

TOLNAI OTTÓ MŰVÉSZETÉNEK FRANCIA KÖTŐDÉSEI –
GEOFILOZÓFIAI ARTIKULÁCIÓK

REZÜMÉ

Tolnai Ottó művei számos francia irodalmi és filozófiai utalást tartalmaznak. A tanulmány ezt a Blanchot, Duras, Foucault, Deleuze, Barthes nevével kijelölhető konceptuális utalásrendszert kontextualizálja azzal a céllal, hogy feltárja Tolnai látásmódjának és érzékelélméletének gyökereit. Sajátos elrendeződésként egy síkra helyezi Tolnai képzőművészeti írásait, esszéit a szerző költői és prózai alkotásaival. Ily módon a tanulmány rámutat a művészi alkotófolyamat és szövegműködtetés egységére, a rizómára és a hajtásra. A Blanchot-féle „fehér tér” fogalmának Tolnai-féle aktualizálása a fehér összes színének és anyagának alkímiája folytán arra világít rá, hogy a művészi alkotás célja a modernitás fehér terének kimozdítása, elírása, eszköze pedig a fikció és a valóság egymásra mozgatása, a balkáni háború után kialakult határ-fogalom radikális fikcionalizálása. Így lesz Tolnainál a költői tér a leendő „kis” figurák és azok határtapasztalatainak kísérleti terepévé. Opusa méltó olvasat és egyben élénk dialógus a francia irodalmi és filozófiai modernitással, amit Deleuze vonalán minorizál.

KULCSSZAVAK: posztmodern tér- és szubjektumelmélet, geofilozófia, ex-jugoszláviai magyar képzőművészet, minor irodalom, határ, rizóma, moduláció, kortárs magyar irodalom

RÉSUMÉ

Pour une articulation géophilosophique de l'oeuvre de Otto Tolnai – de la connexion française

Les œuvres d’Otto Tolnai comprennent de nombreuses références à la littérature et à la philosophie françaises. L’étude vise à contextualiser ce système de références mis en place dans la lignée de Blanchot, Duras, Foucault, Barthes, Deleuze, et à explorer par là-même le fondement esthétique et philosophique de la vision et de la perception de Tolnai. Considéré comme un agencement spécial, les critiques artistiques et les essais sont placés sur le même plan avec les œuvres poétiques de l’auteur. Cela pour montrer l’unité du processus de la création artistique en oeuvre et ses opérations majeures: le pli et le rhizome. Suite à l’actualisation du concept blanchotien d’«espace

blanc» par toutes les couleurs et matières du blanc, Tolnai met en évidence le nécessaire déplacement (déterritorialisation) qu'il faudrait opérer à la conception blanchotienne de littérature, en reconduisant le réel à la fiction, et en élaborant, après la guerre des Balkans, une conception radicalement fictive de la frontière. Ainsi, l'espace poétique à la Tolnai deviendra un terrain d'expérimentation en vue de figures et espaces en devenir : un opus qui entre en dialogue et en résonance avec la modernité littéraire et philosophique française qu'il ne cesse de minoriser dans la lignée de la pensée deleuzienne.

MOTS-CLES: théorie postmoderne de l'espace et du sujet, géophilosophie, arts plastiques hongrois de l'ex-Yougoslavie, littérature mineure, frontière, rhizome, modulation, littérature contemporaine hongroise

AZ IRODALMI TÉR – KITÉRŐ RITURNÁLIÁK. Tolnai Ottó költészete, katalektái, prózája, képzőművészeti esszéi, rajzai, festményei, interjúregénye, meg nem írt útikönyvei: *riturnáliák*,¹ ismételt gesztusok, a mozdulás hangjai („téveteg beszéd”²), az a nyelv, amellyel létrehozható, kihordható az irodalmi tér. Maurice Blanchot irodalmi tere egy ritkuló, csendes és színtelen térség, amely éppen e tulajdonságai folytán, ritkulásban, eltűnésben, „munkátlanságban”, „műtelenségben”, azaz mint felszámolódás ragadja meg az irodalom esszenciáját.³ Mallarmé, Valéry, Gide, Beckett és Blanchot vonalán az irodalmi teret a modernitásunkra jellemző fehér írások (Camus, az Új regény, a *Tel Quel*, a Minuit-körülű kortárs szövegek) népesítik be, végsőkig meritik e tér „tüllfehér”⁴ lényegét. Tolnai számára kiemérelhetetlen ez a francia érintés: Blanchot csipkeállagú Mallarmé-

¹ Riturnália/ritornelló – A Deleuze-Guattari-féle geofilozófia kategóriája. „a föld éneke” (Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie I, Anti-Cédipe*, Paris, Minuit, 1972, 416); „territoriális komponens, ami kisarjad, rügyezni kezd, termelni” (UÖK, *Capitalisme et schizophrénie II, Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, 401); „prizma, tér-idő kristály, amely megnöveli a sebességet és interakciót kelt. A riturnália az idő a priori formája...” (Uo., 418); „egyféle hang-territorialitás”; (Gilles DELEUZE, Claire PARNET, *Párbeszéd*, ford. KARÁCSONYI Judit, LIPTÁK-PIKÓ Judit, GYIMESI Timea, Budapest, L'Harmattan kiadó, 2015, 84).

² Maurice BLANCHOT: *Az irodalmi tér*, ford. HORVÁTH Györgyi, KICSÁK Lóránt, LŐRINSZKY Ildikó, Budapest, Kijarat kiadó, 2005, 35.

³ A *désœurement* két magyar fordítása. Blanchot magyar kiadásában szereplő „munkátlanság” a szubjektum felől, míg a „műtelenség” (Popovics Zoltán) a megszülető mű hiánya felől ragadja meg Blanchot fogalmát.

⁴ TOLNAI Ottó, *Kalapdoboz. Képzőművészeti írások*, Újvidék, Forum, 2013, 89.

esszéje, a pliszé imaginárius tájai Michaux-nál, Duras lepraillatú babérrózsái,⁵ Bachelard intim terei, Bataille és Foucault határ-fogalma, a szökésvonalak és rizómák Deleuze-e, a Barthes-Twombly-Valéry érintkezés.⁶

Meglepőnek vagy ellentmondásosnak tűnhet elsőként éppen Maurice Blanchot-ra utalni, s vele az eltűnésben és felszámolódásban önmagával azonossá váló irodalmi térre (amilyen például Szajkó metafizikus tere,⁷ vagy a Maurits-esszében felidézett Hamvas-féle fehér: „*Már nem lehetett több fehéret kenni a hattyúra...*”⁸), ugyanis Tolnai még lírájában is ízig-vérig plasztikus, kolorista. Szavai pusztá kézzel munkált dolgok, ahogy a fáradtságosan kidolgozott színei sem fogalmak, hanem anyagok, reáliák. Ellentmondásnak tűnhet, de éppen Blanchot e ritkuló tere, e mégis kimeríthetetlen nyelvi táj Tolnai kontrapunkt-művészetének valódi tárgya. Ezért fordul végtelen figyelemmel a költészet ritka tere felé, s válogatja szét finom érzékkel annak láthatatlan fehérreit, a fehér minden anyagát. Ezért vállalkozik a földmérő és révész precizitásával a területek (földek és tengerek) bejárására; s talán ebből adódik a prózájára jellemző mozgások sokféle ritmusa, eltérő dinamikai, sebességei. Tolnai foglyul ejti a költészet blanchot-i kristály terének változó potenciáit. Saját hanggá, anyaggá és színné gyúrja az anyagtalant. Munkája azért olyan lélegzetelállító, mert e kartográfusi tevékenységével nem csak affektumokat és perceptumokat tép ki az anyagból, de megalkotja költői fogalmait is.

Egyik szinten évekig írom ezt a faktografikus prózát a vakvágányról, minden nap regisztrálom, és aztán egy-egy szó kikristályosodik, egy-egy költői foga-

⁵ A lepra- vagy pestisillatú leander képe többször előkerül Tolnai költészetében és prózájában. Marguerite Duras „rossz értelemben vett impresszionizmusa” (Uő, *Költő disznózsírból. Egy rádióinterjú regénye*, Pozsony, Kalligram, 2004, 98), az, ahogy megragadja pl. az *India Song*ban vagy a *Vice-Consul*ban (Marguerite DURAS, *India Song*. Paris, Gallimard, 1973, 19; Uő, *Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard, 1966, 166) a pillanat „vékony rétegét”, mély benyomást tett Tolnaira. Lásd még: TOLNAI Ottó, *Balkáni babér. Katalekták*, Budapest, Jelenkor Kiadó, 2001, 228; Uő, *Rothadt márvány. Jugoplasztika*, Budapest, Kijarat kiadó, 1997, 74.

⁶ Az *Adriadalom* Roland Barthes Cy Twombly-esszéjéből idéz. Uő, *Balkáni...*, i.m. 219.

⁷ TOLNAI, Szajkó = Uő, *Kalapdoboz...*, i.m., 160.

⁸ Uő, *Letérdeltem...* = Uő., 89.

lom, kategória elkülönül, s aztán versekben megy tovább. Versekre finomulnak, és akkor egy-két évig újra prózában írok tovább.⁹

A Blanchot-féle elvont (absztrakt) irodalmi tér csak így, ellenfényben (próza-vers-esszé) látható, kontrapunktként, „kis” nyelven, mint *lomográfia*, vagy színekkel. Rózsaszínnel, azúrkékkel, vörössel, lilával, klorofillzölddel, feketével, szürkével, avagy a fehér anyagaival – mésszel, liszttel, sóval, homokkal, porral, sárral, gipsszel, rothadt márvánnyal, ólommal, karfiollal, csönddel *etc.* Tolnai megrögzött földmérő, „öreg alkimista”, aki folyton újratерemti és vissza is vonja, elsatírozza a láthatóság és érzékelhetőség határait. Érzet-kompozitumaival nemcsak a költészet, a vers „fehér” terét affirmálja mint folyton eltérő helyet, *utopos*-t – ahogy az 1986-os interjúban fogalmaz: „*A vers az egyetlen utópikus modell, noha verseim most szinte dadogásnak tűnnek. Igen, minél inkább csak a vers marad, annál inkább radikalizálódik.*”¹⁰ E heroikus mozzgatásban maga a fehér tér az, ami radikálisan elmozdul. A költészet metafizikai affirmációja végül a költészet – azaz a fikció – primátusát, a fikció elsőségét állítja. De nem a valóság ellenében, nem a fikció valóságot galvanizáló erejének nevében, nem a kettő pont különállásával, nem a kettő távolságát reaffirmáló módon. A kontrapunkt itt elveszíti pont, illetve *pontos*, oppozitív jellegét: maga lesz a kiterjedő nyüzsgő létezés, a deleuze-i értelemben vett Ház. Inflexió, pliszé. Hiszen – ahogy Deleuze és Guattari fogalmaz – minden művészet a házzal kezdődik, az állattal és a házzal: „*A művészet nem a hússal, hanem az állattal, a házzal kezdődik.*”¹¹ Amilyen a rovarház, a virág utca 3, a homokvár, illetve a művészet „fehér” háza: a fekete kalapdoboz, a színes irattartók és dossziék kimeríthetetlen virtualitása. Ezek káozmoszából aktualizálódnak, hajtogatódnak ki a Tolnai számára oly fontos síkok, a rajta futó vonalakkal és csomópontokkal, figurákkal (perceptumokkal és affektumokkal).

RIZÓMA-HATÁR: KONCEPTUM (FOGALOM), AFFEKTUM, PERCEPTUM. Ezek lennének – Deleuze és Guattari geofilozófiájának kategóriáival – a Tolnai-féle művészi kreativitás maradandó, önmagában megálló létezői, monu-

⁹ SZAJBÉLY Mihály (szerk.), *Rózsaszín flastrom. Beszélgetések vajdasági írókkal*, Szeged, JATE Szláv Filológiai Tanszék, 1995, 72. A beszélgetést lejegyezte Pozsik László.

¹⁰ *Uo.*, 72–73.

¹¹ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Mi a filozófia?*, ford. FARKAS Henrik, Múcsarnok, Budapest, 2013, 157.

mentumai. Közelebbi kontextualizáláshoz, ahhoz, hogy megértsük Tolnai művészi munkáját, magától kínálkozik a költészete számára „alapvető” rizóma-fogalom (annál is inkább, mivel e fogalom a magyar közgondolkodásba többszörösen is éppen Tolnai révén került forgalomba¹²), valamint a belőle kibomló rendkívül komplex geofilozófia, amely egyszerre zenei, matematikai és esztétikai modell.¹³ A geofilozófia, a rizóma filozófiája, a filozófia téri fordulata, a filozófia deterritorializálása („A gondolkodás inkább a territórium, a föld viszonyában jön létre.”¹⁴), ami éppen annak felismerése, hogy e három tradicionálisan egymástól elváló és minőségét tekintve egymással versengő megismerési mód – azaz a filozófia, a tudomány és a művészet – szükségszerűen érintkezik egymással. A *Mi a filozófia?* egymás mellé rendeli a gondolkodás három nagy formáját: a filozófiát, a tudományt és a művészetet; megnevezi e területek sajátos kreativitását, a káoszhoz való viszonyulásukat.

A három gondolkodás keresztezi egymást, egymásba fonódik, ugyanakkor nincsen szintézis. A filozófia a fogalmakkal szintézist fakaszt; a művészet az érzetekkel emlékművet állít, a tudomány a függvényekkel tényállásokat hoz létre.¹⁵

A művészet által létrehozott érzetek, perceptumok és affektumok ugyanis a gondolkodás lehetőségét hordozzák a filozófus számára, aki olyan fogalmakat alkot, amelyek a művész perceptumainak szolgálnak foglalatul. A perceptum persze nem percepció, nem észlelet, de nem is észlelés, hiszen független az őt tapasztaló szubjektumtól. A perceptum inkább az az „érzetegyüttes”, ami a művészet által önmagában őrződik meg. Ugyanígy az affektumok sem affekciók, nem valamely szubjektum ér-

¹² Tolnai felkérésére készül el Deleuze és Guattari *Rizóma* (1976) című írásának magyar fordítása (lásd: Ex Symposion 15–16 (1996), 1–17); emellett a rizóma az egyik meghatározó költői, írói, alkotói kategóriája, amely számos alakot ölt: csicsóka, rizómafotel (*Költő disznózsírból*), rizómaszőnyeg (*Grenadírmars*), rizómaszövedék (*A pompeji szerelmesek. Fejezetek az Infaustusból. Válogatott prózai írások*, Pécs, Alexandra, 2007, 84–85).

¹³ Deleuze és Guattari közös írása a *Rizóma* (1976) az 1980-as geofilozófiai traktátus, DELEUZE, GUATTARI, *Mille plateaux...*, i.m. programadó bevezető esszéje lesz; a geofilozófia komplex szisztematikus kifejtését az 1991-es utolsó közös könyv, a *Mi a filozófia?* adja (Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991).

¹⁴ Uo., 73.

¹⁵ Uo., 167.

zelmei, hanem „*az ember nem emberi leendései*”.¹⁶ A geofilozófia, mivel a gondolkodást a térhez rendeli, s annak folyamatjellegét, leendését (*devenir*) igyekszik megragadni, szakít a hagyományos tér-idő szerkezettel, amely még a karteziánus *cogito* mentén, a szubjektumot az objektumhoz való rögzítettségében adta meg. Az affektum és perceptum tehát e felbomló és leendő tér-idő szerkezet új eseményei: a territorialitáson keletkező és onnan kifutó leendések, esztétikai alakokkal és fogalmi szereplőkkel.

A három gondolkodás egymással való dinamikus elrendeződését (*agencement*) a területek peremén keletkező szószólók¹⁷ (*intercesseur*), jobban mondva közben-járók, eljárók (földmérők és révészek) hozzák létre, járják ki, járják el: a szomszédos területek határain csetlenek-botlanak, azok peremeit hajtogatják ide-oda, ott dadognak, toporognak, s mindközben jellegzetes „relációs” és „dinamikai vonásaikkal” elrajzolják, deterritorializálják a területek meglévő kontúrját.

Vannak dinamikai vonások: az előrelépés, a behatolás, a felkapaszkodás, a leereszkedés a fogalmi szereplők dinamikái, közéjük tartozik Kierkegaard ugrása, Nietzsche tánca vagy Melville alámerülése, ezek a filozófiai atlétáknak való, egymásra visszavezethetetlen mozgástípusok...¹⁸

Tolnai affektumai tehát ezek a hiperérzékeny és sérülékeny, dinamikus figurák, a korpuszban egyre sokasodó szószólók, közben-járók: ők azok, akik a költészet-sűrűsödéseket, a költészet-pliszéket prózává (regénnyé, esszévé, interjúregénnyé) hajtogatják ki. Ők a gondolkodás határain túlra merészkedő, a „*lét új anyagaival*” „*együtt sikló*”¹⁹ fogalmi szereplők, akik hallatják, megszólaltatják e minor területek hangjait (ahogy Maurits szólaltatja meg Michaux recsegéseit, csaholásait).²⁰ Az infaustusok, Wilhelm, Regény Misu, T. Olivér stb. tehát mind olyan fogalmi szereplők, akik Michaux, Bataille, Foucault és Deleuze „vezényszavaival” vagy „formu-

¹⁶ Uo., 142. (Saját fordítás.)

¹⁷ Uo., 65, 71, 79, kifejezőbb lehet itt a „közben-járó”, eljáró (el-járás).

¹⁸ Uo., 62.

¹⁹ Uo.

²⁰ Tolnai Maurits 20 lapból álló rajzszorozatáról, amely Henri Michaux *Recsegések* (*Les craquements*) című prózaverséből „kölcönözte” a címét, a Maurits-esszében számol be. TOLNAI Ottó, *Maurits nyomában citátumokkal* = UŐ, *A meztelen bohóc*, Újvidék, Fórum Könyvkiadó, 1992, 157–158. Az *Érzékiség gyónásom* határzóna-fogalmába szintén beleértődik a recsegés, ropogás, süvítés, repedés (repedésvonalak) szemantikai mezeje. Vö: UŐ, *Balkáni... i.m.*, 135–160.

láival” a fülükben (heterológia, áthágás, határsértés, rizóma, leendés) esztétikai figurákká válnak. Kataléptikus mozgásaikkal, dadogásaikkal feloldják a határok átjárhatatlanságát – a műfajok, országok, nyelvek, nemzetek és kultúrák, a józan ész és örület határait. Fabulálnak a zónáról, összekötik, félretolják annak látható síkjait, megsokszorozzák, kivehetetlenné teszik peremeit, föl-le motringolják a rajta futó szájakat.

RETERRITORIALIZÁCIÓK A HATÁRON. Tolnai is egy efféle táncoló, botorkáló fogalmi szereplőként viszi színre magát legtöbb esszéjében, ahogy a *Nyelvhatáron az azúr szakadék és a sűrű fekete lét között*²¹ című konferencia-előadásában is, amely a jugoszláviai háború utáni határvalóság síkjaiból helyezi foglatba Tolnainak mint „határlénynek”²², mint „kísérleti állatnak” a figuráját és retrospektívait (fabulációit). Egymásra vetítődik három határ-történet. A *Kavics* (1956), Tolnai első írása, ahol is egy fura beckett-i figura szájában kavicsal örökre a határon marad:

A kispóza egy figuráról szól, aki a határon próbál átmászni, de közben kataléptikus állapotba kerül. Úgy marad. Ott marad. Szájában egy kavicsot szopogatva, talán hogy félelmében nehogy felkiáltson, talán hogy éhségét, szomját enyhítse. Ott marad a határ szívében. Lám, immár fél évszázada.²³

Ezt követi a határ két oldalán élő és a határral mit sem törődő állatok etetéséről szóló tanmese (fabula) a zóna észrevétlenné válásáról. Majd a harmadik, a *Vízililiom* című írásra mutató,²⁴ amely e két előző történet egymásra mozdítása: a kimerevített statikus-kataléptikus *Kavics*-beli határ-figura (territorializálódás) és a nem-létező-határ víziója (deterritorializálódás) után ugyanis a vízililioméért a tőzegtóba lépő „én” feltárja, közel hajol (bele az anyagba, a vízbe), hogy kikapasztalja a határ alapjának valódi természetét (reterritorializálódás):

²¹ TOLNAI Ottó, *Nyelvhatáron az azúr szakadék és a sűrű fekete lét között* = Uő, *Grendírmars. Egy kis ízelt opus*, Zenta, zEtna kiadó, 2008, 357–370.

²² „...közben a szó szoros értelmében határhelyzetbe kerültem, határlénnyé, köztes, illetve középlénnyé lettem...” Uo., 357.

²³ Uo., 366.

²⁴ „Befejezésül, még egy másik szövegemre is utalnék, hogy az egészet lekerekítve, kerek határ, van ilyen: a látóhatár, Istenem, miféle látóhatár, ismét viszont érhessek Foucault-hoz. A *Vízililiom* című írásról van szó.” Uo., 368.

A határzóna tőzegtavából virágaink alá tőzeget bányásztunk feleséggel, amikor is a kis tó közepén egy gyönyörű, sárga vízililiomot pillantottunk meg. Láttam, feleségem szíve fáj érte, udvarunk kis tavába szeretné implantálni a védett, mint hamarosan kitűnik, többszörösen védett növényt. Kora ősz volt, még hideg. Letoltam nadrágomat, és vacogva elindultam a tó közepe felé. Ott megcsúszva egy csónakkarónak tűnő ferde rudat kaptam el, ne vágódjak a hideg vízbe. Majd lehajoltam, derékig, aztán mégis nyakig merülve, végig a karót markolva, hogy gyökerestül kitépjem a liliomot. Ám a lilium erősebbnek bizonyult. Idegesen, pánikszerűen tapogatva a fenéken, megdöbbenve tapasztaltam a víz alatti rizómaszőnyeg abszolút voltát, s azt, hogy ez a sárga lilium ama szőnyeg része, legszebb dísz. [...] lám, éppen most győzöttem meg végképp, alant nincs határ, az alapba, a fundamentumba az Isten nem húzott vonalat, a mindenkori alap, a határ alapja rizómaszerkezetű...²⁵

De nem csak a költői, esztétikai figurák kerülnek egy elrendeződésbe, egy síkra („becketti figura”-állatok–Tolnai-elrendeződés), hanem a határ fogalmi szereplői is. Például létrejön egy izgalmas Pascal–(Bataille)–Foucault–Deleuze–Tolnai-elrendeződés. Érdekes és tanulságos, hogy a magyar Foucault-ból átvett határsértés²⁶ és a francia eredetiben használt *transgression* (inkább áthágás) szemantikai mezeje mennyire nem esik egybe. Foucault 1963-as (tehát jóval a *Rizóma* előtt keletkező) Bataille-ról szóló írása a határról mint gátról és korlátról (*limite*) szól, viszont Tolnai határozószója – „kúszónövényyszerűen”²⁷ – tökéletesen megragadja azt a

²⁵ Uo., 368–369. A *Pompeji filatelista* II. fejezete így meséli el a jelenetet: „Hiszen ez a rizóma (minden filozófiai kategóriát így, a terepen kellene tanulmányozni a filozoptereknek), morfondírozom nyakig vízbe merülve immár, hihetetlenül összefüggő szőnyeget képez. Semmi sem tagolja, határolja... [...] Remélem, mondom félve lépkedve kifelé a gyönyörű sárga liliumokkal mellemen, nincs elaknásítva, nem maradt itt egy-két akna a vasfüggönyből, mert, minden jel szerint, a vasfüggöny aknagumói a rizómaszőnyeget sem kímélnék, felszaggatnák, egyedül talán csak azok lennének képesek felszaggatni, tagolni...” TOLNAI, *A pompeji... i.m.*, 85. Az újramondások és elmozdítások dinamikája tekintetében a *Grenadírmarshan* elmesélt vízililium-rizóma története inkább visszavont és elemelt az első megfogalmazáshoz képest. Ez a tisztulás, a fehéredés, csipkésedés, azaz a kivonás művelete.

²⁶ Michel FOUCAULT, *Előszó a határsértéshez* = UŐ, *Nyelv a végtelenhez*, ford. SUTYÁK Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 1999, 71–86.

²⁷ Tolnai írása végén (dőlt betűvel szedve) Foucault-t idézi: „A határsértés, írja Foucault, [...] tehát nem úgy viszonyul a határhoz, mint a fekete a fehérhez, a tiltott a megengedethez, a külső a belsőhöz, a kirekesztett az otthon dédelgetett melegéhez. Inkább egyfajta kúszónövényyszerűen összefonódott viszony van közöttük, amelynek semmiféle áttörés nem képes a végére járni. Olyasvalami lehet ez, mint a villámlás

tulajdonságot, amit végül a botanikából vett rizóma-fogalom fejez ki a legteljesebben (azaz mint fogalom).

Hasonló határérzékről, határizlésről (ahogy Deleuze–Guattari „színízlésről”, „fogalomízlésről” beszél)²⁸ és nem mellékesen Foucault gondolkodásának mély ismeretéről tanúskodik *A meztelen bohóc* rövid 1976-os Szombathy-írása,²⁹ amely Antonioni és Handke mellett Foucault egy kevéssé ismert tanulmányára hivatkozik Jean Thibaudeau *Futballmeccs* című regényéről.³⁰ Nem annyira az idézett pár sor, inkább maga a Foucault-szöveg kontextusának ismerete az, ami meglep. Foucault meglátása szerint ugyanis regényében Thibaudeau a jelen pillanat megragadásakor a folytonosságnak egy sajátos alakzatát hozza létre, ami a folytonosságot változásában, mint „diszkontinuus kontinuitás” képes megragadni. Foucault és Deleuze (ahogy Bachelard és Michaux, Valéry vagy Barthes), és egyáltalán a francia esszé azért megkerülhetetlen Tolnai számára, mert pont úgy jár el, úgy olvas és lát, ahogy ő maga, amikor egymásra hajtogatja a gondolkodás síkjait.

DETERRITORIALIZÁLÁS, KIVONÁS, DADOGÁS. Tolnai nem győzi észrevenni, mi minden van e diszkontinuus kontinuitásban. Nem győzi rögzíteni az egyszerre nyelvi és földrajzi, egyszerre konkrét és elvont, költői és kollektív határtapasztalatot, a folyton megnyíló zónák bifurkáló, kivehetetlenné váló, vibráló energiákkal teli deterritorializáló működését. Ez a határtapasztalat egyébként maga a kisebbségi létezés, amely a kivonás és dadogás mellett – a minorizálás mindig visszavonó gesztus³¹ – gyakran él az egyensúlyi helyzetet felbontó likvidálással, folyékonyá tétellel. Ez maga

az éjszakában, amely az idő mélyéről érkezőn sűrű és fekete léttel ajándékozza meg azt, amit megtagad, tetőtől talpig belülről világítja meg, holott neki köszönheti világitó élenkségét, szívszaggató és formára csiszolt egyedüliségét, elvész a térben, melyet szuverenitásával megjelöl, és elcsitul végül, miután nevet adott a sötétségnek.” UÓ, *Nyelvhatáron...*, i.m., 369–370.

²⁸ DELEUZE, GUATTARI, *Mi a... i.m.*, 68.

²⁹ TOLNAI Ottó, *Szombathy Bálint. Futballogram* = UÓ, *A meztelen bohóc*, i.m., 201–202.

³⁰ Michel FOUCAULT, *À la recherche du présent perdu* = UÓ, *Dits et écrits I*, Paris, Galliard, 1994, 532–534.

³¹ A *Pilinszky az IN MEMORIAM CELAN-t készül meg-nemírni* π -rizómában is a Pi-anyag visszavonása a cél: „valójában a Pi-anyag visszavonásán dolgozom”. TOLNAI, *Balkáni...*, i.m., 184. A kivonásról mint az irodalom legfőbb gesztusáról lásd: Gilles DELEUZE, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

az értelmezői stratégia: „átengedni magamon...”,³² ami a Szeméremékszerekben egészen odáig megy el, hogy a valóság (menekültválság, betegség, kis-hétköznapi lét) és fikció (az iratgyűjtőkben eddig felgyülemlett élet/történetek/töredékek) egymással interferálnak, dinamikus egyensúlytalanságba, azaz diszkontinuus kontinuitásba kerülnek. Ezt az egyensúlytalanságot (a nem szűnő deterritorializációt) nem könnyű elviselni. A síkok mozgatása, a régi síkok összemozgatása a most alakulókkal, az érzetegyüttesek kitermelése és működtetése komoly súlyemelői teljesítmény:³³ „élethalálharc”,³⁴ amilyen Camus vagy Deleuze atlétái számára. Hiszen egy Atlasz ereje, vagy egy távolugró atléta nagy-nagy nekilendülése kell, hogy a tömbök végül egy kompozíciós síkba gördüljenek. Nem véletlen Tolnai rácsodálkozása a két neobarokk Atlaszra, akik a szabadkai régi Nemzeti Kaszinó (1897, Raichl J. Ferenc) épületét tartják vállalikon: ugyanígy a költő, akinek egy egész nyelvet kell kihordania: lyukat vágni a „világnyelv páncélján” („Mert a világnyelv már maga egy védőpáncél... ”³⁵), hogy onnan tudjon elődadogni a fájdalom.

S noha minden e territorialitások, e házak körül és mentén íródik tovább, a Szeméremékszerek rést üt a valóság szerkezetén, mintha sikerülne mégiscsak feljutni – ahogy a Maurits-monográfiában még nem – „a fájdalom legmagasabb csúcsaira”.³⁶ Tüllépünk a Tolnai-féle közel-emelés, közelhajolás egyszerre profán és esztétizáló gesztusán. Mi a felemelés? Elrendeződés. Moduláció. Közel-hozás, haptikus érzékelés, a test és nem csak a szem (értelem) látása. A felemelés *par excellence* gesztusa a nézés. Például Nézni a Tiszát, mint radikális program,³⁷ vagy ahogy a vidék „mint a lehető legnagyobb kaland” és „életveszélyes utazás” elrendeződik a költészet fehér terében „minden vidékies komplexus nélkül”.³⁸ Ez a művelet, a moduláció, amely mindig új ráncot, új hajtást kelt a költői belakottságban, rést üt a képen („azúr szakadékot”³⁹ vagy Michaux-val, a csaholáson és recsegéseken át a tájjá-, állattá-leendéseket). A művészi moduláció (a távolság kiiktatása, a felemelés) minorizálja a látás nem szűnő nemességét (amely-

³² SZAJBÉLY (szerk.), *Rózsaszín... i.m.*, 64: „saját testemen, irodalmamon próbálom ki”; „átengedem magamon...”, *uo.*

³³ *Uo.*, 70.

³⁴ *Uo.*, 67.

³⁵ *Uo.*, 64.

³⁶ TOLNAI, *Letérdeltem, úgy néztem = UÓ, Kalapdoboz... , 97.*

³⁷ UÓ, *Világítótorony eladó. Festettvíz-próza*, Zenta, zEtna-Basiliscus, 2010.

³⁸ SZAJBÉLY (szerk.), *Rózsaszín... i.m.*, 70.

³⁹ Vö. pl. TOLNAI, *A pompeji... i.m.*, 136.

re Blanchot is utal), a semmisnek vélt anyagokat átszellemíti és érzetté, szenzációvá gyúrja, konceptummá, affektummá és perceptummá.

De valami kibillen. A fabuláció, a kontrapunkt felszámolja az értelem logikáját. Ugyanis, ahogy Deleuze-Guattari fogalmaz, a kontrapunkt nem ellenpontoz: „nem arra szolgál, hogy összekapcsolja a valós vagy fiktív beszélgetéseket”, hanem arra, hogy minden diskurzusból „felszínre hozza az örületet”.⁴⁰ A Szeméremékszerek éppen ennek a munkának a gigászi kísérlete, ugyanis a kontrapunktikus szerkezet olyan

...kiterjedt kompozíciós síkot feltételez, amit az író nem előre, absztrakt módon gondol ki, hanem a sík azzal párhuzamosan épül és gyarapszik, ahogy a mű előrehalad, és ahogy nyitogatja, kavarogtatja, szétszedi és újraépíti az egyre határtalanabb kompozíciókat, amelyeket mind jobban és jobban áthatnak a kozmikus erők.⁴¹

Ezért lehet az az érzésünk, hogy a Szeméremékszerekben mintha még tovább bonyolódna minden. A fikció és a valóság egymást kizáró síkját a karkai kócoló gépek végérvényesen összekuszálják. Sőt a fikció mintha visszatüremkedne a valóság látható, moláris vonalaiba: örült módon szétveti a *sensus communis*, azaz a józan ész belátásait és el(s)írja a helyes irányt. Persze ez csak a „nézés”, az „észrevétlenné válás” radikális programja mentén lehetséges.

FESTÉSZETI TÉNY – KÁOSZ ÉS FIGURA. Miért a festészet? Miért lehet releváns Tolnai kis világainak felderítésébe bevonni a festészet kérdéskörét, felvetni a festészeti tény problémáját, túl azon, hogy nyilvánvaló Tolnai képzőművészet iránti affinitása, s nem megkerülhető a vajdasági képzőművészet, a kis, „marginális”, „vidéki festők” feltérképezésére irányuló alapkutatása sem. Hiszen ezzel a tevékenységével a néha önmagukról művészként mit sem sejtő alkotókat az európai művészet sodrába illeszti, képbe hozza (például Ivanyos Sándor esetében: „Különösmód előbb neki kellett bizonyítani, hogy létezik az opus. Hangyánál is hasonló eset volt.”).⁴² Továbbá érdemes megfigyelni, mit lát, mit is néz Tolnai, mi az a „détail”, amire „rátapad”, mi az a „pikturális csoda”, az „az első semmis fix pont”, amit észrevesz, ugyanis ez az észrevétel és az azt követő mozdulat, gesz-

⁴⁰ DELEUZE, GUATTARI, *Mi a... i.m.*, 159.

⁴¹ Uo.

⁴² TOLNAI, *Látogatások Ivanyos Sándornál = Uő, Kalapdoboz, i.m.*, 43.

tus („tehát: innen kell elindulni feléje [...] De ahogy még közelebb, már-már a képbe lépünk, észrevesszük, hogy ez a vörös valahogy ott van az arcon is.”⁴³) vezeti őt magát is a képbe. Ezzel a mozdulattal tudja felnyitni, áthelyezni, feloldani a képnéző fájdalmas képtelenségét: „képtelenek is voltunk”;⁴⁴ „Valójában azt nézem, hogyan állok hozzá, hogyan kezdek működni, egyáltalán, hogyan is működöm.”⁴⁵ Ugyanígy nem mellékes, hogy kikkel, mely gondolkodókkal néz együtt, milyen relációban (lásd a barátság fogalmát Deleuze és Guattari geofilozófiájában mint a fogalmi szereplő relációs vonása): Bachelard, Hamvas, Danilo Kis, Pilinszky, Fülep, Barthes, Michaux, Rilke, Cixous, Hantai Simon, Deleuze, Beckett stb. stb. –, s hogy észrevételei merre vetik a saját írást, költészetet, prózát, képzőművészetet, s vajon mi gyűrűzik még tovább újabb művészi eseményt keltve (ahogy Laura Sagmeister festői műhelyében vagy Nagy József békaszínházában).

A festészetről szóló hosszabb-rövidebb írásai, esszék, azaz intenzív perceptumok, melyek különálló korpuszba rendeződnek, ahogy *A meztelen bohóc*, *Rothadt márvány*, *Kalapdoboz*, ám mint *fabuláció* (regény, mondat, napló – *Gyelmis regény*, *Egy mondat Sáfrány...*) a teljes életmű kulisszáját, virtuálisát alkotják. Ez az a kanavász, amely mintegy rásimul az egészre, körbetekeri, körbeöleli a születő figurát, az író-festő alakzatait, a testeket, a tereket, a színeket, és magát a saját testet – legyen az bármily „rezge kérész”, „rezge kisgyermek”. Tolnai voltaképpen portréművész, a képzőművészet és irodalom síkjait nagy igyekezettel csúsztatja egymásra.

Michaux és Maurits példája jól mutatja, mennyire közel áll egymáshoz, festészet és költészet.

És akkor már az is tudatosodott bennem, immár nem halogathatom, újra el kell kezdenem írni Mauritsról, a festőről, ahol a festés is egyfajta írás, a költőről, ahol az írás is egyfajta festés, egyszerre van jelen az írón és az ecset, igen, mintha az írón sokkal jobban tudná vezetni mindezt, mint a ceruza (...) ⁴⁶

Aztán egy nagyszabású alliterációsor, ⁴⁷ vagy még inkább paronomáziasor veti fel az irodalom és általában a művészet központi problémáját:

⁴³ Uő, *Pechán József* = Uő, *A meztelen...* i.m., 7.

⁴⁴ Uő, *A rózsaszín sár* = Uő, *Kalapdoboz*, i.m., 234.

⁴⁵ Uő, *Nádler István, fekete*, uo., 308.

⁴⁶ Uő, *Letérdeltem...*, i.m., 75.

⁴⁷ Az adjektív alakzatok közül az alliterációra való utalások például: „alliterációs lánc”, „abszolválta az alliterációk szerepét eljárásaimban”, *TOLNAI Ottó, Szeméremékszerek. A két steril pohár. Regény Misu és társai, avagy az iratmegőrzők sorrendje*, Budapest, Jelenkor Kiadó, 2018, 136, 280.

irón, iromba, idomtalan, irdatlan – furcsa, de a felsorolásból kimarad az *irónia*. De mi az, ami irdatlan? Az a valami,

melynek megírhatatlansága festetik, megfesthetetlensége íródik meg, miközben a két eljárás éppen átcsúszik egymáson, mint kenderáztatóban ha fürdünk, s egyszer csak egy hullát pillantottunk meg a szétázó szálak bűzös függönye mögött...⁴⁸

Ugyanerre az egymásra csúszásra, összecúszásra lehetünk figyelmesek az előbbi három határtörténetben.⁴⁹ Az összecúszás, képbe hatolás, a barázdáltból a simába való áthajlás, azaz a „sima” (*lisse*) létezés vágya fogalmazódik meg a Maurits-esszé korábbi változatában is:

Jó lenne istenem, milyen jó lenne, ha ezekkel a jegyzetekkel, ezzel az írással néhol, mint akinek először van lábán korcsolya, rácsúsznék a papír üveges felületére. Jómagam ugyanis képtelen vagyok bárminemű értelmezésre, elemzésre – csupán a képek előtti pánik legyőzésére tett kísérletről van szó.⁵⁰

Mindebből mi következik? Az a felismerés, amely számos művész és filozófus felismerése a festészet lényegéről: hogy tudniillik a festészet – ahogy Tolnai mondja: ez az eleve láttató művészet⁵¹ – láthatóvá teszi a látás tapasztalatát, azt a tapasztalatot, amely a hétköznapi és filozófiai nyelv számára, a test és szellem elválasztásával egyszer és mindenkorra eltávolodott egymástól. Ez Merleau-Ponty Cézanne-olvasatának,⁵² Deleuze Bacon-könyvének, *Az érzet logikájának*⁵³ fontos üzenete. A perspektíva deformációja feltárja a látható láthatatlanját, a katasztrófát – ahogy a modulációnak ezt a lényegi idejét Cézanne nevezi –, avagy Baconnel szólva a diagramot. A festmény tehát „láthatóság a négyzeten”,⁵⁴ hacsak nem „vakság”. Nem véletlen Tolnai zárójeles megjegyzése Faragó Endre *Fél-*

⁴⁸ Uő, *Letérdeltem... i.m.*, 75.

⁴⁹ Például ilyen egyszerre de- és reterritorializáló filmbeli nagyjelenet a konyhakredenc határon való átcsúsztatásának epizódja.

⁵⁰ TOLNAI Ottó, *Kalapkorszak. Két jegyzet Mauritsról* = Uő, *A meztelen... i.m.*, 172.

⁵¹ Uő, *Maurits nyomában... i.m.*, 156.

⁵² Maurice MERLEAU-PONTY, *Cézanne kételye*, ford. SZABÓ Zsigmond, Enigma 1996/3, 76–90.

⁵³ Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Ed. de la Différence, 1981, magyarul: Uő, *Francis Bacon. Az érzet logikája*, ford. SEREGI Tamás, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2014.

⁵⁴ Maurice MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, 22.

szemű lány című képéről: „ez a kép egyben a látást és a látványt is mutatja”.⁵⁵ A festészet megmutatja azt, amiről a látás elfeledkezik. A képbe lépés, a közel-hajolás viszont csak a saját minorizálásával lehetséges. A költő lét-rehossa az esszéíró vizionáriust, „a többet látó embert”,⁵⁶ aki „a vidéki ember tágabb”⁵⁷ szemével néz, szinte vak. Nem meglepő, hogy Cézanne festésben elfáradt vörös szeme is a vakság metaforája... A művészek, ahogy Goya nőalakjaira hasonlítanak, „[v]alamit náluk, nálunk nagyobbat láthatnak (a festő megsejtéseinek maximumát)”.⁵⁸

MI TÖRTÉNT? MI TÖRTÉNIK? (LEENDÉS. PARÓDIA. KLINIKAI KRITIKA). Miért volt szükség e két nagy téma (irodalom és festészet, irodalmi tér és festészeti tény, ház és figura) vázlatára? Mert a *Szeméremékszerek* is e két jellemző alakzatot hozza működésbe, csúsztatja egymásra, s az egymásra csúsztatás paroxisztikus pontján a képbe emeli az írókat mint közben-járókat, a határon mozgó fikatív és az alteregóitól eltérő én figuráját. Az egymásra csúsztatás abban az értelemben is szembeötlő, ahogy a határsáv világa a saját teremtett világok közé csúszik, illetve megfordítva, ahogy a korábbi szövegek értelmezési horizontként rásiklanak a határsávban éppen történő valóságra. Nincs (valóságos) valóság. A valóság korábbi (de már régen elveszett) racionalitása helyét a fikció (mindig leendő) valósága veszi át. Ennek tudható be talán az is, hogy az elbeszélői hangok kezdeti akkurátus elkülönítése elfelejtődik: a mű paroxisztikus csúcspontján a dossziék szerzője, maga az én, önmagát viszi színre: felkerül a képre, mégpedig az abszurd elzárás karkai és foucault-i (börtön és a pszichiátria) tereiben, ahol a beckett-i figurának már nincs lehetősége cselekvésre (kényszerzubony), sem beszédre (letapasztott száj).⁵⁹ Egyébként is: az igazi ékszer csak abban a csöndben és mozdulatlanságban, a száj megállásában lehetséges.⁶⁰ Az egyes szám első személyben író ebben a megállásban, ebben a felfüggesztésben, visszavonásban kerül fel figuraként a képre. A kép, talán Wols képe, vagy Beuysé, igazi performansz, amikor is T. Olivér rózsaszín flastromja alól állati szuszogással, nyöszörgéssel a képre szuszog-

⁵⁵ TOLNAI Ottó, *Életünk ideogrammai: Kismonográfia Faragó Endréről* = Uő, *Meztelen bohóc*: 115.

⁵⁶ Uő, *Maurits nyomában... i.m.*, 155.

⁵⁷ Uő, *Életünk... i.m.*, 115.

⁵⁸ Uő, *Maurits nyomában... i.m.*, 155.

⁵⁹ Uő, *Szeméremékszerek... i.m.*, 281, 284.

⁶⁰ Uő., 270.

ja minden meglévő és virtuális anyagát: „...mert akkor már kényszerzubonyban éltem. És mind gyakrabban volt a szám is leragasztva. Rózsaszín flastrommal, keresztformában”.⁶¹ Ez maga a blanchot-i legkritkább fehér tér, amelyet ezen a ponton Bartók szólaltat meg, a bartóki kék. Ezt a fehér-kék metafizikus teret csak így lehetett kijárni, szétfeszíteni, megjeleníteni: a fabuláció óriásainak rapszodikus el-éneklésével: paródiájával.

A fehér tehát csak így látható: kontrapunktikus megsokszorozódással, mint deterritorializáló dallam, a rapszodosz elcsukló hangja, parodosza. A Szeméremékszerek az (el)járás és (el)nézés sajátos sebességeit dolgozza ki: a sebesség kezdeti fokozása várakozást kelt, őszinte nevetést, de meddig tartható vajon ez a feszültség? Mindenesetre a fabuláció itt óriásokat kelt életre, a fikció szintjén. A sebesség elfogyása, a zárt világok nyomasztó abszurditása viszont paródiát kelt: ütemvesztést, a rapszodosz énekei (mint Ottó áriái) elválnak a narratív (fiktív) szálaktól; az ékszer itt: steril pohár. Ez a pa-rodosz valóságos fájdalma: „a dallam és a nyelv elkülönülése”, „elveszett zene utáni kesergés, a dallam természetes helye utáni fájdalom”,⁶² magának az észrevétlenné válásnak⁶³ a fájdalom-szerkezete. Megannyi óriás-csőpp ékszer, flastrom⁶⁴ a fájdalom szerkezetén.

Egyszer azt álmodtam, én szerelem le csőpp szeméremékszerét... Azt álmodta? Igen. Azt. Ahogy szereli le a szeméremékszerét? A szűnyog lánya szeméremékszerét. Igen, mondtam....⁶⁵

⁶¹ Uo., 272.

⁶² Giorgio AGAMBEN, *A paródia. A profán dicsérete*, Budapest, Typotex, 2008, 47–48.

⁶³ DELEUZE, GUATTARI, *Devenir intense, devenir-animal, devenir-impreceptible* = UŐK, *Mille... i.m.*, 285–380.

⁶⁴ Csáthhoz és a könyvbeli barát révén az elmeegőgyintézethez kötött rózsaszín flastrom történetéről lásd: SZAJBÉLY (szerk.), *Rózsaszín... i.m.*, 67.

⁶⁵ TOLNAI, *Szeméremékszerek... i.m.*, 281.