

# Csicsóka, tarack és egyéb elágazások

Tolnai Ottó: *Kalapdoboz*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2013

Nagy szerencsénk van Tolnai imaginárius képtárával, belefér egy kalapdobozba, fedele felnyílik, s belevethetjük magunkat e kezdet és vég nélküli, körkörösén járható térbe, anélkül, hogy egy lépést is tennünk kellene, de főképp azért, mert megnyitja ennek a különös galériának kapuit, tárlatát, hiszen a tárlatnyitás az ő specialitása, szakterülete, mániája, heppje. Bebocsátást nyerünk e képzeletbeli térbe, hogy mi magunk is létrehozassuk, nyomában, saját imaginárius tárlatunkat, követve őt, Tolnait, tárításait és észrevételeit, és el is kalandozhassunk időnként saját *képzeteink* és reflexióink irányába. Ez a kerek skatulya azonban nem egyszerűen a szerző ismert gyűjtőszennvedélyének kifejeződése, (meg)őrzi, (meg)óvja a formát – a kalapot – a deformálódástól, a portól, az idő múlásától, ahogy a kép is egy valóságból származó eredő vagy képzeletbeli forma rögzítése, megőrzése. E kalapdoboz – most – ennek az imaginárius képtárnak, a műalkotásról való beszédnek őrhelye. Üres tok, de, tudjuk már, „dobjának falai telítettek”, visszhangozzák, hordozzák a történelmi időt, a vajdasági, magyar, európai képzőművészet idejét, együttállásait, időtlenségét, az eszszék örökkévalóságát.

Tolnai Ottó képzőművészeti írásai legalább annyira szólnak a megfigyelő, befogadó, érző és értelmező személyről, mint a megidézett, körbeírt művészekről és műalkotásaikról. S legalább annyira fontosak, ha nem fontosabbak az észlelés, nézés, látás, hatás, reflektálás folyamatai, aktusai, mint maga az objektíven tetten érhető látvány, a lekerékített művészportré. A pars pro toto végletekig feszített esztétikája ez, amely végül a részek, részletek, momentumok, apróságok, körülmények gazdagságán túlsordulva, átbukva mégis valamiféle létegésszé tömörül.

102 Tolnai a befogadás (repció) művésze, receptorai oly érzékenyek, kifinomultak, fogékonyak, hogy észleletei már a lenyűgözöttség állapotában

is ezer más mozzanatot, érzetet, emléket, színt, formát, illatot mozgósítanak, társítanak, már a befogadás folyamatában, nevezzük így elnyújtott pillanatait, elkezdődik az élmény szerteszóródó és bekebelező ellentétes mozgása, áradása, mely a kiemelt, meglátott részletet úgy teszi unikálissá, egyszerűvé, hogy mellé száz más hasonlót társít, hasonít. A műkritikus mindenre kiterjedő figyelmét a részletek, az egyes elemek mindensége izgatja; miközben képek, műalkotások, életművek egésze tárul elé, ő mindig egy bizonyos részletből, látszólagos részletkérdésből indul (ki), így próbálva tetten érni a megragadhatatlant, az egészt, a lényegit, mindeközben sosem szakad el, emelkedik el a konkrét látványtól, ott tartja szemét a képen, a látványon, nem felülről, a szavak, fogalmak világa felől néz vissza, nem abszolutizál, nem általánosít, mindössze hatástörténeti utalásai, interpiusai, a részletek mellé társított költői, filozófiai párhuzamai sejtetik, hogy vizsgálatának tárgya ontologikus súllyal bír. Nézése hosszú; türelmesen néz, várva, hogy a kép feltáruljon, megadja magát, értelmét, lényegét, jelentőségét. („[A] kerékpár itt valamiért fontos. De nem tudjuk, miért. Egyszer talán rápillantunk a képre és felsejlik, miért is. Várnunk kell. Minden kép előtt várni kell, hiszen a képek, mindennek ellenére, sokáig maradnak.”) Ugyanakkor megtartja magának a szemlélés előjogát, megmarad a részletnél, a részlet leírásánál, részletezésénél, annak jelentéseit járja körül, a látvány egésze legtöbbször rejtve marad, a képtelenség, képelvesztés tudatában ekphrasiszai nem vállalkoznak egész (élet)művek nyelvi reprezentációjára. Ez az önmagának fenntartott szemlélés, előjog szüli meg a vágyat, az olvasó vágyát, hogy ő is nézzen, szemléljen, ott legyen, a kép előtt, lássa azt a részt, de már az egészszel együtt, hogy újraélhesse, újraérthesse Tolnai befogadási folyamatát, úgy és azt lássa, ahogy és amit ő lát. S ha a szövegek nagy részének alkalmi funkcióját nézzük, tökéletes, a tárlattal együtt megnyitja szemünket, feltárja tekintetünk irányát, tágra tárja azt.

A nézésnek, a képre való rátapadásnak azonban súlya van, a „semmi sodrával” szemben e térség képzőművészete nyújt(hat) biztos, szilárd felületet, melyre a költő, műértő, gondolkodó ember „tapadókorongjaival” felfeszülhet: „a semmibe ránt a huzat, semmibe rántanak e térség történései, örvényei, furcsa érzés, kisebbségben tériszonyban szenvedni, a nagyság fantomfájdalmával küzdeni, jóllehet én épp erre, a mi térségünk, illetve az Adria előtti térségek képzőművészetére fogadtam volt azelőtt, már a kezdetől fogva itt keresek pánikszerűen valami pontot, biztos, szilárd pontot, felületet, éppen úgy, mint keres tapadókorongja számára az őszi selyem, az ökörnyal...” Ennek a „pneumatikus rátapadásnak” találati pontjai Tolnainál jellegzetesen a fény, a forma, a techné, amely az anyagból valami

anyaggon túlit hoz létre, de leginkább a vonal és a szín: a vonal, ami az elevenünkbe vág, ránk hurkolódik, és a szín, Gyelmis lepedőjének vakító fehérségétől Hantai és Nádler feketéjéig, vagy hogy ne monokróm legyen a képzet, a „rózsaszín sár” erotikájától az adriakékig; az árnyalatok, a színfoltok megtelnek jelentéssel, önálló étellel, lélegeznek, befolyanak retinánk mögé, szétáradnak, mint amikor lehunyt szemhéjünkkel a nap felé fordulunk. A színtani elmélekedések közül a Nádler István feketéi kapcsán tett feketetörténeti virtuóz kitekintés talán az egyik legizgalmasabb, az ő feketéi „immár túl a rosszon és szenvedésen, túl a fekélyen” vannak, amely már a „fény tartománya, amelybe nem vegyül homály”. Igen, mert a vajdasági festészetben, de máshol is, a színek a szabadságot – a nézés, a látni tudás, a gondolkodás szabadságát – fejezik ki a szavakkal, vagy akár a formákkal szemben is. A föld színét, a tenger színét, a faszor színét, írhatnám barnáját, kékjét, zöldjét, de rettentő elnagyolt lenne, szóval a színt, valaminek a színét, ami e képeken színlik (fénylik, mattul, homálylik, dereng), nem veheti, nem törölheti el senki és semmi, még akkor sem, ha, ahogy a szerző megjegyzi, a média, a nagyvállalatok egyenként védik is le a színeket (380), és még ha nem marad esetleg egyetlen szabad szín sem, még a visszavont fonákvilágnak, árnyékvilágnak is csodálatosabb a csendje, csodálatosabb, mint ami rajta kívül van.

A megfigyelés pontosságának, szüntelen pontosításának, kiélesítésének megfogalmazása tehát a *Kalapdoboz* egyik, s talán legfontosabb jellemvonása. A détail-ok észlelése, befogadóba ékelődése s e részletek által kiváltott érzések, gondolatok lefuttatása – nem titkoltan – a folyamatos önkeresés, önértelmezés terepe, s bár a képek nem egyszerű tükrök, noha a tükör Tolnai kedvelt s szilánkokká aknázott metaforája, a képekben mégis önnön arcát, vonásait, vonalait, a személyiség színeit keresi és találja meg. („Érdekes, mások portréjával bajlódva, az ördög és angyal között, saját képét is keresi az ember.”) Illetve mindez inkább a végkicsengés, mert minden én-re vonatkozó pillanatnyi konklúziót az önmegfigyelés, a műalkotás előtt álló (ülő) befogadó és a kettő egymásra hatásának, interakciójának nyomon követése, a mű keltette érzelmi impulzusok, hatások, értelmezési konstellációk (ön)vizsgálata előzi meg, sokszor a befogadás időpontjának, helyének, körülményeinek, hangulatának, kerettörténetének pontos rögzítésével. S amikor azt állítottuk, hogy a képzőművészeti írások legalább annyira szólnak az esszék írójáról – s ez nem is meglepő, hiszen ezért (is) esszék –, nem állítottunk semmi eredetit, hiszen az írások többsége kimondja saját (ön)reflexív alapállását: világ-, kép- és önszemlélet, festői és szemléllői nézőpont, alkotói és befogadói meg- és felismerés, festés és írás rendre egymásra vetül. A műalkotás figyelése tehát egyben az önmegfi-

gyelés terepe is, a költő, szépíró és műkritikus szétszalazhatatlan összetartozása az identitás felfüggeszthetetlen „tartozéka”. („Valójában persze azt nézem, hogyan állok hozzá, hogyan kezdek működni, egyáltalán hogyan is működöm, jóllehet én is szeretném megőrizni az eredendő gesztust, az írás eredendő gesztusát.”) Általában az esszé műfajában a valamiről szóló beszéd kapcsán, a választott témában tükröződve az én (többnyire) rejtett színrevitele is zajlik, ám a megszólaló én nem vagy kevésbé képezi közvetlenül írásának tárgyát, mindig burkoltan vagy látszólag mellékesen vall, nyilatkozik önmagáról választott témájának szoros viszonyrendszerében, s így témaválasztásainak, ahhoz való viszonyának is figyelmet kell szentelni. Tolnai Ottó esszéi, vagyis esszérizómái, ahogy ő maga nevezi őket, a hagyományos esszéműfaj számos jegyét mozgósítva, arra építkezve mozdítja el a műfaji kereteket, éppen hogy. Az esszé körben járó, különféle szempontokat mozgósító, egymásba játszató közelítő és távolító „táncát”, próbálkozását e kortárs darabokban is megtalálhatjuk, s az esszének azt az integratív jellegű, különféle műfajok – értekezés, elemzés, leírás, recenzió, kritika, vallomás – arányjátékából építkező vonását is, amely lehetővé teszi, hogy konkrét, képszerű és fogalmi, hétköznapi és absztrakt, időhöz kötött és időtlen egymásba bonyolódhasson, s mindezek réseiben, vetületeiben, a köztességeket kitöltve a szubjektum is jelen lehessen, alkothassa és lebonthassa önmagát. Mindezt Epstejn elméleti írása (*A kötetlen műfaj törvényei*) így nyugtázza: az esszében a személyiség úgy határozza meg, jeleníti meg önmagát, hogy „végérvényesen sohasem lesz meghatározható: szubjektumként minden egyes alkalommal túllép önmagán mint objektumon és a következő pillanatban újfent tárgyiasítja kitégült tartalmát, anélkül, hogy bármikor is kimerítené azt és megállapodna”.

A hagyományos képlettől (kérdés, tetten érhető-e e képlet vegytisztán bárkinél is) elmozdulva Tolnai írásainak az esszéműfajt érintő egyéni karakterét (mert máskülönben csak egyéni karaktere van neki) abban látom, hogy az én vizsgálata, tematizálása nemcsak tropologikusan és/vagy a prozopopeia eljárásait mozgósítva vagy az állásfoglalás szolid eszközeivel történik, hanem nyíltan, ahogy fentebb már idéztük is, a réseket nyílásokká tágítva – sokszor önironikus, önreflexív nyílásokká –, önmaga helyzetét, nézőpontját sok esetben addig keresgeti, igazgatja, míg az egybevág a festő pozíciójával. Gondolhatunk például a Krajcsovics Éva mesteréről, Kling Györgyről írt szövegrész(ek)re: „[n]em csak a szekrényt, az immár imaginárius szekrényt kell megtalálnom, meg kell találnom ama rést is, amelyen a fény szekrénybe szűr, amelyen a rejtőzködő mester figyelte a világot”. Ez a helyezkedés, helyezgetés, a nézőpontok megtalálása, öszserendezése a megértés, a Másik érzéseibe, gondolataiba való belehe-

lyezkedés pedig a közös tapasztalat megszerzése miatt roppant fontos, s Tolnai nem sajnálja az időt és az energiát, hogy odamenjen, helyszíneljen, bejusson műtermekbe, hogy – immár – saját szemével nézzen, lásson, megint nézzen, megint lásson és (meg)értsen. A megismerés- és megértésvágy olthatatlan szomja eredményezi, hogy a dolgok, jelenségek, képek kanyarodni, kanyarogni kezdenek, más képekhez, alkotókhoz, olvasmányokhoz, költőkhöz, gondolkodókhoz, de legfőképpen vissza, a szemlélőhöz, hiszen ezek a recehártya mögé égett színek, vonalak, formák, képek s minden, mit egyre mozgat, indáztat, összeköt és összegubancol, már mind, valahol, benne van, benne gomolyog, hurkolódik, csomósodik. És éppen e szálak, ökörnyál és selyemfonál, rögzülésében és lebegésében, egymás mellettiségében és kereszteződésében találhatjuk meg esszéinek másik (műfaji) egyedi vonását, a körkörösén visszatérő, spirálszerűen haladó „klasszikus” struktúra helyett a rizomatikus szerkezetelenséget, a minden irányból és irányba burjánzó hálózatot véletlenszerűségeiben is szükségszerű csomópontjaival, kidudorodásaival. E felismerésünk azonban szintén nem nagy dobás, hiszen Tolnai Deleuze–Guattari nyomán maga ad láttelepet saját írásairól, s egyben a (képző)művészet működés-, hatás- és befogadásmódjáról, tehát nem tudjuk leleplezni, megteszi helyettünk ő. Az egyes esszéket rizomatikus térképzetek határozzák meg, melyek aztán még bonyolultabb, sűrűbb rendszer(telenség)ekké növekednek a kötet egészével, a bolyongás, az utazás, a képek és a valóság közötti mozgás, festett és valós helyszínek egymásra íródása, átjárhatósága mentén, közben formálódik a gondolatok haladása, indázása, hálózata is. Tolnai esszéiben szerteágazó, az élet esetlegességeit kiemelő véletlenszerű fordulatokat, meglepő és nem várt, de feltárultságában mégis evidenciaként ható együttállásokat tekercsel szöveggé; képzőművészeti hatásokat, láncolatokat mutat és újakat tár fel, mindenki beilleszthető – valamilyen részlet alapján – valamiféle láncolatba, hálózatba, intermezzóba, ahogy erre kedvelt és szép metaforái – selyem, csipke, ökörnyál, gyökerek és füvek gubancái – minduntalan utalnak. A pókhálószővegről, a csicsóka fagyálló rizómájáról vagy a kivágott százéves körtefa hiányzó vezérgyökeréről elmondott kitérők mind a művészet, a dolgok, a lét működésének más-más vetületét, dimenzióját emelik ki. És épp ezért, a strukturálatlan szerveződés, a bonyolult szövés, szövevény miatt lesz már önmagában is értelmezésre csalogató Szikora Tamás dobozolása, Fehér Erika fülényei és az egész fű-fa-föld-gyökér témakör (mintha Darvasi fűmesterei, Mama Gyökér, Féreg úr és a fűmuzsikus Koszta Néró kelnének életre), vagy Sagmeister Peity Laura térképkollázsai, B. Szabó György Hungária sorozatának tudó-pókhálószővedékei.

Rizomorfikus mintázatokat rajzolnak ki a kisebb-nagyobb kultúra-fragmentumokból épülgető gyűjtemények is, legyenek ezek bácskai szavak, történetek, vitorlaszínek a tengeren, biciklik, dobozok, fényképek, grafikák, vagy megírandó témák – virágcsendéletek, (vetetlen) ágyak, a klorofill festészettörténeti rajza –, e gyűjtemények, kezdő- és végpontok nélkül, érintkeznek egymással, helyenként organikusan összefonódnak, s minél több darabból állnak, annál több kapcsolat, összetalálkozás, átfedés termelődik, nemcsak mennyiségében, de rétegzettségében, jelentőségében is. Minden, ami a különböző korszakokból, az idő rétegeiből kibányászható, átemelhető, jelenné menthető, ami a dolgok együttállására, egy geokulturális terület, vidék, táj művészetére, emberére, ezek közös lelkületére vonatkozatható (s mi az, ami nem?). Tolnai gyűjtőkörébe tartozik, a fűmagok csíráztatásától a tenger-ég horizont végtelen vízszinteséig, hogy valami nagyot próbáljunk mondani. Így, ezáltal, a gyűjtőszennvedély által van esély arra, hogy a véletlenek összjátéka, az együttállások csodás felismerése, a kollekciók hiányzó darabjának meglelése valamiféle magasabb rendű fényt, metafizikai csillanást kapjon, ha csak időlegesen is. „Végre megleltem, amit kerestem, gondoltam. A titkok titkát. Tudtam, nemhiába lomtalanítok, guberálok, turkálok, zabrálok.” Csak így lehet, szemben a parttalan semmivel, szemben a sehova nem tartozás iszonyával, csak ezzel a bizodalommal lehet, hogy a dolgaink mind megvannak valahol, egyszer egymásra találnak, értelmet nyernek.

Tolnai *Kalapdoboz*a nemcsak azért rendkívül fontos kötet, mert létrehozta azt a fizikálisan hiányzó, a politikai-történelmi események folyamán és nevében széthordott, széthullott lehetséges gyűjteményt, amely a vajdasági magyarság lelkületét, érzésvilágát, szemléletét, gondolkodásmódját kifejező képzőművészetet, annak (hatás)történeti, kultúraközi kapcsolódásait, csomópontjait, elkülönöződéseit mutatja meg, járja körbe. Rekonstruálja és konstruálja is egyben. De ennek az imaginárius múzeumnak igazi jelentősége, hogy valójában sokkal nagyobb, tágasabb, mint bármilyen lehetséges képtár, jóval szövevényesebb, zegzugosabb, mint a kiállítóterek teremcsoportjai, jóval szinoptikusabb, mint amit a tekintet egyszerre be tudna fogni, így az a veszteség, hogy mi, olvasók nem állhatunk ott az egyes képek előtt, nem láthatjuk saját szemünkkel a megnyitott, de azóta rég bezárt tárlatok anyagát, nos, az a veszteség, mely sóvárgásunkat is fenntartja, elenyészik annak tudatában, hogy Tolnai összehord, összerel imaginárius képtárába mindent, amit lehet, amit tud, amit hosszú terepmunkájának, tanulmányozásainak, szemlélésének során megtudott, elsajátított, megértett. S mindezt átadja nekünk, szavakból galériát rakva, elmozdulva a nadírról, (meg/tovább)írja a vajdasági képzőművészet

szabálytalan történetét, esztétikáját. S a *Rothadt márvány. Jugoplasztika* (1997), a *Költő disznósírból* (2004) és a *Feljegyzések a vég tónusához* (2007) kötetek után e hiánypótló munkálatnak folytatódnia kell, hiszen, ahogy írja, „e festészetről egyetlenegy magyarországi kritikus, művészettörténész sem vett tudomást, s így éppen az ő felfoghatatlan, immár talán jóvá sem tehető iszonyuk, belterjességük, vakságuk növesztette ily behemóttá e kötetet [nem ezt, hanem *A délvidéki magyar képzőművészeti lexikont*], hiszen a szecesszió (Zsolnay) és Nagybánya hatásán kívül semmihez sem mertek hozzáérni”.

Tolnai viszont hozzá mer érni – de ez nem merészség, hanem belső készletetés, életforma – sőt, merészel szembenézni, belemászni, belegázolni a részletbe, a sűrűjébe, a szépíró, a filozófus érzékenységgel átélni, átérezni a vászonba ivódott vonalakat, színeket, rétegeket, s ezeken át életeket, sorsokat, korszakokat; könyvekbe, lexikonokba, dobozokba helyezi, írja, hogy legyen ennek a képzőművészetnek tokja, kerete, lakhelye, otthona. S hát e tokok, keretek egészen határozottnak tűnnek, ha a Kierkegaard-t idéző Benjamins idéző Tolnait idézhetjük: „a művészet azért van, hogy honvágyat érezzünk, jóllehet otthon vagyunk”.

