. A bemutatott dolgokat személyi kötődésük teszi különlegessé, „a szentként tisztelt személy misztikus jelenlétét és csodáját ígérik”, így köznapi tárgyból „spirituális közvetítő eszközzé válnak.”²³ A híres, kultikus irodalmi személy érintése, valamikori közelsége hitelesíti az irodalmi múzeumok tárgyanyagát, hozzáadott értékük a közösség által legitimált ítéletek eredménye.²⁴ Az irodalmi kiállítás tárgyai egyszerre három történetnek a szereplői, beletartoztak a kultikus költő, író élettörténetébe, annak egy mozzanatát idézik fel, részét képezték annak az elbeszélésnek, amelynek főszereplője megőrizte azokat, a múzeumban pedig a kiállítás történetének szereplői, a rendezői szándék közvetítői.²⁵

Uwe Wirth korábban idézett kérdését, hogy miként vihető színre az irodalom a múzeumban, Gérard Genette epitéxtus fogalmával válaszolja meg, mely a paratextus különleges formája, a könyvön kívül elhelyezkedő dolgokat jelenti, levél- és naplórészleteket, interjúkat. A megmutatás aktusa, a kiállítás gesztusa fenomenális változást eredményez a kiállított tárgyakon: „már nem gondolatok írásos kifejezésformáinak látszanak, amelyek anyagiságától el tudok vonatkoztatni, hanem anyagiságukban megmutatásra érdemes jelhordozókká válnak, az irodalom anyagi »környezeteként«, »filológiai dolgokként« jelennek meg.”²⁶ A kiállítás kompozíciójában a bemutatott, máshonnan kiragadott tárgyak új jelentéssel gazdagodnak, új kapcsolatokat létesítenek egymással, s Christian Metz szerint minden kiállítás lényege éppen az a narratíva, amely kibontakozik a múzeumi térben: „Minden kiállítás, még az is, amely lemond az összefüggő, átfogó elbeszélésről, narratívát bontakoztat ki. Hogy milyen új történetek elbeszélésének lehetősége rejlik a bemutatás általunk vizsgált műfajában, arra azokból a mellékutakból következtethetünk, melyek az irodalomtól a legkülönbözőbb témák irányába vezetnek. E kívülről jött témák bolyongását az irodalom világában elvileg semmi

²² LAKNER Lajos, *Múzeum, emlékezet, elbeszélés: A Petőfi Ház és az irodalmi muzeológia születése = Az irodalom emlékezete...*, i. m., 24–25.

²³ LAKNER, „...csodás színeváltozás...”, i. m., 302.

²⁴ *Uo.*, 303–304,

²⁵ LAKNER, *Múzeum, emlékezet, elbeszélés...*, i. m., 25.

²⁶ WIRTH, i. m., 278–280.

sem korlátozza.”²⁷ Az ereklyetárgyak, az epitextusok, a témák elrendezését a múzeumi térben a kiállítások saját retorikája és grammatikája határozza meg, a kurátorok különféle trükkökkel és fortélyokkal teszik elbeszélhetővé az irodalom történeteit. A kiállítások, a többi elbeszélési formánál sokkal intenzívebben igénybe vehetik a különböző médiumokat a polifónia sajátos szintjeit produkálva, emlékeztetve az olvasó-nézőt a polifón regények szerkezetére. Metz szerint az irodalmi kiállítások fő rendeltetései a merész kísérletek a romantika elvadult regényeihez hasonlóan, céljuk pedig az, hogy a látogatókat élvezeteli olvasatok megalkotására indítsák.²⁸

Ezzel elérkeztünk a jelentésadás és befogadás kérdéséhez. A látogató a kiállítási térbe lépve tisztában van azzal, hogy a tárgyak valamiféle rendnek, szándéknak megfelelően vannak elrendezve, melyből a kiállítás jelentése kibomlik. Ettől függetlenül a néző a tárlatnak a rendezők szándékától független jelentést is adhat.²⁹ Palkó Gábor a befogadást az alkotási folyamat megismétléseként írja le, hiszen az olvasó-néző újrajátssza a kompozíció létrehozójának műveletsorát, a szelekciót, a kombinációt „a szerzőétől persze szükségképpen különböző saját szövegemlékezetének és nyelvi kompetenciájának médiumában”, újraépíti „rég és új egymásba játszó architektúráját.”³⁰ E megismételt műveletsor az eredeti jelentésadást a különböző kompetenciák miatt új elemekkel is gazdagíthatja. Metz szerint a kiállítás jelentését egyenesen a látogató alkotja meg „azáltal, hogy a tárgyak között mozogva összefüggést teremt az egyes elemek között.” Barthes gondolataira alapozva azt állítja, hogy „a kiállítások a látogatói tevékenység révén összeálló »dinamikus szövedékek«”.³¹

Lakner Lajos úgy véli a látogatók a szentélyhez hasonlóan a beavatódás reményében mennek az irodalmi kiállításokra, hitük teszi lehetővé a tárgyak csodás színeváltozását.³² György Péter is hasonló jelenségre hívja fel a figyelmet, megállapítja, hogy Magyarországon az irodalmi múzeumok látogatása leginkább „a nemzeti kultúra zarándoklataiként írható le.”³³

Az irodalmi kiállítás befogadásának egyik központi problémája a csodálat, csodálkozás, mely valójában már Arisztotelész óta szorosan kapcsolódik a retorikához és

²⁷ METZ, *i. m.*, 270-271.

²⁸ *Uo.*, 271-272.

²⁹ LAKNER, *Múzeum, emlékezet, elbeszélés...*, *i. m.*, 27.

³⁰ PALKÓ GÁBOR, *Irodalom – múzeum – internet = Az irodalom emlékezete...*, *i. m.*, 107.

³¹ METZ, *i. m.*, 258.

³² LAKNER, „...csodás színeváltozás...”, *i. m.*, 302-307.

³³ GYÖRGY, *A kultusz (hűlt) helye...*, *i. m.*, 79.

az irodalomhoz.³⁴ A csodálat több fajtájával találkozhatunk, a misztikussal, a szentséggel való találkozás csodálatával, a műalkotással való párbeszéd gyümölcsöző csodálatával, vagy a szórakoztatóipari parkok kérdésektől megszabadító, a felejtés irányába ható álmélködésével, csodálkozásával.³⁵ A csodálat a múzeum szentélyként, templomként való felfogásában egyértelműen benne foglaltatik, a hagyományos múzeumokra „a gyűjteményt tanulmányozó, csodáló látogatók csendje” jellemző.³⁶ Ám a templomi csönd egyáltalán nem ösztönöz vitára, inkább megfélemlíti a látogatót,³⁷ a kultikus kiállításokkal pedig összeegyeztethetetlenek a kritikai fenntartások,³⁸ viszont a *múzeumi pillanat* mégiscsak a látogató és a műalkotás sikeres dialógusát jelenti, az érzéki tapasztalatból fakadó párbeszéd döbbenetét, a halott alkotóval folytatott élő dialógus élményét.³⁹

A disszertáció képzeletbeli kiállítása kiemelt szerepet szán a látogató jelentésalkotó munkájának, a kiállított tárgyakkal folytatott párbeszédének, a Metz által definiált élvezeteli, vad olvasatoknak, melyek nem csupán megengedik, de meg is követelik „a legkülönneműbb elemek összekapcsolását”, ezáltal sajátos kombinációkat idézve elő. Ezeknek az olvasatoknak a vadságát és kreativitását Metz szerint nagyon érzékletesen írja le Umberto Eco kifejezése, „a sodródás gyönyörűsége”. Az egyik jeltől a másikig sodródva, az elemek közti áthidalhatatlan különbségeket felfedezve felébred a néző kapcsolatkeresési kedve.⁴⁰ „Az efféle olvasatok akkor vonzóak, ha a kiállítás lehetővé teszi, hogy a látogató túllépjen az irodalmiság »szakrális terén« és az archivált magas kultúra korlátain. Az irodalmi kiállítás akkor felel meg a bemutatott tárgyak rezonanciájának, ha a magas kultúrából származó gyűjteményi darabok mellett a hozzájuk tartozó életvilágot (és életvalóságot) is megmutatják, s érvénytelenítik szakrális és profán tér elválasztottságát.”⁴¹

³⁴ METZ, *i. m.*, 265.

³⁵ vö. GYÖRGY Péter, *Az eltörölt hely – a Múzeum: A múzeumok átváltozása a hálózati kultúra korában*, New York, *Természettörténeti Múzeum – egy példa*, Bp., Magvető, 2003, 137.

³⁶ *Uo.*, 13.

³⁷ *Uo.*, 47.

³⁸ LAKNER, „...csodás színeváltozás...”, *i. m.*, 311.

³⁹ GYÖRGY, *Az eltörölt hely...*, *i. m.*, 137–138.

⁴⁰ Metz, *i. m.*, 261–264.

⁴¹ *Uo.*, 268.

2. Gyűjtés – muzealizálás – archiválás

A modern szubjektum számára a kollekciók létrehozása, az archiválás elemi ösztön, Boris Groys megfogalmazásában a modern értelemben vett szubjektum egyedül a gyűjtésen keresztül határozható meg, értelmezése szerint „az vagyunk, amit gyűjtünk”.⁴² Groys gondolatával teljes mértékben egybecseng Jean Baudrillard megállapítása, mely szerint az ember mindig önmagát gyűjti.⁴³

A múzeumot André Malraux „szerencsés véletlenek sorozatának”,⁴⁴ Michel Foucault idő-heterotópiának, a végtelen felhalmozódás terének nevezi,⁴⁵ a Lanfranco Binni pedig a múzsák oltalmát élvező, vallásosan tisztelt és politikailag kihasznált szimbolikusan működő gépezetként, a kulturális intézmények legrejtelmesebbikeként írja le.⁴⁶ Umberto Eco a múzeum falánkságát emeli ki, rámutatva, hogy a magángyűjteményekből született intézmény eredete a fosztogatás és a hadizsákmány, de fontosnak jellemzőként láttatja a gyűjtés heterogenitását.⁴⁷ Binni szerint a „múzeumforma” rejtélye abban rejlik, hogy „bizonyos értéket képes hozzáadni a benne őrzött dolgokhoz”.⁴⁸ Pernecky Géza hangsúlyozza, hogy a múzeum a felhőkarcolók után a második legérdekesebb és leginkább körülstromlott építészeti feladattá vált napjainkban, szerinte ez „összefügg talán azzal is, hogy a múzeum átmentett magának valamennyit a katedrálisok kultikus fényéből és szociális szervezőerejéből.”⁴⁹

Az archívum egyaránt a kutatás helye és a kultúraelmélet tárgya, az emlékezet tárolója,⁵⁰ mely „egyszerre *teremtő* és *megőrző* jellegű.”⁵¹ Foucault értelmezésében az archívum „kijelentések kialakulásának és átalakulásának általános rendszere”,⁵² Boris

⁴² Boris GROYS, *Gyűjteni, gyűjteni: A múzeum szerepe, amikor a nemzetállam összeomlik* = B. G., *Az utópia természetrajza*, Bp., Kijarat, 1997, 65.

⁴³ Jean BAUDRILLARD, *A tárgyak rendszere*, Bp., Gondolat, 1987, 107.

⁴⁴ André MALRAUX, *A képzeletbeli múzeum (részletek)* = *Fotóelméleti gyűjtemény*, szerk. BÁN András – BEKE László, Bp., Enciklopédia, 1997, 123.

⁴⁵ Michel FOUCAULT, *Eltérő terek* = M. F. *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Debrecen, Latin betűk, 2000, 152.

⁴⁶ Lanfranco BINNI, *A múzeum történetéről* = L. B. – Giovanni PINNA, *A múzeum: Egy kulturális gépezet története és működése a XVI. századtól napjainkig*, Bp., Gondolat, 1986, 9.

⁴⁷ Umberto ECO, *A lista mámore*, Bp., Európa, 2009, 169.

⁴⁸ Binni, *i. m.*, 9.

⁴⁹ PERNECKY Géza, *Hogyan építsünk múzeumot?* = P. G., *Zuhanás a toronyból: Válogatott írások 1983-1994*, Bp., Enciklopédia, 1994, 167.

⁵⁰ ERNST, *Archívumok morajlása...*, *i. m.*, 107–108.

⁵¹ Jaques DERRIDA, *Az archívumok kínzó vágya: Freud impresszió* = J. D. – Wolfgang ERNST, *Az archívumok kínzó vágya...*, *i. m.*, 18.

⁵² Michel FOUCAULT, *A tudás archeológiája*, Bp., Atlantisz, 2001, 169.

Groys „emlékeket termelő gépként” fogja fel,⁵³ míg Arlette Farge „olyan apró életnyomok irodalmat teremtő helyének tekinti, amelyek csakis az őket rögzítő jogi jegyzőkönyvek rövid mondataiban tűnnek fel.”⁵⁴

A gyűjtés, a muzealizálás, az archiválás tevékenységei és terei az elemzések alapjául szolgáló fogalmak, mind történeti, mind elméleti megközelítésük szükségzerű. Marlene Manoff meglátása szerint az archívum és az adatbázis kifejezéseket sokkal tágabb értelemben, metaforikusan használják mindazok a tudósok, akik nem a könyvtár- és levéltártudomány képviselői.⁵⁵ Nem lesz ez másképp itt sem, a dolgozat szóhasználatában is metaforikusság jellemzi mind a múzeum, mind az archívum alkalmazását, hiszen a metaforák segítségével „könnyedén találhatunk fogást az összetett elméleti gondolatokon is. Nemcsak tudni, érezni is segítenek.”⁵⁶

2. 1. A gyűjteménytől a múzeumig

Egy hosszabb múzeumtörténeti áttekintés szükségességét az indokolja, hogy az egyes egyéni gyűjtemények kialakulásánál is nyomon követhetőek a kollektív és múzeumok történeti fejlődésének különböző állomásai.

Friedrich Waidacher megkülönbözteti a múzeumtörténetet, azaz intézményes megjelenési forma időbeli leírását és az eszmetörténetként felfogható muzeáltörténetet, vagyis a muzeáljelenségek történetét, amely magában foglalja mindazokat a formákat, melyekben a muzealizáció előfordul.⁵⁷ Waidacher öt szakaszt különít el a muzeáljelenségek történetében, a premuzeális (i. e. 2000 – 14. századig), a protomuzeális (14-17. század), a paleomuzeális (17-18. század), a mezomuzeális (18. század végétől a 20. század első feléig) és a neomuzeális korszakot (a második világháború vége óta napjainkig).⁵⁸ „Muzeáljelenségről csak akkor beszélhetünk, ha kimutatható a társadalom számára jelentős tárgyak és anyagok célzott muzeális gyűjtése, beleértve megőrzésüket és közvetítésüket. Ez akkor is érvényes, ha ez a közösség csak bizonyos rétegekre korlátozódik. Ahhoz, hogy a források muzeológiai szempontból megítélhetővé váljanak, nem elegendő a pusztá

⁵³ERNST, *Archívumok morajlása...*, i. m., 113.

⁵⁴ *Uo.*, 115.

⁵⁵ Marlene MANOFF, *Archive and Database as Metaphor: Theorizing the Historical Record*, *Libraries and the Academy*, Vol. 10, No. 4 (2010), 385.

⁵⁶ FRAZON, i. m., 41.

⁵⁷ Friedrich Waidacher, *Az általános muzeológia kézikönyve: Metamuzeológia, történeti muzeológia, elméleti muzeológia*, Bp., ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2011, 32.

⁵⁸ *Uo.*, 35.

gyűjtőtevékenység kimutatása. [...] Ha a mozgatórugók nem felelnek meg a muzeális gyűjtés kritériumainak, akkor megőrző gyűjtésről beszélünk.” Mindezek értelmében Waidacher hangsúlyozza, hogy az antikvitas kincstáraihoz és a középkori egyházi kincsekhez csak „a muzealitás fogalmának nagyon tág értelmezésével lehet primer muzeális szándékot rendelni.”⁵⁹ Ettől függetlenül Waidacher sem hagyta ki történeti összefoglalójából ezeket a formákat, ahogyan jelen történeti áttekintésnek is részét képezik.

A múzeumok megjelenése előtt is létező gyűjtés társadalmiasult szokását „a muzeológia jogosan és konzekvensen emeli öntörténetébe. A gyűjtés teremt közös nevezőt a múzeum viszonylagosan modern fogalma és a premuzeális idők között, a klasszikus ókortól napjainkig.”⁶⁰ Az európai tradíció szempontjából két antik kultúra, a görög és a római gyűjtési szokásai mérvadóak. A görögök kollekcóiára nyilvánosság volt jellemző, a klasszikus görög szobrászat templomokban és köztereken látható alkotásai a közösség nevelését és épülését szolgálták. A görög templom nyilvános múzeumként működött, egyaránt helyet biztosított a közösségi kultusz gyakorlására és a gyűjtemények megtekintésére is. Ezzel szemben Rómában már kialakult a magángyűjtemény-kultúra. Bár a funkcióját és szerepét tekintve a görög modell áll közelebb a modern múzeumokhoz, az európai értelemben vett gyűjtemény mégis Rómában jött létre, a kollekciónak történetének fordulópontja pedig a reneszánszban következett be.⁶¹

A modern múzeum közvetlen elődeinek a reneszánsz gyűjtemények különböző típusait tartják, ám mielőtt ezeket sorra vennénk tegyük egy rövid kitérőt a múzeumok ősei felé, vizsgáljuk meg a „kincstárat” és a „szentélyt”,⁶² azaz a „palotát” és a „templomot”.⁶³ Bár az elméletírók hangsúlyozzák a két alaptípus közötti különbséget, a gyűjtemények működésmódja mégis hasonló: „A különféle vallásokat reprezentáló templomokban, illetve palotákban kincsek felhalmozása és közszemlére állítása mindig is azt a célt szolgálta, hogy növelje a tulajdonos presztízsét, és a gazdagság, hatalom jelképeivel kápráztassa el a látogatót. Leginkább azt mondanám, hogy az ilyen gyűjteményben az élvezet kerül előtérbe és nem a szellemi haszon, hiszen a felhalmozott kincsek leginkább azzal hatnak ránk, hogy a látottakat képtelenek vagyunk minden részletre kiterjedően elraktározni emlékezetünkben. A tulajdonos szándéka ilyenkor az,

⁵⁹ *Uo.*, 34.

⁶⁰ KIRÁLY Erzsébet, *A csodakamrától a nemzet múzeumáig = Helyszíni szemle: Fejezetek a múzeum életéből*, szerk. TURAI Hedvig, SZÉKELY Katalin, Bp., Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2012, 47.

⁶¹ GYÖRGY, *Az eltörtölt hely...*, i. m., 30–33.

⁶² Sir Ernst GOMBRICH, *A múzeum múltja, jelene és jövője*, Café Babel, 1994/4, 34.

⁶³ Boris GROYS: *A gyűjtemény logikája*, Iskolakultúra 1984/4 melléklete, MXIV.

hogy valami végtelen, túlradó gazdagság képe maradjon meg a szemlélőben, egyfajta Aladdin-barlang, ahol halmokban áll az arany, drágakő és a különféle egzotikus csoda”⁶⁴ – írja Sir Ernst Gombrich. Boris Groys más szempontból közelít a múzeum két különbözőnek ítélt archetípusához, de nála is a hasonlóság kerül előtérbe: „A templomban és a palotában, a nyilvánvaló különbségektől most eltekintve, a műalkotásokat szigorú hierarchikus rendben mutatják be, és az egyes műalkotások jelentését a hierarchiában elfoglalt helyük határozza meg. S az emberi gyűlekezetek is ennek megfelelő hierarchia szerint strukturálódnak. Azt lehet mondani, hogy a gyűjteményben az egyes művek ugyanezt a hierarchikus struktúrát ismétlik meg: ugyanúgy strukturálódnak és ugyanolyan a belső hierarchiájuk, mint amilyen a templomi vagy az arisztokratikus gyűjtemény tere. Az efféle hierarchikus szerveződésnek azonban az a feltétele, hogy a szerveződés minden eleme valamely másikkal legyen helyettesíthető: egy régi freskót vagy egy régi ikont minden további nélkül el lehet távolítani a templomból, össze lehet törni, s új ikonnal vagy freskóval lehet pótolni – amennyiben ezek az új műalkotások ugyanazt a vallási értelmet közvetítik és ugyanazon a hierarchikus-szellemi szinten állnak.”⁶⁵ Az egyik leglényegesebb különbség a mai gyűjtemények és a múzeumok őseinek számító templomok és kincstárak kollektívái között éppen a művek felcserélhetősége, illetve felcserélhetetlensége.

A reneszánsz volt az a kor, mely először tudatosan múltat választott magának, „gyűjteményének különböző típusai (studiolo, galleria, curiositat cabinet stb.) – amelyek a modern múzeumok *közvetlen elődei* – elsősorban a reneszánsznak a múlthoz, a történetiséghez való új viszonyán alapulhattak.” A reneszánsz embere érzékelte saját kora és az antikvitás között húzódó radikális szakadékot, valamint tudatosította azt is, hogy a dolgok az idővel változnak. A gyűjtemények tárgyai, a természet dokumentumai a természettörténet illusztrációivá válnak, új jelentést, értelmet kapnak. „A reneszánsz gyűjtemények interpretációs keretét tehát elsősorban a múlthoz való viszony, az új – Michel Foucault kifejezésével élve – epiztemé szabta meg.”⁶⁶

A studio vagy studiolo „intim módon privát”⁶⁷ tér volt, amely egyaránt szolgált háló- és dolgozófülkéként, de a humanista tudós magángyűjteményének tárhelyeként is a palotán belül a családfő lakosztályának legvédettebb helyén. A studiolo az alkotó

⁶⁴ GOMBRICH, *i. m.*, 34.

⁶⁵ GROYS, *A gyűjtemény logikája...*, *i. m.*, MXIV.

⁶⁶ GYÖRGY, *Az eltörölt hely...*, *i. m.*, 33–34.

⁶⁷ WAIDACHER, *i. m.*, 45.

tevékenység egyetemes otthonaként egyben a történeti múzeum előcsarnokaként is felfogható. Archetípusának Petrarca studiolója és grottája tekinthető.⁶⁸

A Kunst- und Wunderkammerek, a művészetek és csodák tárházai a 16. század második felében alakultak ki, meghatározójuk a „különös iránti érdeklődés és a hozzá kapcsolódó örömezés.”⁶⁹ Egyaránt jellemző a fejedelmi, egyházi, főúri rezidenciákra, polgári otthonokra. A gyűjtésben és elrendezésben tetten érhető az ember rácsodálkozó viszonyulása a természet, a Teremtés bőségéhez. A csodakamrák előzményei a 13. századig visszavezethetőek, de a gyűjtői modell a felfedező utaknak, a gyarmatosításnak köszönhetően teljesebben ki. A kézművesség, a képzőművészet, a természet látványosságai és a technika produktumai közül a kuriozitások illetve raritások, a nagyvilág érdekességei, különlegességei világ-egészt alkotnak a csodakamrák falain belül.⁷⁰ A Kunst- und Wunderkammerek fontos tartozéka volt a kabinetszekrény vagy *Kunstschränk*, mely a felvázolt heterogén tárgyegyüttest magába foglalta.⁷¹

E kollektívok csupán addig tűnnek káosznak, míg meg nem ismerjük koruk kategóriarendszerét. A reneszánsz természetfelfogás, szemlélet normarendszere és klasszifikációs formái inkább tekinthetőek a művészettörténet, mint a természettudomány előképének. Úgy gondolták, hogy egy világ létezik, melynek teremtője az emberek és a természetet megalkotó *architectus mundi*. Az ember által alkotott ekkor már nem választható el szigorúan a természetitől, hiszen az isteni természet utánzása. A gyűjtemények „egy képzeletbeli mozaik már fellelt darabjaiból állottak.” A látható fragmentumok közé képzeltek oda a még nem látható darabokat.⁷² A csodakamrák a 18. század végéig éltek virágkorukat, s csak a felvilágosodás térhódításával, az új értékmérők elterjedésével kerültek háttérbe, hullottak szét.⁷³

A paloták és templomok kincseskamráitól a Kunst- und Wunderkammereken át a múzeumig a kiállítási útvonal kijelölésén át vezet az út. Az új irány képviselője, Paolo Giovio hoz változást a múzeumok történetében, aki arcképcsarnokát, a Hírnév Templomát Múzeumnak nevezi, és meghatározott útvonalat jelöl ki az épület bejárására, valamint magyarázatokkal is szolgál a kiállítási tárgyakkal kapcsolatban.⁷⁴ „A giovói múzeum újdonsága abban rejlik, hogy olyan bemutatási rendszert teremtett, mely az egyes kiállított

⁶⁸ KIRÁLY, *i. m.*, 49–50.

⁶⁹ WAIDACHER, *i. m.*, 43.

⁷⁰ KIRÁLY, *i. m.*, 51.

⁷¹ MAROSI Ernő, *A múzeum születése: A művészeti múzeum előtörténetéhez = Helyszíni szemle...*, *i. m.*, 24.

⁷² GYÖRGY, *Az eltörölt hely...*, *i. m.*, 35–36.

⁷³ KIRÁLY, *i. m.*, 54.

⁷⁴ vö. BINNI, *i. m.*, 23–26.

arcképekhez hozzáadja a tárlat egészének jelentését. Ezenkívül a múzeum kiállítási útvonala racionális rendet követ. [...] E vonások és a XVI-XVII. században megnyilvánuló példaképereje miatt képviseli Giovo múzeuma az intézmény történetében az első muzeográfiaiailag jelentős formát. Egyelőre azonban, s még az egész évszázad folyamán is, csupán elszigetelt példa, zseniális ötlet marad.”⁷⁵ A múzeumforma fejlődésének következő szakaszában az egyház kap fontos szerepet enciklopédikus, rendteremtő céllal létrejövő intézményekkel: „A *Pinacoteca Ambrosiana* értékek őrzésére hivatott hely és művészeti iskola, így a korábbi és az egykorú műgyűjtemények elsődlegesen díszítő jellegét fejleszti tovább, megújítván a giovói történettudomány klasszicista kritériumait. Ettől kezdve a múzeumok bonyolult értékőrző és nevelő gépezetek, ambiciózus eszközök követhető (és követendő) modelljei mindenütt ott, ahol egy politikailag egyeduralgó társadalmi csoport előrelátóan kívánja megfogni társadalmi szenzusának hálóját.”⁷⁶ Felfedezték és igyekeztek kiaknázni tehát a múzeumformában rejlő politikai, társadalmi lehetőségeket, a jezsuiták kezében pedig az intézmény pedagógiai hasznosíthatósága domborodott ki.

Az egyes tárgyakról Bonanni katalógusában tevődik át a hangsúly „a múzeumi gépezet átfogó jellegére, melynek egyik alapvető összetevője a muzeográfiai keret – a kiállítás –, a gépezet egyetemes üzenetének hordozója. Egyszóval a Bonanni vezette intézményben a múzeumformát kezdik az összegyűjtött tárgyaktól függetlenül szemlélni. A múzeum kezd egyéni életet élni, többé nem fedi szorosán a gyűjteményt.”⁷⁷ A dolgok felhalmozásától a 17. századra jutunk el a múzeumi gépezet önállósulásáig, majd a 18. században valódi minőségi ugrás következik be a British Museum és a párizsi Jardin du Roi megnyitásával. A hagyományos magángyűjtemények közgyűjteményekké válnak, megjelenik a „műértő”, megváltozik a gyűjtemény minősége: „A kollekció nem lehet többé egyszerűen csak gyűjtemény, hanem ki kell érdemelnie a szervesség és az egységesség kritériumait, értékét nem a puszta mennyiség és a »ritkaság«, hanem az esztétikai minőség kell hogy adja.”⁷⁸ Újabb minőségi ugrást a múzeumok történetében a francia forradalom hoz, amikor megkezdődik az egy-egy tudományágra szakosított múzeumok létesítése.⁷⁹

A történelmi folyamatok és a múzeumok között nagyon szoros kapcsolat áll fenn, a katonai terjeszkedés eredményeképp a múzeumok „a hadjáratok során szerzett mükincsek

⁷⁵ BINNI, *i. m.*, 27.

⁷⁶ *Uo.*, 35.

⁷⁷ *Uo.*, 38.

⁷⁸ *Uo.*, 43.

⁷⁹ *Uo.*, 45.

raktárai”-vá⁸⁰ válnak. A 19. században felerősödik a múlt felé fordulás igénye, a forradalmakat követően történeti múzeumokat alapítanak.⁸¹ E mozzanat általános igazságára világít rá Boris Groys a Szovjetunió széthullása kapcsán, azt állítván, hogy „a múzeumi kiállítások fő forrása épp a történelem szemétdombja”.⁸²

Lanfranco Binni a 20. században az öregkori végelgyengülés tüneteit véli felfedezni az európai múzeumokon, ugyanis megszűnt a kapcsolat a magángyűjtők és az intézmények között, a múpiac központjai pedig inkább az Egyesült Államokba tevődtek át. A szerző hangsúlyozza, hogy nem a múzeumforma haldoklik, hanem a politikai-kulturális irányítása.⁸³

Ernst Gombrich nem ennyire pesszimista, mint Binni, de nála is érezhetőek egy rend elmúlása felett érzett sajnálkozás felhangjai. Gombrich hangsúlyeltolódásokra, a változó hozzáállásra, a kiállítás műfajának egyre népszerűbbé válására, az oktatás által a múzeumokra kényszerített terhekre figyelmeztet. Korunk jellegzetességéből, a folyamatos újdonság hajszolásából fakad e jelenség szerinte, az időszak kiállítások hírverésére felfigyelünk, a statikus gyűjtemények mellett pedig elmegyünk.⁸⁴ Nagyon szemléletes a víziója a jövő múzeumáról: „A jövő múzeumáról szőtt borús látomásaimban Aladdin barlangjának kincseit raktárra viszik és csupán egy, az Ezeregyéjszaka korából származó olajlámpást hagynak, alatta részletes felirattal, amiből megtudható, minként működött, hol kellett bedugni a kanócot, és átlag mennyi olajat fogyasztott. Persze tudom, az olajmécse is iparművészeti termék, s talán többet árul el a hétköznapi ember életéről, mint Aladdin barlangjának talmi csillogása. De ezt az épülést tényleg úgy kell megszerezni, hogy közben fáradt lábaimat váltogatom, ahelyett, hogy karosszékemben nyújtózva olvasnám a lámpások történetét? És egyáltalán tudnom kell-e nekem erről? Folyót lehet rekeszteni mindazzal, amit nem tudok. Valóban mindent kell tudni? A televízió, a rádió, a sajtó nap mint nap annyiféle információt zúdít ránk, amihez képest a hajdani *Kunst- und Wunderkammer* maga a szakosodott unalom.”⁸⁵

Boris Groys nem siratja a régi rend felbomlását, hanem lehetőséget lát az új jelenségekben. Az orosz származású művészetteoretikus a duchamp-i ready made-eljárás révén világít rá a gyűjtés alkotófolyamattá válására, valamint felhívja a figyelmet a valamikor profánnak minősített dolgok művészetté válására. E folyamat során „a profán

⁸⁰ *Uo.*, 46.

⁸¹ *vö. Uo.*, 49.

⁸² Boris GROYS, *Gyűjteni, gyűjteni...*, i. m., 64.

⁸³ *vö. BINNI, i. m.*, 57–65.

⁸⁴ *vö. GOMBRICH: i. m.*, 39.

⁸⁵ *Uo.*, 39.

valóság objektumai” a gyűjteményekben noha materiálisan nem változnak, mégis új kontextusba és megvilágításba helyeződnek.⁸⁶ E jelenség szemléltetése érdekében fordul Groys a történelemhez a templom, a palota és a modern gyűjtemény tereinek különbségeit érzékeltetve. Az első kettőről fentebb már esett szó, a modern gyűjtemény abban különbözik elődjektől, hogy a műalkotások nem helyettesíthetők benne más alkotásokkal, amelyek ugyanazt a szellemi értéket közvetítik. A teoretikus a gyűjtemény terére összpontosít, amelyben a tér és a benne elhelyezett alkotások kölcsönösen hatnak egymásra, meghatározzák egymást. Nagyon lényeges, hogy a gyűjteményekben az új műalkotás nem felcseréli a régit, hanem mellé kerül, lehetetlenné válik az alkotások strukturálása és hierarchizálása, így „entropikus múzeumi tér” jön létre. Az azonos értékszínten álló új és régi „neutralizálódik, dekonstruálódik, homogenizálódik, s ennek megfelelően értékelhetetlenné és leírhatatlanná válik.” E megújult térformra a modern műalkotásokban is reflektálódik, s ugyanígy működött ez a jelenség a templomi és palotaművészetben is. „A modern műalkotás fokozatosan maga is decentralizálttá, hierarchia mentessé, meghatározhatatlanná válik. A modern művészet újra és újra megpróbálja magában foglalni és az egyes művekben demonstrálni a gyűjteménynek ezt a meghatározhatatlan, semleges és éppen ezért minden bemutatásnak ellenálló terét. Ez azonban sohasem sikerül maradéktalanul, mivel ebben a térben minden új mű megkapja a maga helyét, amely magában a műben nem reflektálható. A modern művészet tényleges tere a gyűjtemény tere, vagyis a műalkotások közötti tér, s nem a műalkotások belső tere.”⁸⁷ Ezt az entropikus múzeumi teret Groys a modernizmus legnagyobb és egyetlen műalkotásának, művészek, kurátorok, magángyűjtők, galériatulajdonosok és kritikusok közös munkájának tekinti: „Talán csak most lehet észrevenni, hogy épp a modernizmus idején óriási kollektív munka végeztetett el, s az egyes hozzájárulások heterogenitása a muzeális gyűjtemény egyetlen személytelen terének létrehozására szolgált, ami napjainkban egészében ugyanúgy formál és előír, mint ahogy a templomok és a paloták terei a múltat formálták és kijelölték. E térben az élet különféle formái gyűlnek össze a halál nulla pontja jegyében, amit e formák kétségtelenül magukban hordanak, mivel egészükben entropikus nulla összeget adnak. A gyűjtemény terében tehát a formák explozív kifejlődésében megmutatkozik a kezdeti Big Bang, ugyanakkor talán ugyanezen formák várható implóziója is az idők végén – tehát itt van előttünk a modernizmus egész

⁸⁶ Uo.

⁸⁷ Uo., MXIV.

kozmológiai mítosza, szemléletesen bemutatva.”⁸⁸ A múzeumforma jelenkori története Groys értelmezésében tehát a kör bezárulására emlékeztet, természetesen a folyamat, a kör kezdő és végpontja bár összeér, lényegét tekintve mégis mélységesen különbözik egymástól. A Kunst- und Wunderkammerek szelleméből mintha rehabilitálódott volna valami a posztmodern korban. Király Erzsébet szerint a McMuseum jelenség, a Jurassic- vagy Madame Thussaud-effektus előzményei a csodakamrákban rejlenek.⁸⁹ György Péter arra hívja fel a figyelmet a posztmodern kiállítási intézmények inkább mutatnak rokonságot a reneszánsz Kunst- und Wunderkammerekkel, mint a múlt század múzeumaival.⁹⁰

A múzeum jövőjét illető víziók különbözőek, találunk köztük pesszimistákat és optimistákat is. A legtöbb szerző említi a múzeum és a fogyasztói társadalom, az áruház közötti kapcsolat szorosabbá válását, valamint a világháló révén megnyíló lehetőségeket, veszélyeket. A 20. század végén, a 21. század elején a múzeum újabb válaszút elé érkezett, e korszakküszöbre a teoretikusok is figyelmeztetnek.

Arthur C. Danto úgy véli a múzeumok elérkeztek történetük harmadik szakaszához. Az amerikai teoretikus szerint a múzeum nagyjából másfél évszázadig „világosan tudatában volt küldetésének, annak, hogy a művészet temploma kell legyen. A Museum of Modern Art megalapításától, azaz 1929-től a Centre Pompidou megépítéséig tartó időszakban a templomból különféle funkciók menüje le.”⁹¹ A kortárs múzeum megőrizte ugyan spirituális központ jellegét, de minden tekintetben sokféleséget tükrözött, s rendelkezett jól meghatározott oktatói funkciókkal is. Danto szerint nem lehet pontosan körvonalazni a fejlődés irányait, de számára úgy tűnik „mintha a múzeum egésze a *Tempel* útjára lépne”.⁹² Dantóhoz hasonlóan György Péter is érzékeli a múzeum történetének új fejezetét a 21. században, „a globális átalakulás, a *posthistoire* világállapot korában”.⁹³ Hangsúlyozza, hogy a kilencvenes évek vége óta új múzeumi helyzet, összkép tanúi vagyunk. „A koloniális tapasztalatra épülő, tiszta vonalvezetésű, lineáris narrativitású és egyértelmű térszerkezetű múzeumokkal szemben, valamint az egyre inkább komoly gazdasági szerepet játszó építészeti látványosságok, tehát a kommersziális muzeológia tendenciája mellett megnőtt a lokális, kooperációra, kulturális emancipációs normákra

⁸⁸ Uo.

⁸⁹ KIRÁLY, *i. m.*, 54.

⁹⁰ GYÖRGY, *Az eltörölt hely...*, *i. m.*, 145.

⁹¹ Arthur C. DANTO, *A múzeumok múzeuma* = A. C. D., *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet*, Bp., Atlantisz, 1997, 209.

⁹² Uo.

⁹³ GYÖRGY, *Az eltörölt hely...*, *i. m.*, 55.

épülő, a James Clifford által is felhasznált, ám Louis Pratt-tól eredő kifejezéssel élve »érintkezési felületként«, *contact zone*-ként értelmezhető intézmények jelentősége, amelyek öndefiníciója jelentős mértékben eltér a múlt században rögzült intézményi hivatás hagyományától.”⁹⁴ A „kánon által szentesített, megkérdőjelezhetetlen” bemutatást felváltotta a közönséggel való aktívabb, erőteljesebb együttműködés, s egyre kevésbé választható szét egymástól „a múzeum, a vásár, az állatkert, a vidámpark, a világkiállítás, az emlékhely – és nem kis részben a temető”.⁹⁵ A múzeum új kihívásokkal szembesül, „a gyűjtemény fenntartásával egyenértékű” feladattá válik „a társadalmi közérdek szolgálata”, a közönséggel való intenzív kommunikáció, előtérbe kerülnek „a jelen kultúrájának a múlttal való kapcsolata”,⁹⁶ valamint az osztályozás vitathatatlanságát felváltja a vita, a párbeszéd.⁹⁷ Korunk múzeumának hangsúlyeltolódásait nagyban meghatározza a hálózati kultúra. György Péter vélekedése szerint „könnyű a hálózatot *curiositat cabinet*nek látni, amelyben a dokumentumok egymás mellé kerülésének rendjét a kommunikációs rendben elfoglalt helyek jelölik ki”.⁹⁸ A múzeumtörténet új periódusa új távlatokat nyit a lokális és globális gyűjtemények létrehozására, új viselkedési- és ismeretszerzési stratégiákat mozgósít, újfajta történetiséget eredményez.⁹⁹ A múzeumok jövője elválaszthatatlan a technokulturális kontextustól, ám elképzelhetetlen a „a kulturális emlékezet érvényes formáinak fennmaradása nélkül”. Éppen ezért György Péter meglátása szerint „múzeumok jövője az emlékezet formáiról kimondott ítéletet hordozza.”¹⁰⁰

A múzeumok történeti elmozdulásaiban tetten érhetőek Michel Foucault korszak-meghatározásai. A teoretikus hangsúlyozza, hogy a 16. század végéig az ismétlésen, a hasonlóságon alapuló megismerés volt meghatározó, a homokszerű tudás elemei között a hozzáadás volt az egyetlen lehetséges kapcsolat.¹⁰¹ A 16. század Kunst- und Wunderkammerei épp ez az elv alapján építkeztek, tárgyanyaguk „formai hasonlóság, szín, anyag vagy funkció” szerint került egymás mellé.¹⁰² A 17-18. századra jellemező osztályozás előtérbe kerülése a felvilágosodás múzeumi gyakorlatát szemlélteti, míg a 18. század végén a táblázatok fölbomlása, a reprezentáció háttérbe szorulása, a rend

⁹⁴ *Uo.*, 19–20.

⁹⁵ *Uo.*, 20.

⁹⁶ *Uo.*, 13.

⁹⁷ *Uo.*, 57.

⁹⁸ *Uo.*, 152.

⁹⁹ *Uo.*, 157.

¹⁰⁰ *Uo.*, 181–182.

¹⁰¹ Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok: A társadalomtudományok archeológiája*, Bp., Osiris, 2000, 48–49.

¹⁰² FRAZON, *i. m.*, 204.

megszakadása, visszatérés a 16. század óta elfelejtett formákhoz kis időeltolódással ugyan, de a múzeumtörténet legújabb kori metamorfózisainak megértését is segítheti.

2.2. „egy modern múzeumban a tűzoltófecskendő is”

„Ebben a kontextusban a hamutartó csaknem szent tárggyá válik, ahogy egy modern múzeumban a tűzoltófecskendő is inkább tetszik esztétikai talánynak, mint tűzoltófecskendőnek. Beteljesedik a modernista észlelés-áthelyezés az életről a formális értékekre.”¹⁰³ – olvasható Brian O’Doherty galériaterről szóló jegyzeteiben. Vajon honnan származik a múzeum illetve a galéria terének e különleges varázsereje? Hogyan képes felmagasztosítani a mindennapok banális tárgyait, vagy akár a hulladékot? Miben rejlik a tér hitelesítő ereje? Hogyan kerülhet be egy tárgy a múzeumba, és nem utolsó sorban, hol húzódnak a tér hitelesítő erejének határai? A továbbiakban elsősorban azokat a válaszokat kívánom összefoglalni, melyek a hétköznapi használati tárgyak muzealizálódására összpontosítanak, a művészeti gyűjtemények szerveződése és a művészet mibenlétére, határaitra vonatkozó kérdések ez esetben másodlagosak.

Andreas Huyssen szerint a múzeum egyre nagyobb mennyiségben veszi birtokba a mindennapi kultúrát és tapasztalatot, megemlíti a bolhapiacok, a retro divat, a nosztalgiahullámok boomját, a megszállott ön-muzealizálást a videók, az emlékiratok és vallomásos irodalom révén, az adatbázisokon alapuló világ elektronikus totalizálását. Ezt azt igen széles kulturális jelenséget a „muzealizálás” csúf kifejezésével próbálja leírni. Mindezek a körülmények azt eredményezik, hogy a múzeum már nem definiálható egyedülálló, stabil és jól kivehető határokkal rendelkező intézményként, egyre inkább a kortárs kulturális aktivitások kulcsparadigmájává válik. Az új múzeumi és kiállítási gyakorlat megfelel a közönség változó elvárásainak. a templomként megtestesülő múzeum helyett a múzeumok hibrid térként konstruálódnak valahol a vásár és az áruház között.¹⁰⁴

A múzeumok tárgyéhségének végtelenségét hangsúlyozza Ébli Gábor, aki szerint korunk múzeumi boomjának lényege, hogy „a tételek izolációja helyett ember és világa összetettségét mutassa be”,¹⁰⁵ a múzeumok többségének egyre fontosabbá válik a tárgyak

¹⁰³ Brian O’DOHERTY, *A fehér kockában: A galériatér ideológiája*, <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=877> (Utolsó letöltés: 2014. február 17.)

¹⁰⁴ Andreas HUYSEN, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York – London, Routledge, 1995, 14–15.

¹⁰⁵ ÉBLI Gábor, *Az antropologizált múzeum: Közgyűjtemények átalakulása az ezredfordulón*, Bp., Typotex, 2009, 17.

közötti kapcsolatok újrafelfedezése, a kölcsönhatások prezentálása halványan a barokk kuriozitások csoportjaira emlékeztetve. A gyűjtemények a felvilágosodás univerzalizmusának eszméje jegyében az enciklopédiák tárgyi megfelelőiként épültek ki, többféleképpen szakosodtak, és eszerint alakították ki speciális gyűjtőkörüket. Legyen szó bármilyen területről, a hagyományos múzeumok egyik fő feladata az értéktelen és az értékes elkülönítése. „A szépművészetek terén például kifejezetten ízlésdiktátori szerepet vindikáltak maguknak egy negyedszázaddal ezelőttig. A történeti kollekciók alapján művelődéstörténeti szerveződésűek voltak, azaz a magaskultúra ideá(l)jából visszavetítve rekonstruálták egy-egy nemzet fejlődésmenetét. Tömegkultúra és »magas« műveltség elkülönítése valójában egyszerre volt tényezője és következménye a múzeumi szelekciónak.”¹⁰⁶

A múzeumi érték viszonylagossá válása és a múzeumok pluralizálódása leegyszerűsítette, relativizálta a tárgyak korábbi kettős szelekcióját, így kitágult, gyakorlatilag végtelenre nyílt azoknak a tárgyaknak a köre, amelyek pályázhatnak a múzeumi elhelyezésre. A múzeumok legfontosabb szervező elvévé az emberközpontúság vált, a fő téma annak az összetett, kétirányú kapcsolatnak a bemutatása lett, ami fennáll az ember és tárgyai között. A tárgyak helyett összefüggések, az állapotok helyett folyamatok kerültek a kiállítás fókuszterébe.¹⁰⁷

A muzeológusnak a tárgyak gyűjtése és kezelése során nagyon rugalmasan kell eljárnia. Míg korábban az autentikus tárgyak besorolását a hagyományos osztályozás segítette, addig ma az autentikusság fogalma is jóval árnyaltabbá vált. „Akár a fogyasztás tömegtárgyainak múzeumba nyomulása, akár egyes avantgárd művészi programok hatásaként, az autentikusság belső elhatárolásai kétségesek. Tudós döntések mellett problémaérzékenységre van szükség. Az a jó tárgy, amely ellenáll a tipológiai vagy stiláris besorolásnak, s kezelőjét és kiállítási szemlélőjét egyaránt tünődésre készíti.”¹⁰⁸ A múzeumi szakembereknek a problémaérzékenységen túl interdiszciplináris, humán, művészeti és társadalomtudományi, mindenekelőtt szociológiai és kulturális antropológiai ismeretekkel is rendelkezniük kell. A muzeológusi munka még összetettebbé válása bár egyesek szemében tehernek tűnhet, Ébli Gábor szerint inkább nagy lehetőség, esély arra, hogy olyan múzeum szülessen, melyet az avantgárdban „a művészetek laboratóriumaként,

¹⁰⁶ *Uo.*, 13–14.

¹⁰⁷ *Uo.*, 15–18.

¹⁰⁸ *Uo.*, 19–20.

s nem temetőjeként” képzeltek el, vagy az antropológusok „Claude Lévi-Strauss nyomán, a terepmunka folytatásaként, változó kísérleti elrendezések helyszínékként álmodtak meg.”¹⁰⁹

Boris Groys *A gyűjtemény logikája*¹¹⁰ című írásában az avantgárd felől kérdez rá a gyűjteményi érték kritériumaira. Hangsúlyozza, hogy a gyűjtés és megőrzés kritériumai a kollekción belül, a gyűjtés belső logikájában keresendők. Tehát nem az a műalkotás gyűjtendő, amely a külső valóságban értékesnek ítélnék, hanem az, amelyik megfelel a gyűjtés belső kritériumainak. Bár ez a javaslat összeegyeztetetlennek tűnik a modern művészek fő törekvésével, a gyűjtemény és gyűjtő hatalma elleni folyamatos tiltakozással, s az avantgárd felől nézve a gyűjtemény a halál logikájaként fogható fel, a modern gyűjtemény elleni avantgárd harc előfeltevése, miszerint a múzeum megakadályozza a szabad, eredeti műalkotások létrejöttét, valójában téves. Groys megjegyzi, hogy ott szükséges hűségnek maradni a régihez, a hagyományoshoz, ahol nem gyűjtenek, viszont ahol a múzeumok megőrzik a régit, az ismétlés szükségtelen, hiszen egyforma művekre nincs szükség. A „kontextusba helyezés” lényege is a tárgy megkülönböztetése a gyűjteményben már szereplő előképektől. Mindezek fényében nem meglepő, hogy a mai művészetre különösen jellemző az entrópikusság, a pluralizmus, a hierarchia mentesség, és éppen most kérdeznék rá erőteljesen a művészi értékre. Groys akkor tartja a legértékesebbnek a műalkotást, amikor az minden emberitől megtisztul. A művészet nullpontjának és középpontjának azt a múzeumot tekinti, amely az utóbbi évtizedekben „white cube”-ként, azaz tiszta ürességként reflektálódott. Szerinte a múzeum üres térként, műalkotások nélkül is elképzelhető, és nyilvánvaló, hogy a múzeumi tér belső üressége strukturálja belülről a kollekción, „a mai múzeumi kiállítás e köré az üresség köré szerveződik.”¹¹¹

Groys a Lenin-mauzóleumról értekezve érinti a hétköznapi tárgyak muzealizálásának kérdését. Az orosz származású művészettörténész arra a kérdésre keresi a választ, hogy mi von bűvkört Lenin múmiája köré, mi a misztérium forrása. Az egyiptomi múmiákkal összehasonlítva Lenin múmiájának hétköznapisága, életszerűsége szúr szemet: „Azon csodálkozunk, hogy miért éppen ez az ember, s nem valaki más foglalja el a prominens helyet. Az egész különös feszültségét az adja, hogy ezt vizuálisan semmi sem indokolja. Olyasfajta feszültségről van szó, amit a nyugati modern múzeumok látogatói már megszokhattak. Ezekben a múzeumokban ugyanis számtalan olyan dolgot

¹⁰⁹ Uo., 20.

¹¹⁰ GROYS, *A gyűjtemény logikája*, i. m., MVI–MXVI.

¹¹¹ Uo., MXIII.

lehet látni, amilyeneket az életben is, s amelyekben nincs semmi különleges. Épp ebben a tekintetben különbözik a modern művészeti múzeum a korábbi korok összes gyűjteményétől, hiszen az utóbbiak csak kimagasló és különleges dolgok megőrzésére vállalkoztak. A modern művészet titka végső soron egyfajta bizonytalanságban rejlik: nem lehet tudni a banalitásnak miért épp ezt vagy azt a példáját őrzik és nem egy másikat.”¹¹²

Hasonló kérdést fogalmaz meg Arthur C. Danto is *A közhely színeváltozása*¹¹³ című könyvében, arra keresi a választ, mi teszi különlegessé két külsőleg megkülönböztethetetlen tárgy közül éppen az egyiket, miért lesz műalkotássá Duchamp palackszárítója, biciklikereke, hólapátja, miközben az összes többi ugyanolyan tárgy nem, hogy lesz Picasso nyakkendője Nyakkendővé, míg az összes többi, rá megszólalásig hasonlító tárgy nem. Danto a művészet filozófiai határait próbálja megérteni, ehhez kiváló példára lel Andy Warhol Brillo-dobozáiban. A kérdésre adott válasza így hangzik: „A mű azzal követeli meg, hogy művészet legyen, hogy egy arcátlan metaforát ad elő: a Brillo-doboz-mint-műalkotást. És a közönséges tárgynak ez az átlényegítése végső soron semmit sem változtat meg a művészeti világban. Csupán tudatosítja a művészet struktúráit, melyeknek bizonyos történeti fejlődésen kellett keresztülmenniük, hogy ez a metafora lehetségessé váljon.[...] Mint műalkotás, a *Brillo-doboz* több egy meglepő metaforikus tulajdonságokkal rendelkező Brillo doboznál. Azt teszi, amit a műalkotások mindig is tettek: külsővé tesz egy világlátást, kifejezi egy kulturális korszak bensőjét, és tükörként kínálja magát, hogy segítségével »megértsük királyaink tudatát«.”¹¹⁴

Az avantgárd múzeumromboló törekvések lényegében azt próbálták megvalósítani, hogy „az egész műalkotássá válhasson, s a művészet és a valóság közötti határ a társadalmi gyakorlat minden szintjén megszűnjön.”¹¹⁵ A neoavantgárdban e törekvések új erőre kaptak, a művészek nehezen muzealizálható művek létrehozásán dolgoztak, melyek közül többet később kiállítani nem, csak archiválni, dokumentálni lehetett.¹¹⁶ Allan Kaprow egyenesen azt ajánlja, hogy a múzeumokat alakítsák át „uszoda-csarnokká vagy night clubbá”, vagy ürítsék ki, és váljon belőlük „environmentális szobor”.¹¹⁷

Mindezek a problémakörök az anti-múzeum fogalmához irányítanak bennünket, mely a múzeum kiállító, dokumentáló és megőrző funkcióinak lerombolásán,

¹¹² Boris GROYS, *Lenin és Lincoln: A halál két modern megjelenési formája* = B. G., *Az utópia természetrajza*, i. m., 6–7.

¹¹³ Arthur C. DANTO, *A közhely színeváltozása: Művészetfilozófia*, Bp., Enciklopédia, 1996.

¹¹⁴ *Uo.*, 201.

¹¹⁵ Boris GROYS, *A konstruktivizmus filozófiája* = B. G., *Az utópia természetrajza*, i. m., 16.

¹¹⁶ SASVÁRI Edit, *Szüksége van-e a (neo)avantgárdnak múzeumra?* = *Helyszíni szemle...*, i. m., 141.

¹¹⁷ SZÉKELY Katalin, *Helyszíni szemle: Intézménykritika – intézményekkel és intézmények nélkül* = *Helyszíni szemle...*, i. m., 163.

parodizálásán, deesztétizálásán alapul. Az anti-múzeum négy koncepciója létezik, a doboz, vagy minimúzeum kialakítása, melyben az alkotó összegyűjti saját vagy mások alkotásainak meghatározó példáit, a múzeumi tér és a műalkotások elpusztítása, értéktelen művek és értéktelen hétköznapi tárgyak gyűjtése és kiállítása, műalkotások másolása a múzeumi színrevitel parodizált szimulációja érdekében.¹¹⁸

Az anti-múzeum fogalomköréhez kapcsolódó tevékenységek mind mélységesen át vannak itatva az intézmény kritikájával. Székely Katalin sorra veszi az intézménykritikai megnyilvánulásokat, művészek múzeumait, többek között Duchamp múzeumdobozain (*Doboz a bőröndben, Zöld doboz*), a műtárgy státuszát radikálisan megkérdőjelező ready-made-jein át, Marcel Broodthaers fikcionális múzeumigazgatóságát, Ben Vautier *Arman szekrénye* című gyűjteményét, melybe a művész 151 „ötletét” gyűjtötte össze, Claes Oldenburg *Egér-múzeumát*, Herbert Distel *Sublódmúzeumát*, amely a kuriozitás-kabinetek világát idézve a világ legkisebb modern múzeumaként identifikálja önmagát.¹¹⁹ A sor még hosszan folytatódik felvillantva az intézménykritikai megközelítések széles skáláját. Székely Katalin az intézménykritikát olyan globálisnak tarja, mint amilyen, a múzeumokat átformáló fogyasztói kultúra, megjegyzi továbbá, hogy a múzeumnál kevés érdekesebb téma adódik a művészek számára.¹²⁰ A múzeum intézménye a múzeum ellen lázadó művészetet is bekebelezi, ahogy Groys írja, „az avantgárd nem-művészet ugyanúgy mesterkéltné és bizonyos szabályok szerint jön létre, mint a tradicionális művészet, s ezért kell mindkettőnek egyaránt jelen lennie a gyűjteményekben.”¹²¹ Földényi F. László a barcelonai Antonio Tàpies alapítvány *A múzeum határai* című kiállítása kapcsán mutat be olyan alkotásokat, melyek úgy hihetnék, hogy szétfeszítik a múzeum falait, megszüntetik hitelesítő erejét, ám ez mégsem sikerül nekik, „nem tudták kétségessé tenni a múzeumok létének jogosultságát”.¹²² E példák közül csupán kettőt emelnék ki, melyeket a szerző is legjobbnak ítél, Sophie Calle *Távollét* című fotósorozatát, melyet egy 1990-es műkincsrablás ihletett és Ilya Kabakov *Incidens a múzeumban* című environment-jét. Mindkét alkotás erőteljesen kapcsolódik a múzeum teréhez, Calle munkája az elrabort képek üres helyét dokumentálja nagyméretű színes fotóin, a megőrzés és bemutatás funkcióját pedig a képek üres helye melletti leírások, a képekkel kapcsolatos kijelentések egyvelege tölti be. Kabakovot ugyancsak egy múzeumi esemény inspirálta, Stefan

¹¹⁸ Miško ŠUVAKOVIĆ, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, Belgrád – Újvidék, Srpska Akademija Nauka i Umetnosti – Prometej, 1999, 36.

¹¹⁹ SZÉKELY, *i. m.*, 171–174..

¹²⁰ *Uo.*, 242.

¹²¹ GROYS, *A gyűjtemény logikája, i. m.*, MXI.

¹²² FÖLDÉNYI F. László, *A múzeum határai: Barcelona, Tàpies Alapítvány, Balkon*, 1995/5, 35.

Jakovlevics Kocselev festőművész kiállításának egyik termét rekonstruálta, melyben a rossz tetőszigetelés miatt csöpögött a víz, a kiállítási és berendezési tárgyak között vödörök, bádoglavórok, súrolókefék, lepedők helyezkedtek el. „A csőtörés és a múzeum, a birodalmi pompa és a bádoglavór, az ünnepeelt művészek és visszeres lábú takarítók: Kabakov számára ezek *együttese* a múzeum.”¹²³

Mindezek mellett a modern gyűjteményekben a szemét is helyet kap, Groys a múzeumokat olyan helyeknek tekinti, „ahol a kultúrtörténeti szemét aktuális kulturális identitássá dolgozódik át,”¹²⁴ azaz a történelem szemétdombján összeguberált tárgyak a múzeumba kerülve értékkel válnak. Ugyanerre a következtetésre jut Sebők Zoltán is *A szemét megdicsőülése* című írásában: „a kapitalizmusban még a szemét sem csak szemét, hiszen múzeumi körülmények között akár féltve őrzött ereklye, magas piaci értékkel rendelkező művészet, valóságos kincs is lehet.” Sebők gondolatfolyama Slavoj Žižek szlovén származású gondolkodó szlogenné vált kijelentésétől indul, miszerint a kapitalizmus végterméke a szemét. Az esszéíró Žižek állítását megkérdőjelezve hívja fel a figyelmet Marcel Mauss francia szociológus és antropológus vizsgálataira, melyekből kiderül, hogy az emberek előbb-utóbb megszabadulnak tárgyaiktól, társadalmi-gazdasági berendezkedéstől függetlenül. Mauss Polinéziában, Melanéziában és az észak-amerikai indiánoknál megfigyelte, hogy rendszeresen túlradnak tárgyaikon, ha azok elveszítik *manájukat*, vagyis pozitív mágikus erejüket. „De ahogy a Mauss által vizsgált archaikus szinten álló társadalmakban (Polinézia, Melanézia, Észak-Nyugat amerikai indián törzsek) sem volt minden alávetve a szimbolikus csere ördögi körének, úgy a mai kapitalizmus is megteremtette magának azt a zugot, ahol a dolgokat gondosan óvják a használatától, az elhasználódástól, s ez által igen hatékonyan késleltetik, sőt akár lehetetlenné is teszik a szemétre kerülésüket. A szóban forgó zugot úgy hívják, múzeum, a benne őrzött dolgokat pedig körülbelül az óta nevezik műalkotásoknak, amióta múzeumban őrzik őket. Ez az intézmény a garancia arra, hogy nyugodt lelkiismerettel kijelenthessük: a kapitalizmus tulajdonképpen végterméke *nem csak* a szemét.”¹²⁵ A szemét muzeális tárgyként való elfogadás a tér hitelesítő hatalma ellenére is nagy mértékben függ a befogadótól. Izgalmas adalékként szolgálnak ehhez a témához azok a hírek, amelyek arról számolnak be, hogy a múzeumok buzgó takarítónői kidobtak több ezer dolláros műtárgyakat, illetve összetakarították az installációk szerves részét képező szemetet. Az ilyen esetek nem

¹²³ Uo.

¹²⁴ Boris GROYS, *Gyűjteni, gyűjteni..., i. m.*, 66.

¹²⁵ SEBŐK Zoltán, *A szemét megdicsőülése*, <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/66/sebok1.html> (Utolsó letöltés: 2014. február 17.)

ritkák, 2001-ben például a londoni Eyestorm Galleryben Damien Hirst sörösüvegekből, kávéscsészékből és teli hamutartókból álló installációját takarították össze, 2004-ben ugyancsak Londonban a Tate Britainben Gustav Metzger installációjának részeként kiállított szemeteszsákokot ítélte kidobandónak a szorgos takarító, de megemlíthetjük Sala Murat szétszórta újságpapírokat, kartonpapírokat, süti darabokat tartalmazó alkotását is, amit ugyancsak összetakarítottak Bariban idén februárban.¹²⁶

Az eddigi megközelítésekkel ellentétben Frazon Zsófia a néprajzi gyűjtés szempontjából a Kunst- und Wunderkammer fontosságát hangsúlyozva vizsgálja a gyűjteményezést, a tárgyak gyűjteménybe kerülésének kritériumait, valamint azt a folyamatot, hogy változik át a minden bármivé. Frazon egy 20. század eleji segédkönyv (Bátky Zsigmond *Útmutató néprajzi múzeumok szervezésére*) megállapításaiból indul ki, azokat gondolja tovább a Néprajzi Múzeum *műanyag* című kiállítása kapcsán. Bátky a 20. század elején a „hagyományos”, „népi” kultúra huszonnegyedik órájában szorgalmazta, hogy mindent vigyenek múzeumba, mert minden fontos. A 21. század elejére ez a *minden* szócska *bármivé* változik, hiszen „*bármi* – mégha teljesen jelentéktelennek és banálisnak tűnik is – válhat múzeumi műtárggyá, ami a tudományos kutatás során jelentéssel és jelentőséggel töltődik fel.” Bátky útmutatójában a szelekció háttérbe szorul, mellőzötté válik, viszont a 21. század elején, a minden bármivé válásának idején Frazon fontosnak tartja e műveletet, csak újragondolt formában. „Például az etnográfiai/antropológiai paradigmában tevékenykedő múzeumok számára a tárgyválasztás során nem a tárgyak külső, látványos elemei, esetleges nemesanyag tartalma jelenti az egyedül üdvözítő utat, hanem az egyszerű, banális, szinte láthatatlan, mégis tartalommal, jelentéssel rendelkező, ezúton láthatóvá váló hétköznapi tárgyak és eszközök felkutatása, szelektálása, gyűjteménybe illesztése és bemutatása.”¹²⁷

E fejezetben több helyütt is tetten érhető a csodakamrák szellemisége, a másik központi fogalom pedig az avantgárd múzeumhoz való viszonya. A harmadik, és talán legfontosabb tényező a gyűjtemény kulcsa: a művész, a gyűjtő, a kurátor, a befogadó. A következő fejezetet a gyűjtés, a muzealizálás alanyának szentelem.

¹²⁶ Az eseményekről beszámoló néhány hír: *Cleaner throws out 'rubbish' Sala Murat artwork*, <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-26270260>; *Cleaner bins rubbish bag artwork*, http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/arts_and_culture/3604278.stm; *Cleaner bumps Hirst installation*, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1608322.stm> (Utolsó letöltés: 2014. február 22.)

¹²⁷ FRAZON, *i. m.*, 164–165.

2.3. A gyűjtő mint alkotó

„A művek alkotása ugyanaz, mint a művek gyűjtése”¹²⁸ – állítja Boris Groys. A gyűjtés teremtésként, alkotásként való felfogásában általában megegyeznek a teoretikusok, a múzeumelméleti, múzeumlétezési szakirodalom pedig egyre inkább hangsúlyozza a kurátor szerepkörének kitágulását, elmozdulását a kreatív alkotófolyamat felé. Mindehhez illeszkedve a gyűjtőt és a kiállítás rendezőjének portréját én is alkotóként kívánom megrajzolni.

A múzeum, s ugyanez elmondható egy gyűjteményről is, arra a heroikus vállalkozásra ösztönöz bennünket, „hogy még egyszer újraalkossuk a világ teremtését”.¹²⁹ A gyűjtő teremtőként való (ön)identifikációja már a csodakamrák idején meggyökeresedett. „Annak mintájára, ahogy a földgolyót »Isten *Kunstammer*-ének« tekintették, a gyűjtő is »világot teremtett házában, jobban mondva múzeumában; világot, vagyis minden különleges dolgok mikrokozmoszát és kompendiumát« – ahogy ezt Pierre Borel, egy francia orvos, saját jelentős gyűjteményéről szólva megfogalmazta.”¹³⁰ A csodakamra tulajdonosa istent utánozza a teremtésben, a műgyűjtő pedig a művészt. Pernecky Géza szerint a műgyűjtés maga is művészet, nem lehet kollektív teljesítmény, és a kreativitás jegyeit kell magán viselnie.¹³¹ Egy gyűjtemény igazi értéke a benne található kivételes alkotásokon túl az egységes koncepció, hiszen ettől válik egy kollekció önálló szellemi alkotássá.¹³² Ma már a múzeumi gyakorlatban is egyre inkább elfogadottá és elterjedtté válik az a nézet, hogy a magángyűjteményekből lett múzeumokban igyekeznek megtartani az eredeti tulajdonos általi elrendezést.¹³³

A műgyűjtők kollektívai különös fontossággal bírtak több nyugati múzeum megszületésekor, hiszen egyes hercegi, főúri gyűjtemények alakultak át fokozatosan nyilvános múzeumokká. A köztulajdonná válás két csapásirány mentén történt a 18. század végén és a 19. század elején. Az egyik irányt a Louvre létrehozása jelenti a kisajátított királyi gyűjteményekből, valamint a nemesi családoktól, vallási intézményektől elkobzott műkincsekből. A másik irányra a British Museum megalapítása a kitűnő példa, amely

¹²⁸ GROYS, *A gyűjtemény logikája*, i. m., MXI.

¹²⁹ MALRAUX, *A képzeletbeli múzeum...*, i. m., 123.

¹³⁰ BREDEKAMP, i. m., 108.

¹³¹ PERNECZKY, *Hogyan építsünk múzeumot?*, i. m., 171.

¹³² ÉBLI Gábor, *Műgyűjtés, múzeum, mecénatúra: Esettanulmányok a jelenkori magyar gyűjtéstörténetből*, Bp., Corvina, 2008, 172.

¹³³ ÉBLI, *Az antropologizált múzeum*, i. m., 303.

ugyancsak magángyűjteményekre támaszkodik, de a kezdeményezés egy személytől vagy csoporttól ered az oktatás és a tudomány előmozdítása érdekében.¹³⁴

Az előző fejezetekben már szó esett az avantgárd művészek múzeumok elleni tiltakozásáról. Boris Groys rávilágít, hogy az avantgárd alkotók leginkább a kurátorok kizárólagos jogával voltak elégedetlenek, „nem elégedtek meg azzal, hogy gyűjtik őket, hanem ők maguk akartak gyűjteni. A modern művészet felemelkedése egyfajta perspektívaváltásként értelmezhető, melynek során a gyűjtés tárgyából gyűjtő lett: az avantgárd művész magáévá tette a kurátor és a gyűjtő nézőpontját.”¹³⁵ A művészetteoretikus az avantgárd művészeket tekinti a legjobb kurátoroknak, továbbá felhívja a figyelmet a gyűjtők állandóan változó, szétfolyó identitására, mely megkülönbözteti őket a kulturális és nemzeti identitás „önmagukkal mindig azonos és változatlan objektum”-ként megnyilvánuló védelmezőitől.¹³⁶ A saját múzeumaikat létrehozó művészek a neoavantgárdra és a posztmodernre egyaránt jellemzőek, és e jelenségre nagyjából tíz éve használatos a „művész mint kurátor” kifejezés is,¹³⁷ emellett általánosságban is megállapítható, hogy az uralkodók, fejedelmek után a művészek voltak a legnagyobb gyűjtők mindig is.¹³⁸

Anton Vidokle közvetítőkné, kulturális termelőnek nevezi a kurátorokat,¹³⁹ Ébli Gábor viszont a múzeumi munka egyre személyesebbé válásáról, a kurátorok véleményének előtérbe kerüléséről ír, mely következtében a múzeumok egyre közelebb kerülnek „egy intézményi magángyűjtemény státuszához.”¹⁴⁰ Népszerűek az olyan időszak kiállítások, melyek vállaltan egy-egy kurátor szubjektív világlátását tükrözik, s tendenciaként figyelhetjük meg, hogy „a hagyományosan csupán semleges közvetítő, a láthatatlan szűrő szerepét betöltő muzeológusból ma növekvő mértékben a kiállítási anyagot markánsan és nyíltan értelmező, a befogadást befolyásoló, a *cinéma auteur* mintájára dolgozó művészettörténet-szerző lesz.” A kurátor alkotóként, rendezőként színre viszi a kiállítást hangsúlyozva annak teatralitását, eseményjellegét,¹⁴¹ a múzeum tároló

¹³⁴ Léontine Meijer-VAN MENSCH – Peter VAN MENSCH, *A szaktudományos felügyeletől az együttalkotásig: A gyűjtés és a múzeumi gyakorlat fejlődése a 19. és a 20. században = Múzeumelmélet...*, i. m., 98–100.

¹³⁵ GROYS, *Gyűjteni, gyűjteni...*, i. m., 73.

¹³⁶ *Uo.*

¹³⁷ SZÉKELY, *Helyszíni szemle*, i. m., 198.

¹³⁸ ÉBLI, *Műgyűjtés, múzeum...*, i. m., 208.

¹³⁹ Anton VIDOKLE, *Művészet művészek nélkül?*, <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=798> (Utolsó letöltés: 2014. február 18.)

¹⁴⁰ ÉBLI, *Az antropologizált múzeum*, i. m., 303.

¹⁴¹ *Uo.*, 105–106.

helyett színtérként tárul elénk, „ahol a gyűjtés helyett a bemutatás a tét.”¹⁴² Groys a múzeumok teatralizálásának eredetét a hetvenes évek performance-művészetében látja, s úgy véli a kiállítási gyakorlat teatralitása „reflexió a gyűjteményre mint olyanra”. A múzeum illékonyvá, a kulturális archívum szétfolyóvá válik, ez minden identitást elbizonytalanít, és szüntelen újradefiniálásra kényszerít. A teoretikus lehetőséget lát ebben a modern szubjektivitásban a gyűjtés és gyűjtetés ellentétének ideiglenes kibékítésére, áthidalására.¹⁴³

2.4. A gyűjtemény terei

A gyűjtött tárgyak jellege hatással van magára a kollekcióna, nem ugyanúgy gyűjtjük a szivargyűrűket és a remekműveket – állapítja meg Jean Baudrillard. A kollekcióna a kiválasztani és egymás mellé rakni jelentésű *colligere* igéből ered, tehát nem lehet semmiképpen sem azonos a puszta felhalmozással. Baudrillard a gyűjtemény két fokozatát különíti el, a kezdeti státusz megfelel a felhalmozásnak, készletezésnek „félúton az orális bekebelezés és az analízis visszatartás között”, a második szinten viszont már megtörténik a tárgyak sorozatba rendezése. „A gyűjtemény már a kultúra felé mutat: különböző tárgyakra irányul, amelyeknek gyakran kereskedelmi értékük van, s amelyek egyben a létfenntartás, az üzlet, a társadalmi rituálé, a kérkedő magatartás, mutogatás »tárgyai« is – sőt talán még jövedelemforrások is. Ezek a tárgyak szándékoknak felelnek meg. Anélkül, hogy megszűnnének egymásra utalni, társadalmi külsődlegességet, emberi kapcsolatokat visznek bele ebbe a játékba.” A francia teoretikus szerint a gyűjtemény „önmagával folytatott beszéd”, melyben mindenütt fellelhető a sorozatmotiváció. A gyűjtemény kulturális bonyolultságán túl a hiány, a befejezetlenség, a hiányzó tárgy megszerzésének vágya révén is különbözik az egyszerű felhalmozástól.¹⁴⁴ A gyűjtemény terei közül jelen fejezet a múzeumot, a könyvtárat és az archívumot járja körül, melyek nagyon sok szállal kapcsolódnak egymáshoz.

„A múzeumok a racionalizmusba vetett hiten alapultak, az ember azon vélt és vágyott képességén, hogy rendszerezni tudja az őt körülvevő és az őbelőle fakadó jelenségeket és tárgyakat, s ezzel mintegy uralja is világukat. Ez a heroikus taxonómiai kísérlet az ember mint a teremtés koronája gondolat egyik utolsó nagy manifesztációja

¹⁴² Gottfried KORFF, *Tároló és/vagy generátor: Gyűjtés és kiállítás viszonya a múzeumban = Múzeumelmélet, i. m., 238.*

¹⁴³ GROYS, *Gyűjteni, gyűjteni..., i. m., 79.*

¹⁴⁴ BAUDRILLARD, *A tárgyak rendszere, i. m., 122–124.*

volt.” Ébli megállapítja, hogy az utóbbi évtizedekben az ember kénytelen volt szembesülni azzal, hogy a mesterséges tipologizálás, csoportosítás, klasszifikáció valójában csak a múzeum dekontextualizációs hatását teszi teljessé, az egyes múzeumi tételek sterilizálódnak csak általa. A reneszánsz vagy barokk kuriozitas-gyűjteményeihez való visszatérést naivitásnak tarja, de hangsúlyozza, hogy „a tárgyak közötti kapcsolat újrafelfedezése és bemutatása ma egyre több múzeum számára kulcsfontosságú.”¹⁴⁵

A modern művészet archívumairól értekezve Hal Foster három pillanatra, három archívum-modellre fókuszál. Az archívumot Michel Foucault felfogásában használja, egy meghatározott időszak speciális struktúráit tükröző rendszerként. Hangsúlyozza, hogy az archívum önmagában nem affirmatív, nem kritikus, egyszerűen a fogalmak diskurzusát kínálja. A művészettörténész a rendszer emlékezetét próbálja kibontani, a látás dialektikáját leírni felmutatva a modern művészeti gyakorlat, a művészeti múzeumok és a nyugati művészet 1850 és 1950 közötti történetének néhány domináns gyűjteményi viszonyát.

Első pillanatként Baudelaire és Manet látásmódját emeli ki. Foster idézi Baudelaire gondolatait, melyek szerint az emlékezet a művészet legfontosabb kritériuma, a művészet pedig a szépség mnemotechnikája, a festészet a művészet emlékezte, a múzeum viszont mindennek az építménye. Baudelaire és Manet a múzeumot határozták meg a művészettörténet helyeként. E múzeum főként képzeletbeli, emlékezetnyomokból alapított, kitágított Louvre utánszatokkal, reprodukciókkal, falak nélkül, mielőtt még Malraux meghirdethette volna saját vízióját, de sokkal inkább valós és elképzelt falak ezreivel határolt múzeum. Noha ez az emlékezeti rendszer nagyon körülhatárolt, szinte teljes mértékben a festészetre fókuszál egy nagyon szűk földrajzi szelet mentén, amit Párizs és Róma, Hollandia és Spanyolország keretez. Baudelaire és Manet gondolatai Valéry és Proust múzeumfelfogásában is továbbéltek, ahogyan ezt Adorno megfogalmazza 1953-ban, viszont a múzeum értelmezése némileg megváltozik Baudelaire-ék után néhány évtizeddel. A német kritikus szerint Valéry azt az álláspontot képviseli, miszerint a művészet történetét megöljük. A múzeum és a mauzóleum nem csak a fonetikai asszociációk révén kapcsolható össze, a múzeumok a tárgyak temetőivé, a kultúra semlegesítésének tanúivá válnak. Adorno ettől megkülönbözteti Proust nézőpontját, aki ott kezd, ahol Valéry befejezi, a mű életével a halál után. A francia regényíró ideális nézője számára a múzeum a tökéletesség műterme, szellemi szféra, ahol a művészi termék

¹⁴⁵ ÉBLI Gábor, *Az antropológizált múzeum...*, i. m., 13–14..

tisztább a materiális dolgoknál. Míg Valéry számára a múzeum a reifikáció és a káosz helye volt, Proust számára a fantasztikus reanimáció és a szellemi idealizáció tere, szerinte a múzeum nem a művek káosza, sokkal inkább verseny az alkotások között. Foster a második pillanathoz kapcsolja Heinrich Wölfflint és Aby Warburgot is. Kortársaikhoz, Valéryhez és Prousthoz hasonlóan ők is ugyanazt a Baudelaire-hez és Manet-hoz köthető archivális viszonyt örökölték, amely először vetítette ki az európai művészet totalitását és a múzeumi fragmentumok káoszáét. Az első archívumi pillanat megköveteli a második pillanat diakritikus stílusát, mely megnyilvánul Wölfflin és Warburg munkáiban. Ők az előző momentum töredékek káoszaként felfogott múzeumával szembeállítják a formai egység és a történeti folytonosság szolgálatába állított múzeumot.

A harmadik pillanatot Erwin Panofsky idealista és Walter Benjamin materialista nézőpontjai képviselik Foster szerint. Míg Panofsky a művészet történetében szeretné átélni a múltat és összegyűjteni annak fragmentumait, addig Benjamin szerint a történelemként artikulált múlt nem jelenti annak elfogadását olyannak, amilyen valóban volt, ő inkább felborítaná a hagyományokat.

A három különböző történeti pillanat megtestesítői közül a párok egyik tagja a művészet totalitását hangsúlyozza, míg a másik feltárja annak töredékekből való építkezését. Foster ugyan Panofskyt állította párba Benjaminsal, ám megjegyzi, hogy André Malraux talán fontosabb, mert kapcsolatban volt Benjaminsal miközben elkezdte felvázolni az imaginárius múzeumot. Malraux ugyanúgy szemlélte az archívumot, mint Benjamin, de más következtetéseket vont le belőle. Malraux szerint a technikai reprodukció nem csak szétrombolja az eredetiséget, hanem lokalizálhatja és újra is teremtheti azt. Ahol Benjamin a múzeum megsemmisülését látta a technikai reprodukció következtében, Malraux annak határtalan terjeszkedését vizionálta.¹⁴⁶

A francia író éppen a nyomdai sokszorosításban találta meg arra a lehetőséget, amire a valós múzeumok nem képesek, minden műalkotás egymás mellé helyezésére: „A reprodukció elhozta hozzánk a képeket az egész világról. Megsokszorozódott az elismert mesterművek száma. A reprodukálás szót adott a színek beszédének a történelemben. S ezzel egy elképzelt múzeumot alkot meg, amelybe a táblaképek, freskók, miniatúrák és üvegablakok egyaránt beletartoznak.”¹⁴⁷ A műtárgyak az így létrejött imaginárius múzeumban ábrákká lettek, elveszítették tárgyi sajátosságaikat, viszont sokkal többet nyertek ezzel, a legerősebb jelentést, teljes és egész művészi momentummá váltak. Az így

¹⁴⁶ Hal FOSTER, *Dizajn i zločin: i druge polemike*, Zagreb, V. B. Z., 2006, 69–80.

¹⁴⁷ MALRAUX, *i. m.*, 127.

létrejött reprodukciómúzeumok lényege, hogy „szétszórt műveket hoznak közel egymáshoz. Kiválasztásuk jóval szabadabb, mint más múzeumoké, mivel az eredetik birtoklásától eltekinthetnek.”¹⁴⁸

Ditrói Ervin Malraux imaginárius múzeumáról így ír: „A képzeletbeli múzeumot úgy lehet felfogni, mint képekből, műalkotásokról készült képekből-reprodukciókból álló múzeumot. Így »az egész emberi történelem öröksége« áttekinthető, mert ez a múzeum, »mely bennünk él«, teljesebb minden lehetséges múzeumnál. Ez a múzeum »a történelem éneke, nem illusztrálása«.”¹⁴⁹ Ditrói utal a francia szerző fiatalkori *Királyi út* című regényére, melyben a főhős kifejezi azt a vágyát, hogy királyságot hozzon létre, nyomot hagyjon a térképen. A kolozsvári művészettörténész, aki egyébként a kolozsvári Művészeti Múzeum megszervezője és első igazgatója is volt, megállapítja, hogy Malraux-nak egy határtalan birodalmat sikerült létrehoznia a szellemi eredetű képzeletbeli múzeummal, s így egyáltalán nem mulékony nyomot sikerült hagynia az európai kultúrában.¹⁵⁰

Malraux képzeletbeli múzeuma mellé odahelyezhetjük Jorge Luis Borges labirintus-metaforáját, a *Bábeli könyvtárat*, mely ugyancsak egy határtalan birodalom, az univerzum megtestesítője a dél-amerikai író művészetében. Meglátásom szerint Borges érzékletes leírása alapjaiban határozza meg könyvtárértelmezésünket. A végtelen, vagy annak illúzióját keltő labirintus tartalmazza a múlt, jelen és jövő minden tudását, a vágyott enciklopédikus teljesség térbeliesülése.

A könyvtárat Michel Foucault a múzeumhoz hasonlóan idő-heterotópiának tartja, mely a 17. századig az egyéni ízlés kifejeződése volt. „Az a gondolat viszont, hogy mindent fel kell halmozni, létre kell hozni egyfajta általános archívumot, az a szándék, amely szerint minden időt, minden korszakot, minden formát, minden ízlést be kell zárni egyetlen helyre, hogy minden idő számára ki kell alakítani egy helyet, amely a maga részéről kívül esik az idők, ami ekképpen nem kezdheti ki, az a terv, hogy egy elmozdíthatatlan helyen meg kell szervezni az idő folyamatos és határtalan összegyűjtését, nos, mindez a mi modernitásunk fejleménye.”¹⁵¹

Foucault a *Szent Antal megkísértése* című Flaubert-regény kapcsán is ír a könyvtárról összefüggésben a múzeummal. Szerinte a *Megkísértés* „az írásművek intézményében gyökerezik”, „a már létező könyvek terében kibontakozó mű”, mely után válik csak lehetségessé „Mallarmé Könyve, majd Joyce, Roussel, Kafka, Pound és Borges.”

¹⁴⁸ Uo., 128.

¹⁴⁹ DITRÓI ERVIN, *Malraux metamorfózisai*, Korunk, 1977/7, 553.

¹⁵⁰ Uo., 555.

¹⁵¹ FOUCAULT, *Eltérő terek, i. m.*, 152–153.

Foucault párhuzamba állítja Manet-t és Flaubert-t: „Lehet, hogy a *Reggeli a szabadban* és az *Olympia* az első »múzeumi« festmények: az európai művészetben először festettek képeket – nem kifejezetten azért, hogy felidézzék Gioirgione, Raffaello és Velázquez szellemét, hanem, hogy az említett mesterek képeire való közvetlen utalással a festészetnek önmagához való új viszonyairól tanúskodjanak, rámutatva a múzeumok fennállására, és arra a létezési és rokonsági viszonyra, amelyre a képek ott szert tettek. Ugyanebben a korszakban a *Megkísértés* az első irodalmi mű, amely számításba veszi mindazon gomba módra tenyésző intézményeket, amelyekben a könyvek szaporán halmozódnak föl: csak burjánzik bennük a tudás lassú, megbízható vegetációja. Flaubert az a könyvtár számára, ami Manet a múzeum számára.” Nagyon lényeges, hogy ugyanabban az időben döbrent rá és reflektált tehát a könyvművészet és a képzőművészet is önnön intézményi meghatározottságára, kereteire. Foucault megállapítja, hogy e két művész a könyveket és vásztnakat magában a művészetben keltette életre.¹⁵²

A könyvtár és a következő gyűjteményi tér, az archívum, szorosan kötődik egymáshoz, Michel Foucault gondolkodásában a kettő nehezen választható el egymástól. A francia teoretikus *A tudás archeológiája* című könyvében foglalkozik mélyrehatóan az archívum fogalmával, mely számára nem a kultúra szövegeinek, a múlt dokumentumainak összessége, nem olyan intézmény, mely lehetővé teszi egy társadalmon belül a beszédek rögzítését, megőrzését, hanem kijelentések rendszere, mindannak a törvénye, ami kimondható, olyan rendszer, mely irányítja az egyedi események megjelenését.¹⁵³ „Nem rendelkezik a hagyomány nehézkességével, s nem is az összes könyvtár időn és helyen kívüli nagy könyvtára, de nem is az a vendégszerető feledés, amely minden új szónak megnyitja szabadsága gyakorlásának mezejét; a hagyomány és a feledés között egy olyan gyakorlat szabályait mutatja meg, amely lehetővé teszi a kijelentések számára azt is, hogy fennmaradjanak, és azt is, hogy rendszeresen módosuljanak. Az archívum nem egyéb, mint a *kijelentések kialakulásának és átalakulásának rendszere.*” Foucault vélekedése szerint egy társadalom, egy kultúra egy kor archívuma teljességében leírhatatlan, körvonalazhatatlan, sőt még saját archívumunkat sem tudjuk kimerítően leírni, az csak töredékekben, régiókban és szintekben fogható meg.¹⁵⁴ Az archívumok elemzése önmagunk diagnosztizálására, saját különbözőségünk megismerésére is alkalmas, ugyanis „kiragad bennünket folytonosságainkból; eloszlatja azt az időbeli önzonosságot,

¹⁵² Michel FOUCAULT, *A fantasztikus könyvtár* = M. F., *A fantasztikus könyvtár: Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk*, Bp., Pallas Stúdió – Attraktor KFT., 1998, 17–18.

¹⁵³ FOUCAULT, *A tudás archeológiája*, i. m., 167–168.

¹⁵⁴ *Uo.*, 168–169.

amelyben azért szeretjük magunkat szemlélni, hogy a történelemből kiűzzük a töréseit; megszakítja a transzcendentális teleológiák fonalát; s ahol az antropológiai gondolkodás az ember létét vagy szubjektivitását kereste, ott a mást és a kívülit robbantja ki.”¹⁵⁵

Wolfgang Ernst paradoxnak tarja, hogy a Gilles Deleuze által „új archiváriusnak” nevezett Foucault saját archívum fogalmát a könyvtárakra alapozta, megjegyzi, hogy a francia teoretikus „archívumot ír, és könyvtárat használ”.¹⁵⁶ „Foucault az archívumok új tudományát alapította meg, amely csak *kijelentésekkel* foglalkozik. Szemben a korábbi archiváriusok hadával olyan formális elemzésekkel dolgozik, mint amilyen például a betűk sorozata.”¹⁵⁷ Foucault archívum fogalma Boris Groys számára is meghatározó „ő is az egyáltalán kimondható dolgok összességének törvényére gondol, nem pedig a jelen és a tároló szétválasztására.” Valóság és fikció között oszcillál Groys modellja, a tároló helyére az aktiváló diskurzus kerül, így válik az archívum emlékeket termelő géppé.¹⁵⁸ Jacques Derrida is hangsúlyozza az archívumok teremtő jellegét a megőrzés mellett,¹⁵⁹ Ernst pedig felhívja a figyelmet arra, hogy az archivális művelet lényege az, hogy „egy örökül kapott világ dolgait egy még megalkotandó világ anyagává változtassa át.”¹⁶⁰

Derrida és Foucault archívum értelmezése az anyagiság felfogása szempontjából válik el egymástól. Foucault az *archívumot* inkább virtuális jelenségként gondolja el, amit éppen anyagiságában nem ragadhatunk meg, Derrida viszont Freud elgondolásából indul ki, aki nem materiális alap nélkül képzelte el az archívumot.¹⁶¹ Derrida írása azzal a kérdéssel indít, „[h]ogy miért kell napjainkban átdolgoznunk az *archívum* fogalmát” mind technikai, politikai, etikai és jogi összefüggéseiben. Válasza a következőképpen hangzik: „Ezredévünk katasztrófái szintén a *romlás* eltítkolt, elpusztított, tiltott, eltorzított, »elfojtott« *archívumai*. A polgárháborúk és nemzetközi konfliktusok, a magánjellegű vagy titkos manipulációk során előszeretettel, körmönfontan használják fel azokat. Sohasem mondhatunk le róla – ez maga a tudattalan –, hogy megszerezzük a dokumentum, annak birtoklása, visszatartása vagy értelmezése fölött gyakorolt hatalmat.”¹⁶² Szerinte itt az ideje, hogy az archívumot megkülönböztessük a túlságosan leegyszerűsített értelmezésektől, „az *emlékezet* tapasztalatától, az *eredethez* való visszatéréstől, vagy akár az *archaikustól* és az *archeológiai*tól, az emlékektől és az ásástól, röviden az elmúlt idő

¹⁵⁵ *Uo.*, 170.

¹⁵⁶ ERNST, *Az archívumok morajlása...*, i. m., 111–112.

¹⁵⁷ *Uo.*, 112.

¹⁵⁸ *Uo.*, 113.

¹⁵⁹ DERRIDA, *Az archívum kínzó vágya...*, i. m., 17.

¹⁶⁰ ERNST, *Az archívumok morajlása...*, i. m., 109.

¹⁶¹ *Uo.*, 113.

¹⁶² DERRIDA, *Az archívum kínzó vágya...*, 11.

nyomában indított kutatástól”. Derrida szerint az archívum e fogalmaktól elkülönítve „külsőleges helyet, a konszignáció topografikus alkalmazását, egy *tekintéllyel rendelkező* szerv és *hely* (az arkhón, az *arkheion*, vagyis igen gyakran az állam, sőt az apa- vagy testvérjogú állam) megteremtését feltételezi. Az archívum soha, egyetlen olyan intuitív anamnézikus aktusban sem tárulkozik fel, amely étellel telve, ártatlanul vagy semlegesén keltené életre egy esemény eredendő mivoltát.”¹⁶³ Derrida az archívumot hüpomnézikusnak tartja, s hangsúlyozza, hogy „az archívum ott jön létre, ahol az emlékezet eredendően és strukturálisan csődöt mondott.”¹⁶⁴ Az *archívum kínzó vágyát*, az archívum létrehozására irányuló késztetést pedig a felejtés, a halál, a végesség tudata indukálja.¹⁶⁵ Derrida számára kiemelten fontos, hogy az archívum ugyanannyira a jövő záloga, ígérete, mint amennyire a múlt tárháza.¹⁶⁶

Wolfgang Ernst Noé bárkáját láttatja az első archívummúzeumként, a világ reprezentatív tárgyainak első példánygyűjteményeként,¹⁶⁷ melyről megállapíthatjuk, hogy megfelel a derridai értelmezésnek is, miszerint az archívum a jövő záloga. A Noé bárkája múzeummetafora György Péternél is megjelenik, szerinte, amennyiben a múzeumra Noé bárkajaként tekintünk, „akkor a lényeg, a megmentés már megtörtént.”¹⁶⁸ Kiss Lajos András egy újabb, de funkcióját tekintve hasonló metaforáról, vállalkozásról ír *Hibridek kora* című írásában, Jules Verne Nemo kapitányát említi, aki Noéhoz hasonlóan összegyűjt mindent, amit szerinte meg kell őrizni az utókornak. Nemo „lezártnak nyilvánítja a világkultúra értékteremtő korszakát, s a Nautilus tengeralattjáró könyvtártermében összegyűjti a szerinte értékesnek minősíthető, illetve archiválásra méltó tudományos művek és műalkotások válogatott korpuszát.”¹⁶⁹

Noét és Nemo kapitányt a múzeumi kurátorok szerepében találjuk, szelektáló, archiváló tevékenységük valójában alkotás, a kiválogatott tárgyak elrendezésével nem egyszerűen egy letűnt kor rekonstruálására törekednek, hanem a saját kis világuk megalkotására bárkamúzeumukban, múzeumbárkájukban.

A kreatív alkotófolyamat eredményeként létrejövő gyűjtemény, múzeumi kiállítás további sorsát sem a statikusság határozza meg. A szöveg újjáéled minden olvasással, ugyanígy van ez a múzeumokkal is. A látogatók kultúrafogyasztása megfeleltethető az

¹⁶³ *Uo.*

¹⁶⁴ *Uo.*, 20.

¹⁶⁵ *Uo.*, 27.

¹⁶⁶ *Uo.*, 35.

¹⁶⁷ KISS Lajos András, *Hibridek kora*, Liget, 2012/11, 28.

¹⁶⁸ GYÖRGY, *Az eltörölt hely...*, i. m., 132.

¹⁶⁹ KISS, i. m., 28.

olvasásnak, és ahogyan nincs egyetlen olvasmányélmény, úgy nincsen egyetlen múzeumi élmény sem. A szövegből és a kiállításból is mindenki mást olvas ki, más útvonalakat jár be, más kapcsolódási pontokat talál az elemek között. Az olvasó-látogató, vagy az archívumban kutató is része tehát a művész és a gyűjtő, illetve kurátor által meghatározott kreatív alkotófolyamatnak, az általuk kijelölt útvonalakat bejárva saját alternatív útvonalakat is létrehoz. Kiss Lajos András ezt így fogalmazza meg: „aki aktualizálja az útvonalat, ahol a tárolt dokumentumnak ilyen vagy olyan aspektusa manifesztálódik, már részt vesz a kiadásban, mert egy végtelen írás pillanatnyi állapotát rögzíti.”¹⁷⁰ E folyamatban fontos szerepet játszik a képzelet Wolfgang Ernst szerint, ő úgy véli, a jelhalmazok között tátongó lyukak a képzelőerő segítségével tölthetők ki, így egy sosemvolt múltra emlékezünk,¹⁷¹ egy olyan múltra, amit a tárgyak inspirációjára mi magunk hozunk létre. A német médiateoretikus Boris Groys archívum-felfogásának is éppen ezt az aspektusát emeli ki, megállapítja, hogy „Groys is egy olyan archívumot modellál, amely a költészethez hasonlóan a valóság és a fikció között oszcillál. Felcseréli ugyanis a tárolót az azt aktiváló diskurzussal, amikor az archívumot emlékeket termelő gépként értelmezi, amely a még nem összegyűjtött valóság anyagából gyárt történelmet.” A tudást konstituáló archívum mint gép képzelet Michel de Certeau gondolkodásában még konkrétabbá válik, számára a gép már szó szerint az új médiumra, a számítógépre utal. Az archívum digitális terében a korábbihoz képest módosul a tudásszerzés, az eligazodás menete, leginkább a hajózás mesterségét idézi: „Az archívum e terében tanulni, a tudásszerzés és navigálás új formáit végigpróbálni nem más, mint a tengerészet ógörög művészetének alkalmazása: a hajó irányítása, kibernetika a hosszúsági és szélességi fokok mentén. Számok és mértékek alkotják a Noé bárkája archívum koordinátáit: matematika és geometria.”¹⁷² Az idézet alapján arra következtethetünk, hogy a hajóként működő múzeum látogatója nem kisebb posztot tölt be, mint a kapitányét, aki irányítja a bárka-múzeumot.

A digitális múzeumok megváltozott funkciójának leírására is a hajó a legszemléletesebb példa. Ernst a diskurzust Noé bárkájától indítva Bojan Budisavljevic gondolatait idézi, s ezek alapján vonja le saját következtetéseit Noé: „Az archívum első átalakulásának navigációs gondolata: a hajók, hogy nyílt tengeren navigálni tudjanak, illetve, hogy árut vagy információt szállíthassanak, egyben adatfeldolgozó rendszerek is voltak. Noé is adatokat vagy árukat gyűjtött a faunából, páronként, a bárkája számára,

¹⁷⁰ Uo., 30.

¹⁷¹ ERNST, *Az archívum morajlása...*, i. m., 109.

¹⁷² Uo., 113.

amelyet ezáltal a világ kompakt enciklopédiájává tett. A hajók tehát »átvisznek és tárolnak, a küldetés és begyűjtés eszközei, [...] természetesen metaforikusan, hiszen a metaphora, a translatio, vagy az átvitel egyike sem jelent mást, mint a hajó.« Erre a funkcióra emlékeztetnek a jelen médiaarchívumai, amelyek már elsősorban nem tárolnak, hanem továbbítanak.»¹⁷³ A statikus megőrzésről, tárolásról tehát a dinamikus, interaktív továbbításra változott napjaink múzeumainak, archívumainak a feladata. A digitális világ kihívásaira válaszul a hagyományos múzeumok körében is megjelenő tendencia a rugalmasság, dinamikusság, folyamatos változás, nagyfokú interaktivitás.

Még néhány fontos dolgot érdemes kiemelni Wolfgang Ernst gondolatmenetéből az archívumokkal kapcsolatban. Az archívumhoz szükségszerűen hozzátartozik a rendezetlenség és a rend állapota: „Az archívum vágya az a hatalmas kísérlet, hogy a rendezetlenség felé tartó mindenkori »világnak« szimbolikus módon enciklopédikus struktúrát, tehát rendet kölesönözzön, azaz ellenőrzése alá vonja. Ezzel szemben áll az archivális delírium, amely folyamatosan dezinformációt is termel úgy, ahogy Babel tornya nyelvek háborújává változtatta az egységes nyelvet. Az archívumok, amelyek szabályozott folyamatokat próbálnak egy tároló tartós rendjébe illeszteni, elvileg *katekhón* jellegűek, feltartóztatják a rendezetlenség terjedését, mint minden kultúra.»¹⁷⁴

A gyűjtemény különböző terei valójában mind valamilyen rendet kívánnak megteremteni, az egyikről vagy másikról tett megállapítások kisebb-nagyobb módosításokkal az összes többire is érvényesek. Bár György Péter itt következő gondolatai a múzeumról szólnak a gyűjtemény mindenféle terére, vonatkoztathatók: „A múzeum egyrészt a tudás archeológiáját legadekvátabb módon feltáró terek egyike, másrészt a befogadó történetének kutatására is alkalmat teremt. A múzeum tereiben újra és újra az egymásra rakódó idősíkok között haladunk, a múlt mélyéből az adott jelenig *tárgyak tanúságán át vezet az út*. Az időutazásra vállalkozó látogató fantáziáját megkötik ugyan a tárgyak, de fel is gyűjtják azt.»¹⁷⁵ A következő fejezetek egyfajta tárgyakkal övezett múzeumi utazásra invitálnak, e tárgyak megkötik ugyan a fantáziát, de az út során remélhetőleg az egyes tárgyak érdekességén túl kibontakozik a gyűjtemények terének rendje, a kollekciók poétikája is.

¹⁷³ *Uo.*, 124.

¹⁷⁴ *Uo.*, 162–163.

¹⁷⁵ GYÖRGY, *Az eltörölt hely...*, i. m., 178.

3. A kollekcio gyönyöre (Gyűjtemények és gyűjtők Tolnai Ottó művészetében)

A gyűjtés aktusa, a különféle kollekción, galériák létrehozására irányuló tudatos vagy tudattalan hajlam Tolnai Ottó művészetében indulásától jelen, Rudaš Jutkát idézve, azt is mondhatjuk, hogy az egész opus „egy archivált emlék”.¹⁷⁶ E koncentrikus körökben asszociatív technikával építkező életmű saját gyűjteményeit is koncentrikus körökben, asszociatív logikával bővíti, gazdagítja, de észre kell vennünk a selejtezés, takarítás gesztusát is.

A változatos önidentifikáció során egész arcképcsarnok alakult ki a hatvanas évek kezdete óta. „A szerző szövegeinek beszédalánya többek között »holdkóros orpheuszként« (*Legyek karfiol*, 1973), »vidéki orpheuszként« (*Vidéki Orpheusz*, 1983), »zagyvanyelvüként«, »nyelvgyökérrágóként«, az »azúr specialistájaként«, »valótlan költőként« (*Gyökérrágó*, 1986), a »Telep inkognitóban élő Homéroszaként« (*A repülő úr és a repülő leány = EX Symposion*, 1993/5–7.), »kisjugoszlávként« (*Balkáni babér*, 2001) jellemzi magát, arcvonásai azonban sohasem sejlenek fel tökéletesen tisztán.”¹⁷⁷ A személyes önéletrajz szenvedélyes dokumentálása, a művek szubjektumának krónikásként való feltűnése,¹⁷⁸ a magánmitológia építgetése értelmezhető a Huyszen által leírt önmuzealizáció jelenségeként, mely inkább a kései Tolnai-próza sajátja. Szajbély Mihály úgy véli, hogy a szerző korai prózájában a spontán világérzékelés visszaadása a tét, a szöveg válogatás nélkül mindent magába foglal, addig a kései próza elbeszélője „mindenekelőtt önmagára kíváncsi”, azt kutatja, miképpen határozza meg őt érzékelésének módja és tárgya.¹⁷⁹

A sokarcú, sokszemélyiségű beszédalanyt színes társaság veszi körül a szövegekben, a legkülönbözőbb figurák heterogén galériája formálódik a kezdetektől napjainkig. Vannak konstans jelenlévő alakok, de megfigyelhető egyes típusok, személyek, személyiségek feltűnése, majd eltűnése is, ilyen például a gerilla, vagy a Gastarbeiter.

A hétköznapi élet bizonyos dolgai és élőlényei az életmű kiemelt költői kategóriáiként, fontos motívumokként jelennek meg újra és újra a szövegekben. „Tolnai

¹⁷⁶ RUDAŠ Jutka, *Ki építi a Homokvárat?: Tolnai Ottó infaustusairól = Alteregő: Alakmások – hamismások – heteronimák*, Újvidék, Bölcsészettudományi Kar – Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2010, 44.

¹⁷⁷ VIRÁG Zoltán, *Az azúr enciklopedistája = Tolnai-symposion: Tanulmányok Tolnai Ottó műveiről*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijarat, 2004, 41.

¹⁷⁸ BOSNYÁK István, *Szóakció II*, Újvidék, Forum, 1982, 277.

¹⁷⁹ SZAJBÉLY Mihály, *Tézisek Tolnai Ottó (prózaírói) munkásságának alakulástörténetéről = Tolnai-symposion..., i. m., 143.*

művei koncentrikus körökben térnek vissza néhány alapelemhez, amelyeket egyik szövegből átemelnek a másikba, regényből versbe és fordítva, minek következtében a motívumok emblémákká alakulnak át, és erősítik a mű- és szövegközi tér jelentőségét. Folyamataikat követve Tolnai szövegeinek eredeti olvasata bontakozik ki” – írja Thomka Beáta.¹⁸⁰ A Tolnai-opus különleges, egymáshoz hol lazán, hol szorosan kapcsolódó motívumok csodakamrára emlékeztető gyűjteménye, melynek rendezőelve az asszociatív logikában érhető tetten. A szerző művészetének, az elemek összekapcsolódásának működésmódját szemléletesen írja le Bosnyák István, aki szerint „»ugrásokkal« szaggatott evolúciós vonal jellemzi” Tolnai Ottó útját. Ugyanő egy évtized távlatából eszmél rá e költészet másik alkati tulajdonságára, mégpedig a folyamatos összefüggésekre, a szerves folytatásokra, a következetes kontinuitásra, a különbségek ellenére megvalósuló benső egységre, az egy-tőről-fakadottságra, az alkotói monolitásra.¹⁸¹

Tolnai Ottó művészetére nagy hatással vannak Paul Valéry *Füzetei*, és a francia író füzeteinek mintájára a szövegek én-elbeszélője és az író is füzetek sokaságát írja tele, ahogyan a szerző monográfiusa fogalmaz, „Valéry jegyzetelése a modell számára, kemény fedelű füzeteiben évtizedeken át gyűjtött idézetanyagot tárol.”¹⁸² Ezek a valóságban is létező, valamint a művekben is fellelhető füzetek egy külön kis kollekciónak képeznek. Egy ilyen füzetbe írja napi feljegyzéseit a *Gyökérrágó* lírai énje, a *Briliáns* női elbeszélője a szépírásfüzetben szerette volna megörökíteni gyönyörű karácsonyát, a *Valami koppant* című novella elbeszélője húga kis vonalas füzeteiben vezette saját naplóját, a *Boleró* narrátora „egész táskányi kis, fekete fedelű füzetet” írt tele Chardin csendéleteinek rózsaszínéről, a *Költő disznózsítból* szerző-elbeszélője arról vall, hogy ez első útja mindenütt a papírkereskedésbe vezet, és finom füzeteket vásárol, a *Lupus in fabula* című novellából pedig azt is megtudjuk, hogyan íródnak ezek a füzetek: „Az igazság az, nem csak a *Dagvány*, a *Mestergerenda* meg a *Döglött mustár* vette el a helyet, különben is rendetlenül vezetem ezeket a füzeteimet. Nem lapról lapra haladok. Illetve olykor igen, olykor nem. Szeretek szabad helyeket hagyni, hogy aztán két szöveg közé beessen, bezuhanjon, igen, bezuhanjon, ez a pontos kifejezés, bezuhanjon valami harmadik.”¹⁸³

E füzetek a lexikográfus és az archiváló arcélét is megvilágítják. Hózsá Éva a *Gyökérrágót* tartja valamiféle fordulópontnak Tolnai művészetében, megváltozik a hagyományhoz való viszony, átbillen Kosztolányi irányába, felerősödik a „Pompeji-

¹⁸⁰ THOMKA Beáta, *Tolnai Ottó*, Pozsony, Kalligram, 1994, 57.

¹⁸¹ BOSNYÁK, *i. m.*, 256.

¹⁸² THOMKA, *Tolnai Ottó, i. m.*, 18.

¹⁸³ TOLNAI Ottó, *Lupus in fabula = T. O., Grenadírmars: egy kis ízelt opus*, Zenta, zEtna, 2008, 79–80.

effektus”, „szűkülnek a létterek”, „változik az ismétlések és hasonlatok szerepe, átértékelődik néhány mitológiai motívum, erősebben kirajzolódnak a határsávok, a választóvonalak, és egyre gyakrabban villan fel az öregkor önirónia, a nemzedékek látásmódjának különbözősége.”¹⁸⁴ Az elmozdulások sorából mindenképpen külön figyelmet érdemel a „Pompeji-effektus”, melyről a következőket jegyzi meg az esszéíró: „A legszebb pompeji színházat Szerző-én a hamu alól kotorja ki, miközben a kis kéz a hamuba túr, a megmérgezett Godot-kutya kukába kerülő tetemére pedig hamut szór, és a hóba égeti.”¹⁸⁵ A „Pompeji-effektust” az idézet alapján kétirányú folyamatként értelmezhetjük, egyrészt jelenti a dolgok kikotrását a hamuból, másrészt azok hamuval való beszórását, a megtalálás és az elrejtés aktusát, az emlékezés és a felejtés mechanizmusát egyaránt. Én elsősorban az előbbi értelmében fogom használni, a kikotrás, a megtalálás szemléletes leírására.

„A nyolcvanas években felerősödő tárgyiség és tényszerűség, a feljegyzés és gyűjtögetés” szenvedélyének megtörésére, megváltozására figyelmeztet Seregi Tamás a 2001-es *Balkáni babér* verseiben.¹⁸⁶ Szerinte „az új versekben egyre jobban háttérbe szoruló gyűjtögető, katalogizáló szenvedély is már területre lép, a tárgyaktól a beszédtrödékekhez, a dolgoktól az élőlényekhez. Az állatkert tölti be az új kötetben az egykori áruház szerepét. Az ideológiától és politikától való mentesülés terepéül már nem csupán az élettelen dolgok a csendéletek aprólékos tanulmányozása, hanem legalább annyira az állatok megfigyelése szolgál.”¹⁸⁷

Tolnai gazdag tárgyvilága, a gyűjtés aktusa a 2004-ben megjelent *Költő disznósírból* izgalmas, fontos rétegét képezi, ám tematikusan legerőteljesebben mégis a 2007-ben napvilágot látott *A pompeji szerelmek* című prózakötetben jelentkezik.

A Tolnai-univerzumban tetten érhető gyűjtőszenvédély kitüntetett tárgyai a képzőművészeti alkotások, melyek a képzőművészeti esszék mellett egyaránt fontos témái a lírai és prózai műveknek is. A szövegek narrátora André Malraux *musée imaginaire*-jének inspirációjára hozza létre, népesíti be a számára lényeges remekművekkel saját imaginárius múzeumát. E múzeumba egyaránt bekerülhetnek a kánonalkotó művek, a kismesterek elfeledett festményei, szobrai, de akár még a szeméttelép is lehet az érzékeny

¹⁸⁴ HÓZSA Éva, *Formátlanak tervezett világ: Tolnai Ottó lokális versei és a fürdőváros mint szűkülő léttér* = H. É., Csáth-allé (és kitérők): *Összegyűjtött tanulmányok, esszék, cikkek egy életmű mozgáslehetőségeiről (1990-2009)*, Szabadka, Szabadegyetem, 2009, 84–85.

¹⁸⁵ *Uo.*, 85.

¹⁸⁶ SEREGI Tamás, *Heterogenitás mint tisztaság?: Tolnai Ottó költészetéről a Balkáni babér című kötet kapcsán* = *Tolnai-symposion...*, i. m., 13.

¹⁸⁷ *Uo.*, 17–18.

múzeumépítő, kurátor termékeny lelőhelye, s az a folyamat, mely során a hulladék műalkotássá lényegül át, hallatlanul izgalmas. A gyűjtést és muzealizálást alapjaiban határozza meg a kisajátítás gesztusa, amely rokonságot mutat Peter Sloterdijk *elsajátítás* fogalmával. E kifejezés a hegeli és a történeti muzeológia, valamint a polgári társadalom kulcsfogalmaként kettős értelemben vett birtoklást jelent a filozófus szerint, az egyén egyszerre válik a világ és önmaga tulajdonosává. „Éppen azért, hogy identitása korlátlan birtokába kerüljön, a szellemnek azt, ami nem ő maga, vagy asszimilálnia kell, vagy megsemmisítenie – leginkább az asszimilálás révén megsemmisítenie.”¹⁸⁸ A Tolnai-szövegek szubjektuma bekebelezi, saját magánmitológiájába beolvasztja mindazokat a dolgokat, melyekben valami ismerőset, lokálisat, sajátot fedez fel. Míg Sloterdijk azt a folyamatot írja le, „miként válik a világ a benne élők számára egyre idegenebbé”,¹⁸⁹ addig Tolnai Szerző-énje az idegent teszi ismerőssé, az idegenséget megszüntetve belakja a világot. Az elsajátítás múzeuma „excentrikus hely, díszkeret az idegen, eldobott, bizarr, kiemelkedő és össze nem mérhető dolgok körül, amely dolgok – ha nem lenne múzeum – mindig csak a tulajdonosaik és használóik vakságával találkozónának.”¹⁹⁰ A kisajátítás múzeuma intim szféra, melyben a látszólag különböző dolgok között bensőséges, inherens kötelékek alakulnak ki. Vakság helyett tulajdonosuk érzékeny pillantása simogatja azokat. A gyűjtő és a dolgok kapcsolatát a Tolnai-opusban Vilém Flusser gondolataival szemléltethetjük érzékletesen: „nem azt találjuk meg a dolgokban, *amit* keresünk, hanem azt *ahogyan* keressük. Felfedezéseink úgy érik tetten a dolgokat, ahogyan kifejezzük őket. jellegük rajtunk és rajtunk egyaránt múlik.”¹⁹¹ A keresés iránya, a kereső szándéka tükröződik a dolgokban, a szubjektum és kisajátított tárgyai kölcsönösen hatnak egymásra, s a dolgok így kerülnek e világon belülre.

Jelen írás, mely egy fiktív Tolnai-kiállítás forgatókönyvévé, kiállítási katalógusává is szeretne válni, Tolnai Ottó műveiben a gyűjtemények három típusát különíti el, a hétköznapi gyűjteményeit, a képzőművészeti gyűjteményeket, valamint a textuális gyűjteményeket. E tipológiába természetesen nem fér bele minden, olyan, mint egy időszaki kiállítás, most éppen ezeket állítjuk ki, de nem szabad megfeledkeznünk a hatalmas gazdagságot rejtő raktárról sem, hiszen egy múzeum „nem pusztán gyűjtőhely, hanem raktár és színtér kettős funkcióját egyesítő terep.”¹⁹² Bár a gyűjteményeket

¹⁸⁸ Peter SLOTERDIJK, *A múzeum – a megütközés iskolája = Múzeumelmélet...*, i. m., 23.

¹⁸⁹ *Uo.*, 29.

¹⁹⁰ *Uo.*, 25.

¹⁹¹ Vilém FLUSSER, *A sakk = W. F., Az ágy*, Bp., Kijarat, 1996.

¹⁹² KORFF, *Tároló és/vagy generátor...*, i. m., 235.

egymástól különválasztva próbálom vizsgálni, fontos megjegyezni, hogy azok az életműben nem válnak el egymástól, ebben a szöveguniverzumban, melyben minden mindenhez számtalan szállal kapcsolódik, az egyik dolog mindig belejátszik a másikba. Jelen szöveg logikája értelmében a hétköznapi gyűjteményei magukba foglalják az állatok, a hétköznapi használati tárgyak, a szeméttelenen guberált lomok heterogén, csodakamrákat idéző kollekcioit. Képzőművészeti gyűjtemények alatt a szövegekben megképződő imaginárius múzeum mindenkor dinamikus tárlatait értem, ezek lelőhelyei elsősorban a képzőművészeti esszék és képzőművészeti esszéversek. A textuális gyűjteményekbe tartoznak a mániákus Tolnai-alakok, Tolnai-alteregők, mások történetei, szövegei, Tolnai saját újrahasznosított szövegei, történetei, valamint a Tolnai-művek imaginárius könyvespolcának darabjai. Bizonyos szempontból ide sorolhatjuk a szerző-elbeszélő lexikográfusi ténykedését is, ám annak átfogó és bonyolult jellege miatt külön foglalkozom vele.

A Tolnai-szövegekben kirajzolódnak a gyűjtők különböző típusai, a mániákus szemétteleni guberálótól, a bélyeggyűjtőn át a műértő képzőművészeti kritikussig. Tolnai a gyűjtőket olyan különleges személyekként írja le, akik képesek a szétrombolt formák fragmentumaiból a káosz, a szemétdomb, a lerakat újrászervezésének első lépéseit megtenni. Az én-elbeszélő önmagát nagyon közel érzi a guberálóhoz, a lomtalanítóhoz, majd a gyűjtő fokozat átugrásával eljut a következő fázishoz, műgyűjtőként, műítészként, a Homokvár toronyszobájának kusztoszaként határozza meg magát. Az előbbire szemléletes példa lehet a *Briliáns* című elbeszélés selyempapírt, papundeklit, vakondürüléket gyűjtő idős én-elbeszélője, az utóbbira viszont a képzőművészeti esszék hihetetlen érzékenységgel megáldott szerző-elbeszélője. Valójában teljesen mindegy mire irányul a gyűjtés, nem a tárgyak jellege miatt válik magasztossá ez a tevékenység, hanem a fanatizmus miatt. „Ugyanazt a fanatizmust tapasztaljuk a perzsa miniatúrák dúsgazdag rajongójánál és a gyufásskatulyák gyűjtőjénél. Ilyen alapon elhanyagolható az a különbség, amelyet az amatőr és a komolyan gyűjtő között szoktunk tenni: nevezetesen, hogy a gyűjtő a tárgyakat amiatt szereti, hogy sorozatokat alkotnak, az amatőr pedig eltérő és különleges szépségük miatt.” Az amatőr és a gyűjtő elkülönítése Tolnai Ottó műveiben is szembeötlő, ám valóban mindkét típus felmagasztosul.

A gyűjtés fontossága Tolnainál nemcsak egyfajta hóbort, mánia, hanem korunk lényeges jellemzője, amennyiben egyet értünk Boris Groysszal, aki szerint a modern

értelemben vett szubjektum egyedül a gyűjtésen keresztül határozható meg.¹⁹³ Jean Baudrillard hangsúlyozza, hogy a gyűjtés tárgya mindig maga az ember, azaz mindig önmagunkat gyűjtjük.¹⁹⁴ Földényi F. László véleménye szerint a 20. század végének embere „önmaga múzeumává válva érzi magát leginkább élőnek.”¹⁹⁵ Pernecky Géza a gyűjtés előtérbe kerülését – a jelen rezervátummá válását – azzal magyarázza, hogy a nyolcvanas évek közepétől a jelen kezdett árnyékossá lenni, a múltba süllyedni, féltetni való, elfogyófélben lévő idővé alakulni. A jelen leglényegesebb tulajdonsága, a határtalanság kezdett kikopni belőle, ezért felerősödött a megőrzés feladata, az értékek konzerválásának igénye.¹⁹⁶

A mániákus archiválás, a már-már kóros gyűjtőszenvedély egyik szélsőséges esetét mutatja be Evelyn Grill *A gyűjtő* című regénye, melynek főhőse, a mindenféle szemetet felhalmozó Alfred Tähweig dologszedőként, modern Sziszüphoszként, azaz boldog emberként vagy a dolgok újraelosztójaként jelenik meg. Munkálkodásáról a következőket olvashatjuk: „nemcsak az utcán virító tárgyakat szedte össze, hanem az útjába eső kukákban is turkált. Megállapította, hogy a szigorúan szelektív hulladékgyűjtés korában is akadnak az újságpapír-konténerben joghurtos poharak és kiegészítő izzók. Örült a szabálysértően tárolt leleteknek. Kézbe vette őket, vizsgálta, forgatta, s ha úgy vélte, ami gyakran előfordult, hogy ő maga vagy valamelyik ismerőse még hasznát veheti, akkor elrakta. Minden esetben hazavitte a kuriózumokat. Nem tudott például ellenállni a műfogsoroknak vagy a dildóknak. Senki sem sejti, hány műfogsora gyűlt már össze otthon, hány színpompás, különféle alakú dildó. Ki dob el ilyesmit? – tűnődött. Egyszerűen elveszíteni efféle nem lehet. Rejtélyes sorsokat szimatolt e kitétt tárgyak mögött.”¹⁹⁷ Alfred az összegyűjtött lomokat lakásában és több bérelt pincéjében tartja, a helyiségek szinte áthatolhatatlan szeméttárolók. A guberálás mellett a csapzott, önmagára nem sokat adó férfi másik kedvelt elfoglaltsága a tárgyak dokumentálása, átrendezése, osztályozása mindig új elvek szerint. Barátai szeretnék megmenteni őt, ki akarják takarítani a lakását, egyedül Dr. Hugo Roßarz, galériás ad hangot kételyeinek, szerinte Tähweig nem lesz boldogabb attól, hogy átlagemberré változtatják. A társaság meggyőzésére beszél a gyűjtés és az archiválás szükségletéről, mely magában foglalja az idő leküzdésének képzetét, a művészek gyűjtő-archiváló tevékenységéről, Andy Warhol gyűjtőszenvedélyéről, valamint

¹⁹³ GROYS, *Gyűjteni, gyűjteni...*, i. m., 65.

¹⁹⁴ BAUDRILLARD, *A tárgyak rendszere*, i. m., 107.

¹⁹⁵ FÖLDÉNYI, *A múzeum határai...*, i. m., 35.

¹⁹⁶ PERNECKY, *Hogyan építsünk múzeumot*, i. m., 175.

¹⁹⁷ EVELYN GRILL, *A gyűjtő*, Bp., Európa, 2008, 23.

egy későbbi beszélgetésben Roßarz és Alfred között felmerül Christian Boltanski neve. Tähweig a ludwigshafeni Szépművészeti Múzeumban látta Boltanski egyik kiállítását, és nagyon érdekesnek találta. A galériás rövid előadást tart a művészről, elmeséli, hogy a francia művész felszólította a múzeumokat, állítsák ki teljes terjedelmükben elhunyt személyek hagyatékát, hiszen e tárgyak az illető „létének tanúi”, s összességüket a posztmortális nézőpont „modern Vanitas-csendéletekké alakítja át, teljességgel ugyanabban az értelemben, mint egy barokk Memento mori.”¹⁹⁸ A képzőművész módszere valójában kísértetiesen hasonlít Alfred ténykedéséhez, használati tárgyakat halmoz fel, állít ki, helyez új kontextusba, de míg Boltanski összegyűjtött telefonkönyvei a telefon előfizetők mauzóleumává magasztosulnak, addig Tähweig összerendezett, feldátumozott joghurtos poharai a külvilág számára megmaradnak annak, amik, szemétnek. A regényben mégis felfedezhető a guberalás művészi szintre emelésének gesztusa, ugyanis Roßarz installációt szeretne kiállítani galériájában a férfi összegyűjtött holmijából, Kyra, a baráti társaság képzőművésze pedig videóinstallációban kívánja bemutatni Alfred enteriőrjét. A galériatulajdonos végül a gyűjtést – Boris Groys vélekedésével összhangban – a modern ember mesterséges rendteremtő tevékenységeként értékeli.

A mániákus gyűjtés művészi szintre emelése kapcsán eszünkbe juthat Patrick Süskind *A parfüm*¹⁹⁹ című regénye, amelynek főhőse, Jean-Baptiste Grenouille a tökéletes illatszímfóniát teremti meg a művészet összes szabályai szerint a meggyilkolt lányok illatát összegyűjtve. Richis, a parfümkészítő utolsó áldozatának apja, felismeri a gyilkosságokban a tervszerűséget, az elkövetőben a szépség gondos gyűjtőjét, akinek célja a tökéletesség képének megalkotása, és rájön, hogy az ő lánya a palota záróköve, a végcél. E felfedezés fényében az apa úgy véli, ha férjhez adná lányát, áthúzná az ismeretlen gyilkos számításait, hiszen egy férjes asszony, aki már nem szűz, és talán már terhes is, semmiképpen sem illene bele az exkluzív gyűjteménybe.

Tähweig és Grenouille gyűjteménye között fel kell figyelni arra a nagyon fontos különbségre, hogy míg az előbbi folyamatosan bővíthető, maga a gazdagítás jelenti a lényegét, addig az utóbbi egy befejezett gyűjtemény, a legfontosabb darab bekerülése után megszűnik az újabb elem birtoklásának vágya. Hasonló kollekcióval találkozhatunk John Fowles *A lepkegyűjtő*²⁰⁰ című regényében is, ahol a szenvedélyes lepkegyűjtő narrátor egy

¹⁹⁸ *Uo.*, 161.

¹⁹⁹ Patrick SÜSKIND, *A parfüm: egy gyilkos története*, Bp., Partvonal, 2006.

²⁰⁰ John FOWLES, *A lepkegyűjtő*, Bp., Európa, 2005.

teljes életteret rendez be, képzel el az áhított nő számára, akinek megszerzése beteljesíti a kollekción.

A gyűjtemény teljessé válása elgondolkodtató probléma: Jean Baudrillard szerint fel kell tennünk a kérdést, hogy egyáltalán azért van-e a gyűjtemény, hogy teljessé váljék, hiszen „míg a legutolsó tárgy jelenléte végső soron az alany halálát jelentené, e tárgy hiánya lehetővé teszi számára, hogy saját halálát, beleképzelve egy tárgyba, csupán eljuttassa, azaz leküzdje, elhárítsa.” A hiány így válik pozitívvá, a tárgy értékét pedig leginkább a hiánya határozza meg. Bár a hiányt szenvedésként éljük meg, mégis ez teszi lehetővé, hogy a gyűjtő ne szűnjön meg az a végül is élő és szenvedélyes ember lenni,” aki a gyűjtemény teljessé tétele előtt volt.²⁰¹

A Tolnai-művek guberálója leginkább Alfred Tähweiggal mutat hasonlóságot, maga a gyűjtés aktusa a fontos számára, nem a gyűjtemény beteljesítése. Szorgalmas archiválása, az újabban felerősödött „Pompeji-effektus”,²⁰² a lomok műtárggyá magasztosulása, a már bezárt, feledésbe merült gyárak beemelése az irodalomba mind-mind a feledés ellenében hatnak, a káosz újraszervezésére, a hiány betöltésére irányulnak, ám ez a hiány sosem szűnhet meg teljesen, a gyűjtemény pedig mindig bővíthető.

Alfred mániája egy gyermekkori emlékre vezethető vissza, a háború alatt egy fekete-erdői faluban, élete legboldogabb időszakában kezdett gyűjtögetni nagynénje és nagybátyja támogatására. Tolnai Ottó gyerekkoráról szóló vallomásában a bizonyos, a megfogható iránti vágyát fogalmazza meg: „Gyermekkorban mindent meg lehet fogni, tisztán, minden tiszta, megfogható, a nap által átvilágított valami; egy levél, egy fűszál, egy fa, egy madár, egy kavics a folyóban, és ezek azok a biztos alapok, a megfogható valamik, amiket szeretnék beépíteni az alapjába egy-egy alkotásnak és az alkotásaim összességébe. Ez az, amit bizonyosságnak nevezek, nem tudok jobb kifejezést. Most állandóan arra törekszem, hogy megtaláljam azokat az egyszerű, leellenőrizhető, megfogható valamiket.”²⁰³ Az apa kis boltja a templomot jelentette a kisfiú számára, a benne lévő tárgyak pedig idővel kitágultak, önállósultak, a teljességet hordozták magukban. A boltban, a templommá átlényegülő ősmúzeumban alakult ki a szerző-elbeszélő érzékenysége a tárgyak iránt, amelyek gyermekkorában sokkal fontosabbak voltak az embereknél. Baudrillard jegyzi meg, hogy a gyermekeknél a gyűjtés a külvilág birtokbavételének legkezdetlegesebb módja, és a gyermekkor elmúltával főként a negyven évnél idősebbek

²⁰¹ BAUDRILLARD, *A tárgyak rendszere, i. m.*, 109.

²⁰² vö. HÓZSA Éva, *Formátlannak tervezett...*, i. m., 85.

²⁰³ *Írók gyermekkorokról*, Közreadja, FEHÉR Magda, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1993, 90.

hódolnak e szenvedélynek.²⁰⁴ A Tolnai Ottó műveiben tetten érhető gyűjtőszenvedély konfesszionális adatát mondja tovább Mikola Gyöngyi. Megfogalmazása szerint a Tolnai-opus minden olyan valós vagy virtuális helye, „amely valamilyen gyűjteménynek, tárgyak összességének ad otthont: ilyenek a könyvtárak, a képtárak, múzeumok, bélyeg-, szalvéta-, képeslap-, növény- stb. gyűjtemények, a piacok, a dolgozóasztal, a műhely a maga eszközeinek sokféleségével,” egyetlen ősképre vezethető vissza: „az apa, Tolnai Mátyás rejtélyes körülmények között leégett ó-kanizsai boltjára, amely hol szatócsboltként, hol gyarmatáru-kereskedésként kerül be az egyes szövegekbe.”²⁰⁵

Tolnai alakjai különösen vonzódnak a régi tárgyakhoz, amelyek Baudrillard szavaival élve, funkciótlanok, csupán dekoratívnak tűnnek, mégis specifikus funkcióval rendelkeznek, ugyanis az időt jelentik.²⁰⁶ A francia gondolkodó azt állítja, a gyűjtött tárgyak mélységes ereje éppen abból ered, hogy a gyűjtemény megszervezése az időt helyettesíti, a gyűjtemény egyfajta időtöltésnek tekinthető.²⁰⁷ A gyűjtő tárgyai között igazi titkos szeráj kényura,²⁰⁸ a gyűjtemény darabjai pedig a legfőbb vigasztalókká válnak napjainkban, a mindennapok mitológiájává, megszüntetve az idő múlásától és a haláltól való szorongást.²⁰⁹

²⁰⁴ BAUDRILLARD, *A tárgyak rendszere, i. m.*, 103.

²⁰⁵ MIKOLA Gyöngyi, *A Nagy Konstelláció: Kommentárok Tolnai Ottó poétikájához*, Pécs, Alexandra, 2005, 76.

²⁰⁶ BAUDRILLARD, *A tárgyak rendszere, i. m.*, 87–88.

²⁰⁷ *Uo.*, 113.

²⁰⁸ *Uo.*, 105.

²⁰⁹ *Uo.*, 114.

4. A hétköznapok gyűjteményei

4.1. Tolnai-bestiárium

Michel Foucault *A szavak és a dolgok* című könyvének születési helyeként Borges egyik szövegét nevezi meg, melyben a dél-amerikai író egy állatokat osztályozó „kínai enciklopédiát” idéz. *A John Wilkins-féle analitikus nyelv felé* című Borges-esszé egyrészt az elhíresült állattipológia miatt érdekes, másrészt rávilágít az osztályozás és a káosz rokonságára. Wilkins negyven kategóriára osztotta az univerzumot, és az ő felosztása idézte a szerző emlékezetébe *A jóra való ismeretek égi gyűjteménye* című kínai enciklopédiát, melynek elemzésekor dr. Franz Kuhn bizonyos kétértelműségekre, redundanciákra és hiányosságokra mutatott rá. A nevezetes szövegrész a következőképpen hangzik: „Amaz ősi feljegyzések szerint ugyanis az állatok lehetnek a) a Császár állatai, b) balzsamozottak, c) idomítottak, d) malacok, e) szirének, f) mesebeliek; g) kóbor kutyák, h) olyanok, amelyek ebben az osztályozásban szerepelnek, i) örülten rázkódók, j) megszámlálhatatlanok, k) olyanok, akiket a legfinomabb teveszőr ecsettel festettek, l) másfajták, m) olyanok, akik az imént törtek össze egy vázát, n) olyanok, akik távolról légynek tűnnek.”²¹⁰ Foucault-t e taxonómiában „egy másfajta gondolkodás egzotikus bája” ragadta meg, „az, hogy e tanmesét olvasva tulajdon gondolkodásunk határain járunk, vagyis számunkra mindezt teljességgel lehetetlen elgondolni.”²¹¹ A legizgalmasabb mégis az, hogy a látszólag rendet teremtő osztályozás nem a rend, hanem a káosz irányába mutat, az egymástól szigorúan elhatárolt csoportok egymás mellé kerülve egyrészt a csodakamrák „rendetlen rendjét” idézik, másrészt a lexikonok szigorú ábécésorrendjét.

A kínai enciklopédia inspirálására vajon, hogyan osztályozhatjuk a Tolnai-művek bestiáriumát? Tolnai Ottó életművében markánsan jelen vannak állatmotívumok, melyek fontosságára utalnak a *s nem újság ólmától* című vers befejező sorai: „nekem az állatoktól növényektől jövő információkra is szükségem van én től/ük akarok elpiszkolódni akár el is esni s nem / újság ólmától”.²¹² Géczy János a tragikus sorsú Sziveri János lírájának természetképeivel foglalkozó tanulmányában Tolnairól szólva megjegyzi, hogy nagy természettudományi műveltséggel rendelkezik Faludy Györggyel és Szepesi Attilával

²¹⁰ Jorge Luis BORGES, *A John Wilkins-féle analitikus nyelv* = J. L. B., *Az idő újabb cáfolata: Válogatott esszék*, Bp., Gondolat, 1987, 206.

²¹¹ FOUCAULT, *A szavak és a dolgok...*, i. m., 9.

²¹² TOLNAI Ottó, *s nem újság ólmától* = T. O., *Gyökérrágó: Versek*, Újvidék, Forum, 1986, 94.

egyetemben.²¹³ *A tékozló fiú hazatérése* című novella én-elbeszélője is hangsúlyozza e természettudományi műveltséget, mondván „könyveim legnagyobb hányada az állatokról szól, mintha az Ember titkának kulcsát már régen megszűntem volna keresni.”²¹⁴

A disszertáció fiktív Tolnai-kiállítása követve az előző képzeletbeli installáció gyakorlatát ez esetben is a befogadó kezébe adhatná az osztályozás feladatát. Mintaként bemutatathatnánk a híres borgesi kategóriarendszert, s a látogatóknak egy abszurd borgesi küldetést kellene végrehajtaniuk saját olvasmányélményeik és a kiállított anyag alapján. Semmiképpen sem hiányozhatna az összeállításból a *Virág utca 3.* diófája, egyik oldalán angyali fehér kecskékkal, gipsszel, liszttel, másik oldalán rózsaszín flamingókkal és berlini rózsaszín csövekkel. Már ez a kép is beszédesen szemlélteti a Tolnai-szövegek működésmódját, a motívumok asszociatív áttűnését egymásba.

Az asszociáció lehetne talán az a logika, mely alapján felépíthető egy a kínai enciklopédiára emlékeztető lehetséges, egyáltalán nem kizárólagos kategóriarendszer, vagyis a Tolnai-szövegek állatai lehetnek a) a gipsz, a liszt állatai, b) az azúr állatai, c) rózsaszín állatok, d) azok az állatok, melyek lógtak a diófán, e) azok az állatok, amelyeknek ómama vágta el a nyakát, f) azok az állatok, amelyeknek Jutka vágta el a nyakát a zöld hokedlin, g) azok, melyek a festményeken szerepelnek h) azok, melyeknek folyton áthelyezett nippjei egy történetet mesélnek el. Az szubjektív asszociációsor még hosszan folytatható, máshonnan is elkezdhető, és teljesen máshová is eljuthatunk.

A Tolnai-bestiárium nem áll össze egységes kollekciónvá, ám az állatmotívumok mégis külön figyelmet érdemelnek. Ha megnézzük csak öt Tolnai-kötetet a pálya különböző szakaszaiból, a *Rovarház* című regényt (1969), a *Gyökérrágó* (1986) című verseskötetet, Tolnai prózáinak gyűjteményeit, a *Prózák könyvét* (1987) és a *Kékítőgolyót* (1994), valamint az *Ómama egy rotterdami gengszterfilmben* (2006) című regény versekből műfajmegjelöléssel ellátott alkotást, azt látjuk, hogy a korpusz háromnegyedében közel háromszáz állatfaj jelenik meg. Az állatok vagy meghatározó szereplői a szövegeknek (pl. *Hamuka*, *Vak Vigh Tibike násztánca a flamingóval*), vagy az én-elbeszélő azonosul az állatokkal („a vásárló ember remeterákja vagyok”,²¹⁵ „a vásárló ember sakálja vagyok”,²¹⁶ „mi ebi- és lepényhalak”²¹⁷), viszont a legtöbb novellában csak a környezetrajz részei, fel-feltűnnek az asszociációfolyamokban, valamint többször

²¹³ GÉCZI János, *Szépsége révén nincs jelen semmi: Sziveri János lírájának természetképe = Barbár imák költője*, szerk. REMÉNYI József Tamás, Bp., Kortárs, 2000, 73.

²¹⁴ TOLNAI OTTÓ, *A tékozló fiú hazatérése* = T. O., *Prózák könyve: Elbeszélések*, Újvidék, Forum, 1987, 201.

²¹⁵ TOLNAI OTTÓ, *Zenei tüsszentés az Újvidék Áruházban* = T. O., *Prózák könyve...*, i. m., 129.

²¹⁶ Uo.

²¹⁷ TOLNAI OTTÓ, *Ó! avagy Éva háttere* = T. O., *Prózák könyve...*, i. m., 345.

meglepő hasonlatok alkotói (pl. „szeplős, akár egy pisztráng”,²¹⁸ „szőrösek a betűk, mint a légy lábai”,²¹⁹ „amikor az áru, akár a reflektor fénye a nyulat, megbénítja az embert”,²²⁰ „mint egy óriás pók gubbasztottam egész éjszaka a Limán felett”²²¹).

4.1.1. A háztáji állatok archiváriusa

A Tolnai-opus Noé bárkájaként gyűjti egybe a Mediterráneumhoz, a Tiszához, a járáshoz kötődő állatokat, a háziállatokat, az állatkerti állatokat, különleges költői kategóriaként mutatja fel a tiszavirágot, a tengeri csikót, a flamingót. A számban és gyakoriság tekintetében is legnépesebb csoportot viszont a háziállatok képezik, melyekkel kapcsolatban az én-elbeszélő inkább archiváriusként, mint kollektorként lép föl. E tekintetben a két legfontosabb mű a *Virág utca 3.* és a *Gyökérrágó*, ez utóbbi kötetben belül pedig legerőteljesebben a *Bukolikák* ciklus. Thomka Beáta hangsúlyozza, hogy a mikrokörnyezet krónikájaként funkcionáló *Virág utca 3.* modelljéül Paul Valéry *Füzetei* szolgálnak. Bár a monográfus a prózakötet kapcsán jegyzi meg a következőket, részben a *Gyökérrágóra* is vonatkoztathatjuk e sorokat: „Valósággal tobzódik a részletekben, s csodálatra méltó, hogy adódott olyan fogalom, mint a lakcím, amely kijelölheti az eseménytöredékek, helyzetek, észleletek, köznapi banalitások, jelentéktelenségek egyetlen közös pontját. A dokumentáló hajlam kerekedik felül, ami éppúgy depoetizálja a prózát, mint a lírát.”²²²

Tolnai költészete, ahogyan Thomka Beáta rávilágít „egy mitológia kialakításán fáradozik, amely az emlékezés rekonstruáló munkájára támaszkodva a gyermekkor eseményeiből, vidékéből, Észak-Bácskából, a vidék helyrajzából, a kisvároska alakjaiból s történeteiből táplálkozik.”²²³ E mitológiához hozzátartoznak a fontos helyszínek állatmotívumai is. A gyermekkori történetekben fel-feltűnnek a házat körülvevő élőlények, valamint a későbbi tematikát feldolgozó *Bukolikákban* „az állattartó, állattenyésztő költő asszociációkban gazdag tapasztalatairól”²²⁴ olvashatunk. A lírai én mindennapi problémáiról számol be, a bikák, tehének, kecskék, tyúkok körüli gondokról, és sok egyébről. Juhász Erzsébet a *Gyökérrágó* című kötet kapcsán foglalkozik a bukolika

²¹⁸ TOLNAI Ottó, *Szent Sebestyén = T. O., Prózák könyve..., i. m.*, 109.

²¹⁹ TOLNAI Ottó, *Vermeer van Delft az Újvidék Áruházban = T. O., Prózák könyve..., i. m.*, 116.

²²⁰ TOLNAI, *Zenei tüsszentés..., i. m.*, 127.

²²¹ TOLNAI Ottó, *Pintyőkefészek az Újvidék Áruházban = T. O., Prózák könyve..., i. m.*, 132.

²²² THOMKA, *Tolnai Ottó, i. m.*, 94.

²²³ *Uo.*, 30.

²²⁴ BORI Imre, *A jugoszláviai magyar irodalom rövid története, Újvidék, Forum, 1993, 216.*

műfajával, melyet Falus Róbert a szerepjátszás és menekülés kettős arculatú költészetének nevez.²²⁵ Juhász szerint a kötetben a feszültséget „a meztelen kitérkedés és az elbujdosás közötti villódzás hozza létre”,²²⁶ ezzel megteremtve „a kettősséget a maga teljes mélységében.”²²⁷ A legjellemzőbb toposzok vizsgálata során is kettősségre akadunk. Juhász Erzsébet külön csoportba sorolja az angyalt, angyalsereget, hófehér kecskéket, kecskegidákat, a kecskék balettjét, a fehér színt, mint a gyász és ártatlanság színét, és a bikát, bikaölést, vért, vérbefült hatalmas diófát, halott diófát. A kettő között tartja számon az ide-oda surranó gyíkot,²²⁸ amelyen szépen látszik, mennyire különálló rész a fark, vagy már néhányszor újranőtt. Míg az első csoport toposzaira a fehér szín jellemző, addig a második csoportban a vér színe dominál. A lírai ént őt elsősorban a gipsz, a fehér szőr, toll, tüll angyali fehér dimenziója érdekli.²²⁹ A kecskegidákat a költő a *végigcsókolják gerincem* című versben hattyúkhöz hasonlítja, a *szeplőtlen kecske képében* című költeményben pedig a lírai én kifejezi óhaját, hogy mindig szeplőtlen kecske képében kellene megjelennie az újságok hasábjain, mert így senki sem tudja, hogy róla van szó. A fehér ártatlanságát a vér színe töri meg. A fehér krédli vörössé válik a durok szájában, a bika vérebe fült a százéves diófa. A két szín között találjuk a rózsaszínt. Az állatokról vezetett számadás füzetének és a friss húsnak a színe ez.

A gazdasági feljegyzéseket poetizáló, avagy a lírát gazdasági feljegyzésekként depoetizáló költemények között megbújik Csorba Béla legszebbnek ítélt verse is, mely ugyancsak e tendenciák szerint értelmezhető. Az *angyalsereg* című poémában a lírai én füzetből kihullik Milan Konjović bikaistállóját ábrázoló képeslap, melyet Csorba Béla küldött Temerinből a következő szöveggel:

„1 q kukorica = 900 dénár

1 kg hereszéna = 25 dénár

1 kg fűszéna = kb. 15 dénár

1 hold szalma = 4-5000 dénár

A többit hamarosan közlöm. Csorba

Béla 21235 Tem. Népfőnt u. 227 és utóirat

ként kézzel A Brexton-hangverseny után már

²²⁵ JUHÁSZ Erzsébet, *Tolnai Ottó: Gyökérrágó* = J. E., *Állomáskeresésben*, Pécs, Jelenkor, 1993, 90.

²²⁶ *Uo.*, 91.

²²⁷ *Uo.*

²²⁸ *Uo.*, 92.

²²⁹ TOLNAI Ottó, *végigcsókolják gerincem* = T. O., *Gyökérrágó...*, i. m., 89.

nem volt időm, hogy megvárjalak. 1985. ok

tóber 3. B. csorba kitűnő költő ez az egyik

legszebb verse

(konkrét)»²³⁰

Nem meglepő Tolnai költészetében a műfaji határok, a mindennapi megnyilatkozások és a művészet közötti választóvonal ilyen mértékű eltolása, eltolódása. A lírai én a takarmányárak listáját több szempontból is költészetként értelmezi. Nem hiszi, hogy van még valaki, aki ismeri Brexton zenéjét, a takarmányárakban is ennyire otthonosan mozog, sőt ilyen rafináltan tudná kiválasztani a képeplapot, a festőt és a festményt a címzettnek.

E lecsupaszított formavilág Wilhelm „dumdum dalaira” irányítja a tekintetünket, melyek „egy elveszett világegészről tudósítanak egy olyan korban, amikor: »majd minden beleőröltetett / be mind az örült márvány / s a sivatag lón általános«.”²³¹ Kun Árpád szerint a Wilhelm-dalok szociográfiai pontossággal írják le világukat.²³² Thomka Beáta hangsúlyozza, hogy Wilhelm nyelvére, hangjára a hangutánzó szavak recsegése, ropogása, pattogása, csattanása árad, a félnótás alakmás beszédhibás, dadog, ismételt, hebeg.²³³ Wilhelm „hősies” harcot folytat a mindent ellepő patkányok ellen, hangjából kihallatszik a patkányfogók csattanása is. Bár a flamingó inkább az állatkertbe illik, a Wilhelm-dalokban mégis megjelenik, s megtörténik vele „a legrosszabb, ami a Tolnai-versvilágban történhet: elveszíti a színét”.²³⁴

4.1.2. Állatkert

Az állatkert nagyon lényeges és visszatérő helyszín Tolnai műveiben. Michel Foucault a kertet, ezen belül pedig állatkertet is a heterotópiák azon csoportjába sorolja, melyek képesek egybegyűjteni egy reális helyen több, összeegyeztethetetlen szerkezeti helyet. A teoretikus kiemeli, hogy a kert évezredek hagyománnyal rendelkezik, s nagyon mély jelentéseket hordozott a nyugati kultúrában. „A perzsák tradicionális kertje szent térnek minősült, amely a maga négyszögén belül állította össze a világ négy részének megfelelő

²³⁰ TOLNAI Ottó, *angyalsereg* = T. O., *Gyökérrágó...*, i. m., 105.

²³¹ ACSAI Roland, „Minden beleőröltetett” = *Tolnai-symposion*, i. m., 111.

²³² KUN Árpád, *Kurva kemény lény a hattyú*, Holmi, 1992/10, 1495.

²³³ THOMKA, *Tolnai Ottó*, i. m., 91.

²³⁴ ACSAI, i. m. 109.

részeket, a közepén pedig mintegy a világ köldökeként (itt volt a medence és a szökőkút), egy, még a többinél is szentebb tér nyílt; és itt ebben a mikrokozmosz-szerű térben kellett a kert összes növényét elosztani. A szőnyegek, eredetüket tekintve, a kert ábrázolatai voltak. A kert olyan szőnyeg, amelyben az egész világ beteljesíti a maga szimbolikus tökélyét, a szőnyeg pedig egyfajta teret átszelő, mozgó kert. A kert a világ legkisebb szelete, egyszersmind azonban a világ totalitása. A kert az antikvitás kezdetei óta valamilyen boldogságos és univerzalizáló heterotópia szerepét tölti be.”²³⁵ Bár az állatkertek elveszítették a perzsa kertek valamikor szakralitását, maga a struktúra, az elrendezés a mai napig megfigyelhető jellegzetességük.

A *Rovarház* esetében az állatkert központi motívum, és fontos probléma, hogy létezik-e benne rovarház. A kísérleti regény hálójának, galaktikájának gyűjtőpontja, közös nevezője a rovar, mutat rá Jovica Ácín. Ugyancsak ő mondja ki, hogy az egész „könyv ennek a metaforának szenteltetett.”²³⁶ Továbbá értelmezi a különböző rovarfajták szerepét is, szerinte a skarabeusz az idő szimbóluma, az imádkozó sáska a szerelemé és a halálé, a pók az „írógép, amely egyáltalán nem sugarasan terjeszkedik; tehát a textuális csillagrendszer végrehajtó szerve.”²³⁷ A pókképzet Jézus írógépe kapcsán alakul ki, Tolnai így ír erről: „írógépe egy hokedlin a szoba sarkában óriás pókra hasonlított két három része is ki volt kötve hosszú zsinórral az ajtó kilincséhez a villanyégőhöz a könyvespolc sarkához azt mondta csak így ír különben kalapáccsal is verheti az ember a sátoros cigányoktól vett kissámliját a hokedlihez húzta s cibálni verni kezdte a gépet úgy tűnt valóban óriás pókkal birkózik csak a mély csak a magas billentyűkön játszik néha meg úgy tetszett hárfázik.”²³⁸

A regény tulajdonképpen főhőse is egy rovar, erre utal egy későbbi Tolnai-vers, a *Vérhas lepra etc.*: „később olvastam a pesti srácok valóban el is lopták / a regény főhősét adélkát a vastag farkú skorpiót”.²³⁹ A műben a rovarok szakszerű, latin nevekkal kiegészített felsorolása mellett más állatkerti állatokkal is találkozunk. A szerző hosszabban elidőzik a nilusi vízilónál és a vörösarcú makákónál, mindkettőről közöl a ketrecek falán olvasható leírásokhoz hasonló információkat. A háziállatok esetében a napi események archiválása, a *Rovarház*ban pedig a listák és az állatkerti tájékoztató szövegek stílusára való rájátszás kelti a szöveg dokumentarista hatását.

²³⁵ FOUCAULT, *Eltérő terek, i. m.*, 152.

²³⁶ JOVICA ÁCÍN, *A regény mint pókháló vagy Tolnai Ottó Rovarháza*, Új Symposion, 1976/138, 368.

²³⁷ Uo.

²³⁸ TOLNAI OTTÓ, *Rovarház*, Újvidék, Forum, 1969, 13.

²³⁹ THOMKA, *Tolnai Ottó, i. m.*, 55.

A flamingó ugyan nem jelenik meg a *Rovarház* ZOO-jában, mégis megkerülhetetlen motívum. A szerző Balog Józseffel való beszélgetésében világított rá arra, hogy költészetében „a fehér, a liszt, és a gipsz után – a kék, az azúr következett, s úgy ment aztán át a lilás rózsaszínbe, melynek egyik megtestesítője a flamingó.”²⁴⁰ A flamingó esetében tehát a szín nagyon meghatározó, és ez általában is jellemző Tolnaira. Acsai Roland írja róla, hogy „festőművész-szemű költő: a szín nála metafizikus kategória”²⁴¹. A színek kifakulása pedig devalválódás, írja ugyancsak Acsai Roland, „a kifakult flamingó már csak közönséges liba.”²⁴² Így a tiszavirághoz hasonlóan a flamingóra is jellemző a kettőség, színesen flamingó, szín nélkül csak liba.

Tolnai e különleges madárral kapcsolatos élményeiről így vallott: „Gyerekkoromban hallottam, hogy felénk – ahol most tanyánk van, Kanizsánál – a nagy Hortobágy-szerű járáson, van egy halastó, no, ott láttak egykor eltévedt flamingót. Később erre az adatra a Nagy Brehmben is ráakadtam. Kétszer látták ezt a madarat környékünkön, egyszer Kis-Kanizsánál, egyszer pedig valamelyik fiúmei világítótoronynál. Így ezt a különös, irreális lényt kötni tudtam, az én lokális, bácskai világomhoz meg az Adriához is.”²⁴³ E helyszínek mellett a flamingó a deltához, Tolnai jellegzetes térformájához is kötődik.²⁴⁴

A Wilhelm-dalokban megismert fakuló tollú flamingót a *Kékítőgolyó* novelláiban látjuk viszont, a motívum kiteljesedése pedig a *Balkáni babér* katelektáiban történik meg. Összesen nyolc versben tűnik fel a flamingó (*Veszprémi vers, A flamingó térde, Spiritusz, avagy jó volt ráébredni, Szemelvény a velencei vértanúból, Kis versciklust képzeltem el, A csiriz isteni bűze, Pilinszky és Jován, Pilinszky az IN MEMORIAM CELAN-t készül megemlékezni*), ám ezek közül csak az első kettővel szeretnék behatóbban foglalkozni. „Megfigyelted már mondd a flamingó térdét / miért gondolod hogy Rilke Mária után / néked már nem szent feladatod szemmel / tartani (verni akár) / a rózsaszínbe mint olyanba vackolt / vacogó semmit” – teszi fel a vers ismétlődő kérdését a lírai én. Rilke napokig figyelte a párizsi állatkertben a páducot, a gazellát, a flamingókat, a papagájokat, ugyanúgy, ahogyan Chartres-ben az ablakrózsákat, kapudíszeket, szobrokat. A költő látni tanult, s azt, hogyan kell pontosan, érzékletesen megformálnia a látottakat, s szemlélés közben miként lényegülhet át a tárgyba, s adhat a dolgoknak olyan független alakot, létet,

²⁴⁰ TOLNAI Ottó, *Gipsz, liszt, azúr és flamingók: Balog József beszélgetése*, Jelenkor, 1992/7-8, 622.

²⁴¹ ACSAI, *i. m.*, 109.

²⁴² *Uo.*

²⁴³ TOLNAI, *Gipsz, liszt, ..., i. m.*, 622.

²⁴⁴ *Uo.*

hogyan az alkotót is magába zárja.²⁴⁵ Ezzel a feladattal szembesíti önmagát a Tolnai-vers lírai éneke is. A *Veszprémi versben* ugyancsak egy költői feladat fogalmazódik meg, mégpedig a kisebbségi költő feladata. A költemény a veszprémi állatkert érzéletes leírásával indul, ahová az eszéki állatkert állományának egy részét is menekítették, csak a zsiráf számára nem volt helyük, ami el is pusztult a Balkán és Európa között. Ez a mozzanat teremti meg a vers alaphangulatát, behozva a délszláv háborúk igen szemléletes képét. Az égő árva eszéki zsiráf ugyanannak a történelmi kataklizmának az áldozata, az események szörnyűségét minden másnál érzékletesebben hangsúlyozó állatmotívuma, mint a könnyeket hullajtó, átlőtt tőgyű tehénke. A zsiráf és a dögök képe után flamingók jelennek meg a színen. Igen, ez Tolnai egyik legendás történetének az újabb lenyomata. Az ifjú állatkerti munkás fájjalja, hogy nem szaporodnak e madarak, talán úgy tudnák megoldani a problémát, „ha tükörtermet tudnának biztosítani nekik / ha tükrökkel sokszorosítanák őket”.²⁴⁶ E képben a lírai én a kisebbségi költő feladatát ismeri fel:

„a kisebbségi költőknek is tán éppen ez lenne a feladatuk
tükörteremmé lenni
tükörtermet alkotni
bálderemnagságút a kisebbségnek
biztosítani a tömeg illúzióját
a maradáshoz
biztosítani a szaporodáshoz”²⁴⁷

Már-már közhely, hogy a művészet tükörjellegének hangsúlyozása. „Abból kell kiindulnunk, hogy a tükör a kép (az *Abbild*) archetípusa, következésképpen a művészet archetípusa (»a művészet tükör«), másfelől a tükör és a tükörkép az emberi megismerés az emberi gondolkodás metaforája. [...] A katoptrika, a tükör tudománya jellegzetesen episztemológiai és ontológiai tudomány, általa *minden* összefüggésbe hozható *mindennel*.”²⁴⁸ A tükör összefüggést teremt Veszprém és Kisinyov között, költészet és színpad között. Beke László egy tükörmúzeumot, tükörlabirintust képzel el, egy zárt kockát, amelynek minden oldalát tükörfelületek borítanak.²⁴⁹ Akár ez is lehetne a

²⁴⁵ SZABÓ Ede, *Rilke világa*, Bp., Európa, 1979, 107.

²⁴⁶ TOLNAI OTTÓ, *Veszprémi vers = T. O., Balkáni babér: katalekták*, Pécs, Jelenkor, 2001, 25.

²⁴⁷ Uo.

²⁴⁸ BEKE László, *Egy képzeletbeli múzeum*, Café Babel, 1995/4, 91–92.

²⁴⁹ Uo., 91.

megvalósítása a flamingók és a kisebbség számára a tömeg illúzióját keltő tükörteremnek, de messzebb is mehetünk, ahogyan már korábban írtam, Kisinyovba. *A kisinyovi rózsza* című verseskötetben továbbíródik a *Veszprémi versben* megfogalmazott feladat:

„újrátükrözzük a kis tartományt
kopulatív rendszerünkkel az adriáig tükrözzük
újrátükrözzük a monarchiát
újra a nagyjugoszláviát
mert a kisebbségi is akár a flamingó
e vacogó rózsaszín lény
csak önnön tükörtermekben manipulált
tömegében érzi otthon magát
marad talpon áll egymásra kopulál”²⁵⁰

Urbán András a kötetből azonos címmel készített színdarabot a szabadkai Kosztolányi Dezső Színházban, s a tükör kiemelt szerepet tölt be a darabban. „Az előadásban három domináns »tükör«-tárgy jelenik meg. A tükröződő felületek közül csak egy, maga a tükör realizálódik s működik ténylegesen tükörként.” A kalaptű gyöngye, valamint a pohár vízként és indigópapírként formájában megmutatkozó vízfelület alkalmatlan a tükrözésre.²⁵¹ Az előadás záróképe igazán érdekes az újrátükrözés és a tükörterem kapcsán. A színpadot beborítják a tükrök megsokszorozva a flamingókat, a szétszórt szalmát, evőeszközöket, cintányérokat. Már maga ez a kép is nagyon hatásos, de a rendező nem érte be ennyivel. A színpad hátsó részén felsorakoztatott cintányérokra sót szórnak a magasból, ezzel szinte földöntúli hangzást társítanak az amúgy is túlvilági jelenethez. A színpad újrátükrözése sikeresen megtörténik a színpadon, s a tükröződő fény, mely a nézők szemébe világít, kimozdítja őket nyugodt állapotukból, mondhatnánk azt is, eléri célját, beteljesíti feladatát. „Tolnai világát sikerül fénnel tölteni, s újrátükrözni. A színpadon a színészek tárgyakká, rakodómunkásokká változnak át, s alárendelt helyzetükben szólaltatják meg az utolsó akkordot a szózott cintányérokkal, s fokozzák a zajt az elviselhetetlenségig. A főszerep Tolnai tárgyaié lesz, s volt is végig, a színészek csak mágnespatkók, akik mozgatják ezeket. A rendező az úszómester, a költő pedig maga a

²⁵⁰ TOLNAI OTTÓ, *A kisinyovi rózsza*, Szeged, Factory Creative Studio Kft., 2010, 41–42.

²⁵¹ SZERDA ZSÓFIA, *Tükrözés és újrátükrözés A kisinyovi rózsza című Tolnai-vers színpadi adaptációjában = Habitus*, szerk. CSÁNYI ERZSÉBET, Újvidék, Bölcsészettudományi Kar – Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2012, 50.

teremtő. A szöveg- s univerzumteremtő.”²⁵² Nehéz felülmúlni ezt a színpadképet, de Urbán Andrásnak talán mégis sikerült, *A rózsák* címmel újragondolta az előző előadást, annak színpadképei, cselekménysorai, szereplői képi idézetekként meg-megjelennek. Az előadás végén több kisebb és egy hatalmas diszkógömb tükörmozaik-felülete szórja szét a fényt. Kisinyovon és Szabadkán át visszaérkeztünk Veszprémbe, a *Veszprémi vershez*, melynek fent idézett része így folytatódik:

„végre egy testhez álló feladat
mit nem ideológia ír elő
annál inkább mivel te mindig is bálterem
nagy tükrös bálterem voltál
magadra ragasztottad tükörgyáratok
össz resztlijét
úgy néztél ki akár egy vérző mézeskalácsszív
úgy nézel ki most is összedarabolva
lereszelve a tükörablakocskákon
a döglegyek bálján forogva együgyűen”²⁵³

Nehéz elképzelni *A rózsák* záróakkordjánál ehhez az idézethez jobban illeszkedő, azt érzékletesebben szemléltető képet. A diszkógömbben a gömb teljessége magába foglalja a fragmentumokból építkező teljes (Tolnai-)univerzumot. A tükrös bálterem, a tükörlabirintus a végtelenség illúzióját kelti, a resztlíkből, töredékekből, tükörcserepekből álló tükörterem széttöredezettségében többszörösen megsokszorozza a flamingót, a kisebbséget. E tükörmozaik rengeteg irányt kínál a továbbhaladásra, a törésvonalak mentén bárhová eljuthatunk a Tolnai-életművön belül, s azon kívülre is – egy egész életre is elég kalanddal kecsegtet bármelyik útvonal.

4.1.3. Hattyúdal

Egy merész ugrással a flamingótól a hattyúig, a kisebbség metaforájától a költészet metaforájáig jutottunk. Nemes Nagy Ágnes *64 hattyú* című esszékötetének címadó írásában párhuzamot von a hattyú és a költészet között. Társaival Bruges-ben látott egy

²⁵² *Uo.*, 56.

²⁵³ TOLNAI, *Veszprémi vers, i. m.*, 25–26.

hattyút, amelynek csőrén a „B. 64” jelre figyelt fel. A költő azt kérdezi, mikor kezdődik el a vers megpecsételése, a kritikussal, az irodalomtörténettel, vagy már a költő megpecsételi. Szerinte a versnek nem árt a tudatosság pecsétje, ami alatt a megkísérelt tudatosítás imaginárius bélyegét érti. Megjegyzi, hogy „a versíró előbb-utóbb érdekelni kezdi a saját mestersége, érdeklik azok az eljárásmodok, amelyeket többnyire tudattalanul használ, s amelyeket mások használnak, és érdeklik azok az élménykötegek, mintegy rejtett kábelcsomók, amelyeken átfutva a vers verssé lesz.”²⁵⁴ Az érdeklődés kialakulása miatt invitálja a költő műhelylátogatásra az olvasót, de előre közli, hogy olyan lesz, „mintha egy madártelep felszerelését óhajtánánk megtekinteni”, és ismét visszatér a hattyú és a költészet párhuzamához: „A hattyú egyébként utálatos állat. [...] Szép, szép, már akinek, és főleg messziről, de vad, összeférhetetlen, nehezen kiismerhető. Ebből a könyvből itt-ott kiütözköznek a romantikus hattyú-szemlélet jegyei. Sok szó esik anti-hattyúkról és főleg anti-hattyúiságról, ahogy azt a 20. században érteni szokták. De talán az nem baj. Hiszen – mindennek ellenére – mégiscsak szeretem a hattyút.”²⁵⁵ A *Negatív szobrok* című esszé befejezésében is hasonló gondolat jelenik meg: „Úgy gondolom, az irodalom, a költészet éppen gyöngeségeiben, sokoldalú romlékonyságában rokon igazán azzal, aki létrehozza, és él vele a saját hasznára.”²⁵⁶

Tolnai Ottó műveiben a hattyú anti-hattyúisággal vértelmezi fel magát, a költő a gyöngeségekből és a romlékonyságból hoz létre költészetet, s az alkotó jellegzetes pecsétjét ezer közül is megismerhetjük már messziről. A hattyú motívuma már a *Homorú versekben* is megjelenik, és végigvonul az egész életművön, a hattyúdal témája pedig ugyancsak visszatérő toposza a Tolnai-opusnak. Acsai Roland Wilhelm félnótáit hattyúdaloknak nevezi,²⁵⁷ s a költő *wilhelm hattyúdálát* is megírta. A motívum vizsgálata szempontjából az opus központi költeménye az *Ómama egy rotterdami gengszterfilmben* kötet *13 hattyúk dala* című hosszúverse, amely a mottók és az intertextuális utalások révén a hagyományos hattyútoposzok szintézise, de egyben a motívum új kontextusba helyezése, gazdagítása új vonatkozásokkal, egyfajta hordozható avantgárd múzeum, mely szem előtt tartja a jelenkorkutatás árnyalt szempontjait. Keresztury Tibor állapítja meg a költőről, hogy a kortárs magyar líra legnagyobb filológusaként „fellelt relikviáit, helyi vonatkozású olvasmányemlékeit, személyes találkozásait [...] olyan egyedi kontextusba helyezi, amelyben a tények, az anekdoták, a fikció és a költői képzelet folyamatos egymásba

²⁵⁴ NEMES NAGY Ágnes, *64 hattyú: Tanulmányok*, Bp., Magvető, 1975, 7.

²⁵⁵ *Uo.*, 8.

²⁵⁶ *Uo.*, 14.

²⁵⁷ ACSAI, *i. m.*, 110.

játszása, átjárása hallatlanul gazdag, önálló tartalommal bíró »mozgásban levő« jelentésmezőt teremt.”²⁵⁸

A hattyúmotívum működése is a fentiek alapján történik. A *Költő disznózsírból* lapjain a szerző megpróbálja elhelyezni e motívumot saját motívumhálójában, hangsúlyozva az angyalokhoz és a libákhoz fűződő kapcsolatát. A hattyúk közelsége nem megszokott az én-elbeszélő számára, a feje felett röpdülő hattyúraj megijeszti. Szárnycsapásaik hangját az angyalok zúgásához hasonlítja, bár megjegyzi, hogy az lehet, még ennél is intenzívebb. A narrátor nem csupán a hang miatt ijed meg, de eszébe jut saját hattyúdala is. Minderről az édesanya jut eszébe, akinek szintén volt egy olyan libaszárnya, mint az ő orosz takarítónőjének, akinek takarítóeszközétől az egész asszociációsor elindult. Az édesanya libaszárnyáról a következőket olvashatjuk: „Versemben, hattyúdalomban különös mód csontfűrészszel fűrészeli anyám a libaszárnyat, jóllehet a liba él, és azt sem tudni, hogy hattyú-e vagy liba, s közben énekel... Mert halála előtt ugye, énekel.”²⁵⁹ A *Pilinszky az In memoriam Celan-t készülő meg-nemírni* című Tolnai-versben egyértelműen a hattyú szárnyát csonkolja a mama csontfűrészszel. A hattyúdal a költemény ismétlődő eleme, a vécésnéihez fűződik, aki szereti azokat, akik zsírszódát ittak, de életben maradtak. Az ilyen emberek énekét hasonlítja az ugyanígy énekelő lírai én a hattyúdalhoz, *wilhelm hattyúdalában*, mely valójában még nem a wili hattyúdala, sósav vagy záp hattyútojás eredményezi a habzó hattyúdalt. A költemény az opus egyik központi kategóriájával, a tojással indít, ami végigvonul a versen, melyből természetesen, nem maradhat ki ómama, hiszen a hattyúdal majd csakis róla szólhat, és pechán úr sem, aki majd megörökíti wilit hattyúprémes kacabájban hattyúdala közben is. A *vén cigányt* és a *Csárdáskirálynővel* az operettek és a századforduló, a *fin de siècle* ambivalens világát, de egyben a Dr. Losoncz Rele nevezetes *Csárdáskirálynő*-rendezésétől induló Nagy József párizsi JEL-színházát, mivel tulajdonképpen idézi a zárlat, sírva vigadva, hattyúprémes kacabájban húz rá hattyúdalára a habzó szájú félnótás.

A *13 hattyúk dalában* összekapcsolódik a berlini rózsaszín flamingó metaforája a vértó 13 hattyújával. A 13 hattyú meglátogatásának leírása után „a költői én lányának balettelőadás-émlékvíziója (a *Hattyúk tava*), majd a hattyú halálának többféle lehetősége bomlik ki, Szerbia hattyúdalának skálázásától a hattyúpestisig, a hattyú-tisztaságtól az

²⁵⁸ KERESZTURY Tibor, „Löttek az egésznek” = *Tolnai-symposion, i. m.*, 35.

²⁵⁹ TOLNAI Ottó, *Költő disznózsírból: Egy rádióinterjú regénye*, Pozsony, Kalligram, 2004, 25.

elhullott hattyúk daláig, a fotókra kerülő egy-két libáig”,²⁶⁰ írja Hózsza Éva. Ugyancsak ő mutat rá arra, hogy a versben a hattyú „a kontrasztos mitológiai párhuzamok, a paródiák lehetőségét nyitja meg.”²⁶¹

A poéma megírásának aktuális politikai eseményei beszüremlenek a szövegbe. Thomka Beáta állapítja meg, hogy „Tolnai költészete az aktualitások elkötelezettje, ez sokszor egyetlen név, dátum, esemény följegyzésében nyilvánul meg, amihez szervetlenül kapcsolódó képeket, részleteket társít.”²⁶² Tolnai ezzel kapcsolatban a következőket mondta Csuhai Istvánnak: „Nüanszokban kísérem azt, ami körülöttem történik, reagálok bizonyos dolgokra, nagyon kevés dologra, de azokban is minden benne van, ott is egyfajta színeképelemzés történik.”²⁶³

A vers címében a többes szám egyértelműen Esterházy Péter (Csokonai Lili) *Tizenhét hattyúk* című regényére utal. Közvetve pedig Nemes Nagy Ágnes *64 hattyú* című esszékötetére is vonatkozhat az utalás, ugyanis Esterházy *Tizenhét kitömött hattyúk* című szövegében, amely a *Tizenhét hattyúk* keletkezéséről szóló munkabeszámoló, ráismerésszerűen említi Nemes Nagy esszékötetét, mint a regény címének lehetséges forrását.

A *13 hattyúk dala* elé három mottót is illesztett a költő, Vajda János *Húsz év múlva*, Mallarmé *Heródiás* és Isidora Sekulić *Poezija oduvek, zauvek* című művéből idéz. Tolnai Vajdának az itt mottóként szerepeltetett versidézetére a *Balkáni babér Pilinszky az In memoriam Celan-t készül meg-nemírni* című versében is utal. Vajda János költeményében a hattyúi kép fölmerülése a szépség, fehérség vonzatkörét hozza játékba. A mottóként használt Mallarmé-idézetben a „feledhetetlen Hattyú”-ról van szó, a magány, a halál (sápadt mauzóleum) alkotják kontextusát. Isidora Sekulić esszérészlete a „hattyú hulláját” emeli ki, majd a madár szárnyait „hatalmas fehér legyezőkként” láttatja. Tolnai a vershez írt jegyzetben közli, hogy „[a] hattyú hullája a szerb nyelvben is alliterál: leš labuda”. A Sekulić-mottó végül Nemes Nagy *64 hattyú* című esszéjének befejezésére emlékeztető mondattal zárul: „Holt szárnyak, holt poéma, de poézis...”²⁶⁴ Az író egy másik esszéjét Tolnai részben magyar fordításban, részben eredeti nyelven olvasztja bele poémájába. A szerb Virginia Woolf Pavlova-esszéje (*Variacije na Anu Pavlovu*) nagy

²⁶⁰ HÓZSA ÉVA, *Az áruházi detektívtől a bőrönd-szembesülésekig: Tolnai-dilemmák = Kontextus: összehasonlító irodalomtudományi tanulmányok*, szerk. CSÁNYI Erzsébet, Újvidék, Bölcsészettudományi Kar – Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2007, 61.

²⁶¹ Uo.

²⁶² THOMKA Beáta, *Megéledő metaforák: Tolnai Ottó művészete (II.)*, Jelenkor, 1993/2, 254. p. 248-259.

²⁶³ TOLNAI Ottó, *Egy dűreri fücsomó: Tolnai Ottóval beszélget Csuhai István*, Alföld, 1994/1, 42. p 40-53.

²⁶⁴ TOLNAI Ottó, *Ómama egy rotterdami gengszterfilmben: Regény versekből*, Zenta, zEtna, 2006, 218.

élményt jelentett a lírai ének fiatal korában, a szöveget olyan csodának nevezi, mely „utolsó szavában / már alig elviselhető / amely magyarrá persze le sem fordítható / hisz a röpülés is kihallatszik belőle”. Tolnai Isidora Sekulićot a legnagyobb szerb esszéírónak nevezi a *Polgár baba és a függőleges fakír III.* című írásában,²⁶⁵ és több helyen hivatkozik esszéire mindig a legnagyobb tisztelettel, csodálattal.

A versben idézett Sekulić-esszében a hattyú halálához a fenségesség, méltóság, szépség attribútumai kapcsolódnak, az író megfogalmazásában „[a] hattyú poéta, a hattyú halála pedig poézis”.²⁶⁶ Mindez ellentétben áll a *13 hattyúk dalában* megjelenő hattyúk elhullásával. A vers madarait a hattyúpestis, vagyis a madárinfluenza fenyegeti, és ahogyan Tolnai fogalmaz, „a hattyút már kezdik korunk patkányának nevezni”. A patkányok és hattyúk egybemosódására utalnak a következő sorok is: „fél életem a patkányok igézetében telt / addig fixáltam etettem őket gipszes liszttel / míg lám most meg itt a szemünk előtt hattyúkká tünnek”.²⁶⁷ A vers aktuálpolitikai utalásai, az elnök halálával, boncolásával kapcsolatos részletek is a hattyú halálának profanizálódása felé mutatnak. A hattyú motívumát a lírai én ódivatú költői kelléknek nevezi, mely ellentétben áll az ő agg avangárdként való önjellemzésével.

A Tolnaira jellemző asszociációsor következő eleme utalás a hattyúk helikopterzajára a *Balkáni babár* katelektáiban, ahol a költő már próbálkozott „valamiféle általánossá emelt hattyúdál lekottázására”. Ezután következik a mitikus „költői járgány”, a 13 hattyúk húzta almárium illetve hintó, mely Ómamához is köti a vizsgált motívumot. A hattyú húzta hintó régi toposza az irodalomnak, Nap-Apollón kocsiját húzó hattyú a költészet erejét szimbolizálja, de a különböző világok közötti átjárást is lehetővé teszi. A 13 hattyúk húzta hintó a Tolnai-versben a végtelen flamingóval egyenrangú, vállalt motívummá lép elő, valamint a vértó megtisztítására irányuló nagy kísérlet is. Az állatorvos, dr. hulló, mégsem örült a hattyúhadnak, a lírai én ezt így kommentálja: „nem érttem ellenséges viszonyulását / lám gondoltam minden költői kellék / így zavarja az embereket / berlint is megosztotta akár egykor az a bizonyos fal / végtelen flamingóm”²⁶⁸

A Vértó hattyúi kapcsán a lírai én és lánya között szóba kerül a *Hattyúk tava* balett, majd később a lírai én magát a vértót is hattyúk tavának nevezi, ahol majd egyszerre hallhatja a 13 madár hattyúdálát. A hattyúk elhullása összekapcsolódik Ómama rotterdami gengszeterfilmjének forgatásával, M elnök halálával, felboncolásával, temetésével, illetve

²⁶⁵ TOLNAI Ottó, *A pompeji szerelmesek...*, i. m., 2007, 67.

²⁶⁶ TOLNAI Ottó, *Ómama...*, i. m., 220.

²⁶⁷ *Uo.*, 168.

²⁶⁸ *Uo.*, 164.

több más személy („vukovár polgármesterőtől”, „krajina volt elnökéig”) elhullásával Scheveningenben.

A hattyú motívuma a készülő film kellékévé válik. A „13 kitömött hattyúk”, „a toronnyá animált ételhordó” és „a szívforma plüss-párna”, valamint „a katonatemetőnek nevezett kertmozi” Ómama filmjének kulisszáiként jelennek meg egy giccses hollywoodi filmre emlékeztetve az olvasót, ám a múzeum képzete megjelenik a forgatás helyszínén. A régi raktárban a nemzetközi költészeti fesztivál elavult rekvizitumaiból kis költői múzeum képződik, s magába kebelezi „az egzotikumot mind a jégzsinórt / az idióta nő picsájába döfődő rózsaszín csövet / a végtelen berlini flamingót / a borbély véres kanülből fűzött függönyét / fiókjában ómamával a homályos ósdi almáriumot / hattyúprémet hattyúrendet dadaista hattyúdalt / a molyzabálta pruszlikot a hermelint / ómama segge lyukában az igazgyöngyöt”.²⁶⁹ Dadaista hattyúdakra emlékeztet ez a kollekción, mintha egy kalapból húzták volna ki szép sorjában a motívumokat. A gyűjtemény részét képezi a Tolnai-szöveguniverzum egyik legfontosabb tárgya, ómama almáriuma, s ezen a ponton a dadaista hattyúdalt inkább a Kunst- und Wunderkammerek jellegzetes szekrényévé lényegül át. Talán éppen ómama almáriuma az egyetlen lehetőség, mely segítségével bemutatható ez a művészet. Az almárium fiókaiba kell elrejtetni, papírlapok, kacetok alá a lényegét, de úgy, hogy maguk a papírlapok, s a lomok is jelentésteliek legyenek.

4.2. A város leglelkei (Hétköznapi tárgyak gyűjteménnyé szerveződése)

Az 1997-ben megjelent *Rothadt márvány* című kötet az állatok háttérbe szorulásáról és a tárgyak előtérbe kerüléséről tudósít, s az esszéíró önreflexív kijelentése teret enged az életmű múzeumi megközelítésének: „Három 5 tonnás kamion szállította a lassan múzeumává, galériává – ám ugyanakkor állatkertté is sűrűsödő Virág utca 3. zsibvásárát. Mire Palicsra érkeztünk (azért is örültem, hogy éppen Palicsra költözünk, mert ott létezik egy kis ZOO, otthon nem kell majd annyi állattal foglalkozni, jobban koncentrálnak tárgyaimra)”.²⁷⁰ Tolnai Ottó életművében a gyűjtés, leltározás mint meghatározó aktus, a káosz újraszervezése, a hiány betöltése, értékörzés, archiválás a változó világ eseményeire, tendenciáira adott természetes reakcióként fogható fel. A szerző több helyen is megfogalmazza a gyűjtéssel kapcsolatos gondolatait. E tekintetben mindenképpen érdemes jobban megvizsgálni *A pompeji szerelmesek Infaustus* című írásának *Rhém Romul ceruzái*

²⁶⁹ *Uo.*, 176.

²⁷⁰ TOLNAI Ottó, *Rothadt márvány: Jugoplasztika*, Bp., Kijárat, 1997, 82.

című fejezetét, amelyben a Szabadkai Gyűjtők Egyesületének egyik elnökségi tagja arra kéri az elbeszélőt, hogy üdvözölje évi közgyűlésüket. A szerző-elbeszélő gondolatmenetének alapját Walter Benjamin írásai jelentik, idézi is a német filozófus vonatkozó szöveghelyeit a birtokbavétel borzongásáról, a tárgyak enciklopédiaszerű történetéről, a gyűjtő sorsfejtővé válásáról, a gyűjtőszennvedély és a káosz határsávjairól. Susan Sontag azt állítja, hogy a német művészeteoretikus számára a dolgok gyűjtése a hűséget jelentette, a dolgok pedig legtöbbször törmelékek vagy romok formájában jelentek meg nála. „A világ, melynek múltja (definíció szerint) elavult, és amelynek jelene instant régiségeket kavar habosra, vonzza az öröket, a rejtjelfejtőket, a gyűjtőket”,²⁷¹ és Walter Benjamin – aki gyűjtő is, vándor is volt, valamint vonzódott mindenhez, amit meg kellett fejteni –,²⁷² „hű maradt a dolgokhoz mint dolgokhoz.”²⁷³ Walter Benjamin legkitartóbb szennvedélye első kiadásokat, barokk címerkönyveket, gyermekkönyveket és örült írók könyveire összpontosító könyvtárának kialakítása volt. Gyűjteményének darabjai többféle funkciót töltek be, az egyszerű használat mellett ábrándozásra ösztönző, emlékeket felidéző tárgyként is fontosak.²⁷⁴

A Tolnai-szöveg narrátora, aki igazi „Borges-hősként” veti bele magát az üdvözlőbeszéd megírásába, úgy véli, hogy a gyűjtőknek megvan az a képességük, hogy újraszervezzék a káoszt, avagy képesek a semmis anyagokból újra összerakni „a Nagy Formát, a Monarchiát, a századforduló mind imagináriusabbnak tűnő Szabadkáját, sőt a Nagy Jugoszláviát is immár.” Ménesi Gábor így ír erről: „A visszatérő motívumok, tárgyak, helyek, vagyis a »semmis« dolgok gyűjtése, számbavétele, böngészése, kutatása tehát azt teszi lehetővé a narrátor számára, hogy pontokból, apró részletekből kísérelje meg befogni a lét teljességét, felépíteni a világ egészét. A műgyűjtő, a filatelista, a lepkegyűjtő szemlélete és módszere azért rokonítható az esszéista szubjektív »képzőművészeti-angyali-flamingói« szempontjaival, mert »semmis« anyagukból szintén a Nagy Formát rakják össze, s egy bélyeggyűjtemény vagy az ószeres Rózsa boltjában talált piros fedelű kínai doboz a világ lelelkébe enged bepillantást.”²⁷⁵ A gyűjtő hihetetlen titkokra lelhet a legkülönösebb, leghétköznapibb helyeken is, ahogyan azt az elbeszélő is tette az elhunyt szomszéd Schuster úr hagyatékában. A város lelelkét találta meg egy ördöglakat szerű kéklila valami formájában egy dózni nagyságú, ezüstözött rézdobozban. A

²⁷¹ Susan SONTAG, *A Szaturnusz jegyében*, Bp., Cartaphilus, 2002, 131.

²⁷² *Uo.*, 135.

²⁷³ *Uo.*, 131.

²⁷⁴ *Uo.*, 131–132.

²⁷⁵ MÉNESI GÁBOR, *Vég utáni látkép. Tolnai Ottó két kötetéről*, Új Forrás, 2009/2, 58.

szétbogozhatatlan titok különleges aurát kölcsönöz a régi kopott doboznak és fennköltséget megtalálójának. A gyűjtők zárt közössége az üdvözlőbeszéden dolgozó elbeszélő gondolkodásában abszolút regényhősök zárt, „hét lakattal, hét cerberussal őrzött”, „mögöttes, rejtett”²⁷⁶ világaként képződik meg, ahol érezhetjük azt a bizonyos háremillatot, melyről Baudrillard írt.²⁷⁷

A mindenholnan összeszedett tárgyak Tolnai szövegtereiben a múzeumi tárgy szintjére emelkednek, egy egyszerű kopott hokedli is felmagasztosulhat ebben az opusban: „Mondtam, nagyon ragaszkodom ehhez a hokedlihez, de a feleségem mindig kidobja az udvarra, mert rozoga, kopott már, rajta vágja a csirkét, olykor kimegyek a hátsó, Pap Pál utcába [...] s látom, a hokedlimről csorog a vér, gyorsan lemosom, visszalopom, számomra muzeális érték, talán be kellene vinnem a Városi Múzeumba...”²⁷⁸ A régi tárgyak iránti rajongás egyszerre írható le a „Pompeji-effektus” és a „muzealizálás” fogalmával. Míg az előbbi a tárgyak megtalálására, hamuból kikotrására, az elbeszélő nagyfokú érzékenységre vonatkozik, addig a muzealizálás a tárggyal való foglalkozás következő szakaszát jelenti, beemelését az irodalmi műbe, költői kategóriává tételét, elhelyezését az imaginárius múzeumban. Ez utóbbi jelenség széles körű térhódítására a térségi elbeszélésben Faragó Kornélia hívja fel a figyelmet, és megállapítja, hogy „a muzealizálás jelensége a tárgy nézőpontját érvényesítő geokulturális elbeszélő metódusok révén egyre intenzívebbé teszi a tárgypoétikai vizsgálati irányt.”²⁷⁹ Olyan tárgyvilágról értekeznek, amely egyszerre rejti magában az ismerőség és az idegenség érzésének kiváltását.²⁸⁰ Tolnai Ottó műveiben főként a letűnt korok tárgyaival, a családi emlékekkel, a „szisztematikus szeméttelpek”-en²⁸¹ összeuberált tárgyakkal találkozhatunk. Ezek az átlagember számára sokszor semmiféle értéket nem képviselnek, a szerző-elbeszélőt viszont nagyon mélyen megérintik, művészetét alapjaiban határozzák meg.

Tolnai a gyűjtemény káoszállapota mellett hihetetlenül izgalmasnak tartja azt is, ahogy a gyűjtő elkezd szakosodni egy dologra, és sorba rendezi anyagát. Horog-, tű-, tűpárna-, gomb- és dobozgyűjtők után kutat a Szabadkai Gyűjtők monográfiájában, de helyettük rálel a régi szemüveg-, gramofon-, húsdaráló- és kagylógyűjtő Josip Šaulićra, a világ ceruzáit felkutató és rendszerező Rhém Romulra és Berta Károly numizmatikusra,

²⁷⁶ Uo., 321.

²⁷⁷ BAUDRILLARD, *A tárgyak rendszere, i. m.*, 104-105.

²⁷⁸ TOLNAI, *Költő disznósírból...*, i. m., 286.

²⁷⁹ FARAGÓ Kornélia, *A geokulturális narráció kérdéstávlatai: A muzealizálás poétikája és a név-effektus*, *Hungarológiai Közlemények*, 2006/2, 68-69.

²⁸⁰ Uo., 69-70.

²⁸¹ Uo., 69.

aki a numizmatikával való foglalatosság megkezdésének érdekes körülményei okán keltette fel a narrátor figyelmét.

A gyűjtés és muzealizálás aktusa, és az e tevékenységekhez szorosan kapcsolódó felsorolás, leltározás a kezdetektől megfigyelhető Tolnai műveiben. Thomka Beáta az 1969-es *Rovarház* eklektikus forrásai és modelljei között említi „a francia új regény leltározó, leírásra összpontosító narrációját”,²⁸² ám ez a regénytípus a korszak többi Tolnai-szövegén is érezteti hatását.

Már Tolnai első kötetében, az 1963-ban megjelent *Homorú versekben* is olvashatunk gyűjtőtevékenységről. Az *Intérieur* című költemény külön érdekessége, hogy a költő B. Miljuš festőművésznak ajánlotta. A vers a Wunderkammerek, a ritkasággyűjtemények világát idézi, az összegyűjtött tárgyak között találunk mandzsettagombokat, kirakókockákat, kagylókat, rongybabát, üres tubusokat, de tetten érhető már a szakosodás is, megfogalmazódik a kaktusz- vagy pipagyűjtemény és a régi lámpák beszerzésének vágya. Megjelenik továbbá a gyűjtemény megszervezésének időt helyettesítő tevékenysége is, a lírai én rendezgeti gyűjteményét, törölgeti kagylóit, szinte érezzük a vers körül lengedező háremillatot.

Az *Intérieur* néhány tárgya a *Rovarházban* is feltűnik. A kaktuszgyűjtemény jóbhoz kötődik: „akkor támadt júdásnak az az ötlete gyerünk jóbhoz jób a felettünk levő emeleten lakott mindannyian kérni fogunk tőle egy-egy kaktuszt jób gyűjtötte a kaktuszokat kis szobája tömve volt velük jóban kívül mindenki megszúrta volna magát ha oda bemerészkedik jób harcban állt az egész világgal szobája e világ kis mása volt úgymond privát használatra már ajtója elé is értünk felzörgettük el nem tudta képzelni miről van szó de úgy látszik nagyon álmos lehetett nem ellenkezett sorban mindenkinek a kezébe nyomott egy-egy kaktuszt és magára zárta az ajtót”.²⁸³ Régi lámpások gyűjtésével pedig a falusi orvos foglalkozik, akinek tele van az előszobája, mártá pedig kavicsgyűjteménnyel rendelkezik.

E regény Tolnai Ottó első olyan kísérlete, „mely egy nagyszerkezeten belül teszi próbára a kollázs eljárásokat, az asszociatív technikát, a központosítás nélküli közlésformát, áradó beszédanyagot, a beszédszerű narrációt, a motívumok ismétlésére, illetve dzsesszimpvizációra támaszkodó laza szerkesztést.”²⁸⁴ A kollázs technikát a kiállítási gyakorlatban is használják, így a szövegek építkezési módja kiválóan alkalmas Tolnai-

²⁸² THOMKA, *Tolnai Ottó, i. m.*, 59.

²⁸³ TOLNAI, *Rovarház, i. m.*, 86–87.

²⁸⁴ THOMKA, *Tolnai Ottó, i. m.*, 55–56.

művek fiktív kiállításának rendezőelvéül is, s fontos megjegyezni, hogy e technika alkalmazásával nem járunk messze a Kunst- und Wunderkammerek működés módjától sem.

A kollázs és a gyűjtőtevékenység az *Ördögfej* című ifjúsági regényben is található, a nagymama mindenfélét összeszed, majd végignézi, mi minden került a kötetébe. Az én-elbeszélő pedig leveleket, könyvlapokat gyűjt nagy előszeretettel, fegyelmezett rendben: „A levelek nyálas tintaceruzával íródtak. Én gyűjtöttem őket, a Napóleon képpel és még néhány, bátyám könyveiből kiszakított lappal együtt. UNRRA-dobozból csináltam nekik fedőlapot, és ákombákom betűkkel ráírtam: KÖNYV. A Könyvet a vécé kis padlásán őriztem, és néha hosszasan tanulmányoztam. A Könyvben a szó szoros értelmében *minden* volt; volt abban egy-egy lap a Tizenöt éves kapitányból, a Raszkolnyikovból, a Plateróból, A titokzatos birtokból, a Katolikus Naptárból, a Toldiból, a Brehmből, és ezeket a különböző világokat apám levelei kötötték össze. Ha belemelegedtem az olvasásba, sohasem vettem észre az átmeneteket.”²⁸⁵ Ebben az összeállításban egymás mellé kerül a gyermek életének minden fontos mozzanata, olvasmányélményei és családi emlékei egyaránt. Egy privát, titkos kis univerzum képződik mindebből, melyben felfedezhető a Tolnai-szövegek szervezőeljárásának előképe.

A gyűjtés aktusa a regény címében megjelölt ördögfejhez, azaz sulyomhoz szintén kapcsolódik. A többi gyerekhez hasonlóan az én-elbeszélő is mindig összegyűjti, de nem tud vele mit kezdeni, homokvára mellé teszi: „Mindig óriási szenvedéllyel indultam én is ördögfejet szedni, össze is gyűjtöttem ötöt-hatot, készülő homokváram mellé szórtam őket, aztán megfeledkeztem róluk. Egyetlen gyereket sem ismerek, aki valami játékot tudott volna velük kitalálni. Pedig hát kivétel nélkül mindenki felvette a homokban heverő ördögfejet. Amikor lehajolt érte, még tudta is, miért hajolt le, de amikor már a tenyerén tartotta a különös, fekete csillag alakú termésféleséget, zavartan kérdezte, mi is az, hogy is hívják, és mielőtt még felelt volna saját kérdéseire, legtöbbször visszajött a homokba...”²⁸⁶

A dolgok, a tárgyak dominánsan jelen vannak az 1972-es *Gogol halála* című kötetben is. Bányai János jegyzi meg, hogy ezeknek az írásoknak a tárgyi világába „különös nevű, sajátos színű és árnyaltságú, az emlékezés rétegeibe raktározott dolgok és tárgyak, a nádtető, a körző, a napszemüveg, a cimbalom ütője, a létra, a villanyégők a dohánytolókák, a gombok” tartoznak bele emlékeztetve az első kötetek kis, jónévű

²⁸⁵ TOLNAI Ottó, *Ördögfej*, Újvidék, Forum, 1970, 38–39.

²⁸⁶ *Uo.*, 108.

dolgaira. A „semmisségek custosának” tárgyai azért különösen jelentősek itt, mert azok „vetnek fényt a szerzői nézőpont, a sajátos írás-helyzet látószögének kérdésére”.²⁸⁷

Az 1983-as *Vidéki Orfeuszban* a bélyeggyűjtés tematizálódik, a *Nullás liszt* című hosszúversben ezt olvashatjuk: „33 éves koromban kezdtem el bélyeget gyűjteni”. Az *Íróasztalomra* című költeményben a bélyeggyűjtemény lila egzotikumáról olvashatunk, a *Celebesz Celebesz nélkülben* a holland királynőről egy lila bélyegen. A *Megérintettem az asztalt* című versben a bélyegek leáztatása történik, az *Így sokkal sűrűbb* című költeményben pedig Munkácsy és Bogdány Jakab virágcsendéleteit csodálja a lírai én a bélyegeken.

A bélyeggyűjtésnek a későbbiekben *A pompeji filatelista* című tizenhárom részből álló írásában lesz igazán fontos szerepe, az én-elbeszélő a különböző bélyegekre szakosodással próbálja elkülöníteni egymástól és önmagától az alakokat. A narrátor a *Rhém Romul ceruzái* című írásban a filatélia filozófiájaként utal Walter Benjamin *Bélyegkereskedésére*.²⁸⁸ A német filozófus megfogalmazza a gyűjthető bélyegek filozófiáját, jelentésrétegeit, értékét, a gyűjtő magatartását. Felhívja a figyelmet a bélyeg okkult részére, éj-felére, azaz a pecsétre, s a pecsétes bélyegeket gyűjtőkről megállapítja, hogy csupán ők hatolnak a Titok mélyéig.²⁸⁹ A pecsétes bélyegek gyűjtőit egyszerre hasonlítja detektívhez és archeológushoz, a kollektor detektívként járja a postahivatalokat, archeológusként pedig szavak torzóiból állapítja meg a legtávolabbi helységneveket, s egy egész évszázad dátumainak leltárával rendelkezik. Benjamin fehér csipkeszegélyes tüllruhának nevezi a bélyeg fogazatát,²⁹⁰ de megjegyzi, hogy léteznek rosszul fogazott és fogazatlan, érték vagy ország jelölése nélküli bélyegek is, ez utóbbi típusba tartozókat tarja az igazi sorstalanoknak.²⁹¹ Számba veszi a régi groschenes bélyegeket, a török piaszter bélyegeket, a nicaraguaiakat, a kolumbiaiakat, a portóbélyegeket, a libériaiakat, az ausztráliaiakat, melyek mind-mind a nagy államok által a gyerekszobába leadott bélyegek. „A gyerek Gulliverként utazza be bélyegeinek országát, látogatja népét. A lilliputiak földrajza s történelme, a kis nép egész tudománya, megannyi számjegyével, s nevével akárha álmában költözne belé. És részese máris ügyleteiknek, jelen van bíborszín gyülekezeteikben, látja hajócskáik vízrebocsátását, és évfordulókat ünnepel a sövény

²⁸⁷ BÁNYAI János, *A semmisségek custodia* = B. J., *Könyv és kritika*, Újvidék, Forum, 1973, 59.

²⁸⁸ Walter BENJAMIN, *Bélyeg-kereskedés* = W. B., *Angelus Novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Bp., Magyar Helikon, 1980, 514–517.

²⁸⁹ *Uo.*, 514.

²⁹⁰ *Uo.*, 515.

²⁹¹ *Uo.*, 516.

mögött trónoló koronás főkkel.”²⁹² Külön bélyegnyelv is létezik a virágnyelvhez vagy a morzeábécéhez hasonlóan, s bár Benjamin nem írja, de gondolhatjuk, hogy a gyermekek és a gyűjtők biztosan jól értenek ezen a nyelven. E szöveg bizonyos elemei továbbélnék Tolnai írásaiban, különös fontosságúvá válik a gyermekkori bélyeggyűjtés emléke, a fekete hattyút ábrázoló bélyeg, vagy éppen a bélyeg angyali fogazata. Ez utóbbi az én-elbeszélő saját gyakori kategóriájának tarja, mely az élesztővágó íj párja,²⁹³ de fontos tulajdonsága az is, hogy sokkal finomabb szerszám, mint a lombfűrész és az orvosok csontfűrész, kivágható vele az egész álmodott világ.²⁹⁴ A recésség a bélyeg kiemelt tulajdonságaként jelenik meg, az én-elbeszélő még a filatelista járásában is ezt keresi a ragadósággal együtt. A filatelista én-elbeszélő példaképeiként Aldous Huxley-t és Walter Benjamint nevezi meg, s Borges is melléjük kerül. Nincsenek pontos adatai arról, milyen gyűjteményeik is voltak, viszont talál egy közös pontot mindhárom személy esetében, ez pedig a látás nehézsége, hiánya: „Érdekes, mind a ketten vaksi, vakuló emberek, talán azért is felelhetett meg nekik ez a tevékenység, mert itt eleve természetes dolog a nagyítólcse használata. Borges filatelista vonatkozásairól még ennyi értesülésem sincs, jóllehet olykor elképzelem, ahogy hasonlóan, mint misztikus enciklopédiáit, Braille-ábécéként tapogatja a berakók anyagának vízjeleit, nyomatait, számolgatja angyali recéit.”²⁹⁵

A bélyeggyűjtés, ahogyan már utaltam rá, nagyon lényeges a Tolnai-alteregők elkülönítése tekintetében. Az én-elbeszélő bélyegügyben érkezik Szabadkán az időközben kulcsmásoló műhellyé alakított bélyegüzletben, ugyanis készülő Könyve hőse bélyegeket gyűjt, így neki magának is filatelistává kell válnia: „Így nem maradt más hátra, mint hogy lassan magam is filatelistává legyek ismét. Valójában sosem is szűntem meg filatelistának lenni. Külön berakókat vásároltam hőseimnek, végül meg már magamnak is, hiszen a Könyvnek én lennék a moderátora (én és Regény Misu – akit viszont csupán a hibás, mint ő mondja, a történelem által meghibásított bélyegek érdeklik). Így végre szakosodhatok. Én, ex privát csak az Adriát gyűjtöm.”²⁹⁶ Másutt azt olvashatjuk, hogy an én-elbeszélő albán bélyegekre szakosodott, a *Grenadírmars* című kötetben pedig már az albán kollektív teljessé válása után hibás nyomású Hitlerok után kutat Berlinben. A *tengeri kagyló* gyermek én-elbeszélője bár elismeri „a Tanganyika mindenekfelett valóságát”, mégis a szenegáli bélyegekre specializálódott, míg Köcsög, akiről *A pompeji filatelistában* azt

²⁹² *Uo.*, 517.

²⁹³ TOLNAI, *A pompeji filatelista*, i. m., 82.

²⁹⁴ *Uo.*, 171.

²⁹⁵ TOLNAI, *A pompeji filatelista*, i. m., 153.

²⁹⁶ *Uo.*, 79–80.

tudjuk meg, hogy a gyermekhősök közül az első helyen álló bélyeggyűjtő, semmis kis államok bélyegeire szakosodik, itt hozzá kapcsolódnak az albán bélyegek. Szatyor a svéd, Jámbor Józsika a portugál, Lungovics Szatyor csak a hibás, Lötyöge pedig csak a gyászkeretes bélyegeket gyűjti,²⁹⁷ Kafga Feri Titóra specializálódik,²⁹⁸ de kiemelt értéket képvisel a kék és a rózsaszín Mauritius, valamint a már említett Tanganyika is.

Ebben a szöveglabirintusban a bélyegek sem csupán bélyegek, azon túl, hogy az én-elbeszélő valamiféle rendet próbál általuk teremteni, de valójában csak még inkább összekuszálja a szálakat az alakmások között, a bélyegek a gyermekkor csereeszközei, fontos érzelmi töltetű tárgyai, hiszen a szenegáli bélyeget az apa hozza, s az albán bélyegek iránti érdeklődés is az apához kötődik. A bélyegek színek megtestesítői is, Orbán a fehérorosz arisztokrataktól tanult bélyegezni, „náluk tett szert a kékek, az indigó, a zöldek, a rózsaszínek csodálatosan friss avagy istenien megfáradt, bágyadt árnyalataira való érzékenységre”.²⁹⁹ A szenegáli bélyeg lila, a Mauritius kék vagy rózsaszín, az én-elbeszélő emlékezetében pedig inkább a színek szervezik az emlékeket, mint az időrend.³⁰⁰ A bélyeggyűjtemény kis világegyetem, a gyűjtő bélyegekben látja a világot, az én-elbeszélő pedig szeretné elemelni nagyítóját, hogy végre ő is ellenőrizhesse a világot, mint egy bélyeggyűjteményt.³⁰¹

A gyűjtőtevékenység különleges megközelítése figyelhető meg a *Végel(ő)adás* című drámában, amelyben Csömöre bácsi valójában szétosztja hagyatékát a szomszédoknak, barátoknak, de erről pontos leltárt készít, minden tételt külön-külön bevezet a füzetébe. Így a negatív előjelű szétszóródás a lista gazdagodásával pozitív előjelűvé válik, a kollekciónak megsemmisítése, szétszórása a lista születése, a textuális gyűjtemény formálódása. A hagyaték szóbeli szétosztása annak írásos katalógusát eredményezi emlékeztetve például a főúri kollekciónak katalógusára, az egy helyen összegyűjtött tárgyak szükségszerűen lezárt gyakorlati listáira,³⁰² melyek ma a bennük foglalt dolgok megfogyatkozása, eltűnése után egyedülként tájékoztatnak tulajdonosuk szellemi étvágyáról.

Csányi Erzsébet szerint a dráma alaphelyzetéhez, azaz a várakozáshoz, végkiárusításhoz, kupeckodáshoz szüksége van Csömöre bácsinak a Könyvre, amelybe felírta, hogy kinek mit ad el. „Az európai kultúra történetében az írás és olvasás, maga a

²⁹⁷ TOLNAI Ottó, *A tengeri kagyló: Kisregély*, Újvidék, Forum, 2011, 31–33.

²⁹⁸ TOLNAI, *A pompeji filatelista*, i. m., 154.

²⁹⁹ *Uo.*, 171.

³⁰⁰ TOLNAI Ottó, *Most majd én simogatlak tégedet* = T. O., *Prózák könyve*, i. m., 233.

³⁰¹ TOLNAI Ottó, *Fakorcsolyán a pokolba* = T. O., *Prózák könyve*, i. m., 17.

³⁰² Eco, *A lista mómora*, i. m., 165.

könyv alapmetaforává, toposzá vált, s ennek a kontextusnak a keretében válik itt, Tolnai drámájában az írás/bejegyzés/könyvelés, maga a Könyv a rendteremtés és élni tudás eszközévé, a káosz és téboly elleni racionalitás megteremtőjévé.”³⁰³

Radnóti Zsuzsa a Tolnai-drámákról értekezve állapítja meg, hogy e drámában az élettől való elszakadás nem elvont, fogalmi síkon történik, hanem „tárgyakban tárgyasul.” Csömöre bácsi tevékenysége Samuel Beckett *A játszma vége* című monológjának hősét, Krappot idézi. „Krapp múltja magnótekerceiben, Csömöréé a tárgyaiban rejlik.”³⁰⁴ E tárgyról, s általánosságban véve Tolnai műveinek tárgyairól azt állítja Radnóti, hogy élőlényé formálódnak, gazdag élet- illetve tárgytörténetük van, s alakítják, formálják tulajdonosukat.³⁰⁵ Az öreg végül egyedül marad „egy hatalmas világtérképbe csavarva – az egyetlen, amelyet nem adott oda senkinek –, meztelenül, halottan, emberektől, tárgyaktól, istentől elhagyottan. Csak a világtérkép öleli körül, mely tárgyilagosan rögzíti Szibériától Pesten át a vajdasági Bácskái az utat, azt a passiót, amelyet egy férfiembernek kellett végigjárnia az elmúlt évtizedekben a világnak ezen a táján.”³⁰⁶

A térkép a *Végel(ő)adás*ban összefogja, megőrzi azt, ami Csömöre bácsiból maradt, ahogyan már csak a térkép fogja össze a valamikori Jugoszláviát. A régi államalakulat térképei is a gyűjtés tárgyaivá válnak, s műalkotássá magasztosulnak ebben az opusban, ám részletes tárgyalásuk *A szemét újrendezése* című fejezetben történik, viszont említésük itt is nélkülözhetetlen, hiszen a széthulló tereket idézi előtérbe helyezve az archiválás, megőrzés aktusát. A tárgyakkal való erőteljesebb foglalkozás, a nosztalgikus hozzáállás, a letűnt korok újraalkotási kísérlete a nyolcvanas évek közepétől erősödik fel Tolnai Ottó műveiben. Az országban ekkor már kezdenek érződni a szétesés tünetei, így az archiválás gesztusa belső szükséglet. Nagyjából ugyanebben az időszakban fogalmazza meg Pernecky Géza a múzeumok elszaporodásának okai, szerinte a nyolcvanas évek közepétől a jelent már nem fogyaszthatjuk ugyanazzal a mohósággal, mint ahogyan azt a hetvenes években tették, kezd ugyanis kikopni belőle a legfontosabb tulajdonsága, a határtalansága. „A jelent kezdjük úgy kezelni, mint egyfajta rezervátumot: egyre nagyobb szerepet kap benne a megőrzés feladata” – írja Pernecky, és hangsúlyozza, hogy a jelen idővel gazdálkodó, azt menteni próbáló múzeum törekvése nem azonos a 19. század értékkonzerváló, nemzeti vagy egyéni identitást biztosító, ünnepélyesen reprezentáló

³⁰³ CSÁNYI Erzsébet, *A könyv és a könyvolvasás toposza a Végeladásban*, Hungarológiai Közlemények, 2011/4, 51.

³⁰⁴ RADNÓTI Zsuzsa, *Magányra ítélve: Tolnai Ottó drámáiról = Tolnai-symposion...*, i. m., 214.

³⁰⁵ *Uo.*, 216.

³⁰⁶ *Uo.*, 215.

igényével, hanem egyfajta intimitást szeretne nyújtani, „amelyben az egzisztenciánk még szabadon lélegezhet, és a lét még nem veszélytelen, mert olyan, mint a megállított órák most már örökké hiányzó ketyegése”.³⁰⁷ A Perneczky által körülírt intimitás Tolnai „rezervátummá átalakított jelenének”³⁰⁸ hangsúlyos jellemzője. Az összegyűjtött tárgyak a már letűnt nagy formák tartozékai, egy már eltűnt kort idéznek, de nem reprezentatívan, hanem a gyűjtő szubjektum tudatán átszűrt világot mutatják be, az ő világlátását tükrözik. Tolnai Ottó szövegeiben a gyűjtemények tárgyai emléknymok, amelyek egy ma már nosztalgiával tekintett korból származnak. A zűrzavarossá és töredékessé váló modern világban Deleuze szerint „már nem azt kell mondanunk, teremteni annyi, mint visszaemlékezni, hanem azt: visszaemlékezni annyi, mint teremteni”,³⁰⁹ így az emlékezés, a tárgyak körüli történetformálás aktusa lehel új életet a tárgyakba. Dubravka Ugrešić *A Feltétel Nélküli Kapituláció Múzeuma* című regényében a berlini bolhapiacra rajzolódik meg újra és újra a már nem létező Bosznia térképe, a menekültek itt, a halomba hányt könyvek, hanglemezek, fotóalbumok között találkoznak egymással, és útközben vásárolnak is egy kis tárgyat, amely otthonossá teszi a menekültszobát. Ugyanígy teremti meg a haszontalan tárgyakból Tolnai Ottó is az elvesztett, de folyamatosan vágyott Nagy Formát.

4.3. Az áruház mint múzeum

Tolnai Ottó művészetének, s írásaiban megképződő múzeumának archetípusa az apa hányattatott sorsú boltja. „Annak a mitológiának a forráshelyénél vagyunk, – írja Thomka Beáta – melyet Tolnai rendkívüli kitartással gazdagít, hogy végül a család a gyermekkor, a szülőhely, Észak-Bácska múltjának valóságos imaginárius múzeumát rendezze be.”³¹⁰ A *Rovarház* én-elbeszélője tudatosítja, s tudatosan vállalja a megőrzést, a muzealizálást, az archiválást az apa vegyeskereskedése kapcsán, tudja, hogy feladata „menteni a menthetőt”. A bolt legnagyobb értékeinek a karton- és zománczott pléhreklámokat tekintette, melyeket a padlásra mentett. Az egyik reklámtábla, mely „egy afrikai partok előtt horgonyzó kétárbocos hajót ábrázolt”, különös erővel hatott rá, nemcsak a távoli Afrikát idézte, hanem a gyermekkor vegyeskereskedéseit. A narrátorból feltör a panasz: „istenem, miért nem alakították át múzeummá azokat a vegyeskereskedéseket most minden

³⁰⁷ PERNECZKY, *Hogyan építsünk...*, i. m., 175.

³⁰⁸ *Uo.*

³⁰⁹ Gilles DELEUZE, *Proust*, Bp., Atlantisz Kiadó, 2002, 109.

³¹⁰ THOMKA, *Tolnai Ottó*, i. m., 57.

atomjukat mint súlyos márványszobrokat járnám sírva körül”.³¹¹ Andy Warhol elhíresült mondása értelmében az áruház a legjobb múzeum, s a 21. század múzeumi gyakorlatában a fogyasztói kultúra bekigyózik a múzeumokba, a kiállítóteréből szinte észrevétlenül sétálunk át a *museumshop* terébe. Az üzletek e különleges típusai igazi ínycségeekkel várják a látogatókat, bennük nem érvényesülnek a múzeumi tabuk, a felkínált portékát megfoghatjuk, végigsimíthatjuk. A magasművészet egyedi és megismételhetetlen műremekeinek reprodukciói halomban állnak képeslapok, bögrék, esernyők, bevásárlószatyrok, formájában. A bécsi Museumsquartier középpontjában épp a múzeumi bolt helyezkedik el, a sajtóságos dizájntárgyak paradicsoma, ahová igazi élmény betérni.

György Péter szerint „a Mall kísértete járja be a Múzeumokat”, s „Benjamin modern hőse, a várost létében olvasó *flaneur*, a csavargó, a kirakatok előtt *tanuló*, a mindenkori jelent értő városlakó és múzeumlátogató figurája így olvad össze.”³¹² Tolnai Ottó áruháznovelláinak főhőse pontosan ennek a típusnak a képviselője, mely a városlakó és a múzeumlátogató összeolvadásából született. Az én-elbeszélő ugyanazt a magatartást tanúsítja az áruházban, mint a képzőművészeti esszék szerző-elbeszélője múzeumi sétái során, mindkét műfajban ugyanazt a tárgy iránti eltökéltséget, érzékenységet, a részletek iránti fogékonyságot fedezhetjük fel. S nem véletlen, hogy az *Áruháznovellák* élén mottóként éppen Walter Benjamin gondolatai szerepelnek a kószálóról, aki a város labirintusából az áruházéba húzódik vissza, miközben a kint és a bent felcserélődik egymással, az utca enteriőrre, az enteriőr utcává válik.

Nem kell nagyon elrugaszkodni a valóságtól, hogy felfedezzük a rokonságot a kirakat és a kiállítás üveges vitrinje között, valójában mindkettő ugyanazt teszi csak más-más céllal. Kiemel és bekeretez. A vitrin ugyan nem kívánja az eredeti kontextus illúzióját kelteni, a kirakat mintha mégis ezt tenné. Ezt a különbséget leszámítva mindkét forma az üveg mögött létrejövő jelentés, új asszociációs mező, kapcsolatrendszer bemutatására hivatott.³¹³ A vitrinek tárgyleírásának, feliratozásának a kirakatok árcímkéi feleltethetőek meg. A jól konstruált vitrin és kirakat is egy-egy történetet mond el. A kirakat és a festmény párhuzamba állítása is termékeny lehet, elsősorban a kirakat és az üveg mögé rejtett kép összemossa, hiszen mindkettő visszatükrözi a nézőt, mindkettőben viszontláthatjuk saját arcéleinket is, természetesen ez igaz az interpretáció mámoros pillanatára is, de most maradjunk a matériák szintjén, a tárgyaknál.

³¹¹ TOLNAI, *Rovarház*, i. m., 78.

³¹² GYÖRGY, *Az eltörölt hely...*, i. m., 126.

³¹³ A vitrinről l. FRAZON, *Múzeum és kiállítás...*, i. m., 229.

Az első áruháznovellát az én-elbeszélő a tárgyakhoz fűződő viszonyának megfogalmazásával kezdi: „Mindig is rendkívüli hatással voltak rám a tárgyak. Nem csoda tehát, ha egy-egy különösebb csendélet (natura morte, aminél csak az élő természetet, a természet képeit szeretem jobban) már-már fizikailag is veszélyeztetni tudott. Földbe gyökerezett előtte a lábam, és minden egyes alkalommal meg voltam győződve, végre végére járhatok a különböző eredetű kemény tárgyak rejtélyének, »élettelen életük« misztériumának, de aztán rendszerint erősebbeknek, keményebbeknek bizonyulnak nálamnál...”³¹⁴ A festmények egy különleges típusa, a tárgyakat utánzó, ábrázoló csendélet inspirálja a narrátor mondatait. Valójában a kirakatok is csendéletek, s a kiállítások vitrinjei szintén. Az *azbesztruha* című novella hőse a Külföldi Művészek Képtárából Pieter Claesz csendéletének hosszas vizsgálata után a VATROSPREM kirakata előtt pihen meg, egyik csendélettől a másikig jut el. A kirakat képe megelevenedik, mozivászonná válik, az emlékek mozijává, sőt a folytatásban a narrátor azbesztruhájában be is lép egy másik kirakatba, szomját próbálja oltani az esélyi ruhás bábhölgy kezében lévő pezsgővel. „Soha még ilyen ötletes, szellemes kirakatot, mondogatták.”³¹⁵ Mint a festő, aki felment saját vásznára, és eltűnt, ám a 20. század második felében a művész a festmény helyett már csak a kirakatba léphet be a az illúziókat gyártó és árusító áruházban. Ám ezt semmiképpen sem kell negatívumként, értékvesztésként elgondolni, „a dolgok dalait fáradhatatlanul éneklő költő”³¹⁶ saját paradicsomába érkezett meg, s ezt a paradicsomot úgy hívják, Újvidék Áruház.

A novellák narrátorának napi rutinja a képtár és a múzeum közötti ingázás, naponta elzarándokol egy-egy festmény elé, s nap mint nap végigjárja az áruház „kiállításait” is, élvezettel mozgólépcsőzik le- és föl, lapozgatja a szőnyegeket, „az óriási, puha könyvlapokat”,³¹⁷ megnézi, megvan-e még a nagy kerek lila kalitka, az áruházban kávézójában székelve várja a fejleményeket, követi az érdekes embereket, gyönyörködik „a vásárló ember hol ostobán lágy, hol ragadozóan kemény profiljában”,³¹⁸ zavarba hozza az eladókat lehetetlen kéréseivel, mediterrán szivacsot, petróleumot, chilliport, borsmentát őrölt gyömbért keres az áruház polcain. Méreg, ezüst kiskanál, mediterrán szivacs, kényszerzubbony osztály ugyan nincs is az üzletközpontban, de mágnespatkó, s a narrátor ugyanúgy vonzza a meglepőbbnél meglepőbb, áruházba olykor koránt sem illő

³¹⁴ TOLNAI Ottó, *Az azbesztruha* = T. O., *Prózák könyve...*, i. m., 63.

³¹⁵ *Uo.*, 66.

³¹⁶ THOMKA, *Tolnai Ottó*, i. m., 101.

³¹⁷ TOLNAI, *Egy ember őszül az Újvidék Áruházban* = T. O., *Prózák könyve...*, i. m., 78.

³¹⁸ TOLNAI Ottó, *Elméletirók és betörők az Újvidék Áruházban* = T. O., *Prózák könyve*, i. m., 111.

eseményeket, személyeket, mint a zsebében lévő mágnespátkók a gombostűket. Ha visszagondolunk az áruháznovellák kezdő passzusára, azt is megállapíthatjuk, hogy ahogyan a gombostűk összeszurkálják, ugyanúgy a tárgyak, események, személyek is emlékezetes nyomot hagynak az elbeszélő lelkében.

Mi minden történhet meg az áruházban, mintha azt a kérdést tennék fel, mi mindent állíthatnak ki a múzeumban. A legizgalmasabbak természetesen most is az intézmény határait feszegető válaszok, például a rohanó világunkban az idő múlását modellező performanszként is felfogható öszülés az áruház kávéházában, a felszínes fogyasztói kultúrát belülről bomlasztó érzékeny széplélek zenei tüsszentése, röpcédulákon idézetek elrejtése a kabátok zsebébe, Vermeer van Delft látogatása játékmikroszkóp árusként, elméletírók és betörők találkozására.

Az áruház mint korjelenség tűnik fel Allen Ginsberg *Nagyáruház Kaliforniában* című költeményében, a költő Garcia Lorcat és Walt Whitmant az áruház terébe helyezi, a kassza érintése nélküli kószálást, bolyongást éneklie meg a görögdinnyék, articsókák, húspultok között, a képzeletbeli áruházi detektív figyelő tekintete mellett. „Hová megyünk mi, Walt Whitman? Zárnak egy óra / múlva. Milyen utat mutat a szakállad ma éjszaka? / (Megérintem könyvedet és Odüsszeiánkról álmodom / a nagyáruházban és lehetetlenül érzem magam.)” – írja a beat nemzedék jeles költője, Tolnai Ottó én-elbeszélője viszont nagyon is jól érzi magát az áruházban, az az ő szanatóriuma, szentélye, temploma, Bakonya. Profiként jár-kezel az épületben, akár egy alkalmazott, csak egy idő után válik az inkognitó nagyszerű helyszíne zavaróvá, mikor azt hiszi, mindenki őt nézi, őt figyeli, ekkor már lehetetlen ugyanúgy megfigyelnie, leírnia a vásárlás pillanatát. Őt elsősorban a vásárlás pillanata érdekli, elkülönítve a fogyasztástól, „amikor az áru, akár a reflektor fénye a nyulat, megbénítja az ember”.³¹⁹ A képzőművészeti alkotás és a néző találkozása is hasonló pillanat, s az ugyancsak erőteljesen foglalkoztatja a Tolnai-szövegek mindenkori elbeszélőjét.

Az én-elbeszélőt az áruház kiüresedésének gondolata sem ijeszti meg, hanem újabb esélyeket lát benne: „Istenem, üres lesz, és csak a márvány, csak az üveg és csak a fény! Végre! Végre nekem is lesz egy teljes galériám, múzeumom! Végre én is realizálhatom majd nagy – ó, mióta visszafojtott – projektumaimat! Vacogni, verejtékezni kezdtem az ötlet felkorbácsolta láztól, gyönyörűségtől.”³²⁰ A „white cube” sejlik fel a narrátor szeme előtt, a tárgyaitól megfosztott galériatér, mely végtelen számú lehetőséggel kecsegtet. Az

³¹⁹ TOLNAI Ottó, *Zenei tüsszentés az Újvidék Áruházban* = T. O., *Prózák könyve...*, i. m., 129.

³²⁰ TOLNAI Ottó, *Vermeer van Delft az Újvidék Áruházban* = T. O., *Prózák könyve...*, i. m., 119.

áruház tehát ezekben a novellákban több szempontból lényeges, egyrészt a tárgyak univerzumaként, másrészt maga az épület, az áruház tere, márvány és üvegfelületei lecsupaszítva is értéket képviselnek.

5. A szemét újrendezése (Irodalmi reciklázs, kulturális és kommunális hulladék az irodalom szelektív tudat-tárolóiban)

Az érték megértéséhez a szemetet kell tanulmányoznunk, állítja Michael Thompson *Rubbish Theory*, azaz *Szeméttelmélet* című munkájában.³²¹ A szeméttel való foglalkozás divatos, aktuális jelenség napjainkban, a szeméttel pedig a 20. századi irodalom ismert toposza, mely „az élő és élettelen együttélése, az emberi közeg személyes és személytelen elemeinek halmaza, mely a bennük megtestesült egykori értékek viszonylagosságáról árulkodik.”³²² A szeméttel kapcsolatban nagyon hangsúlyos az értékeknek ez a viszonylagossága.

Kulturális és kommunális hulladékként olyan már elértéktelenedett, eldobott ideológiákat, szövegeket, elfeledett, porral belepert műalkotásokat, mások számára értéktelen kacatokat, lomokat értek, amelyek az kreatív művész kezében új élettel, funkcióval telítődnek. Az irodalmi reciklázs pedig a nagyon tágra értelmezett kulturális és kommunális hulladék irodalomba való beemelését, irodalmi feldolgozását, értékkel való felruházását jelenti. E folyamat lényegét nagyon szemléletesen mutatja be Neil Gaiman, angol fantasy, képregény, sci-fi regényíró *Tükör és füst* című novelláskötetének utószavában, mely a *Gondolatok a mítoszokról* címet viseli: „Minden mítosz komposzt. Vallásokként kezdik, a legmélyebben gyökerezőként minden hiedelmek avagy (ha ez a szó nem találtatnék megfelelőnek) minden hitek közül – vagy éppen történetekként, amik növekedésük közben vallásokká fornak össze. [...] És aztán, ahogy a vallások elavulnak, vagy ahogy a történetek megszűnnek szó szerinti igazságnak látszani, mítoszokká válnak. És a mítoszok sárrá komposztálódnak, termékeny földdé más történetek és mesék számára, amik aztán majd vadvirágokként pompáznak. Cupido és Psziché újrameséltetik, amit aztán félig-meddig mindenki elfelejt, majd újra felbukkannak, és a történet már átváltozott: a Szépség és a Szörnyeteg lett belőle. Anansi, az afrikai Pók-Isten Brer nyúllá lesz, aki mellett felbukkan természetesen a Szurokbaba is (például Rémusz bácsi meséiben). Új virágok nőnek a komposztból: pompás szirmokkal, elevenen.”³²³

A vallás – mítosz – komposzt – új virág tengely mentén történő metamorfózissorozat, az értékvesztés és az új értékekkel való feltöltekezés az a folyamat,

³²¹ Michael THOMPSON, *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value = Encounter*, 1979/June, 12.

³²² BAGI Ibolya, *A szemétdomb mint a világ rezüméje Danilo Kiš poétikájában = Forrás*, 2009/2, 37.

³²³ Neil GAIMAN, *Gondolatok a mítoszokról = N. G., Tükör és füst*, Bp., Beneficium, 1999, 336–337.

melyet ebben a fejezetben szemléltetni kívánok Tolnai Ottó művészetében. Arra keresem a választ, hogyan szűrődik át korunk a művész tudatán, milyen elemekkel írható le jelenünk közérzete, miért fordul az alkotó a szemét, a hulladék felé, mit tud kifejezni általa. A vizsgálódás fókuszában olyan tárgyak, műalkotások állnak, amelyek egy pillanatban elveszítik korábbi funkciójukat, fölöslegessé, hulladékká válnak, majd a művész a szemétből kiemelve, új kontextusba helyezve új funkcióval, művészi értékkel ruházza fel azokat.

A balkáni szemét, a háborúk hulladéka lerakódott az újabb vajdasági magyar irodalomban, és izgalmas kutatási témaként tűnik fel. Különös figyelmet érdemelnek a hétköznapi banalitások, a művészethez nem illő témák, tárgyak, a bolhapiacok, a szeméttelpek, a depóniák, valamint a guberáló, a lomtalanító, az utcaseprő alakja, amely a művész szimbólumaként is értelmezhető.

5.1. Recyclingművészet, ready made, a szemét megdicsőülése

A recyclingművészet válasz korunk egyik legégetőbb problémájára, a mindent beborító szemétre. A divattervezők, iparművészek, dizájnerek tevékenykedése a legszembevetőbb e téren, de a képzőművészek, szobrászok, médiaművészek is erőteljesen kihasználják a hulladékban rejlő lehetőségeket, sőt az intézményesült múzeumi kánonban is jelen van a művészeti újrahasznosítás. A jelenség nem újkeletű, már tetten érhető a hatvanas évek neodadaizmusnak is nevezett újrealizmusának technikáiban, az akkumulációban, az empaquetage-ban, az assemblage-ban.

Az akkumuláció, azaz felhalmozás Arman és Cézár jellegzetes tárgyértelmezésére vonatkozik, ők az esztétikum határainak áthágása érdekében különféle elhasznált tárgyakat, autókat, kannákat, csavarokat halmoztak fel a kiállítási térben domborműszerűvé alakítva, összegyűjtve egy plexidobozba, vagy talapzatra állítva ikonikus vagy nosztalgikus jelleggel felruházva azokat.

Az empaquetage, vagyis csomagolás a bolgár származású Christo tevékenységében jelent meg, ő apró használati tárgyakat, autókat, kiállítótermeket, felhőkarcolókat, hegyeket burkolt be a görög szobrászatot idéző drapériával. Az így létrejött művek értékét az a feszültség jelentette, amit a csomag és a becsomagolt dolog különbsége hozott működésbe.

Az assemblage fogalmát Jean Dubuffet használta először saját munkáira, jelentése a sík táblakép háromdimenzióssá bővítése, nagyon közel áll a kombinált festmény

fogalmához, csak több rajta az applikált elem. Példaként említhetők Yves Klein munkái, Jean Tinguely meta-gépei, vagy akár Daniel Spoerri ételmaradékokból komponált domborművei, melyeket eat artnak, vagyis ehető művészetnek nevezünk.³²⁴

A hulladék művészeti újrahasznosításának fontos szereplője Christian Boltanski, aki az összegyűjtött telefonkönyvekből a telefon előfizetők mauzóleumát hozta létre, vagy 50 tonna ruha, azaz egy-egy személy ruhadarabjainak tárgyainak felhalmozásával éppen a személy hiányát hangsúlyozta *Memento* című 2012-es párizsi kiállításán.

Ugyancsak itt említendő Eperjesi Ágnes, „a mindennapok szelektív hulladékgyűjtője és archeológusa” *Családi albuma*, mely „a kultúra üledékanyagának darabkáit változtatja át új tárgyakká”. A művész valójában „a csomagolások megőrzésével és tárolásával, mintha csak családi fotóalbumokba rendezett fényképek volnának, az emlékképek lényegbevágó, materiális oldalát állítja a figyelem előterébe: vagyis, akár a fogyasztói kultúrát, akár a családi életet idézik, az emlékképek anyagi formát, testet öltenek. A csomagolások olyanfajta gyűjtésével, megőrzésével és újrahasznosításával, ahogy valaha a fényképeket gyűjtötték, tárolták, és olykor újra elővették, Eperjesi egyesíti a családi fényképek digitalizálást megelőző formáját, a fogyasztói társadalom előtti újrahasznosítás gyakorlatával, miközben egyszersmind egyidejű eltűnésüket is modellezi.”³²⁵

Eperjesi Ágneshez hasonlóan Szabó Eszter Ágnes is művészeti nyersanyagként kezeli a csomagolást, tejeszacskóból készített kis táskákat. Frazon Zsófia szerint ezek az alkotások „minden olyan kritériumot teljesítenek, amire egy kortárs hétköznapokkal, fogyasztói kultúrával, sorozatgyártással és tömegtermeléssel is foglalkozó etnográfusnak az értelmezéshez szüksége lehet: benne van a konzumkultúra egyik legáltalánosabb, egyben legtöbbet kritizált mentalitása, a csomagolás; benne van a tömegtermelés és a sorozatgyártás anyagostól, technikástól; végül mindezek kritikája: egy hulladékból, kézzel készített, mégis egyedi tárgy. Kritika, kreativitás és felelősségvállalás.”³²⁶ Frazon értelmezése rávilágít arra, hogy a hulladékból készült alkotások jelentése mindenképpen gazdagodik a szemetet kitermelő társadalom interpretációjával, kritikájával, a tömegtermelésről megfogalmazott véleményekkel.

³²⁴ www.artpool.hu (Utolsó letöltés, 2014. február 27.)

³²⁵ BEREZK Ágnes, *Hasznosíts újra, kérlek! Eperjesi Ágnes Családi Albumáról*, <http://www.sztaki.hu/providers/eper/articles/berczkonferenciamagyar.html> (Utolsó letöltés: 2014. február 27.)

³²⁶ FRAZON, *Múzeum és kiállítás...*, i. m., 225.

Ezzel összhangban a szemét fogalmának jelentésgazdagodására hívja fel a figyelmet Sebők Zoltán *A szemét megdicsőülése* című írásában: „a kapitalizmusban még a szemét sem csak szemét, hiszen múzeumi körülmények között akár féltve őrzött ereklye, magas piaci értékkel rendelkező művészet, valóságos kincs is lehet.” Ő példaként Arman összepréselt autóroncsait, Tinguely ócskavasból összeeszkábált abszurd gépezeteit vagy Rotella tépelt plakátjait hozza fel.³²⁷ Boris Groys gondolatai nyomán jelenti ki Sebők, hogy a modern értelemben vett múzeum bizonyos értelemben a szemétdombon keletkezett: „Az elsőt úgy hívták, hogy Muséum National (ebből lett később a Musée Napoléon) és közvetlenül a francia forradalom után, 1793-ban nyitották meg. Ugyanabban az évben, amikor XVI. Lajost lefejezték. Nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy milyen fontos dátum ez a tárgyak egyébként igen prózai történetében. Miként a nyaktiló XVI. Lajost a fejétől szabadította meg, a múzeum a régi rezsimtől örökölt dolgokkal művelt valami nagyon hasonlót: lenyisszantotta róluk a még megmaradt vallási, politikai, gyakorlati funkciót, és kontempláció tárgyává, modern értelemben vett autonóm művészetté tette azokat.”³²⁸ A hétköznapi tárgyak, a lomok, kacatok muzealizálása Sebők és Groys gondolkodásában is felveti a duchampi ready made eljárással való kapcsolatot. Sebők hosszan értekezik ennek az eljárásnak a működésmódjáról: „Az a palackszárító például, amelyet Duchamp 1914-ben műalkotás gyanánt kiállított, tovább már nem kopik, nem törnek le a szarvai, nem fog megrozsdásodni. Miért nem? Azért, mert ugyanaz a kapitalista rendszer, amely létrehozta, s a mindennapi életben lehetőleg gyors elhasználására és szemétre dobására serkent, a múzeumban gondosan őrzi, és fegyveresekkel biztosítja, hogy senki még véletlenül se merje gyakorlati célra, például palackok szárítására használni. Minden kultúrában voltak ilyen privilegizált, féltve őrzött dolgok. Ezeket nevezték összefoglaló elnevezéssel szent, vagy kultikus tárgyakként, s általában ugyanolyan gonddal óvták az elhasználódástól, mint ma az úgynevezett műtárgyakat. Az új szituációban az a bizsergető, hogy a féltve őrzött dolog adott esetben optikailag, anyagát és/vagy formáját tekintve az égedta világon semmiben sem különbözik attól a dologtól, amit a gyakorlati életben önfelédten használunk. Pontosabban fogalmazva, abban, s adott esetben csak abban különbözik tőle, hogy emitt nem használják, következésképpen meg van védve a szemétre kerülés veszélyétől. Ráadásul mindez nemcsak a hasznos dolgokra érvényes, hanem – legkésőbb az Újrealisták óta – magára a szemétre is.”³²⁹

³²⁷ SEBŐK Zoltán, *A szemét megdicsőülése*, i. m.

³²⁸ Uo.

³²⁹ Uo.

Hogyan válik valami szemétté? George Kubler szerint a változó emberi magatartások irányítják a dolgok előfordulásait, s ő három jellegzetes magatartást, szabályt emel ki, az újítást, az ismétlést és az elvetést. „Újítás nélkül csak elfásult rutin létezni. Másolatok nélkül sohasem elegendő az ember készítette tárgyakból, a szemétkébe dobás vagy elvetés nélkül viszont túl sok lenne a használhatatlanná vált tárgy.”³³⁰ A selejtezés és megőrzés a szükségletektől függ, e folyamatok olyan erőterbe tartoznak, „amelyeknek étvágy és csömör, gyönyör és undor alkotják szélső pontjait.”³³¹ Egy tárgy kiselejtezése egyáltalán nem egyszerű döntés,³³² hanem a gondolkodás fokozatos alakulásának végpontja. A selejtezés oka, hogy a tárgy nem a jelen, hanem a múlt szükségleteinek felel meg, a használó pedig belátja a az egyensúly megbomlását a tárgyak és szükségletek között. Kubler a használati tárgyak kiselejtezését végérvényesebbnek nevezi az élvezeti cikkekétől, melyek közé a műalkotások is tartoznak. Ez utóbbiak kevésbé vannak kitéve a selejtezési törvénynek, mint a használati tárgyak.³³³ A selejtezés egy specifikus esetben megőrzés is lehet, ezt szemlélteti Kubler a sírberendezéssel: „A sírberendezés látszólag ellentétes célokat szolgált, úgy selejtezve ki a régi tárgyakat, hogy közben megőrizte őket, hasonlóan a mi áruházi raktárainkhoz és múzeumi gyűjteményeinkhez, valamint a régiségkereskedők boltjaihoz. Az ott felhalmozott anyag arra vár, hogy visszatérhessen a használatba, részben mint egyre értékesebb ritkaság, részben pedig mint a jövőben bekövetkező ízlésváltozások kegyeltje.”³³⁴ A tárgyak életbe való visszatérésének menetét Michael Thomson szeméttelmélete járja körül részletesen.

Thompson a tárgyakat három érték kategóriába sorolja szeméttelméletében, megkülönbözteti a mulandó (*transient*) és tartós (*durable*) dolgokat, valamint a szemétké. A mulandó dolgok értéke idővel csökken, a tartósaké pedig növekszik.³³⁵ „A mulandó dolgok értéke életpályájuk egy adott pontján többnyire nullára csökken, vagyis szemétté válnak. – írja John Carman Thompson nyomán, majd így folytatja – A szemétké érdekes anyag, mivel általában olyan tárgyakat jelöl, amelyeket a kulturális hagyomány láthatatlanságra ítél. A szemétké kellemetlen és rossz dolgokat tartalmaz, olyanokat, amelyekre gondolni se akarunk, beszélni se tudunk róluk, és amikor szembesülünk velük, elfordítjuk a tekintetünket, úgy teszünk, mintha ott sem lennének. Azok a szemétkére való tárgyak, amelyek minden igyekezetünk ellenére mégis tudatunkba férkőznek, bosszantóak

³³⁰ George KUBLER, *Az idő formája: Megjegyzések a tárgyak történetéről*, Bp., Gondolat, 1992, 99–100.

³³¹ *Uo.*, 120.

³³² *Uo.*, 120–121.

³³³ *Uo.*, 124–125.

³³⁴ *Uo.*, 122.

³³⁵ THOMPSON, *i. m.*, 12.

és veszélyesek: tárgyak, amelyek elhagyják kijelölt helyüket és ezzel megzavarják elképzeléseinket a dolgok megfelelő helyéről.”³³⁶ Thompson saját érték kategóriáit építészeti példákkal szemlélteti, és pontosan felrajzolja a köztük lévő átmenetek irányait. Nagyon lényeges, hogy szerinte nincs közvetlen átmenet a mulandó és a tartós dolgok között, valamint a tartós dologból nem lehet a szeméttárral keresztül sem mulandó. Az egyedüli irány, amit ő elképzelhetőnek tart, az a mulandó dologtól a szeméttárral keresztül a tartósig vezet.³³⁷ Az teszi igazán érdekessé a szeméttárral, hogy „a mulandó, időközben szeméttárral lett tárgyak újra kiemelkedhetnek a láthatatlanságból, próbára téve a világról alkotott elképzeléseinket és arra kényszerítve minket, hogy új kategóriázzuk őket, és ennek megfelelően rendezzük újra a világtárral is.”³³⁸ Liz Parsons megállapítja, hogy Thompson szeméttárral elméletének kulcsfontosságú kritikája, hogy bizonytalanságban hagy bennünket azt illetően, hogy milyen eljárások révén változik a tárgyak érték kategóriája. Parsons három műveletet mutat be, a tárgy megtalálását, a tárgy megjelenítését, valamint a tárgy átalakítását és újrahasznosítását.³³⁹ E tevékenységek átvezetnek a következő témakörhöz, a guberálós, a lomtalanító alakjához.

5.2. „Lám, vannak olyanok, akik a szeméttárral is megdézsmálják”

„Lám, vannak olyanok, akik a szeméttárral is megdézsmálják” – ezzel a mondattal zárul Kosztolányi Dezső *Soványodik a pesti szeméttárral...!* című 1930-as írása, azokra az öreg anyókákra utalva, akik esténként gyújtópapíroszót kotorásznak a szeméttárralból, melybe többnyire elhasznált villamosjegyeket, csokoládés dobozok ezüstpapírjait, gesztenyehéjat, újságokat dobálnak, de előfordult már az is, hogy gyermekhullát találtak benne. Ez a Kosztolányi-szövegrész két nagyon lényeges dologra világít rá, elsősorban arra, hogy vannak olyan személyek, akik a mások által kidobott, használhatatlan tárgyak között számukra értékeseket találnak, másodsorban pedig arra, hogy a szeméttárralban a legkülönösebb, legmeglepőbb dolgok kerülnek egymás mellé.

A szeméttárral megdézsmálósja, a guberálós valójában gyűjt, s ezzel az egyedüli tevékenységet végzi, amit tehetünk Susan Sontag szerint, ugyanis ő úgy véli, hogy a

³³⁶ John CARMAN, *Bebocsáttatás a kulturális örökségbe avagy: hogyan lesz valamiből múzeumi tárgy? = Múzeumelmélet...*, i. m., 204.

³³⁷ THOMPSON, i. m., 18.

³³⁸ CARMAN, i. m., 204.

³³⁹ Liz PARSONS, *Thompson's Rubbish Theory: Exploring the Practices of Value Creation = E-European Advances in Consumer Research Volume 8*, szerk., Stefania BORGHINI, Mary Ann MCGRATH, and Cele Otnes, DULUTH, Association for Consumer Research, 2007, 390.

világot sem megérteni, sem megváltoztatni nem tudjuk, az egyetlen lehetőségünk, hogy gyűjtjük. A gyűjtőtevékenység kreatív alkotótevékenységként is felfogható, ha elfogadjuk Groys álláspontját e tekintetben.³⁴⁰ „A modern művészt már Charles Baudelaire szemében turkáló guberálóhoz hasonlította, akinek az a feladata, hogy az Ipar istennőjének álkapcsai közül csenje el a dolgokat, mentse meg hasznosságuktól, s helyezze őket más megvilágításba. Vagyis, ne eleve értékes anyagból, hanem szemétből, csináljon kincseket” – hangsúlyozza Sebők Zoltán.³⁴¹

Tolnai Ottó műveiben a szemét felmagasztosulásához kapcsolódó, Parsons által említett tevékenységek, a tárgy megtalálása, a tárgy megjelenítése, valamint a tárgy átalakítása és újrahasznosítása szemléletesen könnyedén végigkövethető, s leginkább két fogalommal írható le, a már többször említett „Pompeji-effektussal”, mely az első lépésre, a tárgyak megtalálására, hamuból kikotrására vonatkozik, és Andreas Huyssen „muzealizálás” fogalmával, mely összevontan tartalmazza a második és harmadik lépést, a tárgy megjelenítését, beemelését az irodalmi műbe, valamint a tárgy átformálását és újrahasznosítását, azaz költői kategóriává tételét, új jelentésekkel való feltöltését, elhelyezését az André Malraux elgondolása nyomán megképzett imaginárius múzeumban. Kiváló példa e folyamat bemutatására a mitikussá növesztett hokedli esete, melyről *A költő disznósírból* című kötetben azt olvashatjuk, hogy az én-elbeszélő felesége ki akarja dobni, azon vágja a csirkét, de az elbeszélő mindig visszalopja, hogy megadja neki az értékének megfelelő tiszteletet és megvédje, szeretné bevinni a Városi Múzeumba. A *Grenadírmars* című kötet *A szög* című írásában a kamrában már csak ennek az elhíresült ülőalkalmatosságnak a darabjaival, alkatrészeivel találkozunk, de még ebből az abszolút szemét-állapotból is vezet út a múzeumi tárgy, a művészet, a tartós dolgok irányába: „Jutka feldaraboltatta még a *Költő disznósírból* elhíresült hokedlijét is, ha kezembe akadnak kopott, zöld darabjai, alkatrészei, félrerakom őket az egyik szögre akasztott zsákba, ugyanis szeretném majd újraépíttetni szobrász barátommal ezt a mitikus hokedlit, amelyen egy életen át fércelt, varrt volt a Homokvár előző tulajdonosa, a kis női szabó.”³⁴²

A művekben a Homokvár toronyszobája a műértő kusztosz, kurátor terepe, ahol a dobozok, kagylók, rézkörték, szifonok, fém- és porcelántárgyak, kis porcelán függönyhúzó csigák, rothadt kaptafák, Tito-szobrok, vulkánfíberek és egyéb különleges tárgyak a groysi heterogén múzeumi tér benépesítői, melyek az én-elbeszélő igyekszik meghagyni „a káosz

³⁴⁰ GROYS, *A gyűjtemény logikája, i. m.*, MX.

³⁴¹ SEBŐK Zoltán, *A fotó mint szemét*, http://artportal.sigmanet.hu/content/sebok_zoltan_a_foto_mint_szemet (Utolsó letöltés: 2014. február 21.)

³⁴² Tolnai Ottó, *A szög* = T. O., *Grenadírmars: egy kis ízelt opus*, Zenta, zEtna, 2008, 205.

laza, a szemétdombtól éppen csak kissé tagoltabb állapotában”, illetve hagyja, hogy „a hurcolkodások, takarítónők (oroszlán szarmazású takarítónők libaszárnyával úgy takarítja a toronyszobát, akárha valamelyik cári budoárt), a véletlenek mozgassák, szervezzék őket.” Az elbeszélő beavatkozása már művészi gesztus, „már valami installációs művészet, a ma divatos installációs művészet egyik titkos oldalága: a Semmi mint olyan installálása.”³⁴³ A korábban felvetett kiállításrendező eljárás, a nézők aktiválása, hogy a kiállítótér szemétteléből összeguberált dolgokból hozzák létre saját privát múzeumukat itt találja meg legitimációját.

Ahogy már korábban is utaltam rá, Tolnai Ottó én-elbeszélőjének önidentifikációja szempontjából nagyon lényeges a lomtalanító, guberáló alakja, de az őt körülvevő szereplők meghatározásakor, bemutatásakor is szerepet kap a gyűjtés, gondoljunk csak a filatelisták társaságra, vagy Barnabásra, az utcaseprőre, „aki részint alakmás, részint korának, a délszláv háborúk idejének »hőse«, a seprőperformansz bajnoka.”³⁴⁴ Mindenképpen vizsgálatra érdemes a művész szimbólumaként is felfogható utcaseprő, akiről a következőket állítja Hózsza Éva: „Az utcaseprő a kortárs vajdasági magyar irodalom figurája vagy a művész alakmása/alakmástöredéke (is) lett. Az elszaporodó lom tisztítása értelmetlen, befejezhetetlen, céltalan tevékenység. Az »utcaseprő« egyéni útja, nevesítése, kitörése az uniformizált világból, a sablonos ismétlődésből, valamint a »margó-lét« felvállalása ugyancsak kiemelkedő lét- vagy alkotói probléma.”³⁴⁵ A balkáni szemét olyannyira beborít mindent, hogy az utcaseprő a balkáni várossá vált Szabadkán abszurdummá vált, a szeméttelenség, a tiszta utcák képe pedig már csak legendaként, egy letűnt kor távoli visszfényeként jelenik meg.³⁴⁶

Az *Ómama*-kötetben a költő egy egész ciklust szentel Barnabásnak, a verssorozat élére pedig egy Beuys-idézet kerül, mely szerint a jeles képzőművész nem helyezi az utcaseprőket Homérosszal egy szintre, de csak azért, mert Homérosz mást csinált, az utcaseprők viszont a jövőt mutatják.

Barnabás, a palicsi utcaseprő szecessziós villában lakik, nyulakat tart, de legfontosabb kelléke mégis sárga, avagy szomorú vesszősöprűje. Palicsról áthelyezik Szabadkára, de a város utcáit ott már nem tudja tisztán tartani, álma viszont, hogy Pompeji

³⁴³ Tolnai Ottó, *Infaustus*, i. m. 326.

³⁴⁴ HÓZSA Éva, *Barnabás-identitások*, Forrás, 2012/4, 101.

³⁴⁵ HÓZSA Éva, *A lomtalanítás irányai – A lomtalanítás képlékenysége. Tolnai Ottó Barnabásának lehetséges előképe*. Hungarológia Közlemények, 2011/4, 46.

³⁴⁶ TOLNAI Ottó, *Bámulja soká = T. O., Ómama...*, i. m., 186.

utcaseprőjévé nevezzék ki. A *Bámulja soká* című költeményben egy érdekes dolgot talál az utcán:

„és hajnalban munkára indulva barnabás
ahogy a vállán szomorúfüz söprőjével
kilép az utcára kis híján átzuhan
át a hamuval teli vulkánfíberen
bámulja soká mi az,
kémlelve tekint fel az égre
majd azt kémléli látja-e valaki
körülsétálja
még rajta a századfordulós címke (cím)
a bartók úton lomtalanítottam budán
az ómama változatait tároltam benne
de valaki alágyújtotta a fóliánsokkal a füstölőt
majd később ravaszmód hamuval merte tele
finom akáchamuval
akáchamu akácméz
regény misu azt tanácsolta ne szórjam szét
várjam meg újbóli átváltozását
hagyjam dolgozni formáját keresi az anyag”³⁴⁷

Barnabás reggel botlik bele a lírai én vulkánfíberébe, miközben szomorúfüz söprőjével munkába indul, de a hangsúlyt mégis arra helyezném, hogy a lírai én azt várja, hogy az utcára kitett kofferben egy újbóli átváltozás menjen végbe, az anyaga találja meg a megfelelő formáját. A koffert valaki ott felejtette az utcaseprő háza előtt, vagy éppen a lírai én akart megszabadulni tőle, tehát mintegy szemétként kidobták, a thompsoni szeméttelmélet értelmében a láthatatlanság szférájába helyezték, hogy végbemenjen benne valamiféle változás, amely révén új funkciót, új formát nyer. Barnabás hosszasan kerülgeti, figyel, rátapasztja a fülét, s megidéződik benne annak a ponyvába csavart különös tárgynak a képe, amit néhány napja adtak le a vonatról, s Fizand Tivadar szerint minden

³⁴⁷ *Uo.*, 184–185.

bizonytal egy hárfát rejtett. A két csomag összekapcsolása máris egyfajta értéknövekedést eredményez a vulkánfíber esetében.

Hózsá *A lomtalanítás irányai – A lomtalanítás képlékenysége* című kiváló tanulmányában sorra veszi Barnabás előképeit Kosztolányi Dezső és Csáth Géza műveiben, valamint a lomtalanítás, nagytakarítás vajdasági magyar irodalmi vonatkozásait is felvillantja megemlítve drMáriás *Lomtalanítás* című könyvét, Ladik Katalin *Hvari naplóját* és a balkáni szemét diskurzusának emblematikus példáját a kilencvenes évekből, Németh István *Házioltárát*, amelynek végén „a kovácsműhelyben összerakott dobozokból, hulladékokból, valamint a rajtuk maradt címkékből, puzzle-technikával akár a régi, letűnt Jugoszlávia is visszaírható.”³⁴⁸ A kovácsműhely leltárát maga a készítője is haszontalannak tartja, de a leltározás kényszere hajtja, mely akár az archívum kízó vágyával is összefüggésbe hozható. A faluszéli szeméttelpre emlékeztető limlomok tömkelegében valamiféle rend uralkodik, minden kacatnak megvan a helye ugyanúgy. A szeméttelpré és a rend elsőre ellentétesnek tűnik, de gondoljunk csak a csodakamrákra, s a látható rend hasonló hiányára, s máris enyhül a két fogalom közötti szembenállás. Az üres csomagolások között Jugoszlávia és Európa rejtőzködik távolról az akkumuláció, az empaquetage és az assemblage művészi eljárásait idézve, a tárgyak kollekciónak állnak össze: „Itt található tehát egy volt ország és Európa hulladéka, egy fantasztikus AMBALÁZS-gyűjtemény, az, amit a szegények oly boldogan cipelnek haza a boltok elől. [...] A műhely ezen részének szinte minden talpalatnyi része be van töltve, a limlom között a cérnavékony »közlekedési utak«, a keskeny ösvények úgy hálózzák be a teret, mint térképeket a folyók.”³⁴⁹ E csomagolás kollekciónak a régi szegénység ősi törvénye hozta létre: „nem eldobni, hanem megőrizni mindazt, bármely csekélységről, akár egy rozsdás, görbe szegről legyen is szó, ami még valamire felhasználható!”³⁵⁰ A jövőbeni szükségesség lehetősége menti meg e tárgyakat a kidobástól bár pusztán felhalmozásként Baudrillard értelmében a gyűjtemények kezdeti szakaszát jelenítik meg, mégis a jövő egyfajta zálogaiként is felfoghatóak, s ezzel az archívumra felé mutatnak, még ha eredendően nem is archiváló céllal kerültek egymás mellé, ezt a talán tudattalan készítményt csak az utólagos befogadó tekintete fedezte fel.

A mániákus gyűjtő, Alfred Táhweig lakásait, pincéit képzelhetjük el úgy, ahogy Németh István a kovácsműhely középső részét írta le cérnavékony utakkal a szeméttelpré át,

³⁴⁸ Hózsá Éva, *A lomtalanítás irányai ...*, i. m., 45.

³⁴⁹ NÉMETH István, *Házioltár: Szerelmes krónika*, Újvidék, Forum, 1996, 149–150.

³⁵⁰ *Uo.*, 150.

Tolnai Ottó művei közül pedig a *Briliáns* című novella kívánczik a kovácműhely és Táhweig szemétkerakatai mellé a kiállítótérbe. Az 1987-es szerzői keltezésű, és a *Prózák könyvében* megjelent elbeszélést Csuha István igazi antológiadarabnak, a kortárs magyar próza egyik legkiválóbb szövegének tartja, egyfajta Tolnai-„főműnek” tekinti, ám ennek ellenére kevés szó esik róla.³⁵¹ A *Briliáns* központi alakja, narrátora egy idős nő, aki vendégmunkásként dolgozott Németországban. A szöveg az ő egyes szám első személyű visszaemlékezése a gyermekkoráról, az embertelen munkával töltött németországi évekről, halott férje hazahozataláról, gyűjtősznvedélyének kialakulásáról és fokozatairól. A történet-szálak szövevényében felsejlik felmenőinek sorsa is, amely „rendre tragikomikus módon félbemarad vagy váratlanul egy teljes fordulatot vesz a 20. század történelmi fitorainak vagy éppenséggel furcsa eseményeknek a következményeképpen”.³⁵²

A *Briliáns* textusán, textúráján tematikailag, motivikusan és a szerkezet szintjén is végigvonul a kristály. A béna koldus közlekedőeszköze, sámlija csillogó kristályszámollyá lényegül át, a lecsutakolt ló gyémántkancává nemesül, gyémántként csillog a varjú, amelynek ürüléke is kristályszerűen áttetsző, „üres”, „fehér folt”, „árnyék” a havon, csillog a zsiros kötél, az egész világ kristállyá válik azon a karácsonyestén, amikor a tízéves kislány véget akar vetni életének. A szépséghez, a ragyogáshoz szükségszerűen kapcsolódik tehát a hideg borzalom, a szörnyűség, a halál. A koldus sámlija a borzasztó külvárosban lényegül át megelőlegezve a kislány sámliját, amely szintén kristályszámolyként jelenik meg, és a tervezett öngyilkosság egyik kelléke, majd az egész életét végigkövető tartozék lesz. A gyémántkanca hátán „lovagol át” a narrátor édesapja a halálba a zsiros kötél segítségével, és a kislány is ugyanezt a kötelet szeretné használni. A gyémántvarjú napok óta nem evett, azért üres az ürüléke, csak fente a csórét a havon, a jégen, a kislány halálát leste, várta.

A kislány tízévesen marad magára a tanyán a kecskével, a kutyával és háromlábú macskával, az apja meghal, az anyja Németországba utazik dolgozni, és gyorsan férjhez is megy. Az anya különféle ajándékokat küld haza, de a lány mindent a kútba dob, kivéve a selyempapirost, amibe a mandarint csomagolták. Megírja az anyjának, hogy ha nem jön haza, karácsonyeste pontban éjfélkor felakasztja magát. Az a karácsony volt a visszaemlékező legszebb napja, legszebb ünnepe. Már reggel elkezdett készülődni, megfürdött, levágta a körmeit, szépen befonta a haját, feltakarított, rendet csinált. E

³⁵¹ CSUHAI István, „Vagy hát valamiképpen mégis” Tolnai Ottó két elbeszéléséről = *Tolnai-symposion...*, i. m., 181–182.

³⁵² *Uo.*, 183.

tevékenységsorban a kristályosodás rend- és harmóniateremtő jellegére figyelhetünk fel. A szöveg folytatásában a külső táj válik kristállyá e különleges anyag tulajdonságaival összhangban. A ragyogó téli, havas táj magától értődően utal az örökre megfagyott jégre, a kristály tisztaságára, fényére. A télhez a kristályoz szerkezet, a rend, a nyárhoz pedig a széthullás, pontatlanság rendelődik hozzá. Így emlékszik erre a kitüntetett eseményre az idős asszony: „Izzott a határ. Parázslott a hó. Egy nagy kristály volt a világ. Egy nagy tiszta kristály. Rettegni kezdtem, beállít anyukám, és összemaszától, összenyálaz, összeszutykol mindent.”³⁵³ Már-már a gyermek is kristályossá válik, gyémánttá fagy, de a kecske bökdösni kezdi, hazavezeti. Az egész környezetét a készülődés, a várakozás, a kitüntetett pillanat lehelete hatja át. Egy jégcsap szemű egér még utoljára meg akarja nézni a halálba készülőt, kezd széthullani a világ körülötte, megreped az ablaküveg, a falak is kezdenek hasadni a fagytól ahogyan a jégvirág bomlik az ablaküvegen, kezd peregni a mész a falról, üvegeként pattan el a pókfonál, sőt az órában is elpattan valami, így „az utolsó, a legutolsó pillanatokat már képtelen mutatni”.³⁵⁴ A kristályosodással ellentétes szétesés folyamata nem juthat el végső pontjáig, kiteljesedését az anya érkezése szakítja meg.

A csillogó ásványok a németországi spárgaföldeken kapnak újra fontos szerepet. A gazda állandóan vakondra vadászik, tőle tudják meg a spárgaszúró bácskai asszonyok, hogy e gyémántbundás állatka eszi a szentjánosbogarakat. Az elbeszélő egyszer megvizsgálja a vakond ürülékét, így számol be erről: „Egyszer aztán megvizsgáltam a vakond ürülékét. Mert, mondtam, kell valamit csinálni, valami mást, kell valami másra gondolni munka közben, mert különben eldobja a kést az ember, és üvöltve rohan a ködös, sötét német hegyek irányába. Megvizsgáltam. És tényleg világított. Olyan volt, mint a drágakő. A vakond ürüléke olyan, mint a drágakő. Mint a briliáns.”³⁵⁵ Az emésztés végterméke, az ürülék, a bélsár a megszokott alantas szférából a magasba, a különlegesen megmunkált átlátszó drágakő szintjére emelkedik. A drágakő szimbolikájában kiemelt fontosságú a csiszolás, ugyanis ez az aktus a lélek fejlődését jelképezi, ahogyan „a durva, sötét, szabálytalan követ szabályos alakú drágakővé nemesítik, úgy válik a lélek az isteni fény forrásává”.³⁵⁶ Az asszony ekkor gyűjteni kezdi a vakondürüléket, nagy becsben tarja, számára valóban hatalmas értéket képvisel, kapaszkodó, amely segítségével képes túlélni a

³⁵³ TOLNAI Ottó: *Briliáns* = T. O., *Prózák könyve...*, i. m., 178.

³⁵⁴ *Uo.*, 182.

³⁵⁵ *Uo.*, 187.

³⁵⁶ *Szimbólumtár: Jelképek, motívumok témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, szerk. PÁL József, ÚJVÁRI Edit, Bp., Balassi, 1997, 107.

megaláztatást. A spárgaföldeken dolgozók munkája a koncentrációs táborokat idézi, már a KZ-oratóriumból származó Pilinszky-mottó („Én ordítózom a dobozban!”) is megnyitja az utat az effajta értelmezés előtt, de konkrét szövegszerű utalásokkal is találkozunk. A munkatáborok és a spárgaföldek közötti kapcsolatot a legerőteljesebben az *Arbeit macht frei!* jelmondat továbbgondolása teszi kikerülhetetlenné. Az asszonyokkal dolgozó diák nyitott gázkamráknak nevezi a spárgaföldeket, és ő mondja ki, hogy a spárgázással megkeresett pénz szabaddá teszi a vendégmunkásokat a németek áruházai számára. A briliánsként ható vakondürülék gyűjtése az asszony számára ebben a túlhajszolt, túlellenőrzött világban egyfajta menekülés, a megőrülés ellenszere. Ez a folyamat valójában a gyerekkora óta tartó szemétygyűjtés következő állomása. Németországból kincsként hozta haza a vakondbriliánst, majd a korábbi selyempapír-gyűjtési mániája kiegészült az orvosságos dobozok, a karton és újságpapírok guberálásával. Egy kamrát bérel, amit telehord papundeklivel, a gyűjteménye már őt is kezdi kiszorítani, nincs hely számára a priccsen, a sámlin kénytelen aludni. Az asszony szabályosan lenyomatot hagy az őt kiszorító szemétkben emlékeztetve Walter Benjamin megállapításaira a lakás és 19. századi lakója viszonyára: „Nincs még egy század, amely annyira lakásmániás lett volna, mint a tizenkilencedik. A lakást az ember tokjaként, hüvelyként fogta fel, és minden tartozékával olyan mélyen ágyazta bele, hogy egy körzőkészlet dobozára gondolhatnánk, ahol az eszköz minden cserélhető részével együtt mely, többnyire violaszín bársonybarlangokba ágyazva fekszik.”³⁵⁷ Bár a 20. század véget vetett a lakozás e típusának Benjamin szerint, de e hüvely mintha újra megelevenedne a *Briliáns* kamrájában, a szemétkből, a felhalmozott tárgyakból képződik tok az asszony köré.

A szemétkhez a kosz, a mocsok képzete kapcsolódik általában. Bár az asszony kijelenti, hogy „[a]ki Németországban évekig takarít, az aztán egy életen át csak a szutykot sóvárogja”,³⁵⁸ kamrája mégsem piszkolódik el, mert mindent fényesre csiszol a sok papír, papundekli, vagyis a rengeteg összeguberált szemétk. E fényesre csiszolás eredményeképp minden csillog, mint a csont, mint a briliáns. A gyémántcsiszolás aktusa megdicsőíti a szemétket, briliánsragyogást kölcsönöz neki. A szemétkkel együtt az asszony is felemelkedik, a narancsselyempapírból készített ruhájában előbb JAFFA GOLD-angyallá, majd az égő szemétkhalomba befalazva, miközben a világ ismét kristállyá válik, mint azon a régi

³⁵⁷ Walter BENJAMIN, *Passzázatok: részletek* = W. B., „A szirének hallgatása”: *Válogatott írások*, Bp., Osiris, 2001, 243–245.

³⁵⁸ TOLNAI, *Briliáns, i. m.*, 192–193.

karácsonyestén, parázsló narancsselyem ruhájában csillaggá magasztosul, mellyel szeretkezni akar a mécsbogárka.

5.3. A hulladék archeológiai rétegei

Danilo Kiš és Leonid Šejka mellett, hogy erőteljesen hatott Tolnai Ottó művészetére, ugyancsak fontos stúdiumokat folytatott a szemétről, szemételepekről. Az utolsó jugoszláv író egy 1985-ben vallott a tárgyak iránti érdeklődéséről, a szemetesládák megkapó tarkaságáról és *Dubrište* című verséről, melyet magyarra *Szemétdombként* és *Trágyadombként* is fordítottak. A versben a kuka részletes leltára a világ rezüméjeként, nagy lerakataként, a lényegként tűnik fel. A tárgyak maradványai történeteket rejtenek. A szerző sokkal fontosabbnak tartja a dolgok megnevezését, mint történetük elmesélését, ugyanis szerinte a tárgyak elmondják saját történetüket, a kukák pedig archeológiai rétegeket rejtenek.³⁵⁹ A felsorolás, a leltár retorikai eszköze és a szemétdomb, hulladék, lerakat iránti érdeklődés a kezdetektől jellemző a szerzőre, és Radics Viktória megállapítja, hogy annak felsorolásával, ami van, az író valójában a hiányt rajzolja körül.³⁶⁰ (Ugyanez a szerepe a felhalmozott ruháknak, tárgyaknak Christian Boltanski *Memento* című kiállításán.)

Kiš a már idézett interjúban arról is beszélt, hogy legszívesebben a bolhapiacról vagy a hulladéktelepről írna könyvet, mert ezek azok a helyek, ahol magmává válnak ismét a jelenségek, mint a teremtés előtt, és ezeken a helyeken úgy érzi magát emiatt, mint az az anyag előtt, melyből Isten megteremtette az embert. Radics hangsúlyozza a szemételep inspiratív jellegét, az ott található tárgyak művészi nyersanyagként való felhasználást: „A világszemétre még ráakódik a közhelyek szeméthege, az antropológiai hulladékra, az elméletek szemétkerakata – mindez az intellektuális massa, ami az íróknak anyag, ahonnan tények és eszmék roncsait gyűjti, amit aztán klasszifikál, rendez, átstrukturál és így transzformál.”³⁶¹

Danilo ifjúkor barátja volt Leonid Šejka belgrádi festőművész, aki még az írónál is megszállottabban és szisztematikusabban foglalkozott a szemételepekkel,³⁶² lelkesen kereste a szemételepen uralkodó rendet, rendszert, erről tanúskodnak írásai a *Grad* –

³⁵⁹ Radics Viktória = RADICS Viktória, *Danilo Kiš - pályarajz és breviárium*, Bp., Kijárat, 2002, 176.

³⁶⁰ *Uo.*, 179.

³⁶¹ *Uo.*, 181.

³⁶² *Uo.*

*Dubrište – Zamak I-II*³⁶³ (Város – Szemétdomb – Kastély) című kötetében. Šejka meglátása szerint a káosz csupán az első benyomás a szemétdomb kapcsán, de valójában minden tárgynak megvan a meghatározott helye, „minden tárgy gép, és mind együtt egy szisztémát alkotnak, a kérlelhetetlen összefüggések rendjét, egy hálót, az okok és következmények százszoros láncolatát, mely szét van húzva a felületen, a térbeliség sejtjeibe, húsába van szúrva, vagy az időbeli folyamatsorra keresztre feszítve.”³⁶⁴

Tolnai Ottó szintén felettebb érzékeny a szemétdombokra. „A funkciójukat veszített, haszontalan tárgyak iránti vonzalom, a szemét esztétikájára való érzékenység a kezdetektől jelen van Tolnai Ottó költészetében, – állítja Ladányi István – talán a hatvanas évekbeli beatkultúra társadalomkritikájával, a magukat a hasznosság rendjén kívül helyezőkkel való azonosulás következményeként, a nyolcvanas években viszont egyik központi kategóriája lesz, a mediterráneummal, az azúrral egyenértékű. A vakvágány körül kialakult szeméttelp kedvenc költői terepe lesz, az itt közlekedő Azúr expressz közlekedési rendje, útiránya, megcélzott távlatai a vágányok mellett fölhalmozódó szeméttel, a jugoszláv ipar funkciójukat veszített termékeivel szembesülve válnak igazán érzékelhetővé.”³⁶⁵

A Tolnai szövegek én-elbeszélője fontos stúdiumokat folytat a szeméttlerakatokról a Telep és Újvidék között, továbbá a járási tanyájánál, a kishomoki kurgánoknál is figyeli azok lakóit, s olykor le is írja őket. Az egyik legkülönlegesebb kutatási terepe a tükörgyár szeméttelpe, ahol Csömöre bácsi, a *Végel(ő)adás* borbélyja szerette törni az üveget, ahol *A tengeri kagyló* gyerekhősei tükörresztlik, majdnem hibátlan katonatükrök, lilába csavarodó fémforgácsok között turkálnak, megsebzik magukat az éles felületekkel. A tükörgyár szeméttelpejénél, mely a gyermekek kedvelt játszótereként jelenik meg, keresve sem találhatunk paradoxabbat, e kifejezés már-már az oximoron határait súrolja, amennyiben a tükörhöz és az üveghez a tisztaság, az áttetszőség, a szeméttelpehez pedig a csúfság, a piszok, a bűz képzetei társulnak. A szemétre hányt tükörresztlik alantának tűnő helyzetükben is fényessé, magasztossá válhatnak, erről tanúskodik *A tengeri kagyló* egyik részlete: „Delet harangoztak, immár a tükörhulladék, tükörszemét közepén álltak, a nap annyira erősen sütött, annyira vakítóan villogott minden cserép, hogy hátrább kellett húzódnunk”.³⁶⁶ A vakító tükördarabok egy újabb paradox jelenségre hívják fel a figyelmet, a fény „a sokszoros tükrözés révén sokszorosán elkápráztatja a nézőt”, ugyanakkor „el is

³⁶³ Leonid ŠEJKA, *Grad – Dubrište – Zamak I-II*, Beograd, NIRO „Književne Novine”, 1982.

³⁶⁴ Idézi RADICS Viktória, *i. m.*, 180.

³⁶⁵ LADÁNYI István, *Se füle, se farka = Ex Symposion*, 2005, 54, 32.

³⁶⁶ TOLNAI Ottó, *A tengeri kagyló: Kisregély*, Újvidék, Forum, 2011, 53.

vakít, megsemmisíti a tükörképet, láthatatlanná teszi azt, ami valójában *van*.³⁶⁷ A nagymértékű jelentésgazdagodás mindig bizonyos jelentésvesztéssel jár, bár kérdés az, hogy a széttöredezett tükörképek eltűnése és átlényegülése vakító fénné, valóban veszteség-e.

Az általában negatív helyszínekként felfogott szemétkerakók csodavilágként jelennek meg a Tolnai-szövegekben, átváltozásukról többek között a *Grenadírmars* egyik novellájában olvashatunk: „a semmis dolgok, helyszínek a nulla fokon egy váratlan pillanatban: átfordulnak – és a túoldalra, a negatív oldalra, csodálatos világgá létezni, működni kezdenek (minden bizonnyal ezért olyan fontos a modern irodalomban is az írás nulla foka, hogy mint üvegen átnyomulhasson rajta valami egészen más), noha az újvidéki Telep szintén szemétdombbá tűnő vakvágánya, a kanizsai Járás szikes pusztája, a palicsi Abbázia katonatemetőt vizionáló, elhagyott kertmozi a szemem előtt fordult át, én voltam első nézője, tanúja, jegyzője.”³⁶⁸ Az írás és a dolgok nulla foka jellemző kifejezése, kategóriája a szerzőnek, s Thompson szemétkerakóelméletét is eszünkbe juttathatja, melyben a tárgy értéke nullára csökken, majd átfordul, s értékkel telítődik.

Beszédes István *Magyarázta a sötétségnek* című novellájában megjelenő szemétkerakó is túl van, átfordult azon a bizonyos nulla fokon, isteni attribútumokkal gazdagodik. A szöveg én-elbeszélője isten lelőhelyeként határozza meg a szemétkerakót, s istent kisfiúként képzelel el, aki „egy éles tárgyakkal teli óriási rozsdatemetőben játszik. Az arannyal befuttatott, hasznavehetetlen lim-lom gyűjtőhelyén. Az aranyfényt ő veti a roncsra, amely viszont az én életem, meg az enyémhez hasonló, maga után mindent felporzoló, de mindvégig sötétben maradt többi élet hulladékát gyűjti.”³⁶⁹ E hulladékkerakó az egész világ, az emberiség temetőjeként tűnik fel, melynek hozzá elsőre egyáltalán nem illő aranyfényt az isteni, felsőbbrendű jelenlét adja. Míg Tolnainál inkább a művészet irányába mozdul el a szemétkerakó, addig Beszédes a szemét megdicsőülését az isteni szférában látja és láttatja.

5.4. A szemét színeváltozása

A szemét színeváltozásáról, művészeti megjelenéséről olvashatunk Tolnai egyik képzőművészeti esszéjében, a téma Milorad Krstić kisplasztikája: „Ha közelebb lépünk

³⁶⁷ BEKE László, *Egy képzeletbeli múzeum, i. m.*

³⁶⁸ TOLNAI Ottó, *A hanyatlás rése = T. O., Grenadírmars..., i. m., 336–337.*

³⁶⁹ BESZÉDES István, *Magyarázta a sötétségnek = B. I., Napkitörés: Kisprózák, Zenta, zEtna, 2008, 71.*

ehhez az ehető, ultraviola kerámiához, látjuk, föl van vágva a bendője, és benne: gyufásdoboz, golyóformára festett injekciós kapszula, miegymás.” A szobor kapcsán egy történet jut eszébe a kiállítást megnyitó újvidéki költőnek. Az oda nem illő tárgyak jelentik a mű és a történet közötti kapcsolatot. A dalmát halászok egy ezüst cigarettatárcát találtak egy cápa hasában. Krstićre jellemző a különféle tárgyak jelenléte a műveken, „mint Orfeusz után, Milorad után is elindul az össz hulladék, szemét, és érintésétől minden kiszínesedik, megédesedik” – írja Tolnai, aki szerint az állat maga már felesleges is. Ez az alkotás továbbblendítheti az asszociációsort Dubravka Ugrešić *A Feltétel Nélküli Kapituláció Múzeuma* című regénye irányába, amelynek visszatérő motívuma és egyben szövegszervező eljárása is a Roland nevű elefántfóka bendőjében talált tárgyak kiállítása a berlini állatkertben. A tárgyak lajstromozása után a horvát író megjegyzi, hogy a látogató, bár tudja, hogy csupán a véletlen határozta meg a tárgyak muzeális-kiállítási értékét, mégis elkezd finomabb kapcsolódási pontokat, jelentéshordozó koordinátákat keresni. A regény olvasásához is ezt a magatartást ajánlja Ugrešić: „Az olvasónak is hasonló módon kellene olvasnia az előtte fekvő regényt. Ha úgy érzi, hogy a fejezetek között nincsenek szorosabb értelemhordozó kapcsolatok, legyen türelemmel, a kapcsolatok idővel maguktól kialakulnak.”

A felhalmozott tárgyakhoz való viszonyulás felveti a gyűjteményi érték kritériumának kérdését. E problémakörrel hosszán értekeznek Boris Groys *A gyűjtemény logikája* című írásában. A mit érdemes gyűjteni kérdésre nagyon nehéz pontos, hiteles választ adni. „Azt lehet például mondani, hogy a műalkotásnak önmagában érvényesnek kell lennie ahhoz, hogy kiérdemelje egy gyűjteményben való megőrzését: ehhez a műalkotásnak meg kell testesítenie a szépséget, a jóságot, az istenit, az emberit, a formai és minőségi tökélyt, az ésszerűséget, a geometriait, a szenvedélyességet, a természetszerűséget, az eroszt, a lingvisztikait, a szociálkritikait, a demokráciát vagy felőlem akár a dekonstrukciót is. E válaszok azonban több mint problematikusak: ha a műalkotás már egyébként is valami érvényeset testesít meg, fölöslegesnek látszik, hogy ráadásul még őt magát is meg kelljen őrizni” – írja Groys.³⁷⁰ A gyűjtemények kialakításában hagyományosan a személyes és a társadalmi ízlés dominált, az avantgárd szállt szembe élesen ezzel a felfogással hatályon kívül helyezve a tetszés elvét, azt kiáltva ki megőrzésre méltó műalkotásnak, ami senkinek sem tetszik. Az orosz származású művészetfilozófus szerint a gyűjtés és megőrzés kritériumai mindenképpen a

³⁷⁰ GROYS, *A gyűjtemény logikája...*, i. m., MVII.

gyűjteményen belül, a gyűjtés belső logikájában keresendők, a gyűjtés aktusa pedig alkotási folyamat. Groys ez utóbbira példaként a duchampi ready made-eljárást hozza fel, amely esetében a műalkotás értékének alapja a művész alkotó intervenciója helyett a gyűjtemény logikája, amely művészi szintre emeli a hétköznapi használati tárgyakat. A művészettudomány hangsúlyozza, hogy „a profán valóság objektumai, amelyek bejutnak a gyűjteményekbe, maguk is megváltoznak – még akkor is, ha »materiálisan« ugyanolyanok, mint korábban voltak. Ezek az objektumok ugyanis új kontextusba kerülve más megvilágításba helyeződnek.”³⁷¹ Az új kontextus, az egymás mellé kerülés idézi tehát elő a korábbi hétköznapi tárgyak metamorfózisát az elefántfóka bendőjében, Milorad Krstić kisplasztikájában és a Tolnai-szövegek képzeletbeli múzeumában. A Groys által is említett ready made-eljárás figyelhető meg Tolnainál, ugyanaz a gesztus érhető tetten a kopott hokedli muzealizálásában, mint Duchamp lefelé fordított piszoárjának *Forrássá* válásában.

Míg az elefántfóka bendőjébe az állat szeszélyes étvágya következtében kerültek be a legkülönbélebb tárgyak, addig Tolnai azokat a tárgyakat gyűjti egybe, sajátítja ki, amelyekkel kapcsolatban sikerült felfedeznie valamiféle személyes és lokális vonatkozásokat. Ezt az attitűdöt nevezi a szerző „intimpistáskodás”-nak.

A hulladék művészeti alkotássá változását követhetjük figyelemmel a volt Jugoszlávia iskolai atlaszán keresztül is. Az én-elbeszélő a szemétből guberál össze egy atlaszt: „nemrég séta közben az egyik kukára helyezve egy atlaszt pillantottam meg: Jugoszlávia szép, keményfedelű, iskolai atlaszát. Mindig szerettem a térképeket, atlaszokat. Szó nélkül a hónom alá csaptam, és folytattam az utamat. Körülsétáltam vele a Vértót, majd, mivel éppen le volt csapolva, alászálltam a fenekére. A kiszáradt tó feneké bűdös, ám a frissen lecsapolté illatos, az az ember érzése, a víz alatt mozog. Beültem megszokott helyemre, öreg pákász, a kis nádas labirintusában, be ragyogó rizómafotelemben. És átlapoztam, úgy is mondhatnám, áttekintettem Jugoszláviát. Mint olyant. Életemet. Hiszen az ún. Nagy-Jugoszlávia azonos volt életemmel. Egybeestek.”³⁷² A kidobott atlasz akár a mindent összefoglaló fedőlap, forma is lehet, de a gyűjtés tárgya mindenképpen. Továbbá a történelem szemétdombjára hányt térképek, atlaszok képzőművészeti kérdéssé, műalkotássá nemesülnek Saghmeister Peity Laura közreműködésével. A volt Jugoszlávia postaügyi térképe, mely a zágrábi tanszergyártó vállalatban, az UCILA-ban készült kitűnő, preparált vászonra a művésznő alkotásának háttérül, nyersanyagául szolgált, s e művet Tolnai térségünk egyik alapképének tekinti.

³⁷¹ Uo., MXI.

³⁷² TOLNAI, *Költő disznósírból...*, i. m., 179–180.

Egészen hétköznapi dolgok, akár szemétből guberált tárgyak nyersanyagként Szikora Tamás művészetében is megjelennek, erről szól a *Kalapdoboz a Holt-tenger mellől* című képzőművészeti esszé, fondorlatos megnyitászövegek kollekcója. Az írás első része a doboz filozófiai beágyazottságára mutat rá Rilkétől, Heideggeren, Sartre-ön, Bachelardon, Deleuze-ig, majd egy éles huszárvágással a hajléktalanok abszolút komoly dobozgyűjtéséhez jutunk, megemlítve természetesen Warhol elmaradhatatlan dobozait is Szikora Tamás dobozfestményeinek apropóján.

A kartondoboz csomagolóanyagként eleve kidobásra rendeltetett, de Tolnai Ott még ebben is felfedezi a művészet pecsétjét, a hajléktalanok hajlékká váló dobozai a sok hajtogatástól műalkotássá lényegülnek át, valahogy úgy, ahogyan a mindenholn összeszedett dobozok Szikora Tamás festményein. A festő képei számára egész Kecskemét gyűjtötte a nyersanyagot, s az esszéíró szépíróként és műkritikusként is különösen foglalkoztatja ez a mozzanat. A művész kapott már cukorkás-, dominósdobozokat, tolltartókat, különféle képkereteket, léceket, deszkákat, rongypapirosokat, de az író számára a legizgalmasabb mégis az a kalapdoboz, amit a Holt-tenger mellől küldtek, s ez a motívum nem csak az adott szöveg címében jelenik meg, de a 2013-ban megjelent monumentális képzőművészeti esszékötet címadójává válik. E könyv, ha doboz lenne, magába foglalhatná éppen az eddigi képzőművészeti esszéket tartalmazó könyveket (*A meztelen bohóc* (1992), *Rothadt márvány. Jugoplasztika* (1997), *Feljegyzések a vég tónusához* (2007)), viszont valamiféle teljesség csak a négy könyv együttes olvasásakor bontakozhat ki, ugyanis a szerző nem egy-egy korszak, hanem az egész eddigi életmű terméséből merít szerkesztéskor. Az életművön belüli intertextuális kereteken belül maradván talán nem meglepő, hogy a kalapdobozról azonnal a kisinyovi rubintos kalaptű jut eszembe, csak épp a kalap hiányzik, viszont kalaplelőhelyként a Tolnai-univerzumban Maurits Ferenc képei kínálóznak.

Az esszében a doboz héjként, tokként válik fontossá, amint körülöleli tartalmát. A kalapdoboz inkább hangdoboz, hangtest, mint valós kalapok tárolására szolgáló eszköz, a semmi akusztikáját öleli körül. „Ám Szikora sem téved az ezen anyagok szuggerálta idő labirintusában, csak fontos neki a tok, a hüvely, a fiók, a doboz, a ládikó, a láda falának minősége, biztos akar lenni benne, hogy létezik, jóllehet elejéről próbáljuk bizonygatni, magában a dobozban sosincs semmi, illetve hát éppenhogy benne van, benne létünk legtitka, illetve hát annak a helye...”³⁷³ – írja Tolnai Ottó, s felvillantja az a másik dobozt

³⁷³ TOLNAI OTTÓ, *Kalapdoboz a Holt-tenger mellől: Szikora Tamás dobozolása* = T. O., *Kalapdoboz: Képzőművészeti írások*, Újvidék, Forum, 2013, 328.

is, melyben a város lelelkét találta meg a lila ördöglakat képében, de Buñuel rejtélyes tartalmú dobozát is *A nap szépéből*. Ha a doboz tartalma a semmi is, azt semmiképpen sem negatívan kell értelmeznünk, hanem úgy, ahogy Radnóti Sándor értelmében „az a tartalma, hogy nincs tartalma”³⁷⁴ Shakespeare manierista tréfáját, melyet a *Hamlet*ben követett el, az esztéta a modern művészet sajátosságának tekinti: „a semmit sem látok és a látom a semmit állítások ikeresetében az utóbbi tartalmazza azt a nem észlelhető, érzékileg nem feltáruuló különbséget, amely a művészet ismérve.”³⁷⁵ A pozitív töltetű, nagyon is teljes semmi Tolnai Ottó művészetének központi kategóriája, a kalapdobozban megbújó semmi akusztikájáról ír össze „sefüsefát” semmis műfajaiban, ezt a semmit rendezgeti imaginárius múzeumaiban.

³⁷⁴ RADNÓTI Sándor, *Hamisítás*, Bp., Magvető, 1995, 175.

³⁷⁵ *Uo.*

6. Képzőművészeti gyűjtemények

„Hisz a képzőművészet az én igazi terrénumom. Ott kevésbé hibázhatok”³⁷⁶ – olvasható Tolnai Ottó *Rothadt márvány* című kötetében. A festőművész szemű költő számára a képzőművészet valójában mindennek az alfája és ómegája. Szinte minden képzőművészeti kérdésként tűnik fel számára, s az a gondolatmenet is oda lyukad ki végül, amely a festészet és szobrászat kérdéseitől nagyon messziről indult. Ez a képzőművészeti beágyazottság nem furcsa különtség, sokkal inkább nemzedéki, jugoszláviai magyar jellegzetesség. A művészeti ágak szoros összefonódása jellemezte *Új Symposion* folyóirat köré csoportosuló művészeket, akik kiváló kapcsolatot tartottak fent a jugoszláviai írókkal, képzőművészekkel.

Az *Új Symposion* egy egész korszakot meghatározó karakteres vizualitásáról joggal állította a kiváló irodalomtörténész, a lap meghatározó szerzője Thomka Beáta, hogy ha találomra kiragadnánk egy folyóiratszámot a hatvanas évek végéről, „a két nyelv együttese, a verbális és képi különös egyenrangúsága lenne a legszembeötlőbb”.³⁷⁷ A szokatlan tördelés, a hangsúlyos képzőművészeti beállítottság, a képszerűség „az ellenkultúra és konvencióellenesség jegyeit erősítette. Hogy a *Symposiont* a ’60-as, ’70-es évek alternatív magyar kultúrájának tényezőjeként lehet számon tartani, nemcsak szellemiségével, hanem grafikai karakterével is magyarázható”.³⁷⁸ A kortárs határon túli magyar irodalmak értő elemzője, Virág Zoltán ezzel kapcsolatban megjegyzi, hogy a folyóirat „a Benes Józsefnek, Maurits Ferencnek, Szombathy Bálintnak köszönhető leleményes formatervezésével, míves kivitelezésével, merész képi illusztráltságával több évtizeden át kitartóan vonultatta fel az irodalom és művészeti produktumok tömegét, miközben a kritika, a szépirodalom, a médiák, a vizuális művészetek, a zene, a képregény és más tömegműfajok támaszpontjává, kommunikációs bázisává, a nyelvek és a kultúrák átjárhatóságának mixtum compositumává erősödött”.³⁷⁹ Hasonló átjárhatóság megteremtésére törekednek a *Symposion* folyóirat szerkesztői is, akik a mostanában újra felerősödő, Magyarországon is egyre inkább teret nyerő képregény hagyományt igyekeznek kiaknázni, újabb lapszámaikban a szövegek és a képzőművészeti alkotások szervesen élnek egymás mellett, egymás meghosszabbításai. A szerkesztő által kiválasztott szövegek ihletésére készítik el a

³⁷⁶ TOLNAI Ottó, *Rothadt márvány...*, i. m., 78.

³⁷⁷ THOMKA Beáta, *Symposion-kollázs* = T. B., *Déli témák: Kultúrák között*, Zenta, zEtna, 2009, 130.

³⁷⁸ *Uo.*, 131.

³⁷⁹ VIRÁG Zoltán, *A margó vándorai: Az Új Symposionról* = V. Z., *A szomszédság kapui: Tanulmányok*, Zenta, zEtna – Basiliscus, 2010, 38.

felkért képzőművészek saját alkotásaikat, és a két nyelv együttese teszi egyedülállóvá a lapot. Míg az *Új Symposion*ban a jellegzetes vizuális megoldások ellenére is inkább a szövegen volt a hangsúly, addig a *Symposion* bizonyos lapszámai esetében már-már áttolódik a képre.

A *Symposion* folyóirat külön érdekessége, hogy 2010-ben egy tematikus képregény-számmal köszöntötték az akkor hetvenedik születésnapját ünneplő Tolnai Ottót. A főszerkesztő, Sirbik Attila által kiválasztott Tolnai-szövegeket kellett képregénnyé hangolniuk a képzőművészeknek. A lap hasábjain egymás mellé került az eredeti írás, szerb fordítása és a belőle született képzőművészeti alkotás. Különleges gyűjtemény született, az új kontextusba került művek kölcsönös párbeszédéből izgalmas „olvasatok” rajzolódnak ki. A témák először mindig képzőművészeti problémaként fogalmazódnak meg a szerző gondolkodásában, csak ezután verbalizálódnak. Amennyiben e szövegeket újra képpé transzformáljuk, akkor azok eredeti állapotukhoz térnek vissza. Ha ezt a gondolatmenetet elfogadjuk, akkor megállapítható, hogy a *Symposion* képregény kiadásában a képzőművészek saját képi interpretációjukkal a szövegek nyelv előtti állapotát rekonstruálják, újra képzőművészeti kérdésként jelenítik meg azokat.

A Tolnai-opus központi képzőművészeti kérdése az imaginárius múzeum, melynek koncepcióját André Malraux teremtette meg 1947-ben. Az elmúlt több mint hatvan évben e fogalom fényes karriert futott be, s a világháló megjelenésével számtalan olyan lehetőség nyílt meg, amire alkotója nem is gondolhatott. Mielőtt belépnénk Tolnai Ottó imaginárius múzeumába, járjuk végig a hozzá vezető utat.

6.1. André Malraux imaginárius múzeuma

André Malraux a múzeumot a világ újrateemtésének heroikus kísérleteként értelmezi, ám ez a vállalkozás eleve kudarcra ítélt, mert nem lehet a világ minden műalkotását összegyűjteni, így a művészeti múzeumok csakis a szerencsés véletlenek sorozataként képzelhető el. A francia író a hiányos vizuális emlékezőtehetség tökéletlenségéve indokolja ötletének szükségességét, s e csorba kijavítására kiváló eszközre lelt a nyomdai sokszorosításban, így vált a fénykép, a reprodukció annak az intellektualizáló folyamatnak a leghatásosabb eszköze, aminek a művészetet alávetjük. A fekete-fehér fénykép egyrészt közelebb hozza egymáshoz a képeket, eltünteti a köztük lévő különbségek egy részét, másrészt a műveket nagyon fontos sajátosságaiktól fosztja meg, színüktől, anyaguktól,

volumenüktől, formátumuktól, saját arányaiktól. A lefényképezett művek ugyan elveszítették tárgyi sajátosságaikat, ám Malraux szerint kárpótlásul a legerősebb jelentést nyerték, amelyet nyerhettek egy művészi stílus értelmében, tiszta műalkotássá, művészi momentummá váltak. Míg a valódi múzeumok eseményjellege, teatralitása hangsúlyos, a színpadi előadásnak, a hangversenynek felelnek meg, addig az imaginárius múzeum a stílusközösség jegyében feltárult művészi tudást és a vele járó intellektualizáló folyamatokat adják örökségül az egész világnak. Közel hozzák egymáshoz a szétszórt műveket, szabadabb válogatást eredményeznek, ugyanis nem szükséges az eredetik privilegizált birtoklása.³⁸⁰

A francia író tervezete természetesen több ponton is támadható, Maurice Blanchot az ötvenes évek elején két írásában is foglalkozott vele. Ő nem osztotta íróháza humanizmusba, emberiségbe vetett hitében. Természetesen elismerte, hogy a múzeum tere megváltoztatja a művészet kontextusát és a lehetséges értelmezéseit is, továbbá elfogadta azt is, hogy a *musée imaginaire* a modern művészetre is kiterjesztette ezt a gyakorlatot sokkal jobban illeszkedve annak stilisztikai újításaihoz és a modernséghez való kapcsolatához, mint a hagyományos múzeumforma. Viszont Malraux-val ellentétben úgy vélte, hogy a lehetőségek mellett ugyanannyi korlátja is van ennek az elképzelésnek. Blanchot gondolatmenetének tétje az volt, hogy a múzeum, legyen szó akármelyik formájáról, hogyan viszonyul az idő, a tér és a művészettapasztalat kérdéséhez. Blanchot nem tekintette a művészetet az emberi természet és az emberi teremtőerő diadalmas kifejeződésének, mint Malraux, hanem a hiányzó és kifejezhetetlen összekapcsolódásának, ami után a művész kutat, hogy azt felfedje mások előtt. Ebben a tekintetben a dolgok elérhetővé tétele még nem teszi őket hozzáférhetővé. A múzeum tere, melyben ez a művészet található inkább zárt és ön-reflexív, mint nyitott. Blanchot meglátása szerint a múzeum terét nem a hozzáférés tereként kell kezelni, hanem a fordítás, az értelmezés tereként. A múzeum önmagának alkot világot, egy öntükröző és merengő, szemlélődő teret a művészetnek, nem egy falak nélküli múzeumot, hanem ablakok nélküli monaszt. A legrosszabb Blanchot szerint az, hogy a múzeum nem találkozás a művészettel, hanem pusztán e tapasztalat látszata, a múzeum megerősíti a művészet tapasztalatának hiányát, míg azt tettet, hogy másként tesz, az imaginárius múzeum pedig a tapasztalat hiányát teszi elérhetővé mindenki számára.³⁸¹

³⁸⁰ MALRAUX, *A képzeletbeli múzeum...*, i. m., 123–127.

³⁸¹ Kevin HETHERINGTON, *Museum, Theory, Culture & Society*, 2006/2-3, 597–599.

Nem kívánom sorra venni az imaginárius múzeum összes interpretációját, kritikáját és méltatását, csupán Antonio M. Battro és György Péter néhány fontos megjegyzését szeretném kiemelni.

György Péter hangsúlyozza, hogy a *Képzeltbeli Múzeum* beteljesíti a modern múzeum gyakorlatát és kritikáját, nem radikális kritikája annak. A Maeght Alapítvány 1973-ban *Képzeltbeli Múzeum* címmel kiállítást rendezett, és Malraux szomorúan sorolta a hiányosságait az *Ellenemlékiratokban*. Az esztéta szerint bár a francia író vehemensen ágált az eredetiségélmény ellen, mégis szerette volna, hogy összegyűjtsék egy helyre mindazokat a műveket, amikről írt. Az imaginárius múzeum „a modern, korlátozhatatlan önreflexiómentes Ego múzeuma”, melyen a „Maestro gesztusa” érezhető, az egymás mellé helyezett műalkotások közötti összefüggések a felfedező akarattól függenek. György Péter a *Képzeltbeli Múzeumot* a formalista esztétika emlékművének tekinti, amely nagyban hatott a modern múzeumokra.³⁸²

Az imaginárius múzeumot ma a virtuális és webmúzeumok előzményének tekintik, ez a szemlélet tetten érhető György Péter 2003-ban megjelent, *Az eltörölt hely – a Múzeum* című kiváló kötetében is, az esztéta a képzeltbeli múzeumok mindennapi valósággá válásáról értekezik a hálózati kultúrában. A digitális gyűjtemények kapcsán megjegyzi, hogy a *Kunst- und Wunderkammerek* aspektusát teremtik újjá.³⁸³ Antonio M. Battro ugyancsak a személyre szabott és hordozható virtuális múzeumok irányába tágítja a „fiktív művészet otthonaként” funkcionáló imaginárius múzeumot, melyet a globalizáció termékeként és tüneteként értelmez. A hálózati kultúrában a még anyagszerű nyomtatott fényképet a digitális reprodukció helyettesíti, viszont nem szabad megfeledkezni a befogadás különbségeiről. Más átlapozni egy albumot, virtuális látogatást tenni virtuális látogatóként egy online múzeumban, és valóban végigsétálni a múzeum folyosóján. Battro kiemeli, hogy Malraux saját imaginárius múzeumát nem a valódi múzeumok helyettesítéseként, hanem azok kiegészítéseként gondolta el.³⁸⁴

³⁸² GYÖRGY Péter, *Univerzalizmus, kritikai historizmus – A múzeumi paradigma metamorfóziása* = Gy. P., *Múzeum, A tanuló-ház: Múzeumelméleti esettanulmányok*, Bp., Szépművészeti Múzeum, 2013, 20–21.

³⁸³ GYÖRGY, *Az eltörölt hely...*, i. m., 161.

³⁸⁴ Antonio M. BATTRO, *Malraux képzeltbeli múzeumától a virtuális múzeumig* = *Múzeumelmélet*, i. m., 44–59.

6.2. A Tolnai Ottó imaginárius múzeuma

Tolnai Ottó képzőművészeti írásaiban és prózájában az imaginárius múzeum egyrészt olyan mentális tér, melyben az alkotó képzőművészeti elgondolásai térbeliesülnek, másrészt viszont a Vajdasági Magyar Képtár égető hiányát kívánja betölteni. Éppen ezért egy rövid kitérő erejéig mindenképpen lényegesnek tartom e képtár ügyét röviden áttekinteni.

1969. április 17-én Ács József *Magyar képtár* című írásában a vajdasági magyar képzőművészet mostoha sorsát ecseteli. E képzőművészet alkotásait kizárólag a művésztelepek gyűjteményeiben találhatjuk meg, Belgrád, Zágráb és a többi nagyváros képtáraiban hiába keresnénk. A jeles festő és műkritikus szerint az a téves nézet terjed, hogy ha a vajdasági magyar festészet megüti a mércét, bekerülhet a megfelelő intézményekbe. A belgrádi *Umetnost* folyóirat teljesen elhallgatja, hogy létezik vajdasági magyar festészet, de a Híd és a Magyar Szó sem foglalkozik olyan szinten és mennyiségben a témával, ahogyan azt megilletné. „Fölmérve a múlt és a jelen helyzetet, világos, hogy nagyok a mulasztások. Minden nemzetiségnek joga van a kulturális és művészeti fejlődésre. S mivel a művelődésnek fontos része a képzőművészet, magyar képtárat kellene létrehozni.”-írja Ács József. Az mindegy számára, hogy hol lesz a képtár, a lényeg, hogy rögtön hozzá kell fogni az előkészületekhez.³⁸⁵

1969. április 27-én a lap hasábjain Bori Imre is foglalkozott e témával *Képzőművészetünkről* című írásában a vajdasági magyar festészet reprezentatív kiállítása és a vajdasági képzőművészet igényes monográfiája (*Savremeni likovni umetnici Vojvodine*) kapcsán. Utal Ács József meghirdetett programjára, miszerint „a jugoszláviai magyar képzőművészet galériájának megalapítása elengedhetetlen szellemi kultúránk teljessé tétele érdekében”, és a kiállításon látottak alapján megállapítja, hogy országos viszonylatban is számottevő festészetről van szó, ám ezt nem csak az ország közvéleményének kellene tudomásul venniük, de jugoszláviai magyaroknak is be kellene építeniük saját szellemi tudatukba. E kiállítás annak is bizonyítéka, hogy létezik jugoszláviai magyar képzőművészet, mely hangsúlyosan kettős kötődésű. Bori Imre nagyon fontos gondolatokat fogalmaz meg írása zárlatában, érdemes hosszabban is idézni: „A megdöbbenő azonban az, hogy *nincs vizuális élményünk* erről a művészetről, mivel *nincs olyan galéria*, amelynek falaihoz elzarándokolhatnánk, hogy szembenézzünk »képi«

³⁸⁵ ÁCS József, *Magyar képtár – A nemzetiségi kultúra minden megnyilvánulását regisztrálnunk kell*, Magyar Szó, 1969. április 17., 10.

önmagunkkal, következésképpen nincs olyan intézményünk sem, amely ennek a művészetnek a múltjával és jelenével foglalkozna, eredményeit gyűjtené és prezentálná. Sáfárának kell lennünk ugyanis szellemi életünk e területének is. Mert nálunk nem a tékozló fiúk története az aktuális, hanem a tékozló apáké: művészetekben, tudományokban egyaránt. Mindenki más ugyanis ebben az országban is, szerte a világon is, marokra fogja és féltve őrzi, mi pedig tékozló módon szórjuk szét kincseinket, nem kis mértékben egy tévesen értelmezett internacionalizmus szellemében és sugallatára.”³⁸⁶

Ninkov Kovačev Olga részletesen feldolgozta a Szabadkai Városi Múzeum Képzőművészeti Osztályának történetét 1894 és 2004 között érintve a vajdasági magyar képtár ügyét is.³⁸⁷ Az átfogó áttekintésből kiderül, hogy 1952-ben Szabadkán a Bácskai Képtár termeiben a vajdasági magyar képzőművészek kiállítását, mely a régióban az első szakmailag alaposan előkészített ilyen jellegű rendezvény volt. Fontos mérföldkőnek számít Bela Duranci áthelyezése a Múzeumba, akit a gyűjteményekben kaotikus helyzet fogadott, ám a művészettörténész megkezdte a szisztematikus leltárát, rendezést, valamint fontosnak tartotta a vajdasági és azon belül a magyar képzőművészet tanulmányozását is. 1969-ben Bela Durancit kinevezték a Múzeum igazgatójának, két évig töltötte be ezt a posztot. Kinevezése első napjától dolgozott a magyar galéria létrehozásán. Több jelentős kiállítást rendezett, többek között Pechán József, Gyelmis Lukács tárlatát, valamint fontos kiemelni az 1945–1970 közötti szabadkai képzőművészet bemutatását. A kiállításokat kétnyelvű katalógus kísérte. A magyar képtár ügye a szélesebb nyilvánosságot is érdekelte, 1969-ben a *7 Nap* és a *Magyar Szó* hasábjain is vita bontakozott ki ezzel kapcsolatban. Ennek részeként jelent meg Ács József és Bori Imre már említett írása is. Szilágyi Tibor és Ács József véleménye az volt, hogy a galériának nem csak a régi mestereket kell bemutatnia, hanem folyamatosan bővíteni kell az anyagát a kortársak műveivel. Különös jelentőséggel bír az 1973-ban megnyitott *Magyar képzőművészek alkotásai Vajdaságban 1830–1930* kiállítás,³⁸⁸ melynek kiállítási katalógusában arról ír, hogy Vajdaságban sok a kutató-amatőr, műgyűjtő, mecénás, így nem nehéz olyan műveket találni, amelyek ismeretlenek a szélesebb nyilvánosság előtt. Felhívja a figyelmet arra, hogy a művek nagy része semmisült meg, valamint sok szerepel még mindig elérhetetlen gyűjteményekben.³⁸⁹ Sajnálatos, hogy ez a fontos anyag azóta sem látható, s mind a mai napig nem létezik

³⁸⁶ BORI Imre, *Képzőművészetünkről*, Magyar Szó, 1969. április 27., 13.

³⁸⁷ NINKOV KOVAČEV Olga, *Istorijat umetničkog odeljenja Gradskog muzeja Subotica (1894–2004)*, Museion, 2004/4, 207–269.

³⁸⁸ *Uo.*, 221–234.

³⁸⁹ Bela DURANCI, *Magyar képzőművészek alkotásai Vajdaságban 1830–1930*, Szabadka, Szabadkai Városi Múzeum, 1973, 4–6.

Vajdasági Magyar Képtár, de meg kell jegyezni, hogy folyamatban van a Szabadkai Városi Múzeum tetőterében a *Vajdasági Magyar Képtár 1830–1930* állandó kiállítás építése.

Egy ilyen egy hallatlanul tudatos, fejlett képzőművészeti érzékenységű szellemi régióban születnek Tolnai Ottó képzőművészeti írásai, melyekben megképződik a vajdasági magyar képzőművészet imaginárius múzeuma. A Kossuth-díjas szerző, aki egyébként újabban fest is, több írásában hangsúlyozza, hogy térségünkben a múzeumok és a bennük őrzött kulturális örökség sorsa a szétcincálódás. Ő e folyamat ellenében buzdít az alkotások összegyűjtésére, képtárak létrehozására, az elfeledett művészek és művek kutatására. Nemcsak felhívást intéz e fontos feladatok végrehajtására esszéiben, hanem az írás lehetőségeit kiaknázva ő maga is kutat, gyűjt, feltérképez, sőt létrehoz képtárakat is, egyrészt otthonában, másrészt virtuálisan, műveiben. A Tolnai-szövegek egyfajta múzeumként bejárható teret alkotnak, mely biztosítja műveltségünk továbbélését, sőt annak bekapcsolását a nemzetközi művészet vérkeringésébe.

Tolnai Ottó saját imaginárius múzeumát André Malraux-tól eredezteti, „korunk imaginárius múzeumában, amelyet még Malraux kezdett volt, ugye, összehordani” – írja egy helyütt. E képtárnak csak az alapötletét, a szabad kiválasztás lehetőségét, az alkotások szoros összefűzését vette a francia írótól, a szövegeiből kibontakozó tervzet alapján megkonstruálható múzeum több ponton is különbözik az eredetitől. Tolnai nem képzőművészeti alkotások fényképeit rendezgeti egymás mellé, hanem a környezetében valóban látható, térségünk nyilvános és intim galériáiban, valamint az emlékezetében őrzött műveket igyekszik bevonni a világ művészetének vérkeringésébe. E képzeletbeli múzeum tétje valójában a vajdasági képzőművészet létének bizonyítása. Alternatív kánonokat hoz létre, elfeledett festőket, műveket kotor ki a hamu alól, s a vajdasági képzőművészet középpontjaiba helyezi őket. *Egy arcucsapó és egy mellbevágó rajz* című szövegében azt írja, az ő feladata csupán annyi, hogy egymás mellé helyezze a képeket, szavaival keretbe foglalja, és közzétegye.

Tolnai imaginárius képtárában minden alkotásnak megvan a helye, a művek egyik legfontosabb attribútuma a pontosan felvázolt kapcsolatrendszerük más alkotásokkal, legyen szó vizuális, avagy textuális produktumokról. Balázs G. Árpád *A proletárcsalád ebédje* és Boschán György *Ember kenyérrel* című képe mellé Van Gogh *Krumplievők* című festménye kerül, Nagyapáti Kukac Péter műveihez Paolo Uccello *Éjjeli vadászata* társul, Faragó Endre *Félszemű lánya*, festészetünk egyik antológiadarabja közelébe Salvador Dali Lautrémont-rajza helyezhető. A kitekintés mellett nagyon lényeges a belső viszonyok, összefüggések felmutatása is. A mikromegfigyeléseket végző szerző-elbeszélő a felfedező

mámoros örömeivel veszi észre és láttatja a már korábban is felismert, de meg nem értett kapcsolatot Vinkler Imre 53-as *Önarcképe* és Faragó Endre hasonló manírban készült portréja között. A két kép Oláh Sándor művészete révén kerül egymás mellé, hiszen mindkettőt Oláh ihlette. Pechán Béla rézüstös-karfiolos csendéletének az imaginárius múzeumban Oláh Sándor virágos-karfiolos csendélete mellett van a helye, mindkettő alapképnek tekinthető. A képek, szobrok viszonyhálójában textusok is helyet kapnak, ezzel kapcsolatban ezt olvashatjuk: „mániákusan szövegeket motyogok, próbálok sapkaként a rajzokra borítani, igazítani.”³⁹⁰

Mezei Erzsébet egyik képe előtt Weöres Sándor nevezetes egysorosát kellett kimondania a szerzőnek, a *Tojáséjt*, a kép leírásakor pedig egy másik egysoros is eszébe jutott, a *Szárnyötét*. Előfordul, hogy Tolnai versekhez hasonlít képzőművészeti alkotásokat, például Glid Nándor *Önégetés* című szobra olyan szép, az esszéíró szerint, mint egy Rilke-vers; Baranyi Markov Zlata kavicsait Francis Ponge és Vasko Popa kavicsos versei mellé helyezi; Pechán József gyerekfiguráit Kosztolányi és Csáth gyermekeivel rokonítja; Oláh Sándor *Szabadkai gimnáziuma* az író tudatában végérvényesen összekapcsolódott az *Aranysárkánnyal*; Hangya András lumpenjei Csáth figuráit idézik; Ács József *Zenész* című kis tusrajza Ady Endrét juttatja az elbeszélő eszébe; B. Szabó György kapcsán Janus Pannonius és Van Gogh mandulafáiról értekezik a szerző és így tovább.

A bemutatott módon is koreografált imaginárius múzeum valósi tolnais szövegtér, tele lokális vonatkozásokkal, „intimpistáskodással”, személyes érintettséggel, kisajátítással, a műalkotások anekdotákká, történetekké íródásával: „leginkább olyan képekkel foglalkozom, amelyeket megoldottam, felnyitottam, lefordította magam számára, amelyeket már áthelyeztem kis történeteim sorába, és jól körülbástyáztam kulturális meg irodalmi adatokkal.”³⁹¹

Izgalmas kaland a szövegbeli utalások alapján modellezni a valóságban ezt a múzeumi szövegteret, elképzelni, hogyan testesülhet meg. Balázs-Arth Valéria képzőművészeti lexikona egyike a lehetséges megvalósulási módoknak, Bacsa Gábor is rávilágít az imaginárius múzeum és a lexikon kapcsolatára a kiadvány előszaváról (Tolnai Ottó: *A rózsaszín sár*) értekezve: „Annak, aki látta Alekszander Szokurov *Orosz bárka* című filmjét, nem új az a gondolat, miszerint a múzeum épülete csupán a képlékeny anyag, ami a látogatói képzelet öntőformájára/-ba ömlik. Az imaginárius múzeumnak nevezett

³⁹⁰ TOLNAI OTTÓ, *A meztelen bohóc*, Újvidék, Forum, 1992, 171.

³⁹¹ *Uo.*, 66.

lexikon egymással csupán potenciálisan felelgető élet/-műveket tesz közszemlére, olyan színházat hív létre, melyben a látogatók a színészek, s feladatuk a kiállítóterem-színmű médiumalakjának eljátszása, a szócikk-librettó megélénkítése. A fentiek szerint Tolnai elbeszélője Custine márkiként haladt végig az imaginárius termeken, önkényesen határozva meg látogatásának időn felüli útvonalát, viselkedését a termék jelentette lehetőséglabirintusban.”³⁹² Nagyon lényeges momentumokra hívja fel a figyelmet Bacsa, elsősorban a múzeum képlékenységre, teatralitására, amivel Boris Groys is foglalkozik. Az orosz származású művészetteoretikus korunk múzeumának egyik fő jellegzetességét abban látja, hogy megszűnt a nyugalom és a béke helye lenni, állandóan változik, a permanens gyűjtemények helyét átvették az időszakos kiállítások, amelyek után a lebontást követően csak katalógus vagy videófelvétel marad. „Manapság egyfajta illékony múzeummal, szétfolyó kulturális archívummal van dolgunk, ami minden identitást áthat és bizonytalanná tesz. Ebben a helyzetben a kulturális identitások szüntelen újradefiniálására van szükség.” Groys a múzeumok teatralizálásának eredetét a performance-művészetben találja meg, és hangsúlyozza a gyűjtemények eseményszerűségét.³⁹³

Ha egy kicsit távolabbról, Malraux elgondolásához visszatérve próbáljuk elgondolni Tolnai Ottó múzeumkoncepcióját, egyenes út vezet a virtuális térbe, ugyanis Antonio M. Battro szerint az imaginárius múzeum bámulatos evolúciójának produktuma a virtuális múzeum, a minden csomópontot középponttá tevő, ezzel a hagyományos hierarchikus rendszert megszüntető sokközpontú digitális hálózat, melynek műzsája, a végtelen számú ujjal rendelkező Dactylia. Battro úgy látja, semmi sem illeszkedik jobban a francia író képzeletbeli múzeumához, mint a kényelmes virtuális múzeumlátogatások, amelyek során *körbejárhatjuk, megforgathatjuk, közelebbről szemügyre vehetjük* az alkotásokat, de még ennél is továbbmehetünk a virtuális térben, kiegészíthetjük a torzókat, sőt láttathatjuk a láthatatlant is, a csak vázlat fázisában maradt műveket is megalkothatjuk a digitális technikának köszönhetően.³⁹⁴ A tervezet szintjén létező imaginárius múzeum megvalósulására is alkalmas lehet tehát a virtuális tér, e kollekción könnyedén elképzelhető a hypertextualitás mintájára – a textualitás egyébként se zárható ki e vizuális hálózatból, a szerző ugyanis nemcsak képeket fűz össze, hanem szövegeket is kapcsol hozzájuk. Egy-egy kép meghatározott részleteire kattintva megjelenéneek mindazok a művek (vizuálisak vagy textuálisak), amelyek a szerző tudatában, szövegeiben hozzá kapcsolódnak. Battro

³⁹² BACSA Gábor, *Képek a „nagyvilágból”*: Balázs Arth Valéria: *Délvidéki magyar képzőművészeti lexikon*, Forrás, 2008/6, 123.

³⁹³ GROYS, *Gyűjteni, gyűjteni...*, i. m., 77–79.

³⁹⁴ Battro, *Malraux képzeletbeli múzeumától...*, i. m., 45–58.

felhívja a figyelmet egy érdekes szolgáltatásra az Ermitázs online felületén, amely Tolnai módszerét idézi. A QBIC, azaz Query by Image Contest (<http://www.hermitagemuseum.org/fcgibin/db2www/qbicSearch.mac/qbic?selLang=English>) játék a vizuális asszociációkkal, egy szín vagy forma megadása után a program egybegyűjti mindazokat a képeket az Ermitázs gyűjteményéből, amelyek megfelelnek a keresési feltételeknek.³⁹⁵ Az ötlet nagyon jó, de a technikai megvalósítás nem tökéletes. Sokkal magasabb színvonalú, jobb minőségű képekkel operál a Google Art Project (<http://www.googleartproject.com/>) elnevezésű projektuma, amely a személyes gyűjtemények kialakításának lehetőségével kívánkozik ide. A keresőóriást üzemeltető cég több mint 40 ország 151 elismert művészeti intézményével együttműködve hozta létre ezt az egyedi online művészeti tapasztalatot eredményező portált, amely oktatási célokra is kiváló. A teljesség illúzióját keltő kollekciónál szabadon kiválogathatjuk kedvenc alkotásainkat, és ezekből létrehozhatjuk saját gyűjteményeinket.

Bármennyire is csábító helyszín az cybertér a maga sokközpontúságával, kapcsolódási pontjaival, végtelen bővíthetőségével, nagyfokú szabadságával, meglátásom szerint mégsem a virtuális tér a megfelelő hely az imaginárius múzeum megkonstruálására, hiszen Tolnai számára hihetetlenül fontos a művek anyagsága, és az interneten éppen ettől fosztódnának meg. Emellett a szerző több esetben is hangsúlyozza, hogy a festményeket nem szabad kiszakítani a helyükről, hanem éppen ott kell vizsgálni őket, ahol vannak, ám egy helyen ennek mintha mégis ellentmondana: „ezek a képek valahol Magyarországon fognak végül majd összegyűlni egy képtárban, ahová majd a világ minden részéből érkeznek az emberek, ahol nem csak a képtár, hanem egyfajta művészeti iskola, akadémia is lesz egyszer, ahol én egész szemesztereket fogok átmesélni.”³⁹⁶ Az idézet e kollekción nagyon fontos jellegzetességére hívja fel a figyelmet, a kommentár állandó jelenlétének szükségességére, a tárlatvezető nélkülözhetetlenségére. Iránymutató tárlatvezetésként elfogadható természetesen az egész Tolnai-opus is, de az élőbeszéd és a személyes jelenlét sokkal hatásosabb.

A kérdés már csak az, milyen típusú épület adhat otthont Tolnai imaginárius múzeumának. Figyelemreméltó az a tény, amire Rosalinda E. Krauss hívja fel a figyelmet miszerint Malraux *musée imaginaire* kifejezését angolra falak nélküli múzeumként fordították, a képzelet, a megismerés tisztán fogalmi tere így lett az angolban egy paradox, de fizikai tér. Krauss a termék sorozatából álló múzeumforma mellett két térformát emel

³⁹⁵ *Uo.*, 62–63.

³⁹⁶ TOLNAI, *Költő disznósírból...*, i. m., 207.

ki, amelyek Malraux könyvének megjelenése táján alakultak ki, az egyik Mies van der Rohe univerzális tere, amely nélkülözi a közfalakat, a másik Le Corbusier és Frank Lloyd Wright spirálformája.³⁹⁷

Pernecky Géza szerint a felhőkarcolók mellett a múzeum „a jelenkor második legérdekesebb és leginkább körülstromlott építészeti feladata.”³⁹⁸ Az egyik legnagyobb kihívás a bővíthetőség, a folyamatosan növekvő gyűjtemény elhelyezésének problémája. Arata Isozaki ezt úgy oldotta meg, hogy vasúti vagonokhoz hasonló múzeumi termeket húzott fel egy hosszú sorban Tadanori Yokoo grafikus életművének bemutatására. „Az egész úgy néz ki, mint egy vonat, amelyet elől egy kis oszlopos portikusz húz, egy olyan mozdony, ami nem csak bejáratként szolgál, hanem egyúttal jelkép is, hiszen klasszicista reminiscenciákat felidéző megjelenésével olyan, mintha ő maga lenne a testet öltött múzeum-képzet. Ez a múzeum egy lineárisan növekvő épület, amelyhez még számos újabb termet lehet majd csatolni, ha Tadanori Yokoo elég hosszú életű lesz.”³⁹⁹ A már említett Le Corbusier spirálisan táguló épületet képzelte el, 1939-ből fennmaradt vázlatának címe Musée de Croissance Illimitée, azaz végtelenül növekvő múzeum. Az ötletet végül némi módosítással Frank Lloyd Wright valósította meg a New York-i Guggenheim Múzeum megépítésekor az ötvenes években, de a terveit már 1943-ban elkészültek. „A Guggenheim Múzeum közismert architektúrája megtartotta Le Corbusier ötletének spirál-szerkezetét, de Wright az épületet nem oldalirányba növelte, hanem a magasba tekerte fel, s ezzel határt szabott a későbbi bővítésnek. A Guggenheim Múzeum ezért inkább csak mint szobor szimbolizálja az egyre növekvő, az egyre táguló teret.”⁴⁰⁰ Pernecky beszámol még olyan „többnyire szabadban, parkos ligetben létesített intézmények”-ről, amelyek ugyancsak eleget tesznek a nagyfokú bővíthetőség feltételének. Példaként a hollandiai Kröller-Müller Múzeumot hozza, amelynek története során a kezdeti kiállítópavilonokat újabb és újabb létesítményekkel egészítették ki.⁴⁰¹ Ugyanő említi a Centre Pompidou-szerű szuperhangárokat is, amelyek ugyan nem bővíthetőek, de hatalmas méreteikkel azt az illúziót keltik, hogy üresek. Nagyon fontos jellemzőjük, hogy belső terük akár néhány óra leforgása alatt átalakítható, „egy kiállítást osztó falat egy óra alatt, egy egész múzeumi részleget megnyitó (vagy lezáró) tűzfalat pedig egy nap alatt lehet felépíteni” bennük.⁴⁰²

³⁹⁷ Rosalinda E. KRAUSS, *Postmodernism's museum without walls. = Thinking about Exhibitions*, szerk. Greenberg, Reesa et al., Routledge, 2005, 241–242.

³⁹⁸ PERNECKY, *Hogyan építsünk...*, i. m., 167.

³⁹⁹ *Uo.*, 182.

⁴⁰⁰ *Uo.*, 181–182

⁴⁰¹ *Uo.*, 182.

⁴⁰² *Uo.*, 183.

A vajdasági képzőművészet jelen állapota, szétszórtságában, a szerző-elbeszélő barátainak kis képtáraiban, azaz a hivatalos galériák fontos mellékfülkéiben körvonalazódó imaginárius múzeum terében leginkább a hollandiai pavilonformát idézi, csak esetünkben kicsit nagyobb az erdő, amelyben a kiállítóhelyek elhelyezkednek. A vázolt épülettípusok közül az egy helyre összegyűjtött alkotások számára talán a Centre Pompidou-szerű superhangárok képlékenysége, bármikor átépíthetősége felel meg leginkább azok túlméretezettsége nélkül. Olyan nyitott műként ható térként tudom elképzelni a megvalósuló imaginárius múzeumot, amelyre Umberto Eco utal, a caracasi egyetem építészeti karára, a „naponta feltalálendő iskolára”, amelyben „az előadótermek mozgatható panelekből állnak, s a tanárok és a diákok az épület belső struktúrájának folytonos módosításával az épp vizsgált építészeti és urbanisztikai problémának megfelelő tankörnyezetet alakítanak ki”⁴⁰³ A könnyed mozgathatóság, átalakíthatóság lenne tehát az egyik fontos jellegzetessége e valós-imaginárius épületnek, a másik viszont a kiállítási útvonal, mely lényegesen eltérne a hagyományostól e szövegrész ihletésére: „megtaláltam ezt a vízszintest [...] illetve hát meg máris bizonyos képfelületeket, deatle-okat, amelyeken magam is odatapasztatom korongom, hogy majd elharapva a fonalat szabadon vitorlázhassak, új felületre tapadhassak vidáman, avagy tériszonytól, fantomfájdalomtól vacogva, görcsösen kapaszkodva az éppen visszatérni látszó mocsarak fölött.”⁴⁰⁴ A fonál (ökörnyal, pókháló, avagy az a piros hajókötel, amit vezérfonalként vásárolt a szerző-elbeszélő Pesten a Mátyás utcában) tapadókorongjai az alkotások semmis részleteire tapadnának, s követve e fonalat a művek összefüggései jelenítődnének meg. Egy pókhálóval beszótt tér lenne, ahol a látogató igyekezne kibogozni, szétszálazni az összecsomózódott, sok csomópontú, központú útvonalat, bármelyik vonal mentén elindulhatna, és bárhová érkezhetne a tárlatvezető kusztossal együtt. A haladást megnehezítené a fonáldzsungel, de ettől válna igazán izgalmassá a kaland, a játék, át kellene bújni felette, alatt, olykor egészen közel kellene tapadni a képekhez. A kapcsolódási pontokat megjelenítő fonalak, vonalak rizomatikussá válnának, rizomálnának egymással. A rizóma tehát az az egyedüli forma, amely Tolnai Ottó imaginárius múzeumának szervezőelve lehet, a rizóma, mely „olyan »sokszoros tér«, amelyen belül többféle vonal fut egyszerre: a rizómát megszervező, jelentéssel felruházó, körvonalazó vonalak légiója mellett fontosabbak, szökésvonalak és törésvonalak tűnnek elő, amelyek territorializált, azaz territóriumként, területként értett elrendeződéseket (jelentéseket)

⁴⁰³ Umberto ECO, *Nyitott mű*, Bp., Európa, 1998, 87–88.

⁴⁰⁴ TOLNAI Ottó, *A rózsaszín sár: (Egy előszó, amely kimozdul)*, Forrás 2007/3, 5.

kimozdítják, elfolyatják, erodálják, megszöktetik.”⁴⁰⁵ A rizóma szökésvonalai az imaginárius múzeum nyitottságának, végtelenül bővíthetőségének kulcsai, annak ellenére is, hogy ennek a galériának nem a teljesség megragadása a célja, mint Malraux elképzelésének, hanem az Egészen belül a saját felmutatása.

A festmények szökésvonalainak különleges kalandját kínálja két kitüntetett szövegrész a Tolnai-opusban, melyekből kiderül az is, hogyan válhat a múzeum ideiglenes otthonná és időbeli, térbeli utazások helyszínévé, instrumentumává. Mindkét esetben Foucault heterotópia-fogalmán belül mozgunk, így e kitüntetett tér nem csak elsődleges jelentésében tekinthető az olyan helynek egyikének, „amelyek egyfajta ellen-szerkezeti helyként, megvalósult utópiaként reprezentálják, kétségek elé állítják, kiforgatják a kultúra belsejében fellelhető valódi szerkezeti helyeket.”⁴⁰⁶ Hogyan lehet ideiglenes otthon a múzeum, és hogyan utazhatunk benne, általa? Mindkét kérdésre választ kaphatunk Tolnai ízelt opusában, a *Grenadírmars* című kötetben. A *vonaton* címmel ellátott *Négy litterula* közül a harmadikban, melynek címe *Orchideázás, avagy a megesett teherben maradt történet*, az én-elbeszélő a vonaton – éppen a vonaton, mely „viszonyok rendkívüli nyalábját gyűjti egybe, hiszen áthaladunk rajta, a segítségével haladunk egyik pontból a másikba, végül maga is halad.”⁴⁰⁷ – mesél útitársának arról, hogy egyszer lakott Vajdahunyad várában, az épületben működő Mezőgazdasági Múzeumban, vagyis pontosabban annak vendégszobájában: „Ám a dolog kissé még ennél is bonyolultabb, [...] ugyanis elszállásolásunk úgy történt, hogy elkaptuk a múzeum kulcsát. Éjszaka jártunk haza, a hatalmas Mezőgazdasági Múzeum volt a házuk, olykor kissé spiccesen, avagy egész ittasan, fél éjszakát kóvályogtunk a Mezőgazdasági Múzeumban, hol az aratást, hol a sertéstenyésztést bemutató termekben pihenne.”⁴⁰⁸ A vendégek a labirintusszerű múzeum kulcsának birtokában házuknak, otthonuknak érezhették az épületet, a látogatás tekintetében teljesen lehetetlen időben, éjszaka kebelezték be azt, így teljesen más szemszögből ismerhették meg, sokkal bensőségesebb viszonyt alakíthattak ki vele. A Tolnai-szövegek én-elbeszélője ettől az élménytől függetlenül is sokkal otthonosabban mozog a múzeumokban, mintha baráti látogatásokat tenne ott, ez olvasható ki egy berlini élményének leírásából: „a MoMA vendégeskedésének köszönve, egész évben ott volt látható Berlinben a művészettörténet számomra egyik legfontosabb képe: Balthus *Utcája*. Amit többször volt alkalmam látni már New Yorkban; de az, hogy most, immár

⁴⁰⁵ GYIMESI Tímea, *Szökésvonalak: Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*, Bp., Kijárat, 2008, 23.

⁴⁰⁶ FOUCAULT, *Eltérő terek...*, i. m., 147.

⁴⁰⁷ *Uo.*, 149.

⁴⁰⁸ TOLNAI, *Grenadírmars...*, i. m., 301.

Balthusszal való személyes találkozásom, ismertségem után, újra szép nyugodtan, naponta szemrevételezhettem, visszajárhattam hozzá, tényleg csodálatos, szenzációs adomány volt.”⁴⁰⁹ Ugyancsak Berlinhez köthető a múzeumi utazás, a narrátor egy tárlatra betérve egyszer csak Zentán találja magát, a zentai Tisza-part azon pontján, ahol kisgimnazista korában átmosta magát a költészet, a Teremtő birodalmába. Mindez Gerhard Richter *Venedig* című képe előtt esett meg, az elbeszélőnek hosszú idejébe telt megfejtetni, mi is történt: „És mégis, addig a napig úgy hittem, hiperrealizmus, veermeri tökély ide vagy oda, valami különbség mégis kell legyen a kép és a valóság között. Igen, itt nem volt különbség, nem létezett határvonal. Bizonyosan tudtam. Ahogyan az a kínai mester is egyszerűen felment a képre és hátratett kézzel elballagott, én is felmentem, és odaültem. Ezt talán Richter sem tudta. Mármost, hogy sikerült. Nem volt híre róla. Hogy valaki, egy rezge kisgyerek, egy rezge kérész felült a képére, felitatódott annak ezüstolív közegében.”⁴¹⁰

Ha tovább követjük azt az imaginárius orsról letekeredő vonal-fonál spirált, amelyet Tolnai Ottó Dobó Tihamér rajzművészete kapcsán említ, akkor e vonal segítségével, mely Ariadné fonalaként a képzeletbeli kaland, a képbemerülés vezérfonala, kapaszkodója, talán nem kijutunk az imaginárius múzeum labirintusból, hanem végérvényesen összecsomózódunk benne.

7. Textuális gyűjtemények

7.1. A Tolnai-szövegek alakjainak, alakmásainak galériái

Tolnai Ottó szövegtárait sok különös, furcsa alak lakja, Thomka Beáta egyenesen karneváli forgatagról ír az alakok tobzódása kapcsán: „Kosztolányinál és Tolnainál külön-külön is már-már követhetetlen az alakot és alakmást, az alterego alakmását, a mást mássá hatványozó, a jelet jellel fokozó, mozgató, kimozdító, bemozdító műveletsor, a szituációkat történetté tágító nyelvi figurativitás.”⁴¹¹ Tolnai Ottó és nemzedéktársai már indulásukkor gazdag outsider galériát vonultattak fel. A korszak írói a beatnik, a csavargó, a peremre sodort tiltakozó alakjában tudnak azonosulni, műveik főhősei külön „ellenhősök”. A monográfus Tolnai alakjai közül kiemeli a hübelebalázsok regimentjét, falusi tűzoltókat, amatőröket, piktorokat, imbecillis falusi modelljeiket, a falubolondot, a

⁴⁰⁹ *Uo.*, 386.

⁴¹⁰ *Uo.*, 392.

⁴¹¹ THOMKA Beáta, *Glosszárrium* = T. B., *Glosszárrium*, Debrecen, Csokonai, 2003, 87.

vidéki Orpheuszt. A hatvanas évek outsider galériája a hetvenes években kiegészült a Gastarbeiter, a hontalan és a spárgaszedő figurájával.⁴¹² A szerző az én-elbeszélő köré gazdag udvartartást épített fel az évek során, a figurák vándorolnak egyik műből, műfajból a másikba.

A Tolnai-recepciónak már-már közhelyévé vált az alteregók tobzódása. E problémakör folyamatos jelenlétét a kritikai diskurzusokban természetesen maguk a művek generálják. Az én-elbeszélő viszonya saját alakmásaihoz nagyon változó, leginkább a távolodás-közeledés játékaaként írható le. *A könnyező évgyűrűk* című írásban például ezt olvashatjuk: „azt is mondták már, hogy a Jonathán afféle alteregóm, már mint hogy ő T. Olivér alteregója, de hát abban is bizonytalan vagyok, lehet-e egy konkrét ember alteregója egy másik konkrét embernek.”⁴¹³ Másutt elfogadóbbnak tűnik az én-elbeszélő, például *A pompeji szerelmesek* vagy a *Költő disznósírból* egyes szöveghelyein olyan kijelentésekkel találkozhatunk, mint „T. Olivérnek, állítólagos alteregómnak”⁴¹⁴, vagy „Wilhelm és társai én vagyok”⁴¹⁵.

„Tolnai saját személyiségét igen sokáig nem álcázta, nem bújtatta szerepek, alakmások mögé. Ez az újabb rekapituláció idején következik be, amikor egy gazdag emberi, költészeti tapasztalat megtalálja önjelképét és formáját”⁴¹⁶ – írja Thomka Beáta. Szilágyi Márton a *Kékítőgolyó* című kötet kapcsán ír Tolnai öntematizálásának áttételesebbé válásáról. Véleménye szerint a könyv több írásában erős hangsúlyeltolódások figyelhetőek meg, lényeges az írói alteregó és a narrátor felfogásában mutatkozó változás, miszerint „az írói létre vonatkozó, előtértbe kerülő reflexiók szerepét fokozatosan egy metaforikusabb, alakmásokban testet öltő perszonifikáció veszi át.”⁴¹⁷ Ugyanő utal Wilhelmre, a falubolond figurájára, a dilettáns, műveket szinte létre sem hozó festő-figurákra, továbbá „az író alakjával nem azonosítható, nem művész öntudatú, monológot mondó” személyekre, valamint a lírai hőssé emelt, de egyúttal előképként is tisztelt Csáth Gézára.⁴¹⁸ Ide sorolható még Kosztolányi Dezső alakja, aki Csáthoz hasonlóan a Tolnai-életmű költői kategóriájává vált, és leggyakrabban „kosztolányi”-ként vagy „desiré”-ként tűnik fel, de nem szabad megfeledkeznünk Pilinszky János sem a *Balkáni babér π-*

⁴¹² THOMKA, *Tolnai Ottó, i. m.*, 14–15.

⁴¹³ TOLNAI Ottó, *A könnyező évgyűrűk. egy (1) mondat első fele (1/2) a Hetven (70) mondatból* = Élet és Irodalom, 2010. február 12, 16.

⁴¹⁴ TOLNAI Ottó, *Polgár Baba és a függőleges fakír* = T. O., *A pompeji szerelmesek...*, i. m., 18.

⁴¹⁵ TOLNAI Ottó, *Költő disznósírból...*, i. m., 61.

⁴¹⁶ THOMKA, *Tolnai Ottó, i. m.*, 73.

⁴¹⁷ SZILÁGYI Márton, *Bácskai porban és azúrban: Tolnai Ottó: Kékítőgolyó: Új prózák könyve* = SZ. M., *Kritikai berek*, Bp., József Attila Kör – Balassi Kiadó, 1995, 125.

⁴¹⁸ *Uo.*, 126–128.

ciklusában. Egyes szám első személyű elbeszélőként leggyakrabban T. Olivér és T. Orbán szerepel; a Tolnai-szöveg univerzumban ez a két szereplő áll legközelebb a szerzőhöz. Ők nem költött alteregók, regényesített, kitalált alakok, „hanem különböző nézőpontú elbeszélőszólamok jelölései, és többször történik rá utalás a szövegekben, hogy valójában ugyanarról az elbeszélő-főhősről van szó.”⁴¹⁹ A társaság kiegészül továbbá az infaustusok csapatával (Regény Misu, Kafka Feri, Jonathán, Gorotva, Szanitter Tibike, Elemér, Palicsi P. Howard Jenőke), akik *A pompeji szerelmesek Infaustus* című elbeszélésben T. Olivér kis íróiskoláját, képmásoló iskoláját, ikonfestő közösségét alkotják. Ménesi Gábor az infaustusokat az elbeszélői én megsokszorozódásaként értelmezi.⁴²⁰ Bárány Tibor véleménye sem tér nagyban el Ménesiétől, szerinte annak ellenére, hogy a narrátor többször világossá teszi, hogy nem azonos a hőseivel, ők mégis az ő alteregóiként jelennek meg.⁴²¹ Thomka Beáta úgy véli, elgondolkodtató, hogy a Tolnai-próza szubjektuma miatt fordul ilyen esendő szerzőképmások galériája felé. „Különös továbbá, hogy az elbeszélőhöz hanghordozást, szólamot igen, azonosítható narrátori figurát nehezen tudunk hozzárendelni. A magyarázat abban rejlik, hogy állandósult a mimikri s az intenzív alakváltoztatás következtében a központi személy csupán egyik tagja a fiktív societásnak.”⁴²² Mikola Gyöngyi is hangsúlyozza, hogy Tolnai „ember-gyűjteményében” a szerző nem foglal el központi helyet, szerinte Tolnainál „a szerző és a hős hagyományos szereposztásának eltörlése, pontosabban egyoldalú viszonyuk kölcsönössé tétele és megsokszorozása történik”⁴²³ Az alteregók szinte követhetetlen szövevénye kíséri végig tehát az olvasót Tolnai Ottó életművében. Az eltévedés garantált, hiszen nagyon meghatározó a kapcsolatok elbizonytalanítása, a szubjektumok közti határok elmosása.

Az én-elbeszélő és alteregóinak, infaustusainak viszonya eszünkbe juttathatja Kosztolányi *Esti Kornélját*, különösen az első fejezet néhány mondatát: „Alapítsunk társasceget. Mit ér a költő ember nélkül? És mit ér az ember költő nélkül? Legyünk társszerzők. Egy ember gyöngye ahhoz, hogy egyszerre írjon is, éljen is.”⁴²⁴ Esti Kornél és az író megállapodása értelmében Esti a találkozókön mesél, az író pedig megírja a történeteket, a majdani könyv az író neve alatt fog megjelenni, de a cím Esti neve lesz. A társszerzőség fogalma Tolnai írásaira is érvényes, főleg ha tudjuk, hogy a *Grenadírmars* én-elbeszélője nem kisebb feladatra vállalkozik, mint a *Tolnai Új Világlexikona* egyes

⁴¹⁹ MIKOLA, *A Nagy Konstelláció, i. m.*, 116–117

⁴²⁰ MÉNESI Gábor, *Vég utáni látkép...*, i. m., 55.

⁴²¹ BÁRÁNY Tibor, *A regény felemlegetése* = Élet és irodalom, 2007/25, 27.

⁴²² THOMKA Beáta, *Aprózás, kispróza, kézművesség: Tolnai Ottó: Grenadírmars* = Jelenkor, 2008/10, 1169.

⁴²³ MIKOLA Gyöngyi, *Ember-alakzatok Tolnai Ottó prózájában* = Pannonhalmi Szemle, 2006/3, 100.

⁴²⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél / Esti Kornél kalandjai*, Bp., Unikornis, 1995, 19.

szócikkeinek megírására; e munkához végez pontos gyűjtéseket. Olyan fogalmak megmagyarázására törekszik, amelyek a régi *Tolnaiban* nem szerepelnek, vagy leírásaik szerinte nem megfelelőek. Ez általában nem egyszemélyes munka, szükséges a segítség, mint például Ilia Mihályé, aki a tojás szócikkének társszerzőjévé vált.

Tolnai társszerzője egy másik műben Parti Nagy Lajos a *Költő disznósírból* kérdezője. Tolnaihoz hasonlóan rá is jellemző a fiktív, dilettáns szerzők szerepeltetése. Közös pont e tekintetben Rejtő Jenő életműve, amelyet Tolnainál Palicsi P. Howard Jenőke, Parti Nagynál pedig Troppauer Hümér idéz meg. Németh Zoltán a *Szerzői név és maszk a magyar posztmodern irodalomban* című tanulmányában behatóan foglalkozik a szerzői nevet problematizáló maszkos prózával és költészettel, amelyet a hetvenes évektől kezdődően a magyar posztmodern szövegformálás legjellemzőbb eljárásának tart. Három típusát különbözteti meg, az imitációt, a szimulációt és a tranzitív stratégiát.⁴²⁵ Parti Nagy dilettáns szerzői maszkjait a második csoportba sorolja, s megállapítja, hogy „a név paratextusként előértelmezi a névhez csatolt szövegeket, s a fiktív szerzői maszk csak szimulakrumként lép működésbe – az olvasó eleve tudja, hogy a fiktív néven keresztül nem a szerző személye válik a szöveg tétjévé, hanem az általa képviselt szövegformázási eljárás sajátos areferenciális nyelve.”⁴²⁶ Parti Nagy dilettáns szerzőinek versbeszédét a paródia jellemzi, a *grafitmesz* költeményeiben például a Petőfi-líra és a petőfieskedők nyelvének parodizálására, újraírására tesz kísérletet.⁴²⁷ Tolnai fiktív szerzői, alakmásai ugyanazon a nyelven, hangon szólalnak meg, mint a szerző. A *Grenadírmarsban* a hősök alkotásainak nevezett beágyazott elbeszélések stílusukban és formájukban is megegyeznek a kötet kisprózáival. Meghatározó jegyük a fiktív többszerzőjűség, mely a népköltészetre jellemző kollektív szerzőséggel, az oralitásban élő, folyamatosan alakuló művek létrehozásával áll szoros kapcsolatban. A kötetben a mesélés aktusa sokkal fontosabb, mint a mesélő, sőt olykor még a történetnél is lényegesebb. Egy-egy eseményt annak elmondása hitelesít. Összezseng e gondolat Roland Barthes-nak az írásról mint performatív aktusról tett megállapításával, miszerint „a megnyilatkozásnak nincs más tartalma (más közleménye [énoncé]), mint a megnyilatkozás aktusa maga.”⁴²⁸ A szerző fontosnak tartja világossá tenni, ki kitől hallotta, ki kinek mesélte az éppen aktuális történetet. A hősökben Walter Benjamin mesemondója testesül meg, a *Grenadírmars* írásaiban pedig a mese, vagyis a

⁴²⁵ NÉMETH Zoltán, *Szerzői név és maszk a magyar posztmodern irodalomban* = Alföld, 2009/10, 84.

⁴²⁶ *Uo.*, 81.

⁴²⁷ NÉMETH Zoltán, *Parti Nagy Lajos*, Pozsony, Kalligram, 2006, 258.

⁴²⁸ Roland BARTHES, *A szerző halott* = R. B., *A szöveg öröme: Irodalomelméleti írások*, Bp., Osiris, 53.

közlés kézműves formája él tovább.⁴²⁹ A fiktív többszerzősre kiváló példa *A mestergerenda* című novella néhány sora: „mintha nem is az én szövegemről beszélt volna, ahogyan tulajdonképpen nem is az én szövegemről volt szó valójában. Jonathán szemszögéből írtam, majd Kafka Ferinek ajándékoztam. Tehát valójában Kafka Feri írta Jonathán szemével Barnabásról azt a novellát.”⁴³⁰ A kérdéses novella a szövegbeli utalások révén a kötet IV. részében olvasható *Vonaton* cím alá gyűjtött négy litterula egyikével azonosítható, amelynek címe (*Hárfakoncert*). E mozzanat is a szólamok szétválaszthatatlanságát erősíti.

Az előbb említett Jonathán írói munkásságáról *A pompeji filatelista* egyik novellájában tudhatunk meg többet: kis, rezge szövegei „Olivér szabadon lebegő fóliánsokból összeszerelt naplókönyveinek valamiféle utórezgése, párlatai”.⁴³¹ Ugyanitt olvashatunk Gorotva tevékenységéről, aki nagyobb vázlatokat, térképeket készít. Regény Misu a zománcművész regényelméleti kérdésekről diskurál T. Olivérrel szigorúan szerb nyelven, esetében „a megírás helyett a megalkotás folyamatán van a hangsúly, ami nem okvetlenül a szöveg papírra vetésének eljárását, hanem a beszédben élő, létformaként manifesztálódó virtuális regény létrejöttét is jelentheti.”⁴³² Nem létező műről van tehát szó, hanem egy fiktív szerző elképzelt, fiktív regényéről. A hősök szövegei is egy fiktív gyűjteményt alkotnak, amelyről a *Mert dagványt is akart* című rövidprózában olvashatunk: „Hőseimmel ugyanis ilyen kis szövegeket szoktam íratni, még ma is gyakran íratok velük ilyen semmis kis szövegeket, hogy valamiféleképpen elhatárolhassam magamat tőlük. Egész kis könyv gyűlt már össze ezen semmis szövegeikből: *Szeméremékszerek* címmel...”⁴³³ A szereplők szövegének beágyazásával saját szövegeibe pont az elhatárolódást problematizálja az én-elbeszélő. A hősök művei ugyanolyan vendégszövegek, mint a saját elveszettnek hitt, de megtalált írások (*Döglött mustár*), az újságokból kimásolt részletek (*Lupus in fabula*, *Szörös*) és egyéb idézetek (*A csecsen*). Másutt maga az elbeszélő is megkérdőjelezi a hőseitől való elkülönülés lehetőségét, *Életem legszebb irodalmi estje* című elbeszélésében benne is kételyek fogalmazódnak meg, nem tud minden kétséget kizáróan különbséget tenni önmaga és alteregói között: „Berlin elesett, gondoltam büszkén. Akár már holnap utazhatnánk, költözhetnénk vissza Palicsfürdőre, vissza az én kisvilágomba, hőseim, infaustusaim: Olivér, Regény Misu, P. Howard Jenőke,

⁴²⁹ vö. Walter BENJAMIN, *A mesemondó* = W. B., *Kommentár és prófécia*, Bp., Gondolat, 104.

⁴³⁰ TOLNAI Ottó, *A mestergerenda* = T. O., *Grenadírmars...*, i. m., 67.

⁴³¹ TOLNAI Ottó, *Infaustus* = T. O., *A pompeji szerelmesek...*, i. m., 278.

⁴³² BENCE Erika, *Tolnai-tárgylexikon: Tolnai Ottó: A pompeji szerelmesek* = Híd, 2008/2, 76.

⁴³³ TOLNAI Ottó, *Mert dagványt is akart* = T. O., *Grenadírmars...*, i. m., 35.

Elemér és Tihamér közé, ahonnan talán el se kellett volna mozdulnom. Vagy nem is mozdultam, nem is én mozdultam: Kafka Feri jött helyettem Berlinbe, ő lépett fel, ő tartotta ezt a megindító, sok könnyel teljes irodalmi estét, életem legszebb irodalmi estjét, Bosiljkával, Boróval és Razijával, én csak feljegyzéseit, piszkozatait tisztázom, de ebbe, mármint hogy ki jegyzetel, illetve kinek is a piszkozatait tisztázza, ahogy mondani szoktam, ki itt a figuráns, most ne bonyolódjunk bele, ez már egy másik történet, a következő fejezetek témája”.⁴³⁴ Természetesen a következő fejezetek nem adnak választ a feltett kérdésre, a *Valóságos* című ciklus írásai, amelyek az infaustusok apró-cseprő ügyeit tematizálják, csak még inkább elbizonytalanítják az olvasót. A történetek befejezésének elmaradása, a nyitott szerkezet az egész kötetre jellemző, a szereplők belekezdnek a mesélésbe, de szinte észrevétlenül lépünk át egyik történetből a másikba. Az előbeszédszerűség válik a jellemző megszólalásmóddá, a hősök egymásba fonódó szólamai alig különíthetők el, némiképpen a hősök és az én-elbeszélő szövegeinek különböző tipográfiája igazíthat el bennünket. Az író mint másoló lép elénk, aki szorgalmasan másolja füzetébe a kiválasztott vagy a másokkal közösen létrehozott textusokat. Az átvétel és a másolat a *posztmodern jog* nevében a szerzőség és az eredeti mű jogaiba helyezkedik, jegyzi meg Thomka Beáta, továbbá megállapítja, hogy a posztmodern korban a szerző paradoxálissá váló fogalom, a társszerzői közösség tagjaként létezik, vagy újra anonimitásba vonul.⁴³⁵ Innen már csak egy lépés Foucault válasza a *ki beszél?* kérdésre, vagyis az, hogy „Mit számít, ki beszél?”⁴³⁶ Tényleg, mit számít? A Tolnai szövegekben a lényeg az, hogy valaki mindig *belebeszél*.

A *Világítótorony eladó* című regényben az alakmások galériája még bonyolultabbá válik, Az olvasóban már az a kérdés is felmerül, hogy valójában ki kinek az alteregója. A szöveg folyamatosan arra játszik rá, hogy összemossa az Ottó nevű narrátort és az Ottó nevű hőst. Ezt a gesztust a következő szövegrész szemlélteti a legérzékletesebben: „leveleket fogok írni neki, vagy fordítva, az ő leveleit íratom-írom meg valamilyen formában (levélben, versben, prózában), beszámolok palicsfürdői barátomnak Ottónak, alias Palicsi P. Howardnak, illetve Regény Misunak, hogyan is él Ottó, hogyan is élek én, Ottó, ott lenn az Adrián.”⁴³⁷

⁴³⁴ TOLNAI Ottó, *Életem legszebb irodalmi estje* = T. O., *Grenadírmars...*, i. m., 142–143.

⁴³⁵ THOMKA Beáta, *Narrator versus auctor = Narratív beágyazás és reflexivitás: Narratívák 6.*, szerk. Bene Adrián és Jablonczay Tímea, Bp., Kijárat, 2007, 105–106, 110.)

⁴³⁶ Michel FOUCAULT, *Mi a szerző?* = M. F., *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Debrecen, Latin betűk, 2000, 138.

⁴³⁷ TOLNAI Ottó, *Világítótorony eladó: Festettvíz-próza*, Zenta, zEtna, 2010, 45–46.

Meglátásom szerint Bocskay Ottó különleges szerepet tölt be a Tolnai-alteregők népes táborában. Nem egyfajta szerepet testesít meg, mint például Wilhelm és a hozzá hasonló alakmások. Losoncz Alpár a Wilhelm-dalokról írva így fogalmaz: „a versek alanya a bolond Wilhelm szerepében eljátssza, azaz magára vállalja szerepeit, s ezáltal arra céloz, hogy öncsalásait az irónia közvetítésével rombolja szét”.⁴³⁸ A *Világítótorony eladó* két Ottója között inkább egy kölcsönös szerepcseréről van szó, az én-elbeszélő ráaggatja saját szerepeit a másik Ottóra, akinek az életébe ő próbál valamiképpen belehelyezkedni. Ez a másik életébe költözés egyben háttérbe vonulás, a narrátor saját alteregóját tolja előtérbe. Sokkal erőteljesebb a saját identitás átadása a másinak, mint a másik identitásának felvétele. Ez a folyamat különösen jól nyomon követhető, hiszen a szöveg éppen egy film forgatásáról szól. Egy olyan portréfilmről, amelynek kézenfekvő módon a szerző-én kellene, hogy főhőse legyen, ám ő maga helyett a főszerepre inkább a tengerparton élő druszáját kínálja fel. A narrátor barátainak, a filmet forgató Villányi Lászlónak és Hartyándi Jenőnek azt magyarázza, hogy valójában alteregója az eredeti figura, ő csak egy halvány kópia, és hozzáteszi: „talán nem is kellene majd látszanom a filmen, nem immár ennek a különben is felettebb homályos, motyogó figurának, itt az alkalom visszavonásomnak.”⁴³⁹ A barátok az alteregó fogalmának konkrét értelmezését a dublőrben találják meg. Az én-elbeszélő pedig azonnal tovább finomítja ezt a kifejezést: „egy dublőr, aki a mi esetünkben az első szereposztást viszi.”⁴⁴⁰

Bocskay Ottó alakja tekinthető vágykivetülésnek, aki magában hordozza a szerző életművének bizonyos hangsúlyos kategóriáit, a tengert, a képzőművészetet és az írást. Az Adriai-tenger partján él, mindenki festőművésznek hiszi, és még az íráshoz is van némi köze, hiszen a zentai cukorgyárat könyveli. Az elbeszélő kollégaként tarja őt számon. Az írás szintén a két alak összeecsúszásába torkollik: „Szinte semmit sem tudtam a könyvelésről, ám amikor ilyesmit hallottam, Ottó a zentai cukorgyárat kezdte könyvelni, arra gondoltam, de facto könyvet kezdett írni, mint én, jóllehet szabályosabbat persze, de hát gondoltam, miért ne lehetne nekem egy szabályosabb életművem is.”⁴⁴¹ Magáévá teszi, bekebelezi tehát az író Ottó a könyvelő Ottó életművét. Később az is kiderül Ottóról, hogy *Mi is élni akarunk!* címmel néhány társszerzővel együtt létrehozott egy könyvet, amely az egész világ szexuális forradalmának elindítója volt.

⁴³⁸ LOSONCZ Alpár, *A totalizálódott irónia lírája (Reflexiók Tolnai Ottó Wilhelm-dalairól)*, Híd, 1984/4, 496–497.

⁴³⁹ *Uo.*, 41.

⁴⁴⁰ *Uo.*, 44.

⁴⁴¹ *Uo.*, 15.

A két Ottó között keresztnévük egyezése teremti meg legerősebben az azonosulás lehetőségét, alapját. E név a szöveg tanúsága szerint mindig is inkább kötődött a másik Ottóhoz, mint az én-elbeszélőhöz, aki saját neve és lénye között valamiféle szemmel nem látható rést, repedést érez: „egyedül vele éreztem mindig azonosnak az Ottó nevet mint olyant, ha valaki váratlanul rám szól, váratlanul nevemet kiáltotta, mindig hátra fordultam, azt hittem Bocskay Ottót keresik, hívják.”⁴⁴² Thomka Beáta szerint a saját név rejtélye Tolnainál mint költői kihívás jelenik meg.⁴⁴³ A vezetékneve körül kialakított mítosz mellett a keresztnév is hangsúlyos. A *New York-i beszéd* című esszében képverset kreál a neve betűiből. Az *o* betű a versekben szereplő nulla eredetként jelenik meg, a két *t* betűből pedig egész kis golgotát szerkeszt, dupla keresztre feszíti záróit, az *o* betűket. E keresztre feszítés miatt válnak a nullák rózsaszínűvé.⁴⁴⁴

A névrokonok kitüntetett helyet foglalnak el a szövegekben. A *Kékítőgolyó* egyik írásában az én-elbeszélő megismerkedik egy férfival, akit ugyanúgy hívnak, mint őt. Ez kétségbeesést vált ki a narrátorból: „Már ezzel az emberrel is összefolytam, dugtam kétségbeesetten a fejemet a víz alá, de ott sem láthattam mást, mint homokon mászó árnyékomat.”⁴⁴⁵ Ugyanitt egy másik hasonló találkozásról is olvashatunk, az autófestő műhely egyik munkása szintén Ottó. A két Ottó egymás tükörképévé válik: „Kint már hideg volt, beültem a kocsiba; arcunkat csak az üveg választotta el, mintha tükörben nézegettem volna magamat, annál is inkább, mivel egykettőre átlátszóvá smirglizte az egész ajtót.”⁴⁴⁶

Tolnai ilyen jellegű magatartása a tulajdonnevekkel kapcsolatban nem hagyományok nélküli, hiszen a névnek sokan mágikus erőt tulajdonítottak, és tulajdonítanak ma is. Szergej Bulgakov szerint a név az élet energiája, ereje, magva, amely belülről formálja viselőjét. Ő úgy véli, nem az ember viseli a nevet, hanem az hordozza viselőjét belső célokként entelechiaként.⁴⁴⁷ Alekszej Loszev a nevet az abszolút eredeti, originális személyiség saját, originális, megismételhetetlen szavaként határozza meg.⁴⁴⁸ Véleménye szerint a név az, ami a mítoszban a birtokunkban van, „ami a személyiségben kifejeződik, ami benne megnyilvánul, az, aminek önmaga és minden más előtt is

⁴⁴² *Uo.*, 11.

⁴⁴³ THOMKA, *Tolnai Ottó, i. m.*, 149.

⁴⁴⁴ TOLNAI Ottó, *New York-i beszéd*, Híd, 1989/2, 221.

⁴⁴⁵ TOLNAI Ottó, *A novella*, = T. O., *Kékítőgolyó: Új prózák könyve*, Bp., Kortárs – Széphalom Könyvműhely, 1994, 241.

⁴⁴⁶ *Uo.*, 242.

⁴⁴⁷ Szergej BULGAKOV, *A tulajdonnév*, Helikon, 1992/3-4, 453.

⁴⁴⁸ Alekszej LOSZEV, *A mítosz dialektikája*, Bp., Európa, 2000, 273–274.

megmutatkozik”.⁴⁴⁹ Valójában a mítoszt egyenlíti ki a névvel, pontosabban a mítoszt mint kifejtett mágikus nevet definiálja.⁴⁵⁰ Ernst Cassirer azt írja, hogy az eszkimóknál az ember testből, lélekből és névből áll, valamint az egyiptomiaknál is megfigyelhető ez a szemlélet. Sőt a fejlett kultúrákban is fennmaradt ez a szoros összefüggés a személyiség és a név között.⁴⁵¹ „A név egysége és egyedisége egyébként nem csak a személy egységének és egyediségének egyik jele, – állapítja meg Cassirer – hanem éppenséggel ez alakítja ki, ez változtatja csak az embert individuummá. Ahol ez az elkülönülés nem áll fenn, ott az individualitás határai is kezdenek elmosódni. Egyes észak-amerikai indián csoportok (algonkin) körében az az ember, akinek a neve valaki máséval megegyezik, az ő másik lényének, »alter ego«-jának számít.”⁴⁵²

Az észak-amerikai indiánokhoz hasonlóan Tolnai szövegeiben is hangsúlyos szerepet tölt be a névazonosság. Bocskay Ottó, az Ottó nevű férfi a tengerparton, vagy az autófestő műhely dolgozója és a Szerző-én között ez az a közös pont, amely elmossa a határokat. Ha már a neveknél tartunk érdemes egy pillantást vetni a *Világítótorony eladó* főhősének vezetéknévére is. Ha megnézzük a mű korábbi változatát a Műhely folyóirat egyébként Tolnai által válogatott szövegeket tartalmazó tematikus *Adria Adriaticum Jadrán* számában,⁴⁵³ rögtön látjuk, hogy a főhős neve megváltozott. A Műhelyben még Bicskei Ottót találunk, a 2010-es kötetben pedig már Bocskay Ottót. *A pompeji szerelmesek Infaustus* című írásában ugyancsak Bicskei Ottóra bukkanunk, ő egyike azoknak a narrátor által fontosnak tartott személyeknek, akiknek szerepelniük kellene a *Ki kicsoda?*-ban. A 2008-as *Grenadírmarsban* még szintén Bicskei Ottóról olvashatunk („egyik valóságos alteregómnál, Bicskei Ottó barátoméknál”).⁴⁵⁴

Az olvasóban felvetődik az a kérdés, miért változott meg Ottó vezetéknéve. A Bicskei név hétköznapiságát miért váltotta fel a sokkal arisztokratikusabbnak tűnő Bocskay? Ez a semmisnek tűnő, de mégis lényeges módosítás értelmezhető a regényesítés, a valóságtól való eltávolítás gesztusaként. Ez a név talán jobban illik egy főhőshöz, akinek ezüst hajkoronája van, történelmi aurát kölcsönöz neki, és közelebb áll Tolnay Klári nevéhez is, akivel a *Tolnai Világlexikona* mellett azonosul a Tolnai vezetéknévet viselő Ottó („én vagyok a Tolnai [...] de – tettem hozzá mindig elpirulva – én vagyok a

⁴⁴⁹ Uo., 274.

⁴⁵⁰ Uo.

⁴⁵¹ Ernst CASSIRER, *Nyelv és mítosz (Részlet)*, Helikon, 1992/3-4, 437–439.

⁴⁵² Uo., 439.

⁴⁵³ TOLNAI Ottó, *Egy világítótorony eladó I-II.*, Műhely, 2002/4, 4–26, 79–98. A szöveg 2002-es és a 2010-es kiadása között több eltérést is felfedezhetünk.

⁴⁵⁴ TOLNAI, *Életem legszebb...*, i. m., 134.

Tiszavirág és az Azúr expressz (ezt a két filmjét különítettem el, álmodtam tovább magamnak) színésznője is”).⁴⁵⁵ Itt fontos megjegyezni, hogy Bocskay Ottó színészmúltját is érinti a szöveg. Mindez mellett a Bocskay hangrendje jobban illeszkedik a Tolnaihoz, mint a Bicskeié, így ezzel a két alak azonosulása, helycseréje még erőteljesebbé válhat.

Ottó alteregóvá válását a szöveg szinte automatikus folyamatként tünteti fel. Szirti Bocskay Éva telefonhívása újra a narrátor látóterébe hozza Bocskay Ottót, aki egyike annak a 10-20 mitikus ókanizsai figurának, akivel megalapította, próbálja benépesíteni a virtuális kisvárost. Az elbeszélő élete megváltozott ettől a naptól, úgy érezte régi vágya vált valóra, egy része, már valóban lent él az Adrián: „És Ottó személyében máris ott találtam magam az Adrián. Alteregóimnak, mármint: Palicsi P. Howardnak, Olivérnek és Regény Misunak köszönve ez a mechanizmus különben is szinte automatikusan működött, és mivel egyik könyvemben már a vége felé jártam a velük való közösködésnek, Ottóval, a nagy könyv végén megjelenő új, hogy ne mondjam (hiszen mindenütt csak vereség, üszök), győztes hőssel, illetve az Adriával mint olyannal, szinte pneumatikusan rántottuk egymáshoz magunkat.”⁴⁵⁶

Az alteregóvá válás folyamatát a személyes találkozás követte az Adrián. A portréfilm főszerepétől szabadulni kívánó én-elbeszélő kérdezőként, mellékszereplőként tűnik fel a középpontba állított Bocskay Ottó mellett, mögött. Miközben Tolnai alteregója segítségével kibújik a portréfilm sablonjából, a filmforgatás céljából tett utazás mégis önarcképpé válik, amely során egy sor filmezhetetlen mozzanat jelenik meg.⁴⁵⁷ A szövegben a Szerző-én végtelen egyes szám első személyű monológjai, amelyekben egyes szám harmadik személyben beszél Bocskay Ottóról, szinte észrevétlenül csúsznak át az alteregó ugyancsak egyes szám első személyű elbeszéléseibe. Sokszor az olvasó nem is tudja, éppen ki beszél. Bocskay Ottó elbeszélői módszere sok tekintetben közel áll Tolnai írásművészetéhez. A szövegben az alteregó stílusáról megtudjuk, hogy szereti kinagyítani a részleteket, kedveli a túlzásokat, valamint gyors váltással ugrik egyik történetből a másikra. Mintha csak Tolnai Ottó műveinek jellemzését olvasnánk.

Az egész szöveget a felcserélés szövi át, határozza meg. Az én-elbeszélő nagyszerű lehetőséget lát benne, a helycsere lehetővé teszi mindkét Ottó számára, hogy egyszerre lehessenek két-három helyen, akár a vándormadarak. Ez a csere folyamatosan (meg)történik a szövegben, akár egy mondaton belül is felcserélődhetnek a szereplők. A

⁴⁵⁵ TOLNAI, *New York-i beszéd...*, i. m., 221.

⁴⁵⁶ TOLNAI, *Világítótorony eladó...*, i. m., 30–31.

⁴⁵⁷ MIKOLA, *A Nagy Konstelláció...*, i. m., 75–76.

hazaindulás leírását is a többszörös szerepcsere hatja át: „Ottó, motyogom, szerencsére marad, visszafelé még mindig integető alteregójával, árnyékával robognak barátaim.” Ki utazik tehát haza, és ki marad? A mondat első fele arra utal, hogy Bocskay Ottó marad, és az én-elbeszélő utazik, viszont a mondat második feléből pont az ellenkezőjére következtethetünk. Mindez természetesen csak akkor igaz, ha feltételezzük, hogy az én-elbeszélő képviseli az egyes szám első személyű szólamot, az alteregó pedig Bocskay Ottó. Ha viszont Bocskayt tekintjük az eredetinek, az én-elbeszélőt pedig az alteregónak, akkor az előbbieknél pont az ellenkezőjét állapíthatjuk meg. A két szólam annyira összekeveredett, hogy nem szálazhatóak szét. A két Ottó elkülönítése, megkülönböztetése, a ki kinek az alteregója kérdés megválaszolása már-már olyan abszurd feladattá válik, mint annak a meghatározása, hogy mi volt előbb, a tyúk vagy a tojás.

Az alteregók múzeumi bemutatása egy elsőre talán ellenkezést kiváltó párhuzammal lehetséges, mégpedig az eredeti és a hamisítás folyton kilengő, elmozduló viszonyának szemléltetésével Radnóti Sándor nagyon árnyalt hamisítás-fogalma értelmében. A kiváló esztéta a hamisítókat nem bűnözőknek, hanem kópéknak, csirkefogóknak, impostoroknak tarja, a hamisítókról szóló történeteket pedig pikareszt történeteknek.⁴⁵⁸ A Tolnai-szövegek infaustusai, akiket a szerző egy helyütt képmásoló iskola tagjainak is nevezi ugyancsak pikareszk hősök pikareszk történetek hömpölygő folyamában. A hamisítás két nagy típusa, a „tökéletes *másolat*” és a „a stílus, a kézvonás beleérező ismeretében készített *variáció*”⁴⁵⁹ közül inkább az utóbbi érdekes, bár a két fogalom mintha mégis összeecsúszna a *Grenadírmars* rövidtörténeteiben. Az én-elbeszélő, aki másolóként áll előttünk, saját írásait hőseinek ajándékozta, mintha ők írták volna, s ő szorgalmasan másolja mások és saját írásait füzetébe. Nagyon lényeges, hogy a hamisításnak ebben a típusában nem beszélhetünk eredetiről és hamisítványról, mert nem egy meglévő művet másol a hamisító művész, hanem a kiválasztott alkotó szellemében, stílusában hoz létre egy új alkotást. Valójában nem történik más a *Kosztolányi édességei avagy a Bódis cukrászda* című novellában sem, melyben az én-elbeszélő önmagát szereplőként egy fiktív Kosztolányi-tárcába helyezi. Ha szigorúan vizsgáljuk *A cukrászda könyvtárosa* című imaginárius tárcát, akkor Möbius-szalagszerű összekapcsolódásokra figyelhetünk fel. Kosztolányi tárcájának hőse Kosztolányi után nyomoz a műben, és saját meta-metaszövegében Kosztolányi imaginárius tárcájáról ír, amelyben ő főszereplőként saját alkotójának édesfilozófiáját igyekszik felgöngyölíteni. Az olvasó többszörös

⁴⁵⁸ RADNÓTI, *Hamisítás, i. m.*, 30–31.,

⁴⁵⁹ *Uo.*, 51.

határátlépéssel, határsértéssel szembesül. A szerző átjár egyik szövegszintből a másikba, de a hurokszerű építkezés miatt kijutni belőle semmiképpen sem tud, örökre bezárult a Möbius-szalagba, hiszen a szintek között itt nincs hierarchia, mint a narratív beágyazás tipikus eseteinél. A „volt egyszer egy történet, arról szólt, hogy...” örökös körforgásában folyik Tolnai Ottó és alakmásainak finom adogatása.

7.2. A Tolnai-opus imaginárius könyvespolca

Németh László *Csokonai és a botanika* című 1930-as esszéjében ír néhány évvel korábbi könyvtervéről, melyben az irodalmi megújulás korának szeretett volna emléket állítani, számárvezetőül pedig Csokonai olvasmányélményei szolgáltak volna. A könyv ugyan nem készült el, de a költő verseiből, jegyzeteiből és tanulmányaiból összeállítható könyvleltár igen. Ezzel kapcsolatban Németh így fogalmaz: „A különös mégsem az, hogy Csokonai ennyit összeolvasott, tanult, hanem, hogy ezt a lajstromot pusztán a műveiből össze lehetett állítani. Amit olvasott, az írásaiba is belekerült. Kedvenc költőit vagy fordítgatta, vagy egy-egy elkapott motívumukat próbálta ki a maga nyelvén, a tudományos műveket pedig jegyzeteiben idézgette, olykor verset is írt a méltánylásukra. Alig van magyar költő, akinek a műveibe annyi ismeret, adat, kultúraelem szívódott volna bele, mint az övébe. A lexikonok százada után egy költő, akinek a verseiben lexikonok rejtőzködnek.”⁴⁶⁰ Írja ezt éppen az az enciklopédikus igényű, kísérletező, tapasztalatokat, megfigyeléseket megszállottan gyűjtő személyiség, akinek műveiben ugyancsak számtalan lexikon tudásanyaga búvik meg, és akinek írásaiból szintén gazdag, változatos könyvkatalógus hozható létre.

Németh László nyomán felmerülhet az az ötlet, hogy vegyük számba, lajstromozzuk a Tolnai Ottó műveiben megjelenő, vagy az azokra ható könyveket, ám gyorsan rá kell jönnünk, hogy ez egy lehetetlen küldetés, hiszen ahogyan Thomka Beáta is írja, „Tolnainak alig van olyan kötete, mely ne lenne egyben rapszodikus enciklopédiája rendkívüli irodalmi tájékozottságának és képzőművészeti érdeklődésének.”⁴⁶¹ A szerző maga is beszél saját kis hordozható breviáriumáról, mely az idők folyamán rengeteg intim

⁴⁶⁰ NÉMETH László, *Csokonai és a botanika* = N. L., *Az én katedrám: Tanulmányok*, Bp., Magvető – Szépirodalmi, 1975, 213.

⁴⁶¹ THOMKA, *Tolnai Ottó, i. m.*, 83.

anyagból rakódott össze. A könyvek a szerző önmeghatározása szempontjából is lényegesek, önmagát könyves embernek nevezi Mallarmé értelmében.⁴⁶²

Nem kíséreltem meg a lehetetlennek tűnő, és éppen ezért tolnais abszurd feladat elvégzését, hogy felfejtsem a szövegek utalásait, helyette inkább olyan darabokat veszek le a Tolnai-művek imaginárius könyvespolcáról, amelyek anyagiságuk tekintetében fontosak, könyvtárgyként gyűjthetőek. Egyrészt régi, kedves könyvekre, kisajátított alapművekre gondolok, másrészt, olyan alkotásokra, amelyek halinakötésének, lapjainak érintése alapvetően meghatározza az olvasmányélményt. A könyvek bekebelezésének e két módja olykor nehezen választható el egymástól, a névazonosság révén kisajátított *Tolnai Világlexikona* anyagiságában is lényeges, a tomosok meggyyszíne, a metszetek finomsága ugyancsak lényeges.

A könyvgyűjtő lírai portréját a gyűjtőkre jellemző érzékenységgel rajzolta meg Walter Benjamin. Szerinte az igazi gyűjtő számára a tárgy háttere hozzáadódik ahhoz a mágikus enciklopédiához, melynek kvintesszenciája a dolog sorsa, végzete. A filozófus hangsúlyozza, hogy a gyűjtés elveszíti értelmét, ha eltűnik a tulajdonosa. Annak ellenére, hogy a nyilvános gyűjtemények kevésbé kifogásolhatóak társadalmilag, mint a magángyűjtemények, mégis a tárgyak csak ez utóbbiban kapják meg mindazt, ami megilleti őket. Az igazi gyűjtőnek a birtoklás a legbensőbb, legintimebb kapcsolat, amivel a tárgyakhoz viszonyulhat. Nem a dolgok kelnek életre a gyűjtőben, hanem ő él bennük, ő talál otthonra azokban.⁴⁶³

A nagyon bensőséges kapcsolat a gyűjtő és a könyv között Tolnai Ottó műveiben is érzékelhető. A könyv nem csak egyszerű tárgy, hanem a szentség aurája lengi körül, a *Költő disznósírból* én-elbeszélője gyermekkori olvasmányairól vallva a családba bekerülő könyvekről ereklyeként beszél. A Tolnai-opus szempontjából kitüntetett fontosságú lexikonok pedig misekönyvvé magasztosulnak: „Még mostanában is megesk velem, leveszek a könyvespolcraól egy lexikont, és elfelejtem, mit is kerestem, elkezdem le-föl hordozni a szobában, mint ahogyan a misekönyvet hordozták málnaszoknyás barátaim...”⁴⁶⁴ Ahogyan a kisgyermek a kezükkel és a szájukkal tapasztalják meg az őket körülvevő világot, Tolnainál is kiemelt jelentőségű a megfoghatóság a könyvekkel való ismerkedés közben. Parti Nagy Lajos kérdésére, hogy emlékszik-e édesanyja olvasmányaira, a szerző-elbeszélő a kispolgári családok otthonának jellemző tartozékairól,

⁴⁶² TOLNAI, *Költő disznósírból...*, i. m., 346.

⁴⁶³ Walter BENJAMIN, *Unpacking My Library* = W. B., *Illuminations*, New York, Schocken Books, 2007, 60–67.

⁴⁶⁴ TOLNAI, *Költő disznósírból...*, i. m., 40.

az Erdélyi Szépmíves Céh halinakötésű könyveiről mesél, melyek általában a dívány oldalába épített üveges polcon kaptak helyet. „Én ezt hihetetlenül szerettem, rendkívüli módon izgattak ezek a könyvek. Azóta is foglalkozom a halinával...” – írja Tolnai – „A halina is a fehér anyagokhoz tartozik, noha például az albán sapka is ilyen anyagból készül. Amikor ezekben a lakásokban bújócskáztunk, mindig úgy rejtőztem el, hogy a díványnak arra a részére kerüljek, ahol ezek a halinakötésű könyvek voltak. Szinte simogattam őket, azután elkezdtem gyűjteni, s azóta is gyűjtöm őket.”⁴⁶⁵ Az idézetből is kitűnik, mennyire fontos a könyv anyaga, a halina, mely a szerző fehér korszakának egyik megtestesítője a liszt, a gipsz mellett, valamint szorosán összekapcsolódik az albán sapkával, Albániával. Ugyancsak kiemelendő a simogatás és a gyűjtés aktusa. Először foglalkozunk az utóbbival, hiszen a szöveg folytatásában épp a könyvkollekció gyarapodásáról olvashatunk. Kiderül, hogy a gyűjtemény első darabja Áprily Lajos *Rönk a Tiszán* című kötete volt, melyet anyagisága („Szép, különös kötésű, érintésű könyv volt.”) és témája miatt („ez is rólunk szól, mint a *Tolnai Világlexikon*”) is közel érez magához tulajdonosa. A szerző alternatív kánonképzésére is hatással van a könyvtest, „a Könyv” számára Szentkuthy Miklós *Prae* című művének első nagy, puha kiadása.

A szép, különös érintésű könyvek mellett megemlékeznek a semmit érő, megfoghatatlan könyvekről is. Az érintés milyensége tehát az olvasó viszonyulását, esztétikai értékítéletét is jelzi. Az szerző Kosztolányi Dezső válogatott műveinek fekete, Révai-féle kiadása kapcsán megfogalmazott gondolataiban tetten érhető a német filozófus gondolata a tárgyon belül élésről: „Még ez is szigorúan a dolgok legelejéhez tartozik, ahhoz, hogyan kerültem: bévülre. Sorra olvastam őket. Ez az olvasás, valami új kifejezést kellene találni rá, hiszen egyfajta szeretkezés volt, vagy én sem tudom, micsoda, mindenesetre a *Dekameron*nal való közösülés szintjén történt. A *Bölcsőtől a koporsóig*, a *Tengerszem*, az *Idegen költők*, mint valami vakábécén, vissza tudnék tapogatni az első sorokig, amelyeknél először emeltem fel a fejem.”⁴⁶⁶ A szeretkezés, a tapogatás, a vakábécé mind-mind arra utal, hogy a szöveg mellett maga a könyvtest is meghatározó egy bensőségesebb kapcsolatot feltételezve a könyv és az olvasó között. A könyvek taktilis objektumok, az ujjainkkal (is) olvassuk őket.⁴⁶⁷ A lapok, a betűk, a fedőlap ujjainkkal érintése a képzőművészeti alkotások tapadókorongok általi birtokba vételét idézi, e

⁴⁶⁵ *Uo.*, 46–47.

⁴⁶⁶ *Uo.*, 76–77.

⁴⁶⁷ Erkki HUHTAMO, *Twin – Touch – Test – Redux: Media Archeological Approach to Art, Interactivity, and Tactility = Media Art Histories*, szerk., Oliver GRAN, Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 2006, 81.

közelítésmód a képek anyagszerűségét, megérinthetőségét, megragadhatóságát, szilárdságát állítja a középpontba.

A vizualitás, a színek, a képzőművészetiként megfogalmazódó kérdések mellett Tolnai Ottó szövegeinek figyelmes olvasásakor felfigyelhetünk a taktilis érzékelés lényeges szerepére is. Egyrészt az írások át vannak szöve a tapogatás, tapintás, az anyagság fontosságát hangsúlyozó önreflexív mondatokkal, ezek közül talán legszemléletesebb a következő: „Én semmivel sem foglalkoztam, a legegztikusabb, legritkább dolgokkal sem, amit ujjbegyemmel nem érinthettem kis tartományomban, Ókanizsán, Törökkanizsán...”⁴⁶⁸ Másrészt a fizikai értelemben vett tapintáson túl a (körül)tapogatni ige nagyon gyakran szerepel az opusban mélyebben megvizsgálni, megérteni, átélni jelentéssel. Ha figyelembe vesszük azt, hogy az érintés legprimitívebb és egyben legemberibb érzékünk,⁴⁶⁹ ennek túltengése, felülreprezentáltsága a Tolnai-opusban a szerző ösztönös szenzibilitását, a dolgokhoz való odafordulásának ősiségét, elementaritását jelzi. Ez a meghatározó taktilis érzékelésmód egyrészt szembemegy a civilizáció fejlődésével, másrészt nagyon is korszerű, vagy ha úgy tetszik korát megelőző, ha például a hatvanas évektől vizsgáljuk a szerző művészetét. Andrea Zlatar megállapítja, hogy az elmúlt két és fél évezredben „az emberi civilizáció olyan irányba fejlődött, amely az embert elidegenítette az érintéstől mint az világgal megvalósuló kapcsolat elsődleges és mindent átfogó módjától. Az emberi fejlődés során az információk érintéssel történő átadásának mind kisebb a jelentősége – úgy az ontogenezis, mint a filogenezis tekintetében. A kisbabák meghalnak érintés hiányában, a civilizáció viszont nemcsak arra tanít meg bennünket, hogy fennmaradjunk érintés nélkül, hanem az ezzel kapcsolatos elfojtásokra és lemondásokra is.”⁴⁷⁰ Zlatar említi az érintőképernyő megjelenését és elterjedését is, amely az utóbbi években éppen az elsődleges érzékünkhöz való visszatérést, az érintés útján történő kommunikációt helyezi előtérbe.⁴⁷¹

Míg Zlatar a tapintást elsődleges érzékünknek nevezi, addig az esztétikai diskurzusokban ugyanezt a szaglással és ízleléssel együtt a másodlagos érzékeink közé sorolják. A tapintás, szaglás és ízlelés esztétikájáért síkra szálló Mădălina Diaconu sorra veszi és megcáfolja mindazokat a kifogásokat, amelyekkel megpróbálják kizárni ezeket az érzékeket az esztétikából. A tapintásról értekezve megállapítja, hogy a taktilitás jelentése napjainkban pontatlan és homályos. Egyrészt a mindent vizualizáló tendenciák miatt nem

⁴⁶⁸ TOLNAI, *Költő disznósírból...*, i. m., 390.

⁴⁶⁹ vö. Andrea ZLATAR, *Az érintés poétikája*, Ex Symposion, 2012/77. 26–27.

⁴⁷⁰ Uo., 27.

⁴⁷¹ Uo., 28.

lehetséges a műalkotás tisztán taktilis érzékelése, másrészt a haptikus rendszer elemei (a tapintás, a fájdalom, az erő, a hőmérséklet) aktívan bevonódnak a képzőművészet, a tánc, az építészet esztétikai tapasztalatába. Diaconu felhívja a figyelmet arra, hogy végső soron a vizuális művészet megszületéséhez nélkülözhetetlen a művész keze.⁴⁷² Érdekes, hogy míg a legtöbb hagyományos múzeumban inkább a mindent a szemnek, semmit a kéznek elvét követik, a csodakamrákban nemhogy meg szabadott érinteni a tárgyakat, de erre bátorították is a látogatót. Az áruházak és a múzeumok közötti párhuzam egyre fontosabb, de talán nem is gondolnánk ma arra, hogy a két intézmény között valamikor éppen a tapintás megtiltása is kapcsolódási pontot jelentett. A 19. században az árut biztonságosan elzárták, és csak az elárúsító közvetítésével lehetett hozzájutni.⁴⁷³ Az ujjbegyeinkben egyfajta tudás azt várja, hogy felébbresszük, de a tapintás múzeumi tilalma gátolja a természetes kognitív impulzusokat – írja Mădălina Diaconu, aki szerint a taktilis esztétika kimozdítja a múzeumot jelenlegi állapotából, egy olyan különleges modern intézménnyé teszi, amely ösztönzi a kreativitást, olyan kiállítások megszervezését serkenti, amelyek nem csupán engedélyezik a néző számára a tárgyak megérintését, hanem éppen, hogy kívánják azt. Továbbá említi mindazokat a művészetelméletben elfeledett szubjektumokat, akik konkrétan vagy metaforikusan a kezüket nyugtatják a műalkotásokon, a restaurátorokat, a kurátorokat, az alkalmazott művészet használóit, a gyűjtőket és mecénásokat, azokat a hívőket, akik érintéssel imádják a vallásos művészetet, és azokat, akik elpusztítják a művészetet. Mindezek a személyek eredendően részei a művészvilágnak, és már ez magában is indokolja integrációjukat az esztétikába. Diaconu az elsősorban vagy egyedül a tapintás számára készített művek példáiként a vakoknak, illetve a vakok által alkotott műveket emeli ki, amelyeket általában alacsonyabb szintű művészetként értékelnek, de szerencsére mostanában folyamatban vannak új irányok is e tekintetben.⁴⁷⁴

Diaconuval együtt kérdezem, a néző, a befogadó miért nem követheti az alkotó kézmozdulatát, s kíváncsivá tesz, milyen szunnyadó tudás lakozik az ujjbegyeinkben. Bár Tolnai Ottó esetében kétségkívül a vizualitás, a színek gazdagsága, a semmisnek tűnő részletek felfedezése, felnagyítása áll a középpontban a műélvezet során, a képzőművészeti esszék szubjektumának mégis fontos megérinteni egy-egy alkotást. Például a Farkas-képek

⁴⁷² Mădălina DIACONU, *Reflections on an Aesthetics of Touch, Smell and Taste*. <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=385> (Utolsó letöltés: 2013. június 28.)

⁴⁷³ HUHTAMO, *i. m.*, 76.

⁴⁷⁴ DIACONU, *i. m.*

nézése mellett ugyanolyan fontos megérinteni a kis Farkas-képek hímporát,⁴⁷⁵ Siflis András képének lila pasztell armatúráját titokban, félve érinti meg az elbeszélő,⁴⁷⁶ A *pompeji filatelistában* pedig arról olvashatunk, hogy '84-85-ben a legnépszerűbb és legképviseltebb amerikai festő, Rothko képének vattás állagát tapogatta végig.⁴⁷⁷ Az érintés már a Bibliában is a verifikálás, a bizonyosság megszerzésének eszköze, a vajdasági képzőművészet létezését bizonyítani próbáló elbeszélő számára talán éppen ezért, ennek az elsősorban önmaga számára bizonyító folyamatnak a részeként olyan fontos a képek megérintése, materialitásuk érzékelése. A valóság és a festmények világa többször összegubancolódik a Tolnai-opusban, egyik ilyen esetben fontos szerepe van az érintés imént megfogalmazott értelmezésének: „Egy temetésről jövet, egy hideg, nagyon szeles napon (a szél 70 kilométeres óránkénti sebességet is elért) két pizsamás figurát láttam különös nyugalommal beszélgetni egy magános ház előtt. Hirtelen elementáris szükségét éreztem, hogy megállítva az autót odamenjek a két alakhoz, és megérintsem őket, megérintsem piszkos, méregcsíkos pizsamájukat, és megkérdezzem tőlük: nem Maurits Ferenc rajzolta őket?”⁴⁷⁸

A nézés és tapogatás szinte elválaszthatatlan egymástól Tolnai Ottó képmegőrzői, képelemzői módszerében, a tapadókorongok kérdése pedig *A rózsaszín sár* című kimozduló előszóban szorosán összekapcsolódik a Tolnai-szöveguniverzum egyik alapkönyvével, Hermann Ottó *Magyarország pókfaunája* című tudományos munkájával. Az én-elbeszélő az ökörnál tudományos leírását, regényét olvasta a műből, amelynek szerzője megfigyeléseit éppen „Bácskában, a doroszlói temetőben, a Mosztonga stagnáló, a Dunába enyésző, mocsaras vidékén végezte.”⁴⁷⁹ Hermann könyve tehát lokális vonatkozásával válik bekebelezhetővé a Tolnai-opus számára. Hasonló témájú ugyancsak a szerző egyik „bibliája” Abafi (Aigner) Lajos *Magyarország lepkéi, tekintettel Európa többi országainak lepkefaunájára* című munkája, mely *Lepkészet Magyarországon* vagy *A lepkeszét története Magyarországon* címmel lelhető fel leginkább a Tolnai-szövegekben. Ahogyan Hermann, úgy Abafi is gyűjtött vidékünkön, a lokális vonatkozásokra különösen érzékeny szerzőnk pedig azonnal felfigyelt erre és a Literata nevű lepkefajra, amit talán éppen Fehértemplomon, Palicsón vagy Velebiten fedezett fel Pável János. A Literata akár kiemelt költői kategóriává is válhat: „akár az is megtörténhet, hogy végül is éppen ezzel a

⁴⁷⁵ TOLNAI Ottó, *Két kis jegyzet Kubát Józsefről* = T. O., *A meztelen bohóc...*, i. m., 44.

⁴⁷⁶ TOLNAI Ottó, *Siflis András* = T. O., *A meztelen bohóc...*, i. m., 244.

⁴⁷⁷ TOLNAI Ottó, *A pompeji filatelistája...*, i. m., 112.

⁴⁷⁸ TOLNAI Ottó, *Maurits nyomában, citátumokkal* = T. O., *A meztelen bohóc...*, i. m., 161.

⁴⁷⁹ TOLNAI Ottó, *A rózsaszín sár...*, i. m., 4.

Literatával helyettesíthetem be a TOLNAIban magát a Tolnait, éppen ez a Literata lehet majd a tulajdonképpeni illuminátor.”⁴⁸⁰

Az állatvilággal kapcsolatos kérdések megválaszolásában Tolnai egyik fő kapaszkodója, segítője Brehm korszakos műve, *Az állatok világa*. Az 1988-as *Megállítjuk a fakulást* című elbeszélésben Vendel hiába tanulmányozta át a Tolnai Lexikont és a vastag kék Brehm-könyveket a vajdasági flamingóvadászat ügyében, viszont a 2008-as *Grenadírmars* szerint a Nagy Brehm már említi Kiskanizsát, mint olyan helyet, ahol láttak flamingót („a Nagy Brehm is említi Kiskanizsát, valamint a Nagykanizsán keresztül elérhető Fiumét, s éppen a flamingók kapcsán, ugyanis felénk ez az a két hely, ahol flamingót láttak”⁴⁸¹). A Tolnai-szöveg univerzum meghatározó hivatkozási alapjai a *Tolnai Világlexikona*, *A magyar fűszerkereskedő lexikona* vagy Apáczai Csere János *Magyar Encyclopaediája*.

Ahhoz, hogy valóban átérezzük, megéljük a műalkotásokat talán nekünk is azt kellene tennünk, mint *A mestergerenda* című Tolnai-novella egyik szereplőjének: „A szőnyegre szórta, simogatni kezdte, sorba rakni az összevissza kevert, gyúrt lapokat. Szép, mondta. Nagyon szép, tette hozzá.” A megfoghatóság azért is releváns a Tolnai-szöveg univerzum hivatkozott alpműveivel kapcsolatban, mert kapaszkodóként, viszonyítási pontokként szolgálnak az én-elbeszélő számára.

A Tolnai-opusban leválaszthatatlan a könyv teste a szövegről, a kettő egysége teremti meg az olvasás valódi élményét. Tolnai saját befogadói módszerét alkotóként is érvényre kívánja juttatni. Ahogyan rá hatnak a könyvtárgyak, ő is ugyanúgy szeretne hatni műveivel, nemcsak textusaival, de a rájuk aggatott textíliákkal is, hiszen aktívan részt vesz könyvei arculatának megtervezésében, sőt szövegszerűen is reflektál a borítóképek kiválasztásának folyamataira. A címlapokon szereplő képek nem pusztán illusztrációk, hanem Tolnai művészetének szerves részei, melyek egyszerre nyitnak utat a művek belső világa felé és a „szökésvonalakat” a szerző univerzumán kívülre.

8. A lexikon rendetlen rendje

Stéphane Mallarmé évtizedeken át dolgozott csodálatos művén, melyet egyszerűen csak *A Könyvnek* nevezett, de a hosszú évek során sem jutott túl a koncepció fázisán. Kommentárt kommentárra halmozva egyre csak terebélyesedett a tervezet, mígnem „a semmi

⁴⁸⁰ TOLNAI Ottó, *Polgár baba...*, i. m., 21.

⁴⁸¹ TOLNAI Ottó, *Emil = T. O., Grenadírmars...*, i. m., 87.

imaginárius státuszában rögzült”⁴⁸² Ugyanezt a jelenséget tapasztalhatjuk Tolnai Ottó művészetében is, a *Tolnai Világlexikona* évek hosszú sora óta készül, az alkotó folyamatosan tájékoztatja olvasóit a fejleményekről, tervekről, de maga a lexikon ma sincs még készen. Mindkét műhöz hozzátartozik a megsemmisítés, a rombolás aktusa, Mallarmé Könyvének teremtése csakis a megsemmisítésen, a romboláson keresztül történhet, a *Tolnai Világlexikona* pedig „önzabáló mechanizmusként” tűnik fel. Mallarmé abszurd munkásságát idéző nagy kezdőbetűs Könyv az *Ördögfejben* tűnik fel, a gyermek énelbeszlő egy UNRRA-dobozból készíti a fedőlapját, és összekollácsolja mindazokat a dokumentumokat, könyvoldalakat, leveleket, melyek fontosak neki, úgy, hogy a határok köztük teljesen elmosódnak. Ebben a Könyvben fedezhetjük fel a vágyott lexikon előképét. A regény mai befogadójának egy másik lexikont is igénybe kell vennie, ha értelmezni szeretné a Könyv felépítését. Legalábbis nekem ahhoz, hogy megfejtsem, mi a csoda lehet az az UNRRA-doboz, bele kellett nézmem a *YU mitológia lexikonába*, ahol természetesen meg is kaptam az egyáltalán nem lexikonizű választ Dejan Kršić tollából: A tengeri áramlatok a távoli csendes-óceáni szigetek partjaira vetették az elsüllyedt, kifosztott hajók hulladékát, tárgyait, áruját, így keletkeztek a „cargo kultuszok”, melyekben a számunkra hétköznapi tárgyaknak hatalmat, származást, erőt tulajdonítottak. A második világháború alatt, befejezése előtt és után hasonlóképpen a távolból, ejtőernyőkkel az égből hullottak a vidékünkre a nyugati populáris kultúra és fogyasztói társadalom tárgyai, propagandaanyagok, ejtőernyőselyem szoknyának, ingnek, alsóneműnek, képregények, csokoládé, rágógumi, tojás- és tejpor, katonai konzerveledek. A bombákon kívül ma hasonló módon hullanak ilyen élelmiszercsomagok Afganisztánban is *Donated by the People of United States* felirattal.⁴⁸³ Édesanyám mindebből csak a csokoládéra emlékezett halványan. Így hullott le a lepel számomra a titokzatos UNRRA-dobozról, s így került egymás mellé e fejezet szinte minden egyes eleme ebben a rövid bevezetőben.

A lexikonok és enciklopédiák – mára már elhalványult a különbség a két könyvtípus között – egy-egy kor teljes tudásanyagát igyekeznek az olvasó elé tárni. Az ész, az értelem erejébe vetett hitet ünneplik, a világ megismerhetőségének optimizmusa hatja át őket, ugyanolyan heroikus vállalkozások, mint a múzeumok. E már-már kultikussá váló tárgyak, melyek a mindentudás, az egyetemesség, a megbízhatóság illúzióját hordozzák magukban, az írókra is termékenyen hatottak, gondoljunk csak Jorge Louis Borges vagy

⁴⁸² Felix Phillipp INGOLD, *A Könyv*, <http://www.caesar.elte.hu/gondolat-jel/94/mall.html> (Utolsó letöltés: 2014. február 27.)

⁴⁸³ *Leksikon yu mitologija*, szerk. Iris ADRIĆ, Vladimir ARSENIJEVIĆ, Đorđe MATIĆ, Belgrád, Rende, 2004, 406.

Danilo Kiš műveire, valamint megemlíthető e tekintetben Miroslav Krleža, aki jelentős irodalmi munkássága mellett a Jugoszláv Enciklopédia főszerkesztője is volt. A lexikonforma a szótárregények, lexikonregények ihlető mintájául szolgált és szolgál ma is, Ambrose Bierce *Ördögi kislexikon*ától, Milorad Pavić *Kazár szótárán*, Temesi Ferenc *Por* című regényén vagy Zilahy Péter *Az utolsó ablakzsiráfján* át Podmaniczky Szilárd *Szép magyar szótár*áig, a sor hosszan folytatód. László Szabolcs szerint a szótárregény az olvasó nagyfokú szabadságában különbözik a hagyományostól, a különböző ábécésorrendbe rendezett szövegegységek olvasását saját kíváncsiságunk, nyomozóösztönünk határozza meg, „a műben nincsen egy szerzői akarat által beleépített központi irányelv, ehelyett számtalan olvasási lehetőség van benne felszabadítva, mi magunk alakítjuk saját olvasati láncolatunkat.”⁴⁸⁴ Így eredményezheti a lexikon szigorú ábécérendje a legrendezetlenebb olvasatokat, mert ugyan ki az, aki betűről-betűre, oldalról oldalra olvas egy lexikont, vagy enciklopédiát.

Elsősorban Tolnai Ottó és Dubravka Ugrešić szempontjából foglalkozom a lexikon kultúrahordozó, kultúrateremtő szerepével. Tolnai Ottó számára a lexikon, különösen a *Tolnai Világlexikona*, esszenciális viszonyítási pont, önmeghatározásának nélkülözhetetlen kelléke. A névazonosság révén kisajátítja, saját könyvévé teszi a 20. század népszerű lexikonsorozatát, ironikus játékot űz vele, s már-már a szerző-én sem biztos benne, hogy ő van a TOLNAIban, vagy a TOLNAI van őbenne. Az egész Tolnai-életmű felfogható a világlexikon újraírására tett kísérletként, a töredékesnek, széttartónak tűnő szöveguniverzum az egyetemesség, az enciklopédikus teljesség megragadására törekszik, a széthullott Nagy Formák újrendezésével kísérletezik.

Dubravka Ugrešić Dejan Kršićtyel és Ivan Molekkel együtt még 1989-ben felhívást tett közzé a jugoszláv populáris kultúra fogalmainak összegyűjtésére, a *YU mitológia lexikon*ának elkészítésére. Az ország széthullásával úgy tűnt e vállalkozásra egyáltalán nincs szükség, de a kilencvenes évek második felében újult erővel, a zágrábi Arkzinnal együttműködve létrehozták az interaktivitást teljes mértékben megengedő internetes lexikont, amely 2004-ben könyv formájában is megjelent. E virtuális gyűjtőmunka az emlékezet elkobzása ellenében működött, működik mind a mai napig.

⁴⁸⁴ LÁSZLÓ Szabolcs, *Kazárok Babelje – egy rekonstrukció*, http://www.helikon.ro/index.php?m_r=1748 (2014. január 31.)

A két szerző közötti kapcsolódási pontot Medve A. Zoltán Jugoszlávia széthullásának és a volt Jugoszlávia képviselte értékek elvesztésének kérdésében látja,⁴⁸⁵ és megállapítja, hogy „Tolnaitól eltérően, aki az elveszett Nagy-Jugoszláviában az Osztrák-Magyar Monarchiát idéző nagy formákat és nagy formátumokat a jelen inkluzivitásából fedezi fel, Ugrešić reflexív-személyes és döntően gyógyíthatatlan nosztalgiája abból adódik, hogy a volt Jugoszláviát kívülről, egziliumból, de saját volt inkluzivitása szempontjából szemléli.”⁴⁸⁶

A műveikben nosztalgiával kezelt volt Jugoszláviában mindketten megtalálni vélték saját kulturális identitásukat, ám lényeges különbség Medve szerint, hogy míg Tolnai identitását a kultúrában őrzi meg, addig Ugrešić identitásában igyekszik megőrizni kultúráját.⁴⁸⁷ Mindketten fontos szerepet szánnak a személyes múlt elemeinek, a letűnt világ tárgyainak, a jugónosztalgia tárgyasulásainak.

A jugó-nosztalgiát megpróbálhatjuk kulturális hulladékként értelmezni. Az ország széthullása után a nosztalgikus életérzés megjelenése egyfajta értéknövekedést mutat, a thompsoni személtélmélet fogalmait alkalmazva a mulandó érték kategóriájú jugoszlávság szemétre került, majd felértékelődött, de a tartós dolgok érték kategóriáját mégsem sikerült elérnie. Két ellentétes jelenség figyelhető meg egymás mellett, a jugó-nosztalgia töretlen továbbélése és a jugó-nosztalgia, valamint a jugoszlávság eszméjének, a letűnt kor hamis ideológiájának elutasítása.

Az itt lejátszódó átmenetek nem írhatóak le teljes mértékben Thompson személtélméletével, viszont megértésüket talán segíthetik Aleida Assman *Az emlékezés terei* című írásában⁴⁸⁸ megfogalmazott gondolatai. Assmann hangsúlyozza, hogy az archívum a testekben és helyekben érzékileg konkretizált emlékezettel szemben absztrakt és általános, mivel független a testektől és az emlékhelyektől, a múlt őrzése mellett a múlt létrehozására is képes. Az archivisták megnövekedett száma és a konzerválás új, digitális formái új kihívások elé állítják a kulturális emlékezetet.⁴⁸⁹ Az emlékezet jelenkori krízisére a művészet reagál, viszont a művészi emlékezet másként működik, „nem tárolóként funkcionál, hanem szimulálja a tárolót, azáltal, hogy tematizálja az emlékezés és a felejtés folyamatait.”⁴⁹⁰ Az emlékezés krízise és a művészek általi felfedezése kapcsán ír Assmann

⁴⁸⁵ Medve A. Zoltán, *Kontextusok és konnotációk: Adalékok az újabb horvát próza történeti-komparatív vizsgálatához*, Bp., Kijárat, 2009, 129.

⁴⁸⁶ *Uo.*, 141.

⁴⁸⁷ *Uo.*, 143.

⁴⁸⁸ Aleida ASSMANN, *Az emlékezés terei = Disputa*, 2004/10, 4–11.

⁴⁸⁹ *Uo.*, 10.

⁴⁹⁰ *Uo.*, 11.

a hulladékról, amely az archívumokon kívül cirkál, és rakódik le. „A növekvő mennyiségű hulladékot mint a civilizáció össze nem gyűjtött és mégis felgyülemlett maradékát nem oly nehéz az archívum fordított képeként felismerni. A hulladék mint »negatív tároló« azonban nem csupán a tehermentesítés és a felejtés emblémája, hanem új képe a látens emlékezetnek is, amely a funkcionális és a tároló emlékezet között helyezkedik el, és generációról generációra fennmarad a jelenlét és távollét közötti senkiföldjén. Az archívum és a szemét közötti határ mindamelllett fölöttébb mozgékonynak látszik. [...] A történész s a művész pillantásában a hulladékok prózája átváltozhat ugyan az emlékezés költészetévé, de még így is végtelenül sok minden marad, amit nem akarunk visszaidézni, vagy, amit nem lehet. A maradék az, ami megmarad, hátramarad, kimarad; és itt újra gondolhatunk az archívumra is, a hulladékra is. A maradékot mindenesetre soha nem lehet teljesen eltüntetni. A hulladék az archívum számára strukturálisan ugyanolyan fontos, mint az emlékezés számára a felejtés.”⁴⁹¹ A *YU mitológia lexikonában* és a *Tolnai Világlexikonában* is valójában a hulladék, a hétköznapi hordaléka archiválódik, olyan objektumok, amelyeknek más gyűjtemények nem adnak helyet, s a lexikonok objektív tudományossága helyett a bekerülés kritériumait a szubjektív viszonyulás határozza meg.

A Tolnai-szövegek én-elbeszélőjének lexikográfusi szenvedélye a gyermekkorba nyúlik vissza, ősképe az az Afrika-élmény, amikor a kisfiú a meggyezés *Tolnai* első kötetében megpillantotta Afrikát, és megszédült a felismeréstől, a névazonosság különös optikai élményétől, hogy az egész fejezetet ő írta. A lexikon egyszerre kitűzött cél és vágyott, megvalósítandó forma. Egy helyen azt olvashatjuk, hogy „úgy kellene írni, mint a *Tolnai*. Nem pedig így. Mint ahogyan az ördög ír cernájával, gubancosan.”⁴⁹² Viszont ez a vágy nem valósul meg, ahogyan a lexikon sem készült még el.

A Tolnai-szöveguniverzum saját architextusaként folyamatosan a *Tolnai Világlexikonát* tünteti fel, az 1989-ben megjelent *New York-i beszéd* című önéletrajzi esszében a szerző-elbeszélő az *Új Symposiont* világlapként említi a *Tolnai Világlapjának* analógiájára, valamint saját elkészítendő, porlasztott formában leledző Világlexikonáról is vall. A lexikográfusi munkát – a *Tolnai Világlexikon* átírását, kibővítését, összefirkálását, átkollázsolását – bűvészkedésnek, művészkedésnek tartja, s úgy véli e krlezás–borgeses–karinthys vállalkozás egy egész életet igényel.⁴⁹³ Az abszurd lexikonírói vállalkozás folyamatosan jelen van a Tolnai-szövegekben, egy 2010-ben megjelent írásában így vall

⁴⁹¹ Uo.

⁴⁹² TOLNAI, *Grenadírmars...*, i. m., 151.

⁴⁹³ TOLNAI, *New York-i beszéd*, i. m., 220–221.

erről a szerző: „Jóllehet már több mint fél évszázada felvállaltam volt a *Tolnai Világlexikonát*, mint családunk könyvét, majd pedig egyenesen és orcátlanul, mint saját könyvemet, csupán csak az Új szócskát biggyesztve eléje, már mint, hogy *Új Tolnai Világlexikona*.”⁴⁹⁴ Megjegyzendő, hogy a *Tolnai Világlexikona* első sorozata az első világháború miatt félbeszakadt, és a háború után mérlegelve az új ismeretek arányát nem a meglévő sorozatot folytatták, hanem egy bővített kiadást hoztak létre, ezt a címében is jelölve. Lényeges eltérés figyelhető meg az Új szócška helyét illetően, míg a 20. század elején a szerkesztők azt a *Világlexikon* elé helyezték, addig szerzőnk a *Tolnai* elé, ezzel pontosan kijelölve a megújítás tárgyát.

A lexikográfus én-elbeszélő olyan fogalmak magyarázatára törekszik az *Új Tolnaiban*, amelyek a régiben nem szerepeltek, vagy meghatározásuk szerinte hiányos. Ez az elbeszélői attitűd ismert és jól körülhatárolható szöveghagyományba illeszkedik, gondoljunk csak Danilo Kiš enciklopédiák iránti fokozott érdeklődésére, *A holtak enciklopédiája* című amelyben a mindenkori tudás gyűjteménye formaként jelenik meg, mint „az egybegyűjtés, számbavétel, a megörökítés és megőrzés objektív formája.”⁴⁹⁵ Az álbéli könyv tartalmazza a XVIII. század végétől az összes olyan halott életrajzát, akinek más enciklopédiák, lexikonok nem állítottak emléket. A „nagy történelmet” kiegészítő, a kánonhoz, a fősodorhoz, a kollektív emlékezethez és tudáshoz hozzáadó magatartás a kistörténelem képzetkörét hozza játékba. Thomka Beáta a hetvenes évek végének családregényeiről, Nádas, Bereményi és Lengyel műveiről értekezve, e regények közös jelentésszférájaként foglalkozik a kistörténelemmel, amely az írók történelmi múlttal való számvetése során kialakított hozzáállás tanújele. „A »nagy történelem« alatt húzódo kistörténelem az említett regényekben az emlékező, visszatekintő rekonstruáló attitűd által felidézhető, megélt élmények, családi hagyomány, tárgyi dokumentumok, mesék, legendák, mítoszok nyomán elevenedik meg. Belőlük sok vonatkozásban hitelesebb történelemkép bontakozik ki, mint amilyen volt a korábbi évtizedek irodalmi történelemképe [...]. Szembetűnő ugyanakkor az a leplezetlen nyíltság is, amellyel ezek a nem történelmi regények a történelem összetett, nehéz korszakairól beszélnek” – írja Thomka.⁴⁹⁶

E megállapítások Tolnai Ottó és Dubravka Ugrešić lexikonírói ambícióira, a közelmúlt történelmét a magánszféra elemeiből rekonstruálni kívánó vállalkozásaira is

⁴⁹⁴ TOLNAI Ottó, *Inhalál. kislejtő*, Ex Symposion, 2010/69, 71.

⁴⁹⁵ JUHÁSZ Erzsébet, *A formatudat Mészöly Miklós és Danilo Kiš prózájában*, Tiszatáj, 1995/2, 52.

⁴⁹⁶ THOMKA Beáta, *Új magyar regényjelenségek = T. B., Narráció és reflexió*, Újvidék, Forum, 1980, 30.

vonatkoztathatóak, ugyanis mindkét esetben nagyon hangsúlyos a hivatalos történetírással szembeszegülő privát kánon, magántörténelem.

Tolnai komoly stúdiumokat folytat az *Új Tolnai* számára a pufajkáról, a Lídia bélelésről, a tojáról, a fadróról, a jégzsinórról, Pozsarevácáról, Polgár Babáról, Hegedűs Bittéről, a fakírról, a Bódis-barnáról, az ellenséges kivásárlásról, a fenékdögről, a furnérhámozóról, a leprabélyegről, az önpörgésről, a sakálganéről, Taxis Mátyásról, a zászlóautóról és így tovább. A készülő lexikonba minden fontosat átmentene a régiből (például az Abszinthoz készített metszetet), minden értékes szöveget, könyvet beleőrölne: „[a Bélyeglexikon] felét szeretném átvezetni az ÚJ TOLNAI-ba, ahogyan, lévén Lea lányom balerina, a Balettek könyvének és például Aigner A lepkészet története Magyarországon című könyvének nagy részét is beleőrültem.”⁴⁹⁷ A széthullás ellenében ható tervszerű archiválás a Nagy Forma összerakásának kísérlete, a szerző-én virtuális és valós gyűjteményének tárgyai, valamint a róluk készülő lexikonszócikkek emléknymokként tűnnek fel, amelyek egy ma már nosztalgiával tekintett korból származnak. A zűrzavarossá és töredékessé váló modern világban Deleuze szerint „már nem azt kell mondanunk, teremteni annyi, mint visszaemlékezni, hanem azt: visszaemlékezni annyi, mint teremteni”,⁴⁹⁸ így az emlékezés, a tárgyak körüli történetformálás aktusa lehel új életet a már elfeledett, szemétre hányt tárgyakba. Dubravka Ugrešić *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma* című regényében a berlini bolhapiacra rajzolódik meg újra és újra a már nem létező Bosznia térképe, a menekültek itt, a halomba hányt könyvek, hanglemezek, fotóalbumok között találkoznak egymással, és útközben vásárolnak is egy kis tárgyat, amely otthonossá teszi a menekültszobát.

Az *elkobzott emlékezet* című Ugrešić-szöveg is a hétköznapi tárgyak hatalmáról, közös emlékezetben betöltött szerepéről szól. Stanko és Vera telezsúfolt zágrábi lakása a jugoszláv hétköznapi kis múzeumaként jelenik meg, miután gyermekeik egy nagyobb, kényelmesebb lakásba költöztették őket, egész életük során összegyűjtögetett holmijuktól megfosztva, teljesen megváltozott az életük: „Stankótól és Verától a szebb jövő nevében □elkobozták□ vagyonkájukat, érzelmi emlékezetük zálogát. Két idős ember egyszeriben a természetes környezetén kívül találta magát, akár a partra vetett halak. Az emberek nem halak, Stanko és Vera nem haltak ebbe bele, de – én legalábbis úgy láttam, amikor meglátogattam őket – hirtelen megöregedtek...”⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ TOLNAI, *A pompeji szerelmesek...*, i. m., 83.

⁴⁹⁸ DELEUZE, *Proust*, i. m., 109.

⁴⁹⁹ Dubravka UGREŠIĆ, *Az elkobzott emlékezet*, *Magyar Lettre Internationale*, 2001/40, 46.

A jugó mitológia valós gyűjteménye mellett a szövegben megjelenik a jugoszláv hétköznapok virtuális tárháza is, az írónő más „keletiekkel“ beszélgetve ismerte fel abba a koraszocialista jugoszláv múltba tartozó nevek és tárgyak hatását, amelyek neki korábban alig jelentettek valamit, csak a beszélgetések hatására tudatosodott benne, hogy mindezek a tárgyak az övéi. Az oroszok szívélyes hangon emlegették Radmila Karaklajićot és Djordje Marjanovićot, a jugoszláv táncdalénekeseket, büszkén mutogatták jugoszláv gyártmányú cipőjüket, a bolgárok lelkesen érdeklődtek a Vegeta felől. Ezeknek a fogalmaknak, a volt jugoszláv hétköznapok nélkülözhetetlen kellékeinek állít emléket a sokszerzős, többszólamú *Leksikon YU mitologije*, népszerű dalok, énekesek, szabadidős tevékenységek, közkedvelt élelmiszerek kapnak kiemelt szerepet benne. Dubravka Ugrešić felhívásában együttműködésre hívta mindazokat, akik nem értenek egyet az emlékezet elkobzásával. A virtuális lexikon számára egyáltalán nem lexikonizú, száraz, áltudományos szócikkek írására kérte a közreműködőket, hanem egyéni, személyes megfogalmazásra buzdított mindenkit. Nagy Abonyi Árpád a lexikonról írva kiemeli a személyes érintettség fontosságát: „egy nemrégien letűnt korszak ikonográfiája valójában a kötet, egyfajta Nevetés és felejtés könyve, másrészt viszont éppen az emlékezés enciklopédiája. Anyaga két-három generáció valós tapasztalata, éppen az, amely kimarad majd a tan- és történelemkönyvekből, ám egykor mégis egy sajátos identitás lényeges összetevője volt.”⁵⁰⁰

A volt Jugoszlávia üzleteinek polcain megtalálható termékek az ország széthullása után eltűntek, csak hiányuk, nosztalgiával átítatott emléküik maradt meg, ezáltal mitizálódtak igazán. A hiány fontosságára hívja fel a figyelmet Ugrešić is a nosztalgia működéséről értekezve: „A nosztalgia nem kontrollálható; agyunk szubverzív tevékenysége. A nosztalgia fragmentumokkal dolgozik, illatokkal, érintésekkel, hangokkal, dallamokkal és színekkel, terepe a hiány, alkalmazkodó emlékezetünk szeszélyes korrigálója.”⁵⁰¹ A *YU mitológia lexikona* e nosztalgiának, a múlt személyes kisajátításának a terméke, töredékekből, történetzilánkokból épül fel, a hivatásos történetírás fehér foltjait kívánja betölteni. Az *Új Tolnai Világlexikona* kapcsán a hiány még inkább égető probléma, elsősorban a vállalkozás mozgatórugója, szervezőelve a *Tolnai Világlexikon*ából hiányzó fogalmak pótlása, másodsorban maga a mű is betöltendő hiány, hiszen nem létezik, csak megírásának szükségességéről, folyamatairól olvashatunk, magát a lexikont nem. A

⁵⁰⁰ NAGY ABONYI ÁRPÁD, *Made in Yugoslavia*, <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/90/nagya.html> (2014. január 31.)

⁵⁰¹ DUBRAVKA UGREŠIĆ, *A jugó mitológia lexikona: A nosztalgia az agy szubverzív tevékenysége*, Magyar Lettre Internationale. 2005/58, 13.

teljességet megtestesítő lexikon szétszórva hever a különböző stúdiumokat tartalmazó füzetekben, ugyanúgy, ahogyan a vajdasági magyar képzőművészet imaginárius múzeuma mintájára a hivatalos galériák mellékfülkéiben, Vajdaság-szerte szétszórva magángyűjteményekben létezik, de akár az egész Tolnai-opust is tekintjük a vágyott világlexikonnak.

Izgalmas feladat lenne Tolnai Ottóról lexikonformában írni. Az így keletkező szövegegyüttes szükségszerűen szubjektív lenne, készítője szemléletét, érdeklődését tükrözné, például az enyéből nem maradhatna ki a bélyeggyűjtés, a fiktív többszerzőjűség, a flamingó, a hokedli, ómama almáriuma, az orosz takarítónő, a por, a szeméttelp, tapintás, a vulkánfíber. Egy fiktív múzeumban összegyűjthetnénk a látogatók címszójavaslatait is, s megkérhetnénk őket, hogy a *YU mitológia lexikonának* mintájára foglalják össze a gondolataikat egyáltalán nem lexikonizűen. Bár úgy tűnhet elsőre, hogy a lexikon szigorú ábécérendje megzabolázzhatja a széttartó életművet, éppen az ellenkező hatást váltja ki, a legkülönbözőbb dolgok, fogalmak kerülnek egymás mellé, s minden eddiginél újabb és izgalmasabb kapcsolatok teremődnek. Láthatóvá, érzékelhetővé válik, hogy ennek az opusnak számtalan bejárata van, bárhol beléphetünk a múzeumba, bármerre haladhatunk benne, s bárhol kiléphetünk belőle. A lexikon kijelöl ugyan irányvonalakat, de ezeket egyáltalán nem vagyunk kötelesek követni, bárhol felvehetjük Ariadné elhagyott vörös fonalát. A rizomatikus labirintusban térképek is segíthetik tájékozódásunkat, régi, már elhasználódott, összefestett térképek. A lexikon az egész szöveguniverzum kerete, minden beleőröltetett, Rend helyett a rend illúziója, a klasszikus lexikon stílusának kínzó vágya, entropikus múzeumi tér és kimeríthetetlen kincseket rejtő raktár.

9. Raktár

Tolnai Ottó műveiben a lista, a leltár, a leltározás meghatározó cselekvésforma. Gondoljunk Csömöre bácsi katalógusra, vagy a tárgyi világot leltározó, csodakamraszerű költeményekre. Az 1975-ös *Versek* kötet, melynek alcíme *Rekapituláció* ugyancsak a leltár poétikai formájára utal, s alkalmazza is azt:

„minden tárgyat megjelöltem
körül- és leírtam én már minden tárgyat
hiába ugrál ide-oda tekintetem
raktárként zsúfolt szobámban
aranyos rézkörtéim
kedvenc kliséim
bige jóska vesalius és a többiek
édeskeserű pipáim
minden pipa egy történet
minden történet tehát az élet”⁵⁰²

József Attilát idézve azt is mondhatnánk, „immár kész a leltár”, ha az a gyűjteményhez hasonlóan valaha is befejeződhet. A disszertáció és egy fiktív kiállítás sem mutathatja be a teljességet, hiszen minden egyes verssor számtalan új univerzumot nyit. A lista mámorának engedve számtalan új, a hierarchikus rendet háttérbe szorítható listába kezdhetünk. Umberto Eco a primitív kultúrák sajátjának tartja, melyek még nem rendelkeznek pontatlan képpel a világról, így felsorolnak minden általuk megnevezhetőt, ám a felsorolások a középkor, a reneszánsz és a barokk idején is fontosak voltak, csakúgy mint a modern és posztmodern korban.⁵⁰³

A *Versek* lírai leltára nem hagyományos költői visszapillantás, nem vers- hanem motívumválogatás Bányai János szerint. A kritikus különösnek tartja, hogy a költő „saját költészetének nem minden lényeges felismeréséből és eredményéből teremt hagyományt új versei számára”, költészetének nem a legjellemzőbb vonulatát foglalja össze. A *Homorú*

⁵⁰² TOLNAI Ottó, *Versek: Rekapituláció*, Újvidék, Forum, 1975, 33.

⁵⁰³ ECO, *A lista mámore*, i. m., 18.

versek és a *Sirálymellcsont* költeményei újra követendő példaként tűnnek fel, míg a Gerilladalok és az *Agyonvert csipke* versei háttérbe szorulnak.⁵⁰⁴

A szelektálás mindig önkényes, és magában hordja a hiány égető fájdalmát. Az eddig tárgyalt gyűjtemények elképzelhetőek a kiállítás tereként, míg mindazok a témák, motívumok, szövegek, interpretációk, amelyek kimaradtak, a múzeum raktáraként. A múzeum nagysága éppen ebben áll, a raktárban „porosodnak” (a muzeológusok ezt természetesen kikérik maguknak) az igazi kincsek, s csak egy részük szerepel a bemutatótérben, nem feltétlenül a legértékesebb darabok. A por konzerválja, megőrzi a műveket, a *Polgár baba és a függőleges fakír* narrátora a poros kép kategóriájának bevezetését szorgalmazza, a por múzeumi minőségként, esztétikai kategóriaként tűnik fel. „Mert ha oldalról nézel képeket, olykor szép porréteget látsz rajtuk. A kép pórúszainak ez a finom berakódása, ez a hamvasság mind fontosabb számomra.”⁵⁰⁵

Ha a teljes Tolnai-életmű múzeumi bemutatását kísérelnénk meg, az csak időszakos kiállítások sorozataként lenne elképzelhető, és még egy hosszú folyamat után is minden bizonnyal maradnának hiányosságok. A gyűjteményt a hiány tartja életben, a hiány szervezi, a hiány készlet újragondolásra, újrendezésre. Mivel nem a fő csapásvonalakon haladtam az értelmezés során, az 1975-ös *Versek* kötet építkezéséhez hasonlóan Tolnai Ottó költészetének nem a legjellemzőbb vonulatait foglaltam össze, így szinte teljesen kimaradt az Adria, az azúr birodalma, a kékség által szervezett kollekción, a vizek archívuma, a velencei tükör s annak forradalmi megszenteltelenítése, a műfaji kérdések ingoványos terepe és a többi. Hiánylistámra felkerülhet a *Képzelt lények könyve* mintájára az elképzelt irodalmi alkotások katalógusa, vagy az alföldi por irodalomtörténete. Mindenképpen komolyabb, mélyrehatóbb stúdiumokat kellene folytatni ómama almáriumáról, a vulkánfiberről, az én-elbeszélő és az alakmások bélyegberakóiról, Barnabás vesszőseprűjéről és az orosz takarítónő tollseprűjéről.

A raktár a végtelen lehetőségek tere, a kimondatlan, még láthatatlan kapcsolatok gyűjtőhelye. A raktárba bármikor visszarejthető egy-egy téma, motívum, gondolat, de onnan bármikor elő is hívható. A raktár vagy egy Tolnai-szöveg is olyan, mint az UNRRA-doboz, mindig meglepetés, mit találunk benne, mi minden kerül egymás mellé.

⁵⁰⁴ BÁNYAI János, *Költői összefoglalás*, = B. J., *Könyv és kritika II*, Újvidék, Forum, 1977, 170–171.

⁵⁰⁵ Tolnai, *Polgár baba...*, i. m., 37.

10. Összegzés

Bármerről érkezünk Tolnai Ottó műveihez, bárhol is lépünk be e szöveg univerzumba, a befogadás legkülönlegesebb kalandjait élhetjük át. A szerző művészetét bemutató fiktív kiállításnak is ilyennek kellene lennie, ahol a bejárható útvonalak nem eleve adottak. A látogató kezében a piros Ariadné-fonál nem arra szolgál, hogy a kivezető utat mutassa, hanem arra, hogy archiválja az érzelmes utazó érzelmes utazását a múzeumban. Az érzelmes utazó Laurence Sterne tipológiája szerint hagyja magát elcsábulni útközben, az egyenes, célirányos útvonal helyett inkább kacskaringósan halad. Meglátásom szerint a Tolnai-szövegek és a fiktív kiállítás ideális befogadójának ilyennek kell lennie, ha szeretne valóban élvezeteli olvasatokat létrehozni.

A dolgozat azt a célt tűzte ki, hogy a gyűjtés és muzealizálás motivikus bemutatásán túl megpróbálja megvilágítani, hogy e tevékenységek poétikailag miképpen szervezik a Tolnai-szövegeket, milyen formákban jelenik meg az archívum, a könyvtár, a múzeum, és hogyan értelmezhetőek az opusban megképződő kollekciók.

Az kérdések megválaszolását, az eredmények összefoglalását az egyenes út helyett egy újabb kitérő révén próbálom meg. Németh László a kollektori tevékenységet Csokonai Vitéz Mihály költészetébe szervesen beépülő jelenségként írja le: „A botanikus: gyűjtő, és Csokonai a nagy gyűjtők közül való. Érzelmes gyűjtő, akinek minden új varietás új simogatás ürügye. S nem marad-e egy kicsit botanikus akkor is, amikor a népnyelv és hagyomány szavait préseli bele versei herbáriumába; botanikus a mitológiai alakok, szép versformák s történelmi furcsaságok gyűjtésében is. Az ő költőlexikona óriási fűvészkönyv, ahol a növénycsaládok közt az istenek és szavak családjai, a költőgénuszok, sőt még a Schulzer esztétikája is helyet kapnak. Csokonainál az ismeret-, sőt az adatgyűjtés is a szétáradó világszeretet eszköze. Ez a világszeretet veszi el az ő adatai lexikonizét. Ez a tárgyat kereső gyöngédség az enyv, amely a legemésztetlenebbnek tűnő kultúraelemet is beragasztja a képzelet teremtményei közé. Egy virág, Apolló egyik mellékneve, vagy egy harmadrendű olasz poéta: mindent méltónak talál az ő mindent megszépítő herbáriumára. Valószínűleg hamis enciklopédista, de bizonyára igaz költő!”⁵⁰⁶ Bár e sorok Csokonairól szólnak, mintha Tolnai írásművészetét ecsetelnék.

„*Érzelmes gyűjtő*” – ennél érzékletesebb, szemléletesebb kifejezéssel nem is jellemezhetnénk a Tolnai-művek szubjektumát, az *Érzelmes tolvajok* című folytatásos

⁵⁰⁶ NÉMETH, *Csokonai és a botanika, i. m.*, 217.

Tolnai-regény címére való utalás pedig csak ráadás. A szerző-Én meghatározó viszonyulása a szövegekbe beemelt tárgyvilág darabjai iránt a megérintettség, a kisajátítás, a személyessé tétel és az általa megfogalmazott „intimpistáskodás” kifejezéssel élve írható le. A narrátor szinte minden témával kapcsolatban talál személyes, lokális vonatkozásokat, akár egy pók, bonyolult, szerteágazó kapcsolati hálót sző magának, amelynek minden rezdülésére érzékenyen reagál.

Csokonai költészetében „*minden új varietás új simogatás ürügye*” – Tolnai szöveg univerzumában a gyűjtemény minden egyes új darabja ürügy, lehetőség egy újabb asszociációsorra, egy újabb vég nélküli elbeszélésre, történetkezdeményre, egy újabb személyes vonatkozás, kapcsolat felvillantására.

Csokonai költőlexikona lexikoníz nélküli óriás fűvészkönyv, melyben egymástól teljesen eltérő fajok, családok kapnak helyet. A Tolnai-lexikon ugyancsak lexikoníz nélküli fűvészkönyv, bár a lexikonok stílusa az áhított forma, a szerző ezt mégsem valósítja meg maradéktalanul. A lexikon egyik architextusa az *Ördögfej* című regény Könyve, mely az olvasmányélmények és a személyes élet dokumentumainak kollázsa. Ez a szerkesztésmód figyelhető meg a vágyott lexikon tervezésében, a nagy művet egyre inkább bekebelező kommentárookban.

Németh László szerint Csokonainál a tárgyat kereső gyöngédség az az enyv, ami a műtől teljesen idegen elemeket a költemény szövetébe ragasztja. Tolnai esetében szintén beszélhetünk a tárgyat kereső gyöngédség enyv-mivoltáról, a személyes érintettség költői kategóriákat létrehozó hatalmáról, a műveket a Kunst- und Wunderkammerek láthatatlan logikája szervezi. Lautréamont híres boncasztalának a Tolnai-szövegek kabinetszekrényének, ómama zöld almáriumának fiókjai felelnek meg, amelyek egybegyűjtött, egymástól nagyban különböző tárgyait szoros, többszörösen összefonódó szálak fűzik össze, mindegyik tárgy egy vagy sok másik, a gyűjteményen belüli, vagy azon kívüli tárgyra utal, alternatív magánkánonokat hozva létre. A hordozható múzeum pedig minden kétséget kizáróan a vulkánfíber, melyben akár át is lényegülhetnek a dolgok maguktól, ha hagyunk nekik elég időt.

Csokonai „*mindent méltónak talál az ő mindent megszépítő herbáriumára*”, Tolnai ugyancsak, a hamu alól kotorja ki, a szemétből guberálja össze írásművészetének átlényegülő, felmagasztosuló költői kategóriáit, metaforáit, a vulkánfíbért, a mitikussá növesztett hokedlit, a Tito-szobrokat, az azúr szifont, vagy a rothadt kaptafát. E tárgyvilág kiegészül képzőművészet jelentős és elfeledett alkotásokkal, a költészettörténetből kisajátított életművekkel, figurákkal. A szemét megdicsőülését kitüntetett témaként kezelő

opus azzá az entropikus múzeumi térré válik, amit Boris Groys a modernizmus legnagyobb és egyetlen műalkotásának tekint. E múzeumi tér bemutatására, a benne működő műveletek szemléltetésére kiválóan alkalmas egy az életmű belső logikáját szem előtt tartó kiállítás, amely nyitott, dinamikusán változó, kérdéseket vet föl, vitára ösztönöz, kacskaringós útvonalakkal teli, nem kizárólagos és nem végérvényes.

Felhasznált irodalom

- Jovica AĆIN, *A regény mint pókháló vagy Tolnai Ottó Rovarháza*, Új Symposion, 1976/138, 366–368.
- Ács József, *Magyar képtár – A nemzetiségi kultúra minden megnyilvánulását regisztrálnunk kell*, Magyar Szó, 1969. április 17., 10.
- ACSAI Roland, „Minden beleöröltetett” = *Tolnai-symposion: Tanulmányok Tolnai Ottó műveiről*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat Kiadó, 2004, 103–111.
- Aleida ASSMANN, *Az emlékezés terei = Disputa*, 2004/10, 4–11.
- BACSA Gábor, *Képek a „nagyvilágból”: Balázs Arth Valéria: Délvidéki magyar képzőművészeti lexikon*, Forrás, 2008/6, 122–124.
- BAGI Ibolya, *A szemétdomb mint a világ rezüméje Danilo Kiš poétikájában = Forrás*, 2009/2, 37–40.
- BÁNYAI János, *A semmiségek custosa = B. J., Könyv és kritika*, Újvidék, Forum, 1973, 57–60.
- BÁNYAI János, *Költői összefoglalás*, = B. J., *Könyv és kritika II*, Újvidék, Forum, 1977, 170–173.
- BÁRÁNY Tibor, *A regény felemlegetése = Élet és irodalom*, 2007/25, 27.
- Roland BARTHES, *A szerző halott = R. B., A szöveg öröme: Irodalomelméleti írások*, Bp., Osiris, 50–55.
- Antonio M. BATTRO, *Malraux képzeletbeli múzeumától a virtuális múzeumig = Múzeumelmélet, A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig*, szerk. Palkó Gábor, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum – Ráció, 2012, 44–63.
- Jean BAUDRILLARD, *A tárgyak rendszere*, Bp., Gondolat, 1987.
- BEKE László, *Egy képzeletbeli múzeum*, Café Babel, 1995/4, 91–104.
- BENCE Erika, *Tolnai-tárgylexikon: Tolnai Ottó: A pompeji szerelmesek = Híd*, 2008/2, 75–79.
- Walter BENJAMIN, *Bélyeg-kereskedés = W. B., Angelus Novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Bp., Magyar Helikon, 1980, 514–517.
- Walter BENJAMIN, *Unpacking My Library = W. B., Illuminations*, New York, Schocken Books, 2007, 59–67.
- Walter BENJAMIN, *Passzázatok: részletek = W. B., „A szirének hallgatása”: Válogatott írások*, Bp., Osiris, 2001, 201 – 252.

- Berecz Ágnes, *Hasznosíts újra, kérlek! Eperjesi Ágnes Családi Albumáról*, <http://www.sztaki.hu/providers/eper/articles/bereczkonferenciamagyar.html> (Utolsó letöltés: 2014. február 27.)
- BESZÉDES István *Napkitörés: Kisprózák*, Zenta, zEtna, 2008.
- Lanfranco BINNI, *A múzeum történetéről* = L. B. – Giovanni PINNA, *A múzeum: Egy kulturális gépezet története és működése a XVI. századtól napjainkig*, Bp., Gondolat, 1986, 7–70.
- Jorge Luis BORGES, *A John Wilkins-féle analitikus nyelv* = J. L. B., *Az idő újabb cáfolata: Válogatott esszék*, Bp., Gondolat, 1987, 204–208.
- Bori Imre, *Képzőművészetünkről*, Magyar Szó, 1969. április 27., 13.
- BORI Imre, *A jugoszláviai magyar irodalom rövid története*, Újvidék, Forum, 1993.
- Horst BREDEKAMP, *A Kunstkammer mint játéktér*, Café Babel, 1994/4, 105–112.
- Szergej BULGAKOV, *A tulajdonnév*, Helikon, 1992/3-4, 447–458.
- John CARMAN, *Bebocsáttatás a kulturális örökségbe avagy: hogyan lesz valamiből múzeumi tárgy?* = *Múzeumelmélet: A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig*, szerk. Palkó Gábor, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum – Ráció, 2012, 155–180.
- Ernst CASSIRER, *Nyelv és mítosz (Részlet)*, Helikon, 1992/3-4, 435–446.
- CSÁNYI Erzsébet, *A könyv és a könyvolvasás toposza a Végeladásban*, *Hungarológiai Közlemények*, 2011/4, 50–54.
- Arthur C. DANTO, *A múzeumok múzeuma* = A. C. D., *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet*, Bp., Atlantisz, 1997, 191–210.
- Arthur C. DANTO, *A közhely színeváltozása: Művészetfilozófia*, Bp., Enciklopédia, 1996.
- Gilles DELEUZE, *Proust*, Bp., Atlantisz Kiadó, 2002.
- Jaques DERRIDA – Wolfgang ERNST, *Az archívumok kínzó vágya: Freud impresszió – Archívumok morajlása: Rend a rendetlenségből*, Bp., Kijarat, 2008.
- Mădălina DIACONU, *Reflections on an Aesthetics of Touch, Smell and Taste*. <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=385> (Utolsó letöltés: 2013. június 28.)
- DITRÓI Ervin, *Malraux metamorfózisai*, Korunk, 1977/7, 551–555.
- Bela DURANCI, *Magyar képzőművészek alkotásai Vajdaságban 1830–1930*, Szabadka, Szabadkai Városi Múzeum, 1973.
- Umberto ECO, *Nyitott mű*, Bp., Európa, 1998.
- Umberto ECO, *A lista mámore*, Bp., Európa, 2009,

- ÉBLI Gábor, *Műgyűjtés, múzeum, mecenatúra: Esettanulmányok a jelenkori magyar gyűjtéstörténetből*, Bp., Corvina, 2008.
- ÉBLI Gábor, *Az antropologizált múzeum: Közgyűjtemények átalakulása az ezredfordulón*, Bp., Typotex, 2009.
- FARAGÓ Kornélia, *A geokulturális narráció kérdéstávlatai: A muzealizálás poétikája és a név-effektus*, *Hungarológiai Közlemények*, 2006/2, 68–73.
- Hal FOSTER, *Dizajn i zločin: i druge polemike*, Zagreb, V. B. Z., 2006
- Michel FOUCAULT, *A fantasztikus könyvtár* = M. F., *A fantasztikus könyvtár: Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk*, Bp., Pallas Stúdió – Attraktor KFT., 1998, 15–27.
- Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok: A társadalomtudományok archeológiája*, Bp., Osiris, 2000.
- Michel FOUCAULT, *Eltérő terek* = M. F. *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Debrecen, Latin betűk, 2000, 147–156.
- Michel FOUCAULT, *Mi a szerző?* = M. F., *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Debrecen, Latin betűk, 2000, 119–145.
- Michel FOUCAULT, *A tudás archeológiája*, Bp., Atlantisz, 2001.
- FÖLDÉNYI F. László, *A múzeum határai: Barcelona, Tàpies Alapítvány*, Balkon, 1995/5, 34–35.
- FRAZON Zsófia, *Múzeum és kiállítás: Az újrarajzolás terei*, Bp. – Pécs, Gondolat – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2011.
- John FOWLES, *A lepkegyűjtő*, Bp., Európa, 2005.
- Neil GAIMAN, *Gondolatok a mítoszokról* = N. G., *Tükör és füst*, Bp., Beneficium, 1999, 335–345.
- GÉCZI János, *Szépsége révén nincs jelen semmi: Sziveri János lírájának természetképe* = *Barbár imák költője*, szerk. REMÉNYI József Tamás, Bp., Kortárs, 2000, 68–84.
- Sir Ernst GOMBRICH, *A múzeum múltja, jelene és jövője*, Café Babel, 1994/4, 33–45.
- Evelyn GRILL, *A gyűjtő*, Bp., Európa, 2008.
- Boris GROYS: *A gyűjtemény logikája*, *Iskolakultúra* 1984/4 melléklete, MVI–MXVI.
- Boris GROYS, *Lenin és Lincoln: A halál két modern megjelenési formája* = B. G., *Az utópia természetrajza*, Bp., Kijárat, 1997, 5–11.
- Boris GROYS, *A konstruktivizmus filozófiája* = B. G., *Az utópia természetrajza*, Bp., Kijárat, 1997, 13–19.
- Boris GROYS, *Gyűjteni, gyűjtetni: A múzeum szerepe, amikor a nemzetállam összeomlik* = B. G., *Az utópia természetrajza*, Bp., Kijárat, 1997, 63–80.

- GYIMESI Tímea, *Szökésvonalak: Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*, Bp., Kijárat, 2008.
- GYÖRGY Péter, *A kultusz (hűlt) helye – az irodalom(történet) múzeuma: Avagy olvasók, nézők, zarándokok = Az irodalom emlékezete: Tanulmányok az irodalmi muzeológiáról*, szerk. CSÉVE Anna, LENKEI Júlia, SÚLYOK Bernadett, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2008, 73–89.
- GYÖRGY Péter, *Az eltörölt hely – a Múzeum: A múzeumok átváltozása a hálózati kultúra korában*, New York, Természettörténeti Múzeum – egy példa, Bp., Magvető, 2003.
- GYÖRGY Péter, *Univerzalizmus, kritikai historizmus – A múzeumi paradigma metamorfóziása* = Gy. P., *Múzeum, A tanuló-ház: Múzeumelméleti esettanulmányok*, Bp., Szépművészeti Múzeum, 2013, 14–55-
- Kevin HETHERINGTON, *Museum, Theory, Culture & Society*, 2006/2-3, 597–603.
- HOFER Tamás, *Kiállíthatóak-e a „magyar emlékezet helyei”?* = *Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve: Tanulmánygyűjtemény*, szerk. TAKÁTS József, Bp., Kijárat, 2003, 67–74.
- HÓZSA Éva, *Az áruházi detektívtől a bőrönd-szembesülésekig: Tolnai-dilemmák = Kontextus: összehasonlító irodalomtudományi tanulmányok*, szerk. CSÁNYI Erzsébet, Újvidék, Bölcsészettudományi Kar – Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2007, 59–68.
- HÓZSA Éva, *Formátlanak tervezett világ: Tolnai Ottó lokális versei és a fürdőváros mint szűkülő léttér* = H. É., *Csáth-allé (és kitérők): Összegyűjtött tanulmányok, esszék, cikkel egy életmű mozgáslehetőségeiről (1990-2009)*, Szabadka, Szabadegyetem, 2009, 84–86.
- HÓZSA Éva, *A lomtalanítás irányai – A lomtalanítás képlékenysége. Tolnai Ottó Barnabásának lehetséges előképe*. *Hungarológia Közlemények*, 2011/4, 37–49.
- HÓZSA Éva, *Barnabás-identitások*, *Forrás*, 2012/4, 101–106.
- Erkki HUHTAMO, *Twin – Touch – Test – Redux: Media Archeological Approach to Art, Interactivity, and Tactility = Media Art Histories*, szerk., Oliver Gran, Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 2006, 71–101.
- Andreas HUYSSSEN, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York – London, Routledge, 1995.
- Felix Philipp INGOLD, *A Könyv*, <http://www.caesar.elte.hu/gondolat-jel/94/mall.html> (Utolsó letöltés: 2014. február 27.)
- Írók gyermekkorukról*, Közreadja, FEHÉR Magda, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1993.
- JUHÁSZ Erzsébet, *Tolnai Ottó: Gyökérrágó* = J. E., *Állomáskeresésben*, Pécs, Jelenkor, 1993, 90–92.

- JUHÁSZ Erzsébet, *A formatudat Mészöly Miklós és Danilo Kiš prózájában*, Tiszatáj, 1995/2, 49–54.
- KERESZTURY Tibor, „*Lőttek az egésznek*” = *Tolnai-symposion: Tanulmányok Tolnai Ottó műveiről*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat Kiadó, 2004, 33–37.
- KIRÁLY Erzsébet, *A csodakamrától a nemzet múzeumáig = Helyszíni szemle: Fejezetek a múzeum életéből*, szerk. TURAI Hedvig, SZÉKELY Katalin, Bp., Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2012, 44–71.
- KISS Lajos András, *Hibridek kora*, Liget, 2012/11, 27–37..
- Gottfried KORFF, *Tároló és/vagy generátor: Gyűjtés és kiállítás viszonya a múzeumban = Múzeumelmélet, A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig*, szerk. Palkó Gábor, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum – Ráció, 2012, 219–238.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél / Esti Kornél kalandjai*, Bp., Unikornis, 1995.
- Rosalinda E. KRAUSS, *Postmodernism's museum without walls. = Thinking about Exhibitions*, szerk. Greenberg, Reesa et al., Routledge, 2005, 241–245.
- George KUBLER, *Az idő formája: Megjegyzések a tárgyak történetéről*, Bp., Gondolat, 1992.
- KUN Árpád, *Kurva kemény lény a hattyú*, Holmi, 1992/10, 1491–1494.
- LADÁNYI István, *Se füle, se farka = EX Symposion*, 2005, 54, 31–33.
- LAKNER Lajos, „...csodás színeváltozás...”: *Irodalom és múzeum = Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve: Tanulmánygyűjtemény*, szerk. TAKÁTS József, Bp., Kijárat, 2003, 301–317.
- LAKNER Lajos, *Múzeum, emlékezet, elbeszélés: A Petőfi Ház és az irodalmi muzeológia születése = Az irodalom emlékezete: Tanulmányok az irodalmi muzeológiáról*, szerk. CSÉVE Anna, LENKEI Júlia, SÜLYOK Bernadett, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2008, 13–38.
- LÁSZLÓ Szabolcs, *Kazárok Bábelje – egy rekonstrukció*, http://www.helikon.ro/index.php?m_r=1748 (2014. január 31.)
- Leksikon yu mitologija*, szerk. Iris ADRIĆ, Vladimir ARSENIJEVIĆ, Đorđe MATIĆ, Belgrád, Rende, 2004.
- LOSONCZ Alpár, *A totalizálódott irónia lírája (Reflexiók Tolnai Ottó Wilhelm-dalairól)*, Híd, 1984/4, 495–501.
- Alekszej LOSZEV, *A mítosz dialektikája*, Bp., Európa, 2000.
- André MALRAUX, *A képzeletbeli múzeum (részletek) = Fotóelméleti gyűjtemény*, szerk. BÁN András – BEKE László, Bp., Enciklopédia, 1997, 123–128.

- Marlene MANOFF, *Archive and Database as Metaphor: Theorizing the Historical Record*, *Libraries and the Academy*, Vol. 10, No. 4 (2010), 385–398.
- MAROSI Ernő, *A szerző kultuszhelye = Az irodalom emlékezete: Tanulmányok az irodalmi muzeológiáról*, szerk. CSÉVE Anna, LENKEI Júlia, SÜLYOK Bernadett, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2008, 98–103.
- MAROSI Ernő, *A múzeum születése: A művészeti múzeum előtörténetéhez = Helyszíni szemle: Fejezetek a múzeum életéből*, szerk. TURAI Hedvig, SZÉKELY Katalin, Bp., Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2012, 16–40.
- Medve A. Zoltán, *Kontextusok és konnotációk: Adalékok az újabb horvát próza történeti-komparatív vizsgálatához*, Bp., Kijárat, 2009.
- MÉNESI Gábor, *Vég utáni látkép. Tolnai Ottó két kötetéről*, Új Forrás, 2009/2, 51–59.
- Christian METZ, *Élvezeteli olvasatok: Adalékok az irodalmi kiállítás szemiotológiájához és narratológiájához = Múzeumelmélet: A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig*, szerk. PALKÓ Gábor, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum – Ráció, 2012, 255–272.
- MIKOLA Gyöngyi, *A Nagy Konstelláció: Kommentárok Tolnai Ottó poétikájához*, Pécs, Alexandra, 2005.
- MIKOLA Gyöngyi, *Ember-alakzatok Tolnai Ottó prózájában = Pannonhalmi Szemle*, 2006/3, 98–102.
- NAGY ABONYI Árpád, *Made in Yugoslavia*, <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/90/nagya.html> (2014. január 31.)
- NEMES NAGY Ágnes, *64 hattyú: Tanulmányok*, Bp., Magvető, 1975.
- NÉMETH István, *Házioltár: Szerelmes krónika*, Újvidék, Forum, 1996.
- NÉMETH László, *Csokonai és a botanika = N. L., Az én katedrám: Tanulmányok*, Bp., Magvető – Szépirodalmi, 1975, 213–217.
- NÉMETH Zoltán, *Parti Nagy Lajos*, Pozsony, Kalligram, 2006.
- NÉMETH Zoltán, *Szerzői név és maszk a magyar posztmodern irodalomban = Alföld*, 2009/10, 78–84.
- NINKOV KOVAČEV Olga, *Istorijat umetničkog odeljenja Gradskog muzeja Subotica (1894–2004)*, *Museion*, 2004/4, 207–269. Brian
- O'DOHERTY, *A fehér kockában: A galériatér ideológiája*, <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=877> (Utolsó letöltés: 2014. február 17.)
- PALKÓ Gábor, *Irodalom – múzeum – internet = Az irodalom emlékezete: Tanulmányok az irodalmi muzeológiáról*, szerk. CSÉVE Anna, LENKEI Júlia, SÜLYOK Bernadett, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2008, 104–114.

- Orhan PAMUK, *Az ártatlanság múzeuma*, Bp., Ulpius-ház, 2010.
- Liz PARSONS, *Thompson's Rubbish Theory: Exploring the Practices of Value Creation = E-European Advances in Consumer Research Volume 8*, szerk., Stefania BORGHINI, Mary Ann MCGRATH, and Cele Otnes, DULUTH, Association for Consumer Research, 2007, 390–393.
- PERNECZKY Géza, *Hogyan építsünk múzeumot? = P. G., Zuhanás a toronyból: Válogatott írások 1983-1994*, Bp., Enciklopédia, 1994, 166–187.
- RADICS Viktória, *Danilo Kiš - pályarajz és breviárium*, Bp., Kijarat, 2002.
- RADNÓTI Sándor, *Hamisítás*, Bp., Magvető, 1995.
- RADNÓTI Zsuzsa, *Magányra ítélve: Tolnai Ottó drámáiról = Tolnai-symposion: Tanulmányok Tolnai Ottó műveiről*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijarat Kiadó, 2004, 213–225.
- Rudaš Jutka, *A Disznósírt olvasva = konTEXTUS: Összehasonlító irodalomtudományi tanulmányok*, szerk. Csányi Erzsébet, Újvidék, Bölcsészettudományi Kar – Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2007, 69–74.
- RUDAŠ Jutka, *Ki építi a Homokvárat?: Tolnai Ottó infaustusairól = Alteregó: Alakmások – hamismások – heteronimák*, Újvidék, Bölcsészettudományi Kar – Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2010, 37–46.
- SASVÁRI Edit, *Szüksége van-e a (neo)avantgárdnak múzeumra? = Helyszíni szemle: Fejezetek a múzeum életéből*, szerk. TURAI Hedvig, SZÉKELY Katalin, Bp., Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2012, 140–158.
- SEBŐK Zoltán, *A szemét megdicsőülése*, <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/66/sebok1.html> (Utolsó letöltés: 2014. február 17.)
- SEBŐK Zoltán, *A fotó mint szemét*, http://artportal.sigmanet.hu/content/sebok_zoltan_a_foto_mint_szemet (Utolsó letöltés: 2014. február 21.)
- SEREGI Tamás, *Heterogenitás mint tisztaság?: Tolnai Ottó költészetéről a Balkáni babér című kötet kapcsán = Tolnai-symposion: Tanulmányok Tolnai Ottó műveiről*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijarat Kiadó, 2004, 13–32.
- Peter SLOTERDIJK, *A múzeum – a megütközés iskolája = Múzeumelmélet, A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig*, szerk. Palkó Gábor, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum – Ráció, 2012, 17–29.
- Susan SONTAG, *A Szaturnusz jegyében*, Bp., Cartaphilus, 2002.
- Leonid ŠEJKA, *Grad – Đubrište – Zamak I-II*, Beograd, NIRO „Književne Novine”, 1982.

- Miško ŠUVAKOVIĆ, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, Belgrád – Újvidék, Srpska Akademija Nauka i Umetnosti – Prometej, 1999.
- Patrick SÜSKIND, *A parfüm: egy gyilkos története*, Bp., Partvonal, 2006.
- SZABÓ Ede, *Rilke világa*, Bp., Európa, 1979.
- SZAJBÉLY Mihály, *Tézisek Tolnai Ottó (prózaírói) munkásságának alakulástörténetéről = Tolnai-symposion: Tanulmányok Tolnai Ottó műveiről*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat Kiadó, 2004, 133–144.
- SZÉKELY Katalin, *Helyszíni szemle: Intézménykritika – intézményekkel és intézmények nélkül = Helyszíni szemle: Fejezetek a múzeum életéből*, szerk. TURAI Hedvig, SZÉKELY Katalin, Bp., Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2012, 163–261.
- SZERDA Zsófia, *Tükrözés és újratükrözés A kisinyovi rózsza című Tolnai-vers színpadi adaptációjában = Habitus*, szerk. CSÁNYI Erzsébet, Újvidék, Bölcsészettudományi Kar – Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2012, 49–58.
- SZILÁGYI Márton, *Bácskai porban és azúrban: Tolnai Ottó: Kékítőgolyó: Új prózák könyve = SZ. M., Kritikai berek*, Bp., József Attila Kör – Balassi Kiadó, 1995, 123–129.
- SZILÁGYI Márton, *Kultusz kutatás és irodalmi muzeológia = Az irodalom emlékezete: Tanulmányok az irodalmi muzeológiáról*, szerk. CSÉVE Anna, LENKEI Júlia, SÜLYOK Bernadett, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2008, 90–97.
- Szimbólumtár: Jelképek, motívumok témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, szerk. PÁL József, ÚJVÁRI Edit, Bp., Balassi, 1997.
- THOMKA Beáta, *Új magyar regényjelenségek = T. B., Narráció és reflexió*, Újvidék, Forum, 1980, 19–34.
- THOMKA Beáta, *Megéledő metaforák: Tolnai Ottó művészete (II.)*, Jelenkor, 1993/2, 248–259.
- THOMKA Beáta, *Tolnai Ottó*, Pozsony, Kalligram, 1994.
- THOMKA Beáta, *Glosszárrium = T. B., Glosszárrium*, Debrecen, Csokonai, 2003, 69–140.
- THOMKA Beáta, *Narrator versus auctor = Narratív beágyazás és reflexivitás: Narratívák 6.*, szerk. Bene Adrián és Jablonczay Tímea, Bp., Kijárat, 2007, 102–112.
- THOMKA Beáta, *Aprózás, kispróza, kézművesség: Tolnai Ottó: Grenadírmars* = Jelenkor, 2008/10, 1166–1172.
- THOMKA Beáta, *Symposion-kollázs = T. B., Déli témák: Kultúrák között*, Zenta, zEtna, 2009, 119–139.

- Michael THOMPSON, *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value = Encounter*, 1979/June, 12–24.
- TOLNAI Ottó, *Rovarház*, Újvidék, Forum, 1969.
- TOLNAI Ottó, *Ördögfej*, Újvidék, Forum, 1970.
- TOLNAI Ottó, *Gyökérrágó: Versek*, Újvidék, Forum, 1986.
- TOLNAI Ottó, *Prózák könyve: Elbeszélések*, Újvidék, Forum, 1987.
- TOLNAI Ottó, *New York-i beszéd*, Híd, 1989/2, 220–230.
- TOLNAI Ottó, *A meztelen bohóc*, Újvidék, Forum, 1992.
- TOLNAI Ottó, *Gipsz, liszt, azúr és flamingók: Balog József beszélgetése*, Jelenkor, 1992/7-8, 621–624.
- TOLNAI Ottó, *Egy düneri fücsomó: Tolnai Ottóval beszélget Csuhai István*, Alföld, 1994/1, p 40–53.
- TOLNAI Ottó, *Kékítőgolyó: Új prózák könyve*, Bp., Kortárs– Széphalom Könyvműhely, 1994.
- TOLNAI Ottó, *Rothadt márvány: Jugoplasztika*, Bp., Kijárat, 1997.
- TOLNAI Ottó, *Balkáni babér: katalekták*, Pécs, Jelenkor, 2001.
- TOLNAI Ottó, *Egy világítótorony eladó I-II.*, Műhely, 2002/4, 4–26, 79–98.
- TOLNAI Ottó, *Költő disznósírból: Egy rádióinterjú regénye*, Pozsony, Kalligram, 2004.
- TOLNAI Ottó, *Ómama egy rotterdami gengszterfilmben: Regény versekből*, Zenta, zEtna, 2006.
- TOLNAI Ottó, *A pompeji szerelmesek: Fejezetek az Infaustusból*, Pécs, Alexandra, 2007.
- TOLNAI Ottó, *A rózsaszín sár: (Egy előszó, amely kimozdul)*, Forrás 2007/3, 3–39.
- TOLNAI Ottó, *Grenadírmars: egy kis ízelt opus*, Zenta, zEtna, 2008.
- TOLNAI Ottó, *A kisinyovi rózsza*, Szeged, Factory Creative Studio Kft., 2010.
- TOLNAI Ottó, *Világítótorony eladó: Festettvíz-próza*, Zenta, zEtna, 2010.
- TOLNAI Ottó, *Inhalál. kislemez*, EX Symposium, 2010/69, 63–70.
- TOLNAI Ottó, *A tengeri kagyló: Kisregély*, Újvidék, Forum, 2011.
- TOLNAI Ottó, *Kalapdoboz: Képzőművészeti írások*, Újvidék, Forum, 2013.
- Dubravka UGREŠIĆ, *Az elkobzott emlékezet*, Magyar Lettre Internationale, 2001/40, 46–49.
- Dubravka UGREŠIĆ, *A jugó mitológia lexikona: A nosztalgia az agy szubverzív tevékenysége*, Magyar Lettre Internationale. 2005/58, 14–18.
- Léontine Meijer-VAN MENSCH – Peter VAN MENSCH, *A szaktudományos felügyeletől az együttalkotásig: A gyűjtés és a múzeumi gyakorlat fejlődése a 19. és a 20. században =*

- Múzeumelmélet, A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig*, szerk. Palkó Gábor, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum – Ráció, 2012, 97–126.
- Anton VIDOKLE, *Művészet művészek nélkül?*, <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=798> (Utolsó letöltés: 2014. február 18.)
- VIRÁG Zoltán, *Az azúr enciklopedistája = Tolnai-symposion: Tanulmányok Tolnai Ottó műveiről*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat Kiadó, 2004, 38–48.
- VIRÁG Zoltán, *A margó vándorai: Az Új Symposionról = V. Z., A szomszédság kapui: Tanulmányok*, Zenta, zEtna – Basiliscus, 2010, 18–53.
- Friedrich WAIDACHER, *Az általános muzeológia kézikönyve: Metamuzeológia, történeti muzeológia, elméleti muzeológia*, Bp., ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2011.
- Uwe WIRTH, *Mi mutatkozik meg, amikor irodalmat mutatunk be? = Múzeumelmélet: A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig*, szerk. PALKÓ Gábor, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum – Ráció, 2012, 237–287.
- Andrea ZLATAR, *Az érintés poétikája*, EX Symposion, 2012/77, 26–29.