

Novák Anikó

∴ SZTE, BTK, Modern Irodalomtudományi Doktori Iskola  
∴ uneco84@gmail.com

## TOLNAI OTTÓ IMAGINÁRIUS MÚZEUMA

### *Imaginary Museum of Ottó Tolnai*

A képtár, a múzeum meghatározó helye Tolnai Ottó szövegeinek. A képzőművészeti esszék elbeszélője többször vissza-visszatér oda egy-egy alkotás megfigyeléséhez, de megkonstruálja saját Imaginárius Múzeumát is André Malraux képzeletbeli múzeuma nyomán. A szerző e gesztussal alternatív képzőművészeti kánon(oka)t teremt, egymástól távoli képeket fűz össze. A dolgozat a művekben megjelenő Imaginárius Múzeum megtestesülési módozatait kívánja körüljárni, hiszen egy olyan állandóan kimozduló, dinamikus gyűjteményről van szó, amely nem szorítható be a hagyományos kiállítótermek falai közé, azokat szétrobbantja. A hipertextuális kapcsolódások, a virtuális tér, vagy a rizóma „sokszoros tere” mind-mind lehetőségként jelentkeznek az Imaginárius Múzeum elgondolására.

*Kulcsszavak:* Tolnai Ottó, André Malraux, múzeum, kánon, hipertextualitás, virtuális tér, rizóma

A múzeum, „a kulturális intézmények legrejtelmesebbike” (BINNI 1986: 9) kiemelkedő szerepet tölt be Tolnai Ottó szövegeiben, elsősorban a képzőművészeti esszékben hangsúlyos, de szépprózájában sem elhanyagolható. A képzőművészeti esszék írója újra és újra ellátogat a képtárakba, múzeumokba, hogy megfigyelje, felfedezze a műalkotások számára fontos, mások számára szinte észrevétlen mozzanatait, például „egy holland mester csendéletén a kés gyöngyház nyelét” (TOLNAI 2004: 256).

A Foucault által idő-heterotópiaként értelmezett múzeum, mely egy végtelen felhalmozódás megjelenítője (FOUCAULT 2000: 152). Tolnai műveiben ideiglenes otthonná is válhat, sőt időbeli és térbeli utazások helyszínévé, instrumentumává. Mindkét esetben Foucault heterotrópia-fogalmán belül mozgunk, így e kitüntetett tér nem csak elsődleges jelentésében tekinthető az olyan helyek egyikének, „amelyek egyfajta ellen-szerkezeti helyként, megvalósult utópiaként reprezentálják, kétségek elé állítják, kiforgatják a kultúra belsejében fellelhető valódi szerkezeti helyeket” (FOUCAULT 2000: 147). Hogyan lehet ideiglenes otthon a múzeum, és hogyan utazhatunk benne, általa? Mindkét kérdésre választ kaphatunk Tolnai ízelt opusában, a *Grenadírmars* című kötetben. A vo-

*naton* című *Négy litterula* közül a harmadikban, melynek címe *Orchideázás, avagy a megesett teherben maradt történet*, az én-elbeszélő a vonaton – éppen a vonaton, mely „viszonyok rendkívüli nyalábját gyűjti egybe, hiszen áthaladunk rajta, a segítségével haladunk egyik pontból a másikba, végül maga is halad” (FOUCAULT 2000: 149) – mesél útitársának arról, hogy egyszer lakott Vajdahunyad várában, az épületben működő Mezőgazdasági Múzeumban, vagyis pontosabban annak vendégszobájában: „Ám a dolog kissé még ennél is bonyolultabb, [...] ugyanis elszállásolásunk úgy történt, hogy elkaptuk a múzeum kulcsát. Éjszaka jártunk haza, a hatalmas Mezőgazdasági Múzeum volt a házunk, olykor kissé spiccesen, avagy egész ittasan, fél éjszakát kóvályogtunk a Mezőgazdasági Múzeumban, hol az aratást, hol a sertésstenyésztést bemutató termekben pihelve” (TOLNAI 2008: 301). A vendégek a labirintusszerű múzeum kulcsának birtokában házuknak, otthonuknak érezhették az épületet, a látogatás tekintetében teljesen lehetetlen időben, éjszaka kebelezték be azt, így teljesen más szemszögből ismerhették meg, sokkal bensőségesebb viszonyt alakíthattak ki vele. A Tolnai-szövegek én-elbeszélője ettől az élménytől függetlenül is sokkal otthonosabban mozog a múzeumokban, mintha baráti látogatásokat tenne ott, ez olvasható ki egy berlini élményének leírásából: „a MoMA vendégeskedésének köszönve, egész évben ott volt látható Berlinben a művészettörténet számomra egyik legfontosabb képe: Balthus *Utcája*. Amit többször volt alkalmam látni már New Yorkban; de az, hogy most, immár Balthusszal való személyes találkozásom, ismertségem után, újra szép nyugodtan, napon-ta szemrevételelezhettem, visszajárhattam hozzá, tényleg csodálatos, szenzációs adomány volt” (TOLNAI 2008: 386). Ugyancsak Berlinhez köthető a múzeumi utazás, a narrátor egy tárlatra betérve egyszer csak Zentán találja magát, a zentai Tisza-part azon pontján, ahol kiskisgyermekek korában átmosta magát a költészet, a Teremtő birodalmába. Mindez Gerhard Richter *Venedig* című képe előtt esett meg, az elbeszélőnek hosszú idejébe telt megfejtetni, mi is történt: „És mégis, addig a napig úgy hittem, hiperrealizmus, veermeri tökély ide vagy oda, valami különbség mégis kell legyen a kép és a valóság között. Igen, itt nem volt különbség, nem létezett határvonal. Bizonyosan tudtam. Ahogyan az a kínai mester is egyszerűen felment a képre és hátratett kézzel elballagott, én is felmentem, és odaültem. Ezt talán Richter sem tudta. Mármost, hogy sikerült. Nem volt híre róla. Hogy valaki, egy rezge kisgyerek, egy rezge kérész felült a képére, felitatódott annak ezüstolív közegében” (TOLNAI 2008: 392).

Ezzel a képzeletbeli utazással már át is léptünk az imaginárius szférájába, a dolgozat tulajdonképpeni terepére, hiszen a cél annak az imaginárius orsról letekeredő vonal-fonál spirálnak a követése, amelyet Tolnai Dobó Tihamér rajzművészete kapcsán említ (TOLNAI 2009). E vonal Ariadné fonalaként a képzeletbeli kaland, a képbe merülés vezérfonala, kapaszkodója, de segítségével talán

nem kijutunk a labirintusból, hanem végérvényesen összecsomózkodunk benne. (Megjegyzendő, hogy a múzeumok történetében a kiállítási útvonal megjelenése lényeges mérföldkő, ezáltal is válhatott a Paolo Giovo által felállított „Hírnév Temploma” az intézmény történetének első muzeográfiaileg jelentős formájává [BINNI 1986: 25–27].)

Eddig főként valós múzeumokról esett szó, de a reális galériák látogatója mellett Tolnai egy Imaginárius Múzeum custosa, építője is. A szerző több írásában hangsúlyozza, hogy térségünkben a múzeumok sorsa a szétcincálás. Ő ezzel szemben folyton a képzőművészeti alkotások összegyűjtésére, képtárak létrehozására, az elfeledett művészek és művek kutatására buzdít. Az Imaginárius Múzeum rendezgetése, építése is egyrészt a feledés, a szétcincálódás ellenében ható folyamat, másrészt kánonalakító tevékenység.

Tolnai saját képzeletbeli intézményét André Malraux-tól eredezteti („korunk imaginárius múzeumában, amelyet még Malraux kezdett volt, ugye, összehordani”). A francia író, politikus 1947-ben vetette papírra elképzelését a képzeletbeli múzeumról, rávilágítva a valódi múzeumok hiányosságaira, akadályaira. Malraux szerint „a múzeum szerencsés véletlenek sorozata” (MALRAUX 1997: 123), amely sosem lehet teljes, valami mindig hiányzik belőle. A képzeletbeli múzeum ezzel szemben törekedhet a teljességre, a nyomdai sokszorosítás révén egymás mellé kerülhet a világ összes képzőművészeti alkotása, illetve azok fényképe, viszont ez bizonyos veszteségekkel jár, a művek elveszítik anyagukat, kiterjedésüket, arányukat, ám egyúttal egy kifejezésstílussal is gazdagodnak (MALRAUX 1997: 124–125). „A műalkotás is, amely a reprodukcióban elveszíti karakterét, tárgyi, kultikus funkcióját – írja Malraux – immáron csak a művészi képesség bizonyítéka, tiszta műalkotás; túlzás nélkül állítható: művészi momentum. De mint ilyen, telített és egész” (MALRAUX 1997: 127). A reprodukciómúzeumok jellegzetes attribútumai, hogy közel hozzák egymáshoz a szétszórt műveket, függetlenül attól, hol találhatóak, hiszen szükségtelen az eredetik birtoklása (MALRAUX 1997: 127–128).

Malraux elgondolását végiggondolva megállapítható, hogy Tolnai Ottó Imaginárius Múzeuma megalkotásakor csak az alapötletet merítette a francia író szövegéből, az elnevezést, a szabad kiválasztás lehetőségét, az alkotások szoros összefűzését viszont a vajdasági szerző nem képzőművészeti alkotások fényképeit rendezgeti egymás mellé, hanem a környezetében valóban látható, térségünk nyilvános és intim galériáiban, valamint az emlékezetében őrzött műveket igyekszik bevonni a világ művészetének vérkeringésébe. E képzeletbeli múzeum tétje valójában a vajdasági képzőművészet létének bizonyítása. Alternatív kánonokat hoz létre, elfeledett festőket, műveket kotor ki a hamu alól, s a vajdasági képzőművészet középpontjaiba helyezi őket. *Egy arculcsapó és egy mellbevágó rajz* című szövegében azt írja, az ő feladata csupán annyi,

hogy egymás mellé helyezze a képeket, szavaival keretbe foglalja, és közzétegye. Tevékenysége eszünkbe juttathatja Danilo Kiš *Aholtak enciklopédiája* című elbeszélésének gyűjteményét, amelyben azok a személyek kaptak helyet, akiknek más lexikonok nem állítottak emléket. Tolnai is többnyire olyan művészekkel foglalkozott, foglalkozik, akiről sem Belgrád, sem Budapest nem vett tudomást. (Ez a helyzet Balázs-Arth Valéria *Délvidéki magyar képzőművészeti lexikon*ával módosult, de a vizsgált képzőművészeti esszék jórészt még e kiadvány megjelenése előtt születtek.) Kiš enciklopédiája és az Imaginárius Múzeum közötti kapcsolatot erősíti az esszék témaválasztásának egyik ars poetica-szerű meghatározása: „Akkor elsősorban azért írtam róla, hogy demonstráljam Tolnay Károly álláspontjával – csak a legnagyobbakkal érdemes foglalkozni – szembeni nézetemet, a marginálisok, a névtelen vidéki festők iránti vonzalmamat, azt a felismerést, hogy a vidék, ahogy mondtam, tisztítóüzében, galeristáktól, divatoktól, kritikusoktól függetlenül, elhagyatva tényleg csak valódi művészek tudnak művészeknek megmaradni” (TOLNAI 1992: 45).

Tolnai imaginárius képtárában minden alkotásnak megvan a helye, a művek egyik legfontosabb attribútuma a pontosan felvázolt kapcsolatrendszerük más alkotásokkal, legyen szó vizuális, avagy textuális produktumokról. Balázs G. Árpád *A proletárcsalád ebédje* és Boschán György *Ember kenyérrel* című képe mellé Van Gogh *Krumplievők* című festménye kerül, Nagyapáti Kukac Péter műveihez Paolo Uccello *Éjjeli vadászata* társul, Faragó Endre *Félszemű lánya*, festészetünk egyik antológiadarabja közelébe Salvador Dalí Lautréamont-rajza helyezhető. A kitekintés mellett nagyon lényeges a belső viszonyok, összefüggések felmutatása is. A mikromegfigyeléseket végző szerző-elbeszélő a felfedező mámoros örömeivel veszi észre és látatja a már korábban is felismert, de meg nem értett kapcsolatot Vinkler Imre 1953-as *Őnarcképe* és Faragó Endre hasonló manírban készült portréja között. A két kép Oláh Sándor művészete révén kerül egymás mellé, hiszen mindkettőt Oláh ihlette. Pechán Béla rézüstös-karfiolos csendéletének az Imaginárius Múzeumban Oláh Sándor virágos-karfiolos csendélete mellett van a helye, mindkettő alapképnek tekinthető.

A képek, szobrok viszonyhálójában textusok is helyet kapnak, ezzel kapcsolatban ezt olvashatjuk: „mániákusan szövegeket motyogok, próbálok sapkaként a rajzokra borítani, igazítani” (TOLNAI 1992: 171). Mezei Erzsébet egyik képe előtt Weöres Sándor nevezetes egysorosát kellett kimondania a szerzőnek, a *Tojáséjt*, a kép leírásakor pedig egy másik egysoros is eszébe jutott, a *Szárnyötét*. Előfordul, hogy Tolnai versekhez hasonlít képzőművészeti alkotásokat, például Glid Nándor *Őnégetés* című szobra olyan szép az esszéíró szerint, mint egy Rilke-vers; Baranyi Markov Zlata kavicsait Francis Ponge és Vasko Popa kavicsos versei mellé helyezi; Pechán József gyerekfiguráit Kosztolányi és Csáth gyermekeivel rokonítja; Oláh Sándor *Szabadkai gimnáziuma* az író tudatában

végérvényesen összekapcsolódott az *Aranysárkánnyal*; Hangya András lumpenjei Csáth figuráit idézik; Ács József *Zenész* című kis tusrája Ady Endrét juttatja az elbeszélő eszébe; B. Szabó György kapcsán Janus Pannonius és Van Gogh mandulafáiról értekezik a szerző stb.

A bemutatott módon is koreografált Imaginárius Múzeum valós tolnais szövegter, tele lokális vonatkozásokkal, „intimpistáskodással”, személyes érintettséggel, kisajátítással, a műalkotások anekdotákká, történetekké íródásával: „leginkább olyan képekkel foglalkozom, amelyeket megoldottam, felnyitottam, lefordítottam magam számára, amelyeket már áthelyeztem kis történeteim sorába, és jól körülbástyáztam kulturális meg irodalmi adatokkal” (TOLNAI 1992: 66).

Izgalmas kaland a szövegbeli utalások alapján modellezni a valóságban ezt a múzeumi szövegteret, elképzelni, hogyan testesülhet meg. Balázs-Arth Valéria képzőművészeti lexikona egyike a lehetséges megvalósulási módoknak, Bacsa Gábor is rávilágít az Imaginárius Múzeum és a lexikon kapcsolatára a kiadvány előszaváról (Tolnai Ottó: *A rózsaszín sár*) értekezve: „Annak, aki látta Alekszander Szokurov *Orosz bárka* című filmjét, nem új az a gondolat, miszerint a múzeum épülete csupán a képlékeny anyag, ami a látogatói képzelet öntőformájára/-ba ömlik. Az imaginárius múzeumnak nevezett lexikon egymással csupán potenciálisan felelgető élet/-műveket tesz közszemlére, olyan színházat hív létre, melyben a látogatók a színészek, s feladatuk a kiállítóterem-színmű médiumalakjának eljátszása, a szócikk-librettó megélénkítése. A fentiek szerint Tolnai elbeszélője Custine márkiként haladt végig az imaginárius termeken, önkényesen határozva meg látogatásának időn felüli útvonalát, viselkedését a termek jelentette lehetőséglabirintusban” (BACSA 2008: 123). Nagyon lényeges momentumokra hívja fel a figyelmet Bacsa, elsősorban a múzeum képlékenységre, teatralitására, amivel Boris Groys is foglalkozik. Az orosz származású művészetetoretikus korunk múzeumának egyik fő jellegzetességét abban látja, hogy megszűnt a nyugalom és a béke helye lenni, állandóan változik, a permanens gyűjtemények helyét átvették az időszakos kiállítások, amelyek után a lebontást követően csak katalógus vagy videofelvétel marad. „Manapság egyfajta illékony múzeummal, szétfolyó kulturális archívummal van dolgunk, ami minden identitást áthat és bizonytalanná tesz. Ebben a helyzetben a kulturális identitások szüntelen újradefiniálására van szükség.” Groys a múzeumok teatralizálásának eredetét a performance-művészetben találja meg, és hangsúlyozza a gyűjtemények eseményszerűségét (GROYS 1997: 77–79).

Ha egy kicsit távolabbról, Malraux elgondolásához visszatérve próbáljuk elgondolni Tolnai Ottó múzeumkoncepcióját, egyenes út vezet a virtuális térbe, ugyanis Antonio M. Battro szerint az imaginárius múzeum bámulatos evolúciójának produktuma a virtuális múzeum, a minden csomópontot középponttá tevő, ezzel a hagyományos hierarchikus rendszert megszüntető sokközpontú

digitális hálózat, melynek múzsája, a végtelen számú ujjal rendelkező Dactylia. Battro úgy látja, semmi sem illeszkedik jobban a francia író képzeletbeli múzeumához, mint a kényelmes virtuális múzeumlátogatások, amelyek során *körbejárhatjuk, megforgathatjuk, közelebbről szemügyre vehetjük* az alkotásokat, de még ennél is továbbmehetünk a virtuális térben, kiegészíthetjük a torzókat, sőt láttathatjuk a láthatatlant is, a csak vázlat fázisában maradt műveket is megalkothatjuk a digitális technikának köszönhetően (BATTRO 1999). A tervezet szintjén létező Imaginárius Múzeum megvalósulására is alkalmas lehet tehát a virtuális tér, e kollekció könnyedén elképzelhető a hipertextualitás mintájára – a textualitás egyébként se zárható ki e vizuális hálózatból, a szerző ugyanis nemcsak képeket fűz össze, hanem szövegeket is kapcsol hozzájuk. Egy-egy kép meghatározott részleteire kattintva megjelenének mindazok a művek (vizuálisak vagy textuálisak), amelyek a szerző tudatában, szövegeiben hozzá kapcsolódnak. Battro felhívja a figyelmet egy érdekes szolgáltatásra az Ermitázs online felületén, amely Tolnai módszerét idézi. A QBIC, azaz Query by Image Contest (<http://www.hermitagemuseum.org/cgi-bin/db2www/qbicSearch.mac/qbic?selLang=English>) játék a vizuális asszociációkkal, egy szín vagy forma megadása után a program egybegyűjti mindazokat a képeket az Ermitázs gyűjteményéből, amelyek megfelelnek a keresési feltételeknek (BATTRO 1999). Az ötlet nagyon jó, de a technikai megvalósítás nem tökéletes. Sokkal magasabb színvonalú, jobb minőségű képekkel operál a Google Art Project (<http://www.googleartproject.com/>) elnevezésű projektuma, amely a személyes gyűjtemények kialakításának lehetőségével kívánczik ide. A keresőóriást üzemeltető cég több mint negyven ország százötvenegy elismert művészeti intézményével együttműködve hozta létre ezt az egyedi online művészeti tapasztalatot eredményező portált, amely oktatási célokra is kiváló. A teljesség illúzióját keltő kollekcióból szabadon kiválogathatjuk kedvenc alkotásainkat, és ezekből létrehozhatjuk saját gyűjteményeinket.

Bármennyire is csábító helyszín a cybertér a maga sokközpontúságával, kapcsolódási pontjaival, végtelen bővíthetőségével, nagyfokú szabadságával, meglátásom szerint mégsem a virtuális tér a megfelelő hely az Imaginárius Múzeum megkonstruálására, hiszen Tolnai számára hihetetlenül fontos a művek anyagsága, és az interneten éppen ettől fosztódnának meg. Emellett a szerző több esetben is hangsúlyozza, hogy a festményeket nem szabad kiszakítani a helyükről, hanem éppen ott kell vizsgálni őket, ahol vannak, ám egy helyen ennek mintha mégis ellentmondana: „ezek a képek valahol Magyarországon fognak végül majd összegyűlni egy képtárban, ahová majd a világ minden részéből érkeznek az emberek, ahol nem csak a képtár, hanem egyfajta művészeti iskola, akadémia is lesz egyszer, ahol én egész szemesztereket fogok átmesélni” (TOLNAI 2004: 207). Az, hogy mely képekre gondol a szerző, nem teljesen egy-

értelmű, de meglátásom szerint mindazokra az alkotásokra, amelyek fontosak neki, valójában Imaginárius Múzeumának valós létrehozására utalhat. Az idézet e kollekció nagyon fontos jellegzetességére hívja fel a figyelmet, a kommentár állandó jelenlétének szükségességére, a tárlatvezető nélkülözhetetlenségére. Iránymutató tárlatvezetésként elfogadható természetesen az egész Tolnai-opus is, de az élőbeszéd és a személyes jelenlét sokkal hatásosabb.

A kérdés már csak az, milyen típusú épület adhat otthont Tolnai Imaginárius Múzeumának. Figyelemre méltó az a tény, amire Rosalinda E. Krauss hívja fel a figyelmet, miszerint Malraux *musée imaginaire* kifejezését angolra falak nélküli múzeumként fordították, a képzelet, a megismerés tisztán fogalmi tere így lett az angolban egy paradox, de fizikai tér. Krauss a termék sorozatából álló múzeumforma mellett két térformát emel ki, amelyek Malraux könyvének megjelenése táján alakultak ki: az egyik Mies van der Rohe univerzális tere, amely nélkülözi a közfalakat, a másik Le Corbusier és Frank Lloyd Wright spirálformája (KRAUSS 2005: 241–242).

Perneczky Géza szerint a felhőkarcolók mellett a múzeum „a jelenkor második legérdekesebb és leginkább körülstromlott építészeti feladata” (PERNECZKY 1994: 167). Az egyik legnagyobb kihívás a bővíthetőség, a folyamatosan növekvő gyűjtemény elhelyezésének problémája. Arata Isozaki ezt úgy oldotta meg, hogy vasúti vagonokhoz hasonló múzeumi termeket húzott fel egy hosszú sorban Tadanori Yokoo grafikus életművének bemutatására. „Az egész úgy néz ki, mint egy vonat, amelyet elöl egy kis oszlopos portikusz húz, egy olyan mozdony, ami nem csak bejáratként szolgál, hanem egyúttal jelkép is, hiszen klasszicista reminiscenciákat felidéző megjelenésével olyan, mintha ő maga lenne a testet öltött múzeum-képzet. Ez a múzeum egy lineárisan növekvő épület, amelyhez még számos újabb termet lehet majd csatolni, ha Tadanori Yokoo elég hosszú életű lesz” (PERNECZKY 1994: 182). A már említett Le Corbusier spirálisan táguló épületet képzelte el, 1939-ből fennmaradt vázlatának címe Musée de Croissance Illimité, azaz végtelenül növekvő múzeum. Az ötletet végül némi módosítással Frank Lloyd Wright valósította meg a New York-i Guggenheim Múzeum megépítésekor az ötvenes években, de a tervei már 1943-ban elkészültek. „A Guggenheim Múzeum közismert architektúrája megtartotta Le Corbusier ötletének spirál-szerkezetét, de Wright az épületet nem oldalirányba növelte, hanem a magasba tekerte fel, s ezzel határt szabott a későbbi bővítésnek. A Guggenheim Múzeum ezért inkább csak mint szobor szimbolizálja az egyre növekvő, az egyre táguló teret (PERNECZKY 1994: 181–182). Perneczky beszámol még olyan „többnyire szabadban, parkos ligetben létesített intézmények”-ről, amelyek ugyancsak eleget tesznek a nagyfokú bővíthetőség feltételének. Példaként a hollandiai Kröller-Müller Múzeumot hozza, amelynek története során a kezdeti kiállítópavilonokat újabb és újabb létesítményekkel

egészítették ki (PERNECZKY 1994: 182). Ugyanő említi a Centre Pompidou-szerű szuperhangárokat is, amelyek ugyan nem bővíthetők, de hatalmas méreteikkel azt az illúziót keltik, hogy üresek. Nagyon fontos jellemzőjük, hogy belső terük akár néhány óra leforgása alatt átalakítható, „egy kiállítást osztó falat egy óra alatt, egy egész múzeumi részleget megnyitó (vagy lezáró) tűzfalat pedig egy nap alatt lehet felépíteni” bennük (PERNECZKY 1994: 183).

A vajdasági képzőművészet jelen állapota, szétszórtságában, a szerző-elbeszélő barátainak kis képtáraiban, azaz a hivatalos galériák fontos melléklükéiben körvonalazódó Imaginárius Múzeum terében leginkább a hollandiai pavilonformát idézi, csak esetünkben kicsit nagyobb az erdő, amelyben a kiállítóhelyek elhelyezkednek. A vázolt épülettípusok közül az egy helyre összegyűjtött alkotások számára talán a Centre Pompidou-szerű szuperhangárok képlékenysége, bármikor átépíthetősége felel meg leginkább azok túlméretezettsége nélkül. Olyan nyitott műként ható térként tudom elképzelni a megvalósuló Imaginárius Múzeumot, amelyre Umberto Eco utal, a caracasi egyetem építészeti karára, a „naponta feltalálendő iskolára”, amelyben „az előadótermek mozgatható panelekből állnak, s a tanárok és a diákok az épület belső struktúrájának folytonos módosításával az épp vizsgált építészeti és urbanisztikai problémának megfelelő tankörnyezetet alakítanak ki” (ECO 1998: 87–88). A könnyed mozgathatóság, átalakíthatóság lenne tehát az egyik fontos jellegzetessége e valós-imaginárius épületnek, a másik viszont a kiállítási útvonal, mely lényegesen eltérne a hagyományostól e szövegrész ihletésére: „megtaláltam ezt a vízszintest [...], illetve hát meg máris bizonyos képfelületeket, deatílokat, amelyeken magam is odatapasztalhatom korongom, hogy majd elharapva a fonalat szabadon vitorlázhassak, új felületre tapadhassak vidáman, avagy tériszonytól, fantomfájdalomtól vacogva, görcsösen kapaszkodva az éppen visszatérni látszó mocsarak fölött” (TOLNAI 2007: 5). A fonál (ökörnyál, pókháló, avagy az a piros hajókötél, amit vezérfonálként vásárolt a szerző-elbeszélő Pesten a Mátyás utcában) tapadókorongjai az alkotások semmis részleteire tapadnának, s követve e fonalat, a művek összefüggései jelenítenének meg. Egy pókhálószerű beszűkült tér lenne, ahol a látogató igyekezne kibogozni, szétszálazni az összecsomózódott, sok csomópontú, központú útvonalat, bármelyik vonal mentén elindulhatna, és bárhová érkezhethetne a tárlatvezető custossal együtt. A haladást megnehezítené a fonaldzsungel, de ettől válna igazán izgalmassá a kaland, a játék, át kellene bújni felette, alatta, olykor egészen közel kellene tapadni a képekhez. A kapcsolódási pontokat megjelenítő fonalak, vonalak rizomatikussá válnának, rizomálnának egymással. A rizóma tehát az az egyedüli forma, amely Tolnai Ottó Imaginárius Múzeumának szervezőelve lehet, a rizóma, mely „olyan »sokszoros tér«, amelyen belül többféle vonal fut egyszerre: a rizómát megszervező, jelentéssel felruházó, körvonalazó vonalak légiója mellett fontosabbak, szökésvonalak és

törésvonalak tűnnek elő, amelyek territorializált, azaz territóriumként, területként értett elrendeződéseket (jelentéseket) kimozdítják, elfolyatják, erodálják, megszőktetik” (GYIMESI 2008: 23). A rizóma szökésvonalai az Imaginárius Múzeum nyitottságának, végtelenül bővíthetőségének kulcsai, annak ellenére is, hogy ennek a galériának nem a teljesség megragadása a célja, mint Malraux elképzelésének, hanem az Egészen belül a saját felmutatása, avagy ahogyan Arthur C. Danto fogalmaz, hogy külsővé tegyen egy világlátást, kifejezze egy kulturális korszak belsőjét, „és tükörként kínálja magát, hogy segítségével »megértsük királyaink tudatát«” (DANTO 1996: 201).

## IRODALOM

- BACSA Gábor 2008. Képek a „nagyvilágból”. (Balázs-Arth Valéria: Délvidéki magyar képzőművészeti lexikon). = *Forrás* 6. 122–124.
- BATTRO, Antonio M. 1999. *From Malraux's Imaginary Museum to the Virtual Museum*. = <http://www.byd.com.ar/vm99sep.htm>
- BINNI, Lanfranco 1986. *A múzeum történetéről*. = Binni, Lanfranco–Pinna, Giovanni: A múzeum. Egy kulturális gépezet története és működése a XVI. századtól napjainkig. Budapest, 7–70.
- DANTO, Arthur C. 1996. *A közhely színeváltozása*. Művészetfilozófia. Budapest
- ECO Umberto 1998. *Nyitott mű*. Budapest
- FOUCAULT, Michel 2000. *Eltérő terek*. = *Nyelv a végtelenhez*. Tanulmányok, előadások, beszélgetések. Debrecen, 147–155.
- GYIMESI Tímea 2008. *Szökésvonalak*. Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán. Budapest
- KRAUSS, Rosalinda E. 2005. *Postmodernism's museum without walls*. = Greenberg, Reesa et al. (eds.): *Thinking about Exhibitions*, Routledge, 241–245.
- MALRAUX, André 1997. *A képzeletbeli múzeum*. (részletek). = Bán András–Beke László (szerk.): *Fotóelméleti gyűjtemény*. Budapest, 123–128.
- PERNECZKY Géza 1994. *Hogyan építsünk múzeumot?* = *Zuhanás a toronyból*. Válogatott írások 1983–1994. Budapest, 166–187.
- TOLNAI Ottó 1992. *A meztelen bohóc*. Újvidék
- TOLNAI Ottó 2004. *Költő disznózsírból*. Egy rádióinterjú regénye. Kérdező: Parti Nagy Lajos. Pozsony
- TOLNAI OTTÓ 2007. A rózsaszín sár. (Egy előszó, amely kimozdul). = *Forrás* 3. 3–39.
- TOLNAI Ottó 2008. *Grenadirmars*. Egy kis ízelt opus. Zenta
- TOLNAI Ottó 2009. *Dobó Tihamér rajzélelműve*. = Dobó Tihamér: Grafikai mappa – Grafika mapa – Graphics botter. Újvidék–Magyarokanizsa

*Imaginary Museum of Ottó Tolnai*

The gallery and the museum are determining places of Ottó Tolnai's texts. The author of these writings on fine arts repeatedly returns to examining a certain work of art, and at the same time creates his own Imaginary Museum based on André Malraux's *Le Musée imaginaire*. With this gesture, the author forms alternative fine-art canon(s) and connects mutually distant images. The paper looks at the forms and appearances of the Imaginary Museum present in Tolnai's works, because they make such a dynamic collection which cannot be squeezed within the walls of traditional exhibition halls without bursting them apart. The hypertextual connections, the virtual space, or the 'manifold space' of rhizomes all appear as a possibility in envisaging the Imaginary Museum.

*Keywords:* Tolnai Ottó, André Malraux, museum, canon, hypertextuality, virtual space, rhizomes