

VISY BEATRIX

## „a 13 hattyúk húzta almárium”

NOVÁK ANIKÓ: A KOLLEKCIÓ POÉTIKÁJA.  
GYŰJTÉS ÉS MUZEALIZÁLÁS TOLNAI OTTÓ MŰVEIBEN



Bölcsészettudományi Kar  
Vajdaság Magyar  
Felsőoktatási Kollégium  
Újvidék, 2018

”

A Tolnai-recepció szinte az életmű kezdeteitől reflektál a szerző gyűjtőszendélyére, a világban heverő dolgok, tárgyak, műalkotások iránti vonzódására, ezek „felkarolására”, válogatására, különböző asszociációk mentén történő társítására, rendez(get)ésére. Novák Anikó ennek az exponált, az egyes kötetek befogadása kapcsán részben értelmezett tevékenységkörnek, emberi-szerzői alkatnak, eljárásnak elméleti megközelítésére és részletes értelmezésére vállalkozott Tolnai-monográfiájában, *A kollekcio poétikájában*.

Az alapvetően kultúratudományi, művészetteoretikus megközelítés, a gyűjtés és muzealizálás módjainak, folyamatainak, változatainak tárgyalása nemcsak remek felvetésnek bizonyult a monográfus részéről, hanem összességében alapos, érzékeny és nem utolsó sorban élvezetes, inspiráló szakmunkát eredményezett. Inspiráló, mert a Tolnai-életmű szellemében nem célja egy állandó, lezárt, porosodó kiállítás létrehozása. A múzeumi térnek, a kiállítások jellegének és funkcióinak kortárs változásait, új jelentéseit és választott szerzőjének gyűjtésmódját, szerzteágazó guberáló, megtaláló, asszociáló alkatát, gyűjteményszervezését is figyelembe véve a monográfia is a képzeletbeli tárlat(ok), a Tolnai Múzeum nyitottságát, variabilitását, az időszaki tárlatok végtelen lehetőségét, sokféleségét hangsúlyozza. Mielőtt belépnénk képzeletbeli múzeumába, a szerző így körvonalazza írásának céljait: „kísérletet teszek egy fiktív kiállítás vagy legalábbis kiállítástöredékek megalkotására, alapköveinek lerakására, melynek középpontjában Tolnai Ottó művei állnak” (9). A Tolnai-életmű szerzteágazásainak, gazdagságának, sokrétűségének teljes bemutatása lehetetlennek tűnik szinte bármely irodalmár számára, és a „kiválasztott rétegek, motívumok képlékenysége” (9) is nehezítene egy ilyenfajta törekvést. A szerző már itt, a bejáratnál bedobja a Kunstkammer fogal-

mát és azok rendezőelvének szubjektív, véletlenszerű, esetleges jellegét, így az irodalmi, irodalomelméleti megközelítésekhez hasonlóan Novák kiállítás-víziója is a kapcsolódási pontok dinamikusságát, az interpretációk kimozdíthatóságát, lezárhatatlanságát és a befogadók aktív szerepét hangsúlyozza. Úgy véli, a Tolnai-szövegek belső logikája, működésmódja nemcsak megengedi, hanem egyenesen megkívánja, követeli magának ezt a közelítésmódot, mintegy leváltva, kiegészítve az eddig legszemléletesebbnek tűnő, önértelmezésekben is gyakran előbukkanó Deleuze–Guattari-féle rizómaelméletet. „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 műtészig, [...] A Tolnai-művek narrátorának [inkább narrátorainak] gyűjtőszennedélye igen szerteágazó, kiterjed képzőművészeti alkotásokra, hétköznapi használati tárgyakra, összeguberált lomokra, állatokra, furcsa, mániákus alakokra, mások textusaira vagy akár már nem létező, különleges gyárakra” (11).

Mint oly sok monografikus mű, mely egy bizonyos aspektusból – műfaj, téma, motívum, elméleti irány stb. – felől közelít témájához, Novák Anikó is teoretikus fejezetekkel kezdi értekezését, mielőtt feltárná a gyűjtés, a szelektálás, az elrendezés, a leltározás aktusainak (működés)módját a Tolnai-szövegekben. A múzeumelméleti bevezető szöveg a kiállítási „tárgy” szerepét, viszonyát járja körül elsősorban az irodalmi kiállítások kapcsán. S bár joggal merül fel Tolnaival mint költővel, íróval kapcsolatban az irodalmi szöveg múzeumbeli szerepe, az azért nem elhanyagolható kérdés, hogy ez a képzeletbeli múzeum mennyiben kíván leválni Tolnai szövegvilágáról, és önálló életre kelni az (odaképzelt) tárgyak, műalkotások által. Egyáltalán lehetséges-e, kívánatos-e a gyűjtemény darabjainak, műtárgyainak elszakadnia a szövegektől, azoknak kontextusaitól, amelyekből, egyáltalán, kinyerhetők ezek az imaginárius kiállítási anyagok? A szövegek mekkora teret, szerepet kapnak, kapnának ezeken a tárlatokon: illusztrálnának, argumentálnának vagy kifejezetten szentesítenének kollektciókat, esetleg kizárólag ezek segítségével, részvételével lenne kialakítható a kiállítás narratívája, koncepciója, és a szövegek hiányában a gyűjtemények szervesen halmok, kupacok maradnának. E dilemmákra bizonyára eltérő válaszok adhatók a mindennapi tárgyak, a lom-szemét, a bélyegek stb. esetében, és talán egészen mások a vajdasági (vagy ex-jugoszláviai) festészet, képzőművészet tárlatai esetében. Ezeknek a kérdéseknek elméleti felvetése még akkor is indokolt lehet, ha Novák Anikó jól érezhetően a Tolnai-kiállítások létjogosultságát a szerző szövegeivel együtt, szoros szimbiózisban gondolja el. És bizonyos kollektciók, például az altergók, alakmások vagy a guberáló-utcaseprő narrátorok nem is tudnának elszakadni az irodalmi művektől.

Az elméleti részben a monográfus számos teoretikus sokféle felvetését vonja be gondolatmenetébe. Ezek kapcsán nem célja elméleti iskolák, irányok ütköztetése, sem elméletkritikai aspektusok működtetése. Mindaz, ami számára hasznos, gondolatébresztő, megfontolásra alkalmas, bekerül művébe, és az elméleti keretek kritikai szemrevételezésének elmaradásával kapcsolatban nem is lehet hiányérzetünk. Hiszen Novák Anikó, mint megannyi értelmező, ugyanúgy válogat, szelektál a lehetséges felvetésekből, elméleti passzusokból, mint „témája”, Tolnai Ottó a világban található tárgyából, jelenségekből, műalkotásokból. Az elméleti munkák fő tengelyét, Foucault (*A szavak és a dolgok, Eltérő terek*), Baudrillard (*A tárgyak rendszere*), Walter Benjamin (*Bélyeg-kereskedés; Unpacking My Library*), Boris Groys



(*A gyűjtemény logikája; Gyűjteni, gyűjteni*) és György Péter (*Az eltörölt hely – a Múzeum; Univerzalizmus, kritikai historizmus – A múzeumi paradigma metamorfózisa*) írásai adják, de számos más elméletíró, sőt esszéista, szépíró gondolatát is tárgyalja, idézi.

A tudományos közelítés vertikális, történelmi és horizontális, kortárs jelenségek áttekin-tését is elvégzi, hiszen bizonyos fogalmakat, jelenségeket történeti alakulásukban, változá-sukban (*A gyűjteménytől a múzeumig* című fejezet) szükséges látni ahhoz, hogy Tolnai gyűj-tőszervevénye, gyűjtésének módja értelmezést nyerhessen, illetve olyan múltbeli jelenségek újraeledéséről, új szerepéről, működéséről is beszélhetünk, mind Tolnai életművére, mind a kortárs jelenségekre vonatkoztatva, amelyekkel kapcsolatban érdemes látni a gyűjtés mi-kéntjének, a kollekció elrendezésének múltbeli gyakorlatait is. Ilyen például a Kunst- und Wunderkammerek magángyűjteményeinek elrendezése és működésmódja, amelynek egyes vonásai, jellegzetességei mintha rehabilitálódtak, újjáéledtek volna a posztmodern korban. Amint Novák végkövetkeztetéséből és az elemző rész címéből kiderül, Tolnai gyűjtemény-szervevénye is a Kunstkammerek vonásaival jellemezhető leginkább. Valóban, remekül pasz-szol a vajdasági szerzőhöz mindez: a reneszánsz gondolkodásmódban gyökerező *házi univer-zumban* a legkülönfélébb tárgyak és formák, természeti képződmények és emberi alkotások sorakoztak egymás mellett a maguk „természetes” módján. A világról alkotott tudományos képzetek, a múlt, a tapasztalatok, a tárgyak, tehát a gyűjtésre „érdemes” dolgok találtak ott helyre, elsősorban a XVI–XVIII. század főúri, nemesi vagy nagypolgári közegében. A *Kunst- és Wunderkammerekben* a saját és az idegen, egzotikus világ legkülönfélébb tárgyai magától ér-tetődően kerültek egymás mellé formai hasonlóság, szín, anyag vagy funkció szerint. A gon-dolkodásmód fontos eleme volt a megnevezés: a gyűjteményi darabok precíz meghatározása és feliratozása. A gyűjtők lenyűgöző és csodálatos gyűjteményekben napokat, heteket, éveket vagy akár egy egész életet is eltöltöttek a természettel való művészi versengésben. E két szféra, a *natura* és *ars* közötti átjárás lehetőségeit kutatták, megfigyelésen, kísérletezésen alapuló magyarázatokat hoztak létre, a tárgyakat rendbe rakták, megnevezték és osztályokba sorolták.

A monográfus a hétköznapi tárgyak muzealizálódását is tárgyalja, tehát azt a jelenséget és folyamatot, ami az egyszerű tárgyak, lomok, sőt a szemét műalkotássá, műértékké válását eredményezik a kiállítási térbe kerülve. E kérdés a ready made-ek, objet trouvék megjelené-sétől kezdődően, tehát mintegy Duchamp és kortársai óta foglalkoztatja a művészetteoreti-kusokat, ezzel kapcsolatban jól ismertek Danto felvetései *A közhely színéváltozásában*, to-vábbá Groys is foglalkozik e területtel például az avantgárdról vagy a Lenin-mauzóleum „bű-völetéről” értekezve. Mindezek az anti-múzeum ezredvégi fogalmához és a hagyományos múzeumintézmény kritikájához is elvezetnek.

Az elméleti rész zárlatra a gyűjtő mint alkotó alakját és a gyűjtemény tereit tárgyalja. Ez utóbbi kapcsán az archívum, az imaginárius múzeum és a könyvtár fogalmainak tárgyalása, összevetése, illetve a digitális múzeumok végtelen lehetőségeinek bemutatása adják a gon-do-latmenet alapját. Ezek a heterotópiaként értelmezhető (és Foucault által ekképpen értelme-zett) terek mind valamiféle rendet kívánnak megalkotni, a világból, világban, múlt és jelen együttműködésében. Az elméleti részt György Péter gondolata íveli át Tolnaihoz, amely már nemcsak lehetőségeiben, hanem megvalósulásaiban fogja láttatni a kollekciók poétikáit: „A múzeum tereiben újra és újra az egymásra rakódó idősíkok között haladunk, a múlt mé-lyéből az adott jelenig a tárgyak tanúságán vezet az út. Az időutazásra vállalkozó látogató

fantáziáját megkötik ugyan a tárgyak, de fel is gyűjtják azt.” Az átívelés elegáns, de mégis érdeemes lett volna erőteljesebben reflektálni rá, hogy az elméleti felvetésekből, gondolatokból mi és miért fontos a szerző számára Tolnait és a további értelmezést illetően. Ám a képzeletbeli „látogató” intenzív jelentéssalkotó tevékenységének kiemelése és „a sodródás gyönyörűségéről” ejtett gondolat inkább még tágabbra tárja a kapukat.

A második, terjedelmesebb Tolnai-Kunstkammer egységben a szerző sorra kirajzolja a lehetséges Tolnai-kollekciók nagyobb köreit, csoportjait. A gyűjtés és a gyűjtő fanatizmusát és a modern ember mesterséges rendteremtő tevékenységét kiemelve a vajdasági alkotó gyűjteményeinek három típusát különíti el, a hétköznapi gyűjteményeit, a képzőművészeti kollektívákat, valamint a textuális gyűjteményeket.

Innentől a recenzius akár rá is fekdühetne a lista mámorára, Eco szellemében, hiszen Novák Anikó meggyőzően tereli fejezetekbe a Tolnai-univerzum összeillő jelenségeit, motívumköreit. A hétköznapi gyűjteményei részt rögtön az élőlényekkel, a bestiáriummal kezdi, majd az almáriummal folytatja. Az előbbi a házi állatok és az állatkert, ismét csak heterotópiaként azonosítható világához társít műveket, idézeteket, majd a flamingó és hattyú toposzait, életműbeli jelentőségét és jelentéseit tárgyalja részletesen. E fejezetek szinte teljesen elhagyják a korábban felvázolt elméleti kontextust, csak a kollektív szövegrészekre és az ezekkel kapcsolatos szekunder írásokra koncentrálnak. Ezeknél a részeknél az értekező majdnem belecsúszott a monográfiák azon hibájába, hogy az elméleti felvezetés elválik az elemző résztől, mintegy elfelejtődik, mintha egy díszes bejárat funkciótlannal és hiábavalóan lenne odabiggyesztve az épülethez (úgyis az oldalajtón járunk ki s be). Ám szerencsére az *Ómama egy rotterdami gengszterfilmben* című kötetrel kapcsolatban tárgyalt almárium (amihez igen kívánczolt volna még *A tengeri kagyló* című kisregény sublótjának kiemelt szerepe) mint csodakamra fejezet után az elméleti reflexiók sorra visszaszívárognak a gondolatmenetbe. A hétköznapi, városi életmódhoz kapcsolódó tárgyak már jó arányérzékkel fűzik össze az elméleti és a Tolnai-szövegek kontextusát, ez a közelítés- és értelmezésmód *Az áruház mint múzeum, A szemét újrarendezése* fejezetekben is kitart. A szemét szelektálása jelentős része a Tolnai-opusnak, s így az értelmezésnek is, az alfejezetek a recyclingművészetből indulva a szemét – mitikus – metamorfózisát, a szemétkupacok véletlenül alapuló, megismételhetetlen társulását és társítását, a guberáló, utcaseprő életműbeli alakjait és szerepét, továbbá a hulladék archeológiai rétegeit, magyarán a szemétdombot, trágyadombot is tárgyalja. Kiemelendő, hogy Tolnai énelbeszélői fontos stúdiumokat folytatnak a szemétkupacokról a Telep és Újvidék között, ám e kupacok „főlé” is emelkednek, ahogy Radics Viktória is tétélezi: „A világszemétre ráakódik a közhelyek szeméthegeye, az antropológiai hulladékraktár, az elméletek szemétkupacok – mindez az intellektuális massa, ami az írónak anyag, ahonnan tények és eszmék roncsait gyűjti, amit aztán klasszifikál, rendez, átstrukturál és így transzformál.”

A képzőművészeti gyűjtemények tárgyalása érthető módon a szerző gyűjtőtevékenységének egészen más aspektusait tárja fel. A – valóságban létező – képek, műalkotások felől a szöveg irányába tartó képzőművészeti esszék ismételt képpé alakítása, visszaalakítása és egy elgondolt múzeumba helyezése már eleve érdekes kérdéseket vet fel. A monográfia írója Tolnai imaginárius múzeumát André Malraux XX. század közepi koncepciója (*A képzeletbeli múzeum*, 1947) alapján közelíti meg. A francia szerző a világ újrateremtésének heroikus kísérleteként értelmezi a múzeumot, amely vállalkozás Novák Anikó szerint eleve kudarcra



ítélt. Ennek kapcsán a művek sokszorosításának, fotóváltozatainak új kontextus- és viszonyrendszereket tágabban megképző, (újabb) jelentésteremtő lehetőségei kerülnek szembe a tárgyi sajátosságokkal, anyagisággal és saját lokalitással rendelkező egyszeri műtárgyakkal. A múzeumba helyezés, a múzeumi tér a zártság és nyitottság kettősségét hordozza, amelyben – Malraux elgondolásával szemben – Blanchot szerint nem a hozzáférés, hanem a fordítás és értelmezés válik hangsúlyossá. Ráadásul Tolnai imaginárius múzeuma azért is nehezen megalkotható, mert írásaiban, szövegeiben „a múzeum egyrészt olyan mentális tér, melyben az alkotó képzőművészeti elgondolásai térbeliesülnek, másrészt viszont a Vajdasági Magyar Képtár égető hiányát kívánja betölteni” (100). A vajdasági festészetről és a hiányzó vajdasági állandó tárlatról szóló kitérő nyomán mégiscsak az a gondolat kap erőre, hogy a Tolnai-szövegek végső soron, hiánypótló módon egy múzeumként bejárható teret alkotnak, „mely biztosítja műveltségünk továbbélését, sőt annak bekapcsolását a nemzetközi művészet vérkeringésébe” (102). Ezáltal kapcsolódik Tolnai Malraux-hoz, akitől saját múzeumát eredezteti, ám több ponton is eltér a francia szerző eredeti elgondolásától, így például a művek anyagisága, eredeti közege kiemelten fontos a vajdasági szerző számára. A hiányból és a kollektív emlékezet esendőségéből is táplálkozó Tolnai-galéria valódi tétje e területhez kötődő festészet legitimációja, „a vajdasági képzőművészet létének bizonyítása” (102).

A textuális gyűjtemények megint csak másféle kérdéseket vetnek fel. E gyűjtemények jóval szorosabban kötődnek az irodalmi térhez, szövegvilághoz, az alakmások, alteregók csoportosulásai a szerzői én, elbeszélői én szövevényeibe vezetnek, s mindezek a narráció, nézőpont és a megszólalásmód irodalomelméleti diskurzusaihoz is kötődnek. A fiktív „szereplőgárda” után, akik nem is annyira múzeumi tárlat, hanem inkább performanszok résztvevői, kerül sor Tolnai imaginárius könyvespolcának berendezésére, amelyen nemcsak a szerzőre ható vagy az általa idézett, intertextuális játéktérbe állított műveknek kell felsorakozniuk, hanem olyan anyagiságuk – tapogatózás, tapintás és egyéb érzékelés – által jelentőssé váló könyvtárgyakkal is, amelyek „bekebelezésének” élményét számos Tolnai-szöveg közvetíti. Természetesen e képzeletbeli polcon kitüntetett helyet kap a *Tolnai Világlexikona* mint az életmű legelemibb saját architextusa és a folyamatosan készülő (soha el nem készülő) *Új Tolnai Világlexikona* is. Az abszurd lexikonírói vállalkozás hosszú munkálatai során az aktuális elbeszélők olyan fogalmak magyarázatára, megírására törekednek, amelyek a régiben nem szerepeltek vagy csak hiányosan, főként a magánmitológia és kistörténelem tolnais nézőpontjából. Ám ez a „teljességet megtestesítő lexikon szétszórva hever a különböző stúdiomokot tartalmazó füzetekben, ugyanúgy, ahogyan a vajdasági képzőművészet imaginárius múzeuma mintájára a hivatalos galériák mellékfülkéiben, Vajdaság-szerzte szétszórva magángyűjteményekben létezik, de akár az egész Tolnai-opust is tekinthetjük a vágyott világlexikonnak” (128).

Az elemzés zárlata annak az óriási múkincsraktárnak a gazdagságára hívja fel a figyelmet, ahonnan még számos, különböző rendezési, rendszerezési elvet érvényesítő gyűjtemény, tárlat kikerülhet a befogadók, értelmezők aktivitásának köszönhetően. S mindezt illusztrálandó, illetve munkára ösztönzően egy bőséges Tolnai-szöveggyűjtemény olvasható a kötet végén. A raktár gazdagságának, meglepetéseket tartogató mivoltának gondolatával és a nyitottság, végtelenség érzékeltetésével Novák explicite elkerüli az összegzés, lekerekítés értelmezői feladatát, amellyel kapcsolatban azért lehet hiányérzetünk. Ám mindezt Tolnai szellemében teszi, így zárlatában is megmarad annál az egész kötetet meghatározó módszernél, közeli-

tésmódnál, hogy párhuzamokat, analógiákat, felállítva és sejtetve egymás mellé helyez szövegdarabokat, elméleti passzusokat, más értelmezők meglátásait, saját gondolatait, de ezeket sosem igyekszik az argumentáció, összefoglalás, afirmáció habarcsával összedolgozni. Ennek lehetőségét a befogadóra hagyja, aki ebben a szellősségben, nyitottságban járhatja be Novák értelmezői terét, akár egy olyan kortárs múzeumot, amelyik nem sok eligazító táblát, szövegmagyarázatot fűz kiállított elemeihez. Teszi mindezt, ismétlem, Tolnai szellemében, az életmű belső logikájára hivatkozva. Mivel a „perpetuum mobile” Tolnai-tárlat (is) „végtelenül nyitott, dinamikusan változó, kérdéseket vet föl, vitára ösztönöz, [...] nem kizárólagos és nem végérvényes” (135). Hanem beláthatatlanul kacskaringós.

