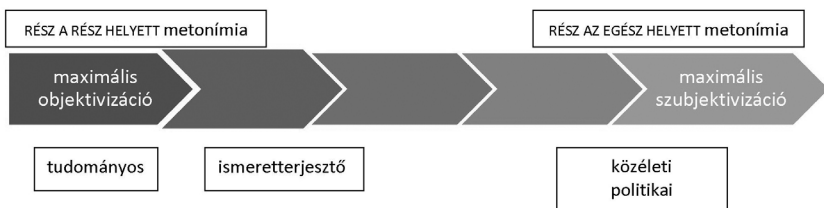


- a békeszerződés és a *Trianon* fogalmakkal egy megnyilatkozáson belül különböző jelenséget is jelölnek: a figyelmet dinamikusan változtatják úgy, hogy hol a MEGÁLLAPODÁS IKM más-más elemére, hol a teljes keretre irányítják a figyelmet

Úgy vélem, az objektív és szubjektív konceptualizáció nem az arisztotelészi értelemben vett világos és jól körülhatárolható kategóriák, hanem egy képzeletbeli skála egyik és másik végén elhelyezhető fokozatokat képeznek. Ahogy a 4. ábra is szemlélteti, a skála különböző fokozataihoz hozzárendelhetők a különböző diskurzustípusok és fogalmi metonímia preferenciák, azaz a három tényező szorosan összefügg. A kutatás elején felállított hipotézis tehát kiegészítésre szorul: a trianoni békekötés alternatív konceptualizációja –, amely különböző TRIANON kulturális modelleket eredményez – valóban a fogalmi metonímia használatból adódik, ezt azonban a megnyilatkozás célja, módja és típusa, azaz a kontextus nagymértékben befolyásolja.

4. ábra. A fogalmi metonímia használatának, az objektívizáció-szubjektívizáció jelenségének és a diskurzustípusok összefüggései



KISEBBSÉGI IRODALOM ÉS MÚZEUMELMÉLET

Novák Anikó

Belesni ómama almáriumának fiókjaiba Múzeumelméleti közelítés Tolnai Ottó művészetéhez

Az irodalom és múzeum kapcsolódási pontjai

Az irodalom és a múzeum sok szállal kapcsolódik egymáshoz, a múzeumokat tematizáló irodalmi szövegek és az irodalmat bemutató múzeumok mellett az irodalom múzeumelméleti, valamint a múzeum irodalomelméleti szempontú megközelítése egyaránt termékeny lehet. „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 világ-múzeumként is, ahol egy-egy műalkotás már nem egymagában, hanem más művek társaságában »tekinthető meg«” – állapítja meg Lakner Lajos.¹

A két terület közötti elsődleges, legkézenfekvőbb kapcsolódási pont az irodalmi muzeológia. Jelen tanulmány az irodalmi muzeológián túlmutatva, a múzeumelmélet és archívumelmélet eszköztárát felhasználva tesz kísérletet egy irodalmi életmű újszerű megközelítésére. Az írás középpontjában a vajdasági magyar szerző, Tolnai Ottó művei

¹ Lakner Lajos: „...csodás színeváltozás...” Irodalom és múzeum. In: Takáts József (szerk.): *Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve: Tanulmánygyűjtemény*, Kijárat: Budapest, 2003, 301–317, itt: 301.

állnak. Az 1960-as évek eleje óta terebélyesedő opus múzeumelméleti vizsgálatát a Tolnai-szövegek belső logikája nemcsak indokolja, de meg is kívánja. A szerző szövegterében a gyűjtés, leltározás meghatározó aktus, témaként és szövegszervező eljárásaként egyaránt tetten érhető. A művekben nagy-nagy pontossággal rajzolódnak meg a gyűjtők különböző típusainak portréi, a guberalótól egészen a kiváló ízléssel megáldott műítészig, valamint természetesen a gyűjtemények különböző fokozatai is. A Tolnai-művek narrátorának gyűjtőszennvedélye, muzealizáló éhsége 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. Az Szerző-én André Malraux elgondolása nyomán saját Imaginárius Múzeumát is megépíti a szövegek terében pontosan meghatározva az egyes alkotások helyét, a művek közötti képlékeny, dinamikusan változó viszonyrendszert.

Amennyiben megvizsgáljuk a szövegírás és kiállításrendezés aktusát, azt tapasztaljuk, hogy e két tevékenységi forma egyáltalán nem idegen egymástól, valójában mindkettő a kultúra fragmentumaiból válogat. 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 vizont a választást mint tudományos és kutatói attitűdöt kell végig gondolni.”² A szelektálás mellett a leglényegesebb maga az elrendezés, legyen szó akár múzeumról, akár szövegről. A tárgyak és a szövegrészek is sokféleképpen elhelyezhetőek, „attól függően, hogy [...] milyen történetet akarunk elmondani.”³

Jelen tanulmány egy szükségszerűen interdiszciplináris történetet kíván elmondani, célja, hogy bemutassa, miképpen gazdagíthatja köl-

csönösen egymást az irodalomtudományi és muzeológiai diskurzus. Az irodalmi muzeológia, valamint az archívumelmélet, múzeumelmélet kérdéseinek tisztázása, körüljárása az eddigiekhez képest új utakat kínál a vajdasági magyar irodalom emblematisz szerzőjének értelmezésében.

Megjegyzések az irodalmi muzeológiáról

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 olvasókat 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, alkotóköroket, esetleg irodalomtörténeti korszakokat mutatnak be szöveggörnyezetbe ágyazott tárgyak és dokumentumok segítségével.” A regények, novellák, versek, tanulmányok falra szögélése helyett „szövegalapú és szövegszerű kiállítási diskurzus” felépítésén dolgoznak az irodalmi múzeumok munkatársai.⁴

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 vizont kiiktatja a prezentációból, a harmadik az

² Frazon Zsófia: *Múzeum és kiállítás. Az újrarajzolás terei*. Gondolat – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék: Budapest – Pécs, 2011, 29.

³ Frazon, 2011, *Múzeum és kiállítás*, i. m. 174.

⁴ Frazon, 2011, *Múzeum és kiállítás*, i. m. 119–122.

előző kettővel ellentétben egyszerre hozza játékba a jelentésalkotást és a jelentésvesztést nyíltan közszemlére téve önnön dekonstruktív felépítését.⁵ 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.⁶ 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.

Szilágyi Márton az irodalmi kiállítások anyagát az eredeti kontextusukból kiszakított, a múzeumi kiállításokon önállóvá váló, az irodalomhoz, személyiségekhez erősen kötődő kultikus tárgyakra látja. Kiemelten kezeli az irodalmi muzeológia és a kultusz kutatás egymást megtermékenyítő kapcsolatát.⁷ A mindennapi használati tárgyak múzeumi tárggyá válása egy különleges folyamat, mellyel a későbbiekben részletesen 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 tekinthetőek műalkotásnak, de a hétköznapi jelentés nélküli dolgok világához sem tartoznak már, e két létmód között lebegnek.⁸ Az irodalmi relikviák ereklyeként való felfogásukkal az irodalmi kiállításokat a múzeum egyik őséhez, a szentélyhez kapcsolják. A bemu-

⁵ Metz, Christian: Élvezeteli olvasatok. Adalékok az irodalmi kiállítás szemiotológiájához és narratológiájához. In: Palkó Gábor (szerk.): *Múzeumelmélet: A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig*. Petőfi Irodalmi Múzeum – Ráció: Budapest, 2012, 255–272, itt: 259.

⁶ Hofer Tamás: Kiállíthatóak-e a „magyar emlékezet helyei”? In: Takáts József (szerk.): *Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve. Tanulmánygyűjtemény*. Kijárat: Budapest, 2003, 67–74, itt: 72.

⁷ Szilágyi Márton: Kultusz kutatás és irodalmi muzeológia. In: Cséve Anna – Lenkei Júlia – Sulyok Bernadett (szerk.): *Az irodalom emlékezete. Tanulmányok az irodalmi muzeológiáról*. Petőfi Irodalmi Múzeum: Budapest, 2008, 90–97, itt: 92–93.

⁸ Lakner Lajos: Múzeum, emlékezet, elbeszélés. A Petőfi Ház és az irodalmi muzeológia születése. In: Cséve Anna – Lenkei Júlia – Sulyok Bernadett (szerk.): *Az irodalom emlékezete. Tanulmányok az irodalmi muzeológiáról*. Petőfi Irodalmi Múzeum: Budapest, 2008, 13–38, itt: 24–25.

tatott dolgokat személyi kötődésük teszi különlegessé, „a szentként tisztelt személy misztikus jelenlétét és csodáját ígéri”, így köznapi tárgyból „spirituális közvetítő eszközzé válnak.”⁹ A híres, kultikus irodalmi személy érintése, valamikori közelsége hitelesíti az irodalmi múzeumok tárgyanyagát, hozzáadott értékük a közösség által legitimált ítéletek eredménye.¹⁰ 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.¹¹

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 sem korlátozza.”¹² 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.¹³

⁹ Lakner, 2003. „...csodás színeváltozás...”, i. m. 302.

¹⁰ Lakner, 2003. „...csodás színeváltozás...”, i. m. 303–304.

¹¹ Lakner, 2008. Múzeum, emlékezés, elbeszélés. i. m. 25.

¹² Metz, 2012. Élvezeteli olvasatok. i. m. 270–271.

¹³ Metz, 2012. Élvezeteli olvasatok. i. m. 271–272.

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, olykor a rendezők szándékától független jelentés is. 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.”¹⁴ 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.«”¹⁵

Lakner Lajos úgy véli a látogatók a szentélyhez hasonlóan a beavatódás reményében mennek az irodalmi kiállításokra, hitük teszi lehetővé a tárgyak csodás színeváltozását.¹⁶ György Péter is hasonló jelenségre hívja fel a figyelmet, megállapítja, hogy Magyarországon az irodalmi múzeumok látogatása leginkább „a nemzeti kultúra zarándoklataiként írható le.”¹⁷

Az irodalmi kiállítás befogadásának egyik központi problémája a csodálat, csodálkozás, mely valójában már Arisztotelész óta szorosan kapcsolódik a retorikához és az irodalomhoz.¹⁸ A csodálat több fajtájával találkozhatunk, a misztikussal, a szentséggel való találkozás csodálatával, a műalkotással való párbeszéd gyümölcsöző csodálatával, vagy

¹⁴ Palkó Gábor: Irodalom – múzeum – internet. In: Cséve Anna – Lenkei Júlia – Sulyok Bernadett (szerk.): *Az irodalom emlékezete. Tanulmányok az irodalmi muzeológiáról.* Petőfi Irodalmi Múzeum: Budapest, 2008, 104–114, itt: 107.

¹⁵ Metz, 2012. Élvezeteli olvasatok. i. m. 258.

¹⁶ Lakner, 2003. „...csodás színeváltozás...”, i. m. 302–307.

¹⁷ György Péter: A kultusz (húlt) helye – az irodalom(történet) múzeuma. Avagy olvasók, nézők, zarándokok In: Cséve Anna – Lenkei Júlia – Sulyok Bernadett (szerk.): *Az irodalom emlékezete. Tanulmányok az irodalmi muzeológiáról.* Petőfi Irodalmi Múzeum: Budapest, 2008, 73–89, itt: 79.

¹⁸ Metz, 2012. Élvezeteli olvasatok. i. m. 265.

a szórakoztatóipari parkok kérdésektől megszabadító, a felejtés irányába ható álmélkodásával, csodálkozásával.¹⁹ A csodálat a múzeum szentélyként, templomként való felfogásában egyértelműen benne foglaltatik, a hagyományos múzeumokra „a gyűjteményt tanulmányozó, csodáló látogatók csendje” jellemző.²⁰ Ám a templomi csönd egyáltalán nem ösztönöz vitára, inkább megfélemlíti a látogatót,²¹ a kultikus kiállításokkal pedig összeegyeztethetetlenek a kritikai fenntartások,²² 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.²³

Jelen írás 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 legkülönbözőbb elemek összekapcsolását”, ezáltal sajtószerű 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.²⁴

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, értel-

¹⁹ vö. György Péter: *Az eltörölt hely – a Múzeum. A múzeumok átváltozása a hálózati kultúra korában.* New York, Természettörténeti Múzeum – egy példa. Magvető: Budapest, 2003, 137.

²⁰ György, 2003. *Az eltörölt hely.* i. m. 13.

²¹ György, 2003. *Az eltörölt hely.* i. m. 47.

²² Lakner, 2003. „...csodás színeváltozás...”, i. m. 311.

²³ György, 2003. *Az eltörölt hely.* i. m. 137–138.

²⁴ Metz, 2012. Élvezeteli olvasatok. i. m. 261–264.

mezése szerint „az vagyunk, amit gyűjtünk”,²⁵ (Groys 1997: 65), s ahogyan Jean Baudrillard fogalmaz, az ember mindig önmagát gyűjti.²⁶

A múzeumot André Malraux „szerencsés véletlenek sorozatának”,²⁷ Michel Foucault idő-heterotópiának, a végtelen felhalmozódás terének nevezi.²⁸ 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.²⁹

Egy vázlatos múzeumtörténeti áttekintés sokat segít a jelenség, a forma megértésében, ugyanis az egyéni gyűjtemények kialakulásában is tetten érhetőek a kollekciók és múzeumok történeti fejlődésének különböző állomásai.

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”,³⁰ azaz a „palotát” és a „templomot”.³¹ 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

²⁵ Groys, Boris: Gyűjteni, gyűjteni. A múzeum szerepe, amikor a nemzetállam összeomlik. In: Ugyanő: *Az utópia természetrajza*. Kijárat: Budapest, 1997, 63–80, itt: 65.

²⁶ Baudrillard, Jean: *A tárgyak rendszere*. Gondolat: Budapest, 1987, 107.

²⁷ Malraux, André: A képzeletbeli múzeum (részletek). In: Bán András – Beke László (szerk.): *Fotóelméleti gyűjtemény*. Enciklopédia: Budapest, 1997, 123–128, itt: 123.

²⁸ Foucault, Michel: Eltérő terek. In: Ugyanő: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Latin betűk: Debrecen, 2000, 147–156, itt: 152.

²⁹ Eco, Umberto: *A lista mámore*. Európa: Budapest, 2009, 169.

³⁰ Gombrich, Sir Ernst: A múzeum múltja, jelene és jövője. *Café Babel*, 1994/4, 33–45, itt: 34.

³¹ Groys, Boris: A gyűjtemény logikája. *Iskolakultúra 1984/4 melléklete*, MVI–MXVI, itt: MXIV.

vagyunk minden részletre kiterjedően elraktározni emlékezetünkben. A tulajdonos szándéka ilyenkor az, hogy valami végtelen, túlradó gazdagság képe maradjon meg a szemlélőben, egyfajta Aladdin-barlang, ahol halmokban áll az arany, drágakő és a különféle egzotikus csoda” –írja Sir Ernst Gombrich.³² 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 gyülekezetek 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.”³³ Az egyik leglényegesebb különbség a mai gyűjtemények és a múzeumok őseinek számító templomok és kincstárak kollekciói 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 érezte 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

³² Gombrich, 1994. A múzeum múltja, jelene és jövője. i. m. 37.

³³ Groys, 1984. A gyűjtemény logikája. i. m. MXIV.

tehát elsősorban a múlthoz való viszony, az új – Michel Foucault kifejezésével élve – episztemé szabta meg.”³⁴

A studio vagy studiolo „intim módon privát”³⁵ tér volt, amely egyaránt szolgált háló- és dolgozófülkéként, de a humanista tudós magángyűjteményének tárhelyeként is a palotán belül a családfő lakosztályának legvédelemben álló helyén. A studiolo az alkotó tevékenység egyetemes otthonaként egyben a történeti múzeum előcsarnokaként is felfogható. Archetípusának Petrarca studiolója és grottája tekinthető.³⁶

A Kunst- und Wunderkammernak, a művészetek és csodák tárházai a 16. század második felében alakultak ki, meghatározójuk a „különös iránti érdeklődés és a hozzá kapcsolódó örömmérés.”³⁷ 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 e 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.³⁸ A Kunst- und Wunderkammernak fontos tartozéka volt a kabinetszekrény vagy *Kunstschränk*, mely a felvázolt heterogén tárgyegyüttest magába foglalta.³⁹

E kollekciók csupán addig tűnnek káosznak, míg meg nem ismerjük koruk kategóriarendszerét. A reneszánsz természetfelfogás, szemlélet normarendszere és klasszifikációs formái inkább tekinthetőek a

³⁴ György, 2003. *Az eltörölt hely*. i. m. 33–34.

³⁵ Waidacher, Friedrich: *Az általános muzeológia kézikönyve. Metamuzeológia, történeti muzeológia, elméleti muzeológia*. ELTE BTK Művészettörténeti Intézet: Budapest, 2011, 45.

³⁶ Király Erzsébet: A csodakamráról a nemzet múzeumáig. In: Turai Hedvig – Székely Katalin (szerk.): *Helyszíni szemle. Fejezetek a múzeum életéből*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum: Budapest, 2012, 44–71, itt: 49–50.

³⁷ Waidacher, 2011. *Az általános muzeológia kézikönyve*. i. m. 43.

³⁸ Király, 2012. A csodakamráról a nemzet múzeumáig. i. m. 51.

³⁹ Marosi Ernő: A szerző kultuszhelye. In: Cséve Anna – Lenkei Júlia – Sulyok Bernadett (szerk.): *Az irodalom emlékezete. Tanulmányok az irodalmi muzeológiáról*. Petőfi Irodalmi Múzeum: Budapest, 2008, 98–103, itt: 24.

művészettörténet, mint a természettudomány előképének. Úgy gondolták, hogy egy világ létezik, melynek teremtője az embereket 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 képelték oda a még nem látható darabokat.⁴⁰ A csodakamrák a 18. század végéig éltek virágkorukat, s csak a felvilágosodás térhódításával, az új értékmérők elterjedésével kerültek háttérbe, hullottak szét.⁴¹

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 Giovo hoz változást a múzeumok történetében, aki arcképcsarnokát, a Hírnev Templomát Múzeumnak nevezi, és meghatározott útvonalat jelöl ki az épület bejárására, valamit magyarázatokkal is szolgál a kiállítási tárgyakkal kapcsolatban.⁴² „A giovói múzeum újdonsága abban rejlik, hogy olyan bemutatási rendszert teremtett, mely az egyes kiállított 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 muzeográfiailag jelentős formát. Egyelőre azonban, s még az egész évszázad folyamán is, csupán elszigetelt példa, zseniális ötlet marad.”⁴³

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 múzeumforma jelenét és jövőjét illetően egyaránt találkozhatunk pesszimista és optimista vélekedésekkel. Ezek közül kiemelendő Boris Groys értelmezése, miszerint a kör bezárul, viszont nagyon fontos,

⁴⁰ György, 2003. *Az eltörölt hely*. i. m. 35–36.

⁴¹ Király, 2012. A csodakamráról a nemzet múzeumáig. i. m. 54.

⁴² vö. Binni, Lanfranco: A múzeum történetéről. In: Ugyanó – Giovanni PINNA: *A múzeum. Egy kulturális gépezet története és működése a XVI. századtól napjainkig*. Gondolat: Budapest, 1986, 7–70, itt: 23–36.

⁴³ Binni, 1986. A múzeum történetéről. i. m. 27.

hogy a kör kezdő és végpontja bár összeér, lényegét tekintve mégis mélyesen 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.⁴⁴ György Péter arra hívja fel a figyelmet a posztmodern kiállítási intézmények inkább mutatnak rokonságot a reneszánsz Kunst- und Wunderkammerekkel, mint a múlt század múzeumaival.⁴⁵

Tolnai-Kunstkammer

A Tolnai-művek szellemiségéhez nagyon közel áll a Kunstkammer, amit Horst Bredekamp olyan megismerési formának tekint, melyben a „játéknak mint a teremtő fantázia tán legmagasabb fokozatának biztos helye van.”⁴⁶ Egy, a Tolnai-opust, Tolnai-jelenséget bemutató fiktív kiállítás lehet olyan, felismerhető rendezővel nem rendelkező Kunstkammer, melyben tükröződik a Tolnai Ottó szövegeiben megképződő, megteremtett világegyetem, ahol egymás mellett található „a porcelán éjjeli, a kardbojt, az utcatábla, legyező, a félkarú kaucsukbaba, 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 elkezdni azt is gyűjteni) és a kínai doboz.”⁴⁷ Bredekamp a felismerhető rendezővel hiányát egyáltalán nem tartja negatívumnak, szerinte az, hogy a korallak, 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 „átjátszszanak» a határok felett, s hogy egy »dekoncentrált, szándékos rendet-

⁴⁴ Király, 2012. A csodakamráról a nemzet múzeumaig. i. m. 54.

⁴⁵ György, 2003. *Az eltörölt hely*. i. m. 145.

⁴⁶ Bredekamp, Horst: A Kunstkammer mint játéktér. *Café Babel*, 1994/4, 105–112, itt: 107.

⁴⁷ Tolnai Ottó: *A pompeji szerelmek. Fejezetek az Infaustusból*, Alexandra: Pécs, 2007, 325.

lenség» hatását keltsék,” elrendezésük vizuális hidakat létesítsen „annak érdekében, hogy a szem asszociációs képességét párba állítsa a természet játékkészletével.”⁴⁸ 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 hányva hevernének a Tolnai-motívumok tárgyiasult formái. A nézőnek ebből a halomból ki kellene guberálnia mindazokat a dolgokat, amelyek számára a Tolnai-szövegek esszenciái, majd ezeket egy vulkánfiberbe helyezve be kellene vinnie a kiállítóterbe, 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”⁴⁹ élményével gazdagodva térne haza.

Kiállításvízió(i)m fontos jellemzője a kapcsolódási pontok dinamikussága, az interpretációk kimozdíthatósága és a befogadók aktív szerepvállalásának vágya. 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 dobálja az olvasót, „mint parafa úszót a hullám az Adrián.”⁵⁰

„A művek alkotása ugyanaz, mint a művek gyűjtése” – állítja Boris Groys (Groys 1984: MXI). A gyűjtés teremtésként, alkotásként való fel-fogásában általában megegyeznek a teoretikusok, a múzeumelméleti, múzeumtörténeti szakirodalom pedig egyre inkább hangsúlyozza a kurátor szerepkörének kitágulását, elmozdulását a kreatív alkotófolya-

⁴⁸ Bredekamp, 1994. A Kunstkammet mint játéktér. i. m. 108–109.

⁴⁹ Bredekamp, 1994. A Kunstkammet mint játéktér. i. m. 106.

⁵⁰ Rudaš Jutka: A Disznósírt olvasva In: Csányi Erzsébet (szerk.): *konTEXTUS. Összehasonlító irodalomtudományi tanulmányok*. Bölcsészettudományi Kar – Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium: Újvidék, 2007, 69–74, itt: 69.

mat 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, „hogya még egyszer újra-alkossuk a világ teremtését”.⁵¹ 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.”⁵² 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.⁵³

A teremtőként fellépő gyűjtő és a csodakamra mint szövegszervezőelv több helyütt is tetten érhető a Tolnai-opusban, de most csupán egyetlen igen szemléletes példát szeretnék kiemelni e rendezőelv működés módjának érzékeltetésére. A *13 hattyúk dala* című költemény teljes egészében olvasható Kunst- und Wunderkammerként, összekapcsolódik benn a berlini rózsaszín flamingó metaforája a vértó 13 hattyújával, és a sor még jó hosszan folytatható. 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 elhullott hattyúk daláig, a fotókra kerülő egy-két libáig”, írja Hózsa Éva. Ugyancsak ő mutat rá arra, hogy a versben a hattyú „a kontrasztos mitológiai párhuzamok, a paródiák lehetőségét nyitja meg.”⁵⁴

⁵¹ Malraux, 1997. A képzeletbeli múzeum. i. m. 123.

⁵² Bredekamp, 1994. A Kunstkammet mint játéktér. i. m. 108.

⁵³ Pernecky Géza: Hogyan építsünk múzeumot? In: Ugyanő: *Zuhanás a toronyból. Válogatott írások 1983-1994.* Enciklopédia: Budapest, 1994, 166–187, itt: 171.

⁵⁴ Hózsa Éva: Az áruházi detektívtől a bőrönd-szembeszűlésekig. Tolnai-dilemmák. In: Csányi Erzsébet (szerk.): *konTEXTUS. Összehasonlító irodalomtudományi tanulmányok.* Bölcsészettudományi Kar – Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium: Újvidék, 2007, 59–68, itt: 61.

A vers címében a többes szám egyértelműen Esterházy Péter (Csokonai Lili) *Tizenhét hattyúk* című regényére utal. Közvetve pedig Nemes Nagy Ágnes *64 hattyú* című esszéketetere is vonatkozhat az utalás, ugyanis Esterházy *Tizenhét kitömött hattyúk* című szövegében, amely a *Tizenhét hattyúk* keletkezéséről szóló munkabeszámoló, ráismerészerűen említi Nemes Nagy esszéketetét, 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 versidézete a *Balkáni babér Pilinszky az In memoriam Celan-t készülő 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 „feledhetlen 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 legyezökként” 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...”⁵⁵ Az író egy másik esszéjét Tolnai részben magyar fordításban, részben eredeti nyelven olvastja bele poémájába. A szerb Virginia Woolf Pavlova-esszéje (*Variacije na Anu Pavlovu*) nagy élményt jelentett a lírai ének fiatal korában, a szöveget olyan csodának nevezi, mely „utolsó szavában / már alig elviselhető / amely magyarra persze le sem fordítható / hisz a röplés is kihallatszik belőle”. Tolnai Isidora Sekulićot a legnagyobb szerb esszéírónak nevezi a *Polgár baba és a függőleges fakír III.* című írásában⁵⁶, és több helyen hivatkozik esszéire mindig a legnagyobb tisztelettel, csodálattal.

A versben idézett Sekulić-esszében a hattyú halálához a fenséges-ség, méltóság, szépség attribútumai kapcsolódnak, az író megfogal-

⁵⁵ Tolnai Ottó: *Ómama egy rotterdami gengszterfilmben. Regény versekből.* zEtna: Zenta, 2006, 218.

⁵⁶ Tolnai, 2007. *A pompeji szerelmesek.* i. m. 67

mazásában „[a] hattyú poéta, a hattyú halála pedig poézis.”⁵⁷ 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 ettem őket gipszes liszttel / míg lám most meg itt a szemünk előtt hattyúkká tünnek”.⁵⁸ 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 avantgárdként való önjellemzésével.

A Tolnaira jellemző asszociációsor következő eleme utalás a hattyúk helikopter-zajára a *Balkáni babár* katelektáiban, ahol a költő már próbálkozott „valamiféle általánossá emelt hattyúdalt 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 értettem ellenséges viszonyulását / lám gondoltam minden költői kellék / így zavarja az embereket / berlint is megosztotta akár egykor az a bizonyos fal / végtelen flamingóm”.⁵⁹

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 hattyúdalt. A hattyúk elhullása összekapcsolódik Ómama rotterdami gengszeterfilmjének forgatásával, M elnök halálával, felboncolásával, temetésé-

⁵⁷ Tolnai, 2006. *Ómama*. i. m. 220.

⁵⁸ Tolnai, 2006. *Ómama*. i. m. 168.

⁵⁹ Tolnai, 2006. *Ómama*. i. m. 164.

vel, illetve több más személy („vukovár polgármesterötől”, „krajina volt elnökéig”) elhullásával Scheveningenben.

A hattyú motívuma a készülő film kellékevé 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 rekvizitumából kis költői múzeum képződik, s magába kebelezi „az egzotikumot mind a jégzsínort / 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”.⁶⁰ Dadaista hattyúdala emlékeztet ez a kollekció, mintha egy kalapból húzták volna ki szép sorjában a motívumokat. A gyűjtemény részét képezi a Tolnai-szöveg univerzum egyik legfontosabb tárgya, ómama almárium, s ezen a ponton a dadaista hattyúdalt inkább a Kunst- und Wunderkammerek jellegzetes szekrényévé lényegül át. Talán éppen ómama almárium az egyetlen lehetőség, mely segítségével bemutatható ez a művészet. Az almárium fiókjába kell elrejtetni, papírlapok, kacetok alá a lényegét, de úgy, hogy maguk a papírlapok, s a lomok is jelentésteliek legyenek.

Összegzés

A Tolnai-életműben megkonstruálódó múzeum(ok) rendelkeznek ugyan kijelölt útvonallal, a múzeum egyik lényegi jellemzőjével, de ez az útvonal szükségképpen kacskaringós, alig-alig követhető. A szövegek a múzeumtörténet állomásai közül a csodakamrákhoz kapcsolódnak a legmarkánsabban. E forma érvényesülésének köszönhetően Tolnai Ottó művészetének olvasója a könyvek lapozgatása, olvasása közben

⁶⁰ Tolnai, 2006. *Ómama*. i. m. 176.

szinte észrevétlenül egy (szöveg)múzeum falai között találja magát, s e múzeum váratlan és különleges utazások terepévé válik. A Tolnai-művek befogadása izgalmas múzeumi kaland, élvezeteli, vad olvasat, de szükségképpen rossz látogatóknak kell lennünk. Hozzá kell simulnunk a kiállított tárgyakhoz, meg kell érintenünk egy-egy apró részletet, el kell időznünk egy-egy félreeső sarokban, de olykor össze-vissza kell rohangálnunk, hogy követni tudjuk az elbeszélés csapongó fonálát. Ebben az opusban semmin sem szabad meglepődni, azon sem, ha a legkülönbözőbb tárgyak kerülnek egymás mellé. A befogadó munkája valójában abból áll, hogy felfedezze a Tolnai-művek Kunst- und Wunderkamme-reit szervező láthatatlan logikát. 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.

KISEBBSÉG- KUTATÁS

SZEMLE