

Performa 4 | 2016. szám
kultúratudományi és társadalomfilozófiai folyóirat

Főszerkesztő: Vajda Mihály

Szerkesztők:
Kicsák Lóránt
Nemes László

A szám felelős szerkesztője: Szabó Csaba

Olvasószerkesztő: Kusper Judit

Kiadja: Eszterházy Károly Főiskola Bölcsészettudományi Kara

Felelős kiadó: Dr. Zimányi Árpád dékán

Kapcsolat: performa@ektf.hu

ISSN 2498-731X

Webmester: Faa Balázs

Bacsa Gábor

Szerves és szervesetlen formátlan formák – az archívumból és a mindennapokból

(Tolnai Ottó: *Világpor*. Budapest, Jelenkor, 2016)

A *Világpor* új kiadásának olvasója nemcsak azért van más helyzetben, mint a korábbié, mert az első és a mostani megjelenés között eltelt huszonhat év az élet legkülönbözőbb területein hozott, illetve – kisebb-nagyobb meglepetésre – nem hozott változást, hanem azért is, mert a két kötet nem egészen ugyanaz. A most napvilágot látott utószó az alighanem a kiadó elvárásait is tükröző kontextusteremtésen túl olyan kiegészítés a kötet anyagához, amilyenfélét az utószó-írók, s még inkább a szerzők többsége igyekszik elkerülni. Tolnai az utószó számos pontján ugyanis elmagyarázza – egyébként az olvasási élmény érzetét keltő módon – az olykor enigmatikus, máskor nagyon is világos, de mindig eredetinek ható képeit, képzettársításait. Sőt, tesz általánosabb, művészete egészéről is szóló megállapításokat is: „A könyv bizonyos merészségei ellenére is hasonlóan kezdődik, mint általában a könyveim. Szerves, gyakran már-már naiv kis ciklus vezet be. Aztán a szétrobbanó ciklusok. Majd képzőművészeti és irodalomtörténeti vonatkozású darabok. A Pinakotéka. Szintetizáló tömbök. Záró versek.” (257.) A kötet értelmezéssel is felérő kivonata eszmetörténeti vonatkozásokat is kap: „és persze a világpor tárgyvilága, amely itt is a kimart középre, az elhasználódott szent kategóriák helyére helyezett növényi nap körül kering, repül összevissza” (261.) Mindez nem ismeretlen Tolnai olvasói számára: esszéiben, különösen a nagyobb formátumúakban gyakran nyújt betekintést formabontó módszertanába. A *Délvidéki Magyar Képzőművészeti Lexikon* bevezető szövegében, a *Rózsaszín sárban* például saját imaginárius múzeumának igazgatója-kurátora szerepében – ismét az „összevissza szállásra” irányítva a figyelmet – a légiesen könnyű és jól tapadó ökörnnyál, az ökörnnyállal lasszózás és a rajta keresztül közlekedés képeinek komplexumával szemlélteti a gyűjtemény bővítésének, kezelésének, rendezésének módszereit, újabb és újabb imaginárius kiállításainak rendezési elveit. A két fülszövegen túl – melyeknek, egyszerre különálló és a kötethez tartozó, idézhető és idézett írásművekként, címe is van: *Fülszöveg gyulladás* – szélsőségesen asszociatív, szerkesztetlen hatásúnak szerkesztett és bevallottan magyarázó kíséret még a Híd-díj átvételekor elhangzott vers is (*A VILÁGPOR EGY PÉLDÁNYÁRA A HÍD-DÍJ ÁTVÉTELEKOR FELOLVASANDÓ*. in: *Híd*, 1981. június), mely az alkotói önreflexió és az elemien reflexív alkotás természetéről egy Gide-től származó mottóval nyilatkozik: „egy mű legjobb magyarázatát egy következő mű kell hogy jelentse”. Kézenfekvő, hogy nem ugyanúgy szolgál magyarázattal a vers, mint egy utószó, hiszen míg az előbbiben, újabb

lehetőségek kibontakoztatásával, továbbírja a kötetet Tolnai, folytatja, kiterjeszti, továbblépteti a szintézist, az utószók általában, különösen a fentihez hasonló explicit állásfoglalások, mikroelemzések révén lezárt művet látó, objektív megközelítést alkalmaznak, s így e szövegnek sem a fenti értelemben kellene magyaráznia a *Világport*. A különbözőség itt, az esszé formai és funkcionális átmenetiségét taglaló lukácsi *A lélek és a formákat* megidéző kötet végén azonban viszonylagos. Az értekező kísérszöveg sem fosztja meg ugyanis az olvasót a kihívástól, ellenkezőleg: a forma tekintetében megújított kihívásokkal, a műfaj és a megszólalás modalitásának kérdéseiben rejlő impulzuslehetőségekkel áll elő, s így valóban új műként látszik magyarázattal szolgálni. A Tolnai-esszé a líra elemien és radikálisan problematikus identitásához csatlakozik, folytatja a megnyilatkozás anyagi és formai dilemmáinak lírai kibontakoztatását, részt vesz a dilemma által dominált, a dominanciájával domesztikált alternatív valóság kialakításában. Az alkotások sokféle dinamika szerint és folyton változó univerzuma a műfaji határátlépések reflexív potenciáljánál fogva újra és újra felfedi természetét, melynek e felfedés is része.

Ami a kötet verseit illeti, az anyag, a dolgok alakulásának, alakításának jellemző módja a mikroelemzés megfelelője, a mikrometszet, illetve – ahogyan Thomka Beáta megragadja – „a mikrometszetek elszaporodása”. Az elszaporodás miatt nemcsak helyi mélyfúrásokra, feltáró munkálatokra kerülhet sor, hanem a mikrometszetek összege-, még inkább szintéziseként enciklopédikus igényű leltárookra is. A „Tolnai Világlexikon”, a Tolnai-életmű imaginárius szószeredete vonatkozásában ez nemcsak a versekben, hanem a nyersanyag egészében, a bizonyos szempontból a legnagyobb igénnyel szerkesztett szótár szintjén is megjelenik, a *Karton & Karfiol &* című ciklus nyitódarabjának központi motívuma nyomán a szótár kartonjának átütéseként („átmegyek a kartonon/ izzó pizskavas”, 85.). Az átütés mélyreható, a nyelv anyagi, spirituális természetére rákérdező, a szótár anyagának kiterjedése miatt viszont széltében is ható, a használat, a pragmatika kérdéseit kutató interakció, valódi lírai működés, mely a könyvespolcon, a könyvborítokon keresztül ható szövegköziség mintájára valósul meg, csak épp nem szövegek, hanem szavak, szerves szógyökök, szerves szóatomok, és olykor hangok, a nyelv elemi szintjén forszírozva a komplexitást és az összefüggések feltárását. Az említett ciklust a k-a-r hangszekvencia, a rá épülő változatok, valamint a jelöltek közti feszültségek és összecsengések hívták életre. A „karácsonyi kaktusz”, a „kartonruha”, a „kartontáblák” a boltban, a „karnagy”, a „karhatalom”, a „karbidégő”, a „karfiolbundás kiskutyák”, a „karvaly”, a „kardhal” „szabályosságához” képest eltérést mutat, egyszersmind a relativizálás radikalizálását hozza a középre tolodott k-a-r révén ide tartozó „kolibrikarambol”, az írásképet zárójelbe tévő „carrarai márvány”, a

megnevezést zárójelbe tévő 'karton' jelentésű „papundekli”, a hangzásban és rendszertanilag is távoli, de a karfiolt képileg így is megidéző „korall”, valamint saját zeneiséggel rendelkező, de vizuálisan, felületi textúrája okán szintén karfiolszerű „svejk sörhabja” kifejezés ciklusba illesztése. A transzparencia és transzgresszió korlátait („nem érem a holdérem másik oldalát”, uo. – ami jelentheti többek közt a holdérem szó szótárlapjának túoldalát) partikuláris érvényű és fő-gondnak egyszerre tekintő értékelés („nincs baj/ csak nagy”, uo.) rezignáció helyett elégedetlenségről és a hozzá kapcsolódó proaktivitásról árulkodik. Az alkotói eljárás, melynek tartalmát az „önmagad kísérleti állatkájává lenni, kísérleti önmagad állatjává, szép vadállatjává lenni” sorokban határozza meg a versben „édesanyám”, nem csupán ellenőrző, feltáró kísérlet, de alkímiához köthető laboratóriumi tevékenység is, mely előállít. Egy dolognak a sajátóságaitól való megfosztatása vagy egyes részeinek önállósulása, a korábbi, értelmes egységből az állandó, kötetlen értelem-előttesség potencialitásába történő távozása, a morzsolódás, a porladás új minőség létrejöttét is jelenti. (Ez, legalább is a létrehozás, a pozitívitás okán, összhangban áll a kvantumfizika egyik alapállításával, miszerint a megfigyelés befolyásolhatja a megfigyelt dolog viselkedését.)

Mikrometszeteket eredményez minden porladás, így a lisztet előállító őrlés is. A különbség az, hogy nem heterogén elemek vesznek benne részt, és nem is objektivációs logika szerint (a „metsző”, az eszköze és a tárgy, mint például a kérődzés, irányuljon az mégoly belsőleges tartalomra, önmagára, a romantikus hagyományban), hanem egynemű, de legalább is az őrlődésben egyenrangúvá vált felek szakítanak le egymásból újabb és újabb darabot, láthatóvá téve a korábbi egységek, tömbök felépítését. Ami szokatlan asszociációnak vagy montázstechnikának tűnik, sokszor fogalmak egymás mellé kerülésének, feszültségeiknek, az ütközés nyomán instabillá válásuknak, sőt egyetlen dolog nem sejtett, de most feltárult rétegeinek észrevétele, nyugtázása, dokumentációja. A mindezek nyomán és velük egy időben létrejött új dolgok, formátlan formák, melyek az egykori egész felépítésének nyomait mint megörökölt mintázatot olykor a gondos boncolás, máskor a véletlenszerű lepattanás benyomását keltve viselik magukon, formás formátlanságok lesznek. A hasonló történések nagyobb léptékben azonban a dolgok anyaggá bomlásával járnak, a törmelékek nem finoman szekcionálva, hanem a véletlenszerűség szerint hullanak darabjaikra, válnak meg a dologszerűség emléknymaitól vagy tesznek szert mikro-léptékű dologiságra. Az elaprózódott jelentés- és formakészlet, mely a Tolnaitól származó „semmis” kategóriáját idézi, a francia esztétikai hagyományból a Böhringer által is tolmácsolt „presque rien”, „szinte semmi” szabályai szerint, alig észrevehető, mégis döntő elmozdulást mutat és további elmozdulás-lehetőségeket hordoz a felület banálisan hétköznapi gondolatiságától az új

minőség, új lényegiség felé. A távcsövet-mikroszkópját szokatlan, a „szent, centrális kategóriák” megfigyelésénél mellőzött gyújtótávra állító, a távolítás-közelítés „hibái” révén indiszkrét közelítést és fogalmilag, rendszertanilag téves egybe(n)látást megvalósító gyakorlat mint szekció és interszekció valójában a montázs, a kollázs, a décollage technikáinak megfelelője, ám míg előbbi virtuális produktumot, képet hoz létre, utóbbi reális tárgyat. Tolnainál természetesen ez a szembenállás is elporlad, hiszen a képek agresszivitásuk, motivikus jelenlétük és befolyásuk okán a lehető legvalóságosabb tárgylétre tesznek szert, a tárgyak pedig, amilyen a könyv is, időnként virtuálisnak, pusztán képnek: projekciónak, tükörképnek, nagytásnak, egy önműködő, önmagát kibontakoztató és dekódoltató kód szükségszerű haladványának érződnek.

A tény, hogy a mikroszintig hatoló és ott tovább működő, jelentést és formát olykor roncsoló, máskor abszolúttá polírozó, alkotóerővé lényegült hiperérzékenység, mely sajátos olvasói lelkületet követel, ráirányítja a figyelmet a látó-befogadó-olvasó és a kézműves-alkotó-író szerepeit felcserélő, vegyítő és egyesítő viszonyrendszerre és –rendeződésre. Az olvasás így megjelenő képe, radikális önfelejtése sokban emlékeztet a miszticizmus gyakorlatára és a misztikus unióra, azon belül is például a pseudo-dionüszioszi elvekre. A *via negativa* – melyet a tagadások és a nem hasonló hasonlóságok alkalmazása, valamint elemi észkritikai alapállása kortalanul modern szemléletté teszik – Tolnait olyan, számára fontos szerzőkkel mutatja rokonnak, amilyen Rilke vagy a kötetben a Poulet tálalásában megidézett René Char. Ahogyan az első *Duinói elégia* vagy az *Archaikus Apolló-torzó* az objektivációs gyakorlatban rögzült viszonyokkal kapcsolatban a fel-feltörő kiasztikus intenzitások felismerésére, elfogadására, aktivizálására és radikalizálására készlet, s ahogyan belátja, hogy e felismerést mégiscsak az otthonos, de immár nem kizárólagos viszonyok tették lehetővé, az megfeleltethető a pseudo-dionüszioszi életmű logikájának, mely az apofatikus teológiában munkáló elvek kiteljesülését a misztikus teológiában, a misztikus élményben, az istenivé válásban, s az emberi értelem ennek érdekében történő felfüggesztésében látja, miközben az unióra törekvést az isteni nevekről, a mennyei hierarchiáról szóló tannal ébresztgeti. A misztikus gyakorlat közvetlensége, afirmativitása már nem ismer tagadást, se témát, tárgyat, és – folyamat, életvitel lévén – tulajdonképpen hagyományos értelemben vett produktuma sincs. Az elkülönülés, az eredettől és az egységből való kiszakadás „visszacsinálása” az egyesülés, és Tolnai számára „ez az átrendeződés egyfajta verstípussal és életformával szemben”¹ ezt az előfeltételt, egyszersmind eredményt jelentette. „A Világpornál

¹http://konyves.blog.hu/2016/05/06/tolnai_otto_atrendezodes_egy_bizonyos_verstipussal_es_eletformaval_s_zemben

magam végeztem a porlasztást, és az újraolvasás során azt láttam, hogy az a szerves egész, ami végül összeállt belőle, valójában az én nyelvem. Mikor először megjelent a kötet, sokaknak úgy tűnt, hogy ez egy intenzíven megcsinált valami, és akkor nem is ellenkeztem ellene, de most nagy élmény volt látni, hogy ez mégis a természetes nyelvem.” (uo.) A létrehozást és megtalálást, az alkotást és bábáskodást egyesítő poézis terméke a termék és az előállító közötti határvonal zárójelbe kerülése, de a Tolnaivá válás nem-terméke is.

Az, hogy az olvasói lelkületnek is része az egyesülés mint lehetőség és követelmény, az olvasónak, megfigyelőnek, dokumentálást végzőnek mutakozó költő láttán is sejthető, de nyilvánvalóvá az olvasás banalitás-élményei kapcsán válik. Már az első ciklus Tolnai által szervesnek, naivnak nevezett darabjai olvastán világos, hogy a még a bukolikához mérten is szélsőségesen partikuláris, elaprózó(dó), atomizáló szemlélődés, a hétköznapi (az első ciklus esetében bukolikus) színezet ellenére, nem átlagos érzékenységet követel: rendkívül alacsony ingerküszöb, valamint kimagasló kombinatív és empatikus készség mellett szolgál ugyanis mérhető élménymennyiséggel, s ezáltal közvetlen indokkal (vagy utólagos igazolással) a célracionalitástól való elfordulásra. A szent, centrális kategóriák hiánya az olvasói figyelem számára ugyanazt jelenti, mint amit az atonalitás és a belőle a kötet zeneszerzőjének nevezett Schönberg dodekafóniája és szeriális kompozíciója jelentett a zenehallgatás számára. Nemcsak arról van szó, hogy Schönberg műveit nem lehet háttérzeneként, de még csak azonosulás, otthonosság díszleteként sem hallgatni, hanem arról, hogy ez rámutatott: Bachot vagy a bécsi klasszikusokat sem érdemes. Ahogyan a formaközpontúság révén Schönberg is konzervatívnak mondható, és ahogy az előre kiválogatott hang- és formakészleten belül is szentté, centrálissá válnak korábban független elemek és kapcsolatok, úgy alighanem a (kifejezésként értelmestől értelmest létrehozó sorrendcserét, szerepváltó kifejezés formailag értelmezhetővé toldalékolását is megvalósító) „tolnaitás” is a Tolnai-kötet és -költészet motívumaiban és atmoszférikus momentumaiban mutakozó egyensúlyi törvényszerűségekre utal. A főleg az anekdotikus háttérből érkező és az újabb felbukkanások nyomán egyre plasztikusabbá váló motívumok idővel, az újabb és újabb, több-kevesebb megvilágítással szolgáló előfordulások nyomán elveszítik légiességüket, képességüket a titokzatos, ígéretes atmoszféra, a művészet Tolnai által más helyütt említett „ambientusa” megteremtésére, és az esetlegesség ágenseiből kiszínezésre váró történetváz „ólomsúlyú” alapelemei, vagy még inkább: szótár-szócikkek bekezdései lesznek. A Tolnai Világlexikon imaginárius szótárából, szókészletéből a tolnaitás szabályainak alkalmazásával szövegek állíthatók elő, Tolnai szövegei pedig azok a zeneművek, melyekből a tolnaitás szabályai, a Tolnai-hangnemek ismertetőjegyei kinyerhetők.

Ez nemcsak reciprocitás, hanem rekurzió is, azaz állandó, folyton változó és változást kikényszerítő, ám a változásban mégis újabb alapot nyerő törvények megismerése és újraalkotása, kényszerítő erejének fokozódása közti (össze)függés, mely a szeriális zene közegéhez hasonló, állandó anyag- és energiamennyiséggel leírható rendszert sejtet. A rendszer azonban, noha az egyre jellegzetesebb, egyre tolnaibb jegyek, a tolnaitás törvényszerűségei egyre zártabbá teszik, produktumaiban nem a zártságot, hanem a nyitottságot jeleníti meg. Ez nemcsak a rendszer léptékében jelenlévő nyitottságot jelent, hanem a tárgyakkal kapcsolatos élmények képlékenységet is. A *Pinakotéka* önelvű, indiszkrét kép- és szövegértelmezései, reflexiói közt olvasunk egy Bojan Bem-képről: „mint narancsokat helyezi rá foltjait/ a fehér állatokra/ mint narancsokat veszi le foltjait/ a fehér állatokról/ fekete narancsokat/ a halál árnyékánál is súlyosabb ólom-gyümölcsöket” (231.). Hasonlóan viszonyul az érzéki tapasztalathoz a *Konjović (második rész)* beszélője a képek kapcsán: „az anyag informel-émléke alatt/ ott a forma absztrakció-émléke” (227.). A hiánynak, az eltűnésnek Tolnai művészetében ugródeszkeként jut szerep, olyan dologként, melynek apropóján meg lehet szólalni; vagyis a hiány már csak ezért sincs kitüntetett helyzetben. Az életmű telis-tele váratlanul feltáruuló összefüggésekkel: a véletleneket mérnöki kidolgozva és ellenőrzése alatt tartva ok-okozati és/vagy figurális kapcsolódást talál a montázsában részt vevő felek között. Ennyiben nem áll messze Antonioni *Nagyításának* fotográfusától, aki megörökíti a fogalmilag meg nem magyarázhatóan problematikus konstellációt. Amennyiben viszont generálni kell a kapcsolódást, a közvetett és közvetlen ráhatásnak olyan keverékére van szüksége, mely révén a siker leírásához sokkal jobban megfelel neki a fausti üdvtörténet vagy a „Kérjétek és adatik néktek; keressetek és találtok; zörgessetek és megnyitattik néktek”, mely ugyancsak a siker előfeltételének és megvalósulásának egybeeséséről szól, arról, hogy a cselekvő, az aktív, az alkotó ember számára mindenütt van megfelelés a világban, mivel a cselekvés, így a nyelvi is, elkerülhetetlenül egy saját közeg, saját nyelv, viszonyrendszer alapjait fekteti le. A rilkei „Változtasd meg élted!” a világ megváltoztatását is jelenti, s az idomulás kiasztikus viszonyában a világ reszponzivitására is hangsúlyt helyez.

Van persze olyan is, hogy ténylegesen hiányzik valami az összképből, például a Thomka Beáta által említett esetben, amikor a piros egy vers metafora *in absentia*-ja, el nem hangzó kifejezése a piros képét felidéző kifejezések közepette. A „Rose is a rose is a rose is a rose.” Gertrude Stein-verssor ennek az ellentéte, hiszen itt nem a forma hiányzik, hanem a tartalom. *Vakrepülés Celebesz felett a Celebesz Celebesz nélkül* (ahogyan vakrepülés az eszmélet felett az *Eszmélet* vagy János vitéz felett a *János vitéz* is), de ez a lebegő száguldás nemcsak Celebesz, hanem a hiány, a lehetőség és a lehetetlenség mélységei fölött, illetve

magasságaiban történik. Ez pedig már a közel és a távol, az aktualitás és a potencialitás viszonyának oszcilláló alakulásával rokon, melyet az *A rózsaszín sár* az interakcióval szembeállított erotikum alapelemeként, a bemozdulásként, az érzéki és intellektuális maximum pillanataként azonosít.

Az 1980-as könyv borítóján a kötet képanyagát készítő Bicskei Zoltán rajza látható. Átlósan elhelyezkedő, több helyen összetört toll-/szénceruhaszerű alakot lát az olvasó, a töréseknél pedig porrá morzsolódott az írószerszám. A zsírkréta oldalával, szárával satírozás radikálisabb megfelelője ez: habár ez a szénszál is megfosztatik eszközszerűségétől, a hozzá illő használatától, az eszköz roncsolása nem következménye, hanem előzménye a nyomhagyásnak. A por nemcsak nyomot, az őrlés nyomát viselő őrlemény, hanem szennyeződés, kosz is, mely nyomot hagy, a grafitpor pedig ebben az elrendezésben írásnem nélküli írássá válik, mely felébreszti a tekintetet, nem hagyja a szövegekhez kapcsolódó kényelemben. Nemigen lehet háttérszövegként nem-olvasni, ez a nehézség azonban ráirányítja a figyelmet az ezután gyanúsán szövegszerű szövegekre is, még hozzá anyagiságukra, arra, miként ápolják kapcsolatukat anyagi, szennyeződés-mivoltukkal. Az új borító, mely Bojan Bem *Orangerie* című képének felhasználásával készült, a mesterséges narancslevegő levelei közül kikandikáló narancsokkal Tolnai meglátására hívja fel a figyelmet: a képeken felrakott és levett foltok (mintái), a narancsok itt teremnek, természetik őket. Noha Tolnai azzal a fikcióval áll elő, miszerint a löszbabák és a csicsóka „szerves és szervetlen formátlan formáit” (251.) a természet hozza létre, ő pedig elporlasztja őket, neki is természetnie kell: hogy legyen narancs, amit a tárgyakra, a belátásának megfelelően, feltehet és levehet.