

**Апстракт:** Ова студија бави се пустињом Ота Толнаија, Африком у његовим песмама, пустаром из детињства у Кањижи и материјама везаним за њу (песком, златом и прашином). Анализа се заснива на Толнаијевој збирци од тридесет и две песме о Африци, која представља један од узбудљивих експеримената у вези с Толнаијевом алхемијом као вредношћу и начином за стварање својеврсне уметничке аутономије, и подстицајан покушај за „радикално и аутономно стварање културе“. Његова збирка песама под насловом *Сенка Микела Барсела* објављена је 2006. године, а српски превод Арпада Вицка објављен је 2019. И премда Толнаи никада није био у Африци, он је кадар да континент и његове пустиње замисли на јединствено фасцинантан начин, кроз интерпретацију различитих уметничких и књижевних творевина попут Барселових слика, Рембоове поезије и биографије, путних наратива и песама Лорана Гаспара, Камијевих пустињских наратива, текстова Антоана де Сент-Егзиперија и номадолошке концепције Делеза и Гатарија. Мањински песник уграђује ове импресије у искуство властитог завичаја, истовремено избегавајући употребу стереотипа, клишеа или колонијалног схватања Африке као црног (непознатог, тамног) или егзотичног континета. За Толнаија пустиња постаје терен (уметничке) идентификације: открива се егзистенцијално и естетичко искуство бивствовања у радикално различитом простору (Африци), а скреће се пажња и на активну солидарност. У анализи афричких песама, проблеми уметничке аутономије, политичке идеологије и моћи тумаче се пре свега у оквирима мањинске и номадолошке теорије Делеза и Гатарија.

**Кључне речи:** Ото Толнаи, афричке песме, Сенка Микела Барсела, екфраза, пустиња, уметничка аутономија, идентификација, номадологија, сопство и други

Како Ото Толнаи (Tolnai Ottó, рођен 1940. године у Кањижи) види пустињу? Због чега у његовим песмама пустиња, оаза, Африка и пустара из детињства проведеног у Кањижи постају важни, баш као и различите материје везане за њих: златна зрна песка, злато или слатина, прашина? Шта је суштина толнаијевске алхемије (алхемијског рада) и како се она повезује са стварањем и уметничком аутономијом, с моћи и политиком, с концепцијом мањинске књижевности Делеза и Гатарија или с номадологијом? На који начин се то уклапа у остале Толнаијеве песничке пројекте: у посматрање Тисе као радикални програм, у поновно одражавање Велике Југославије не би ли

<sup>1</sup> Ова студија написана је у оквиру истраживачког пројекта ОТКА К 132124 „Приче из историје медија“ („Történetek a média történetéből“), који је финансиран из Фонда NKFI.

мађарски песник из Војводине опет стекао своје море и превладао властиту усамљеност (јер „изнова ћемо малену покрајину одразити / копулативним системом све до адрије / изнова ћемо одразити монархију / изнова велику југославију / јер мањинац вам је попут фламинга / цвокотави ружичасти створ / само се третиран у гужви / сопствених одраза добро осећа“ – Толнаи 2013: 71), у мапирање и поновно исцртавање политичке хидрографије, у модификацију различитих државних структура, у делезовско-гатарскијевску делатну солидарност као у политички чин мањинског аутора, у преузимање Катедре за плач Бечке дипломатске академије (*Diplomatische Akademie Wien*) („у ствари то је више ридање / предмет који се зове плакање тачније ридање / конципирање катедре ридања“ – Толнаи 2013: 51), у разградњу стереотипа и мржње према младим мигрантима и *црнцима који нису ојачари* (јер „У том добу још нисам знао / Да постоје црни људи / Који се крећу / Трче као антилопе и газеле / Кад је наша кућа у пожару изгорела / Данима се нисам погледао у огледалу / Кад сам потом први пут стао пред огледало / Наслутио сам: мора да постоје црни људи / Који као ја нису ојачари“ – Толнаи 2019: 31)?

У организацији Толнаијевог универзума још од самих почетака присутни су авангардни, неоавангардни правци и субкултуре, као и наноси духа левичарских идеологија. Све је то продуктивно стварало толнаијевски *Gesamkunstwerk*, алтернативно друштво с поетичким фундаментама које се уписује у Нови Толнаијев лексикон света (*Új Tolnai Világlexikon*),<sup>2</sup> а које мање-више одговара констатацији Ласла Бекеа (Beke László) о контракултури коју наводи Жолт Шетер (Sóter Zsolt): „Спремност да се подрже иницијативе које долазе одоздо, а које подржавају мањинске сегрегацијске тенденције и заснивају се на концепту »power to the people«, на егзистенцији мимо закона, на утопизму, психоделизму љубави, концепту глобалног села, самоопскрбе, емоционалности, лудизму, на »do it!« концепцији, на (људском) универзализму, алтернативном образовању, независној штампи, на концепту »mixed media«, на принципу природе, противљењу ауторитетима, сексуалној слободи, реализацији властите личности, колективитету, »drop out«-у, проширењу свести итд.“ (Sóter 2008: 274).

2 Реч је о старом и веома обимном, вишетономном општем лексикону, једном од првих савремених великих лексикона на мађарском језику, чији аутор, наравно, нема директне везе с Отом Толнаијем, али од којег је песник Ото Толнаи саткао једну особену личну, песничку, „митологију порекла“ и своју особену „поетику сакупљања“ и поетизације ништавних, одбачених, али ретких предмета. Првих осам томова овог лексикона издато је у периоду између 1912. и 1919. године код издавачке куће „Толнаи“ из Будимпеште, а даљи рад на новим, побољшаним издањима овог култног лексикона „свезнања“ настављен је средином двадесетих година прошлог века. То ново, побољшано и проширено издање овог лексикона, објављено 1926. године насловљено је *Tolnai új világlexikona* (Толнаијев нови лексикон света). Овај подухват се данас у књижевној критици, захваљујући, наравно, и самом Оту Толнаију, често симболички и метафорички везује с поетичким и текстуалним универзумом Ота Толнаија (прим. аут.)

Један од занимљивијих експеримената толнајевске алхемије као креације вредности и аутономије, као „радикалног и аутономног стварања културе“ (Sóter 2008: 274) представља и збирка од тридесет две, редним бројевима обележене песме о Африци. Песме из ове збирке, оригинално објављене 2006. године у Француској, у српском преводу Арпада Вицка угледале су светло дана 2019, у издању Академске књиге из Новог Сада. Структурна и језичка концепција првобитне, француско-мађарске двојезичне збирке сачувана је и у српском издању, само што је овде двојезичност, разуме се, српско-мађарска. Графички прилози на крају обе збирке су, међутим, исти, иако се насловне стране разликују. Реч је о невеликом избору из слика Микела Барсела (Miquel Barceló), каталонског сликара (по реклом с Мајорке) који живи у Паризу, као и о фотографијама из атељеа Толнајјевог друга из Кањиже, плесача и кореографа Јожефа Нађа (Nagy József, рођеног 1957. године), настањеног у Орлеану у Француској. На корицама француско-мађарског издања приказана је Барселова слика чаше воде просуте у пустињи, док се на корицама српско-мађарске збирке налази фотографија Јожефа Нађа *Dans l'atelier de Miquel Barceló*. На фотографији је приказан зид Барселовог атељеа, на њему сликарева графичка скица, као и отисак његове руке нанет фарбом, а можда и сликаревом крвљу – отисак руке ствараоца на тобожњем цртежу из пећине, у углу пак видимо комадић откинутог новинског папира са скицом ентеријера собе, док изнад тога, на насловној врпци, ишчитавамо француску реч *détention*, тј. заробљеност. Ово такође нуди могућност за узбудљиве асоцијације и интерпретације. Ту се понајвише проблематизује оправданост и начин функционисања уметности и стваралаштва, стварања: материје која служи као мустра, као средство уметности, односа уметника према стварности, граница уметности, уметника, стварања и постојања/интерпретације, као и односа према греху/злочину (или хибрису). А то све чини тако што одмах супротставља прихваћене улоге у архаичним и модерним друштвима, где значења *a priori* кулминирају у граничној зони између архаичног и модерног, светог и профаног.

Овакво бављење Толнајјевим афричким песмама подстакло је више фактора истовремено. С једне стране, збирка је одавно доступна и на српском језику. С друге стране, у самој мађарској рецепцији Толнајјеве поезије анализа овог текстуалног корпуса досад, према нашем мишљењу, није била адекватно заступљена. Разлог за то могли бисмо тражити у чињеници да је збирка објављена у Француској, па вероватно није била довољно видљива. Трећи разлог лежи у томе што ова збирка и иначе поставља подстицајна питања у области поетике, књижевне теорије (у домену теорије стварања и рецепције), филозофије уметности, епистемологије, као и критике друштва. Све то произлази из начина на који песник представља

Африку, односно пустињу које је упознао посредством различитих извора и коју замишља и интерпретира на специфичан начин. А подстицајан је и начин на који је присваја, уграђује у властити доживљај завичаја, па чак и начин на који избегава стереотипе и општа места колонијалног приказа Африке као црног (непознатог, мрачног) и егзотичног континента. Толнаи, наиме, никад није био у Африци. Слика Африке и пустиње, набијена снажним културноисторијским алузијама, која се у овој његовој збирци песама појављује настала је посредством различитих уметничких дела, пре свега на основу Барселових слика. Та Толнаијева слика Африке, посредована је, међутим, и Рембоовом поезијом и биографијом тог великог француског песника, као и путописним причама и песмама Лорана Гаспара,<sup>3</sup> пустињским приповеткама Албера Камија, текстовима Антоана де Сент-Егзиперија (нпр. *Тврђава*, *Ноћни леј*), па чак и номадолошком концепцијом Делеза и Гатарија итд.

У *Песнику од свињске масћи*, књизи радио-интервјуа које је с њим водио писац Лајош Парти Нађ (Parti Nagy Lajos) – а која представља једну од најсистематичнијих и најпотпунијих ризница информација о изградњи његове приватне митологије и доследних самоинтерпретативних гестова – Толнаи наговештава да је на то посредно искуство Африке био кадар накнадно да намонтира пастирски и пустарски наратив властитог детињства, чији су пре-текстови, преко метафоре златног клина, уграђени и у збирку *Wilhelmdalok* ('Вилхелмове песме') (Толнаи 2007: 77–78). Толнаи у овом свом радио-интервјуу (мађарски оригинал објављен је 2004. године) не помиње пријатељство Микела Барсела и Јожефа Нађа, а ни своје афричке песме инспирисане Барселовим атељеом, јер у то време највероватније још није планирао издавање збирке *Сенка Микела Барсела*. Поистовешћивање војвођанске слатинасте пустаре с Африком се, међутим, већ овде снажно тематизује. Доживљајни материјал из детињства, који је толико одређујуће деловао на ауторов опус, снажно обликује модалитете постојања у свету који се овим песмама открива. Такође, тиме што истиче значај песничког пројекта, истраживања, алхемијских анализа, песника „с мистичном мисијом“ (Толнаи 2013: 47), он обележава, структурише и оквире спознаје света и самога себе:

[...] јер ја јесам био пастир, чобанин, тачније. [...] када су ме родитељи послали у Јараш код стрица да чувам овце [...] на слатинастој пустари, на сред пустиње. На једном грозоморно прљавом, смрадном салашу. [...] Ствар је била у томе што воде у околини није било, тек местимице можда покоји плитак бунар, за напајање стоке свакодневно се у бурадима доносила вода са артеског бунара. [...] Оставили су ме на сред те минијатурне Африке, на овој језивој, врућој, спрженој, слатинастој земљи, са педесе-

3 Лоран Гаспар (Lorand Gaspar) и Сара Клер (Sarah Clair) су, иначе, преводиоци ове Толнаијеве збирке песама на француски језик (прим. аут.).

так, стотинак оваца [...] Овде једна побачена мала животиња, тамо једна до пола одрана животиња [...] сунце је изненада грануло и осушило ме као барут, готово ме спржило. Осећао сам се као да ми забадају златне клинове у главу. Био сам ошишан на ћелаво. На нулу. Следећег дана ми дадоше један рђави, прљави шешир. Да, забио сам га великим златним клиновима наред слатине. [...] Моје неговане, меке табане свикнуте на тиску воду, већ су почели да руже велики пликови. Чинило ми се као да сасвим ослепљен стојим тамо, јер у тој пасој врућини изгледало је као да су ми и очи исцуреле. [...] поврх свега још и фата моргана све окрене наглавачке [...] У једном тренутку се чинило да су ме, уз асистенцију шева, закуцали за небески свод тим великим златним клиновима, а у следећем тренутку бих већ имао утисак да наглавачке висим у ништавилу. [...] мислио сам да ћу тамо на лицу места пресвиснути. [...] Још од тада ме интензивно занима пустињска књижевност. Књига Томаса Мертона, текстови Флобера или Сегалена, Камија, Сен-Џон Перса, Мишоа, Лорана Гаспара. Ово помињем зато што сам преко сличних текстова доспео назад у Јараш, у своју пустињу (Толнаи 2007: 77–79).

Захваљујући овом песничком програму, свет радикално другачије, егзотичне Африке, свет у којем обитавају „црни људи“ (Толнаи 2019: 31) органски испреплетен са златним шакалима, газеллама и камилама, открива се у погледу питања порекла уметничког дела, а његова различитост, страност и „егзотика“ растварају се у егзистенцијалном искуству. И премда се у збирци егзотика као средство за представљање страности пре свега тематизује кроз сликарски пројект Микела Барсела (дакле, сликара из колонизаторске земље, али Каталонца, што и самог Барсела одређује двоструко – и као човека из колонизаторско-империјалистичке земље, али и као припадника мањине у тој истој, властитој земљи), ипак се и посредством тога лепо уклапа у естетске оквире који чине Толнаијев универзум (тимае како се, рецимо, код Толнаија спајају провинција и бели свет, или како ништавне ствари и свакодневица добијају на значају, како се „обични људи“ повезују с „великим личностима“ политичке историје или историје уметности). Другим речима, лирски субјект (код Толнаија би се могло говорити и о казивачу песама, приповедачу песама) осетљив је на постколонијалне проблеме и настоји да изврши деколонизацију. Он експлицитно назначавашвој програм, оличен у намерном избацавању егзотизације, док у исто време тиме што елементе политике и „варварско-милитантно-идеолошког бића историје“ (Толнаи 2019: 73) чини предметом естетског говора, отвара себи легитиман пут за аутономно коришћење шареног, хетерогеног света Африке и њених оруђа. „А то опет није мало / Управо у контексту црвено-црне Шпаније / Као да се одриче примера ради сваке егзотике / Као да се Барсело одриче колорита – Али уједно полаже право на спасење сваке егзотике / Сваког колорита“ (Толнаи 2019: 81).

Уметници који се појављују у Толнајевом универзуму (Барсело, Јожеф Нађ, лирски субјект или други уметници или пак Толнајјеви алтер его попут Оливера Т.), али исто тако и ликови који истражују, вребају, хватају, а повремено чак и стварају питања егзистенције или чудо стварања (најчешће они с идентитетом и улогом различитом од институционализоване нормалности, као нпр. инфаустуси, ударени дечко Вилхелм, који на мистерије постојања гледају из другачијег, необичног угла), снажно се везују за алхемију: баш као и стваралац поеме *Кишињевска ружа*, исто тако и они у својим маленим атељеима врше квазиалхемичарски посао или на неки начин постају протагонисти таквих процеса. *Кишињевска ружа* се, иначе, не везује само преко мотива јерихонске руже за пустињу и даље контекстуализује јединицу *јусишиња* у Толнајевом лексикону света него се кроз цитате руских писаца, толико важних за самог Толнаја, те кроз цитате Пушкинових стихова везано за Африку којима је ова лирска поема прожета, као и кроз мотив Пушкиновог изгнанства у Кишињев, тумачи и као пустињско искуство (Кишињев је *мрачни њрад*, односно поприште духовног осиромашења, где „утамничени“ Пушкин почиње да пише свој „слободни роман“, *Оњејина*). Штавише, у Двадесет шестој песми збирке *Сенка Микела Барсела*, посредством Набокова, лирски субјект и овде призива Пушкина: „Пушкина који ти о дивљим афричким ветровима прича“ (Толнај 2019: 71).

Али због чега је Толнајевом свету потребна материја сачињена најчешће од нечег изметоликог, од ништавних стварчица? Поготово што је измет лаган – што знамо из више Оланових (Holand) стихова које Толнај у неколико наврата цитира (нпр. у збирци песама *Világpor* – ‘Прах света’<sup>4</sup>). „Бити није лако / Лако је само једно, говно” (Толнај 2016: 179). Због чега у случају афричких песама постоји потреба, примера ради, за камиљом балегом, за злаћаним честицама песка или за клином закуцаним у песак или у надир, који сија као сунце (и на који се човек не може обесити)? Толнајев текстуални универзум, који у своју поезију често згушњава нимало лаке момените постојања, способан је за радикалну (пре)распodelу материјалних добара света, за приватизацију фабрика или за поновно исцртавање карата, за поновно одражавање територија. У исто време, стварање средстава за „прављење злата“, за аутономију, или пак за одбацивање сегментације коју спроводи власт, а посредством овог радикалног естетичког геста, служи усавршавању доступности и права на самоопредељење. Све то налази се у служби могућности да се на номадски начин превазиђу (и Толнајеве „герилске песме“ могу се, рецимо, тумачити као овакво превазилажење) утврђења, стражарске куле и прислушкивања власти. Глобални простор за то представља корпус Н Толнајјевог новог лексикона света, који је у

4 Ово је и игра речи код Толнаја: *цветни њрах* наспрот, назовимо га овде тако, *свешћном њраху* (прим. прев.).

сталном настајању и метаморфози, па је, према томе, незакључен (незакључив), и захтева сталне корекције и проширења. У ствари, реч је о сенци тог корпуса, јер „Једино ти сенку термити неће у чипку претворити / Једино ти сенку шакали неће прождерати“ (Толнаи 2019: 21). Више песама из збирке *Сенка Микела Барсела* наговештава да се лирски субјект везује за одређене јединице ове енциклопедије у настајању, да њих ствара или проширује.

Толнаи, дакле, ствара динамичну аутономну покрајину у којој жели свакоме да учини доступним „оазе“, невидљиве путање између пустиња и оаза, жели да каналима премрежи периферију, што је противтежа и корекција за неправде и трагедије. Заправо, грешка која је присутна у Постању још од самог почетка, код Толнаија је изложена перманентном поправљању – о тој фундаменталној грешци у самом Постању, иначе, Ласло Краснахоркаи (Krasznahorkai László) још од почетка своје списатељске каријере манијакално пише: сетимо се само романа *Сатјанџаніо* или *Меланхолија ојјора*, штавише, у роману *Báró Wenckheim hazatér* (‘Повратак Барона Венкхајма’), па и у новели *Hersch 07769*, овај аутор покушава да поново испише, да поново исприповеда овај филозофски проблем, овај дијаболични свет. У том смислу, Толнаијева уметност настоји да буде делатна солидарност с вечитим обесправљенима, губитницима, угњетенима, с потиснутима на периферију. Порицање егзотике и стављање/приближавање израбљиваних у терен властите европске/бачке завичајне пустаре (за неке је, уосталом, Балкан и даље симбол варварског, налик „нецивилизованој Африци“), та „трансцендентна страност која се скрива у свему властитом“ (Tengelyi 1998: 118) сродна је Мерло-Понтијевој концепцији. „Дивља покрајина“, која никако не може бити ограничена само домаћом културом и посредством које је субјект у прилици да ступи у везу, да се сусретне са страним културама, у Толнаијевим песмама демонстративно се појављује у домену слика, зида атељеа или у самој песми („јер смо увек и у једној песми“ – Толнаи 2019: 83). А истовремено, уметничко дело, које настаје кроз „суманути рад“ (Толнаи 2019: 7) – где су сами алати, кичице направљене од различите животињске длаке, разни материјали, боје, мотиви, „злата“, итд. – за ствараоца, упркос свим феноменолошким анализама, уједно значи и неку врсту тамнице, стално битисање у тамници одређених категорија и унапред утврђених структура, дефинисаних границама мишљења и лимитима искуства.

Убризавање страног у властито, одражавања, па тако и доживљај бивања код куће (али и универзалности) у Толнаијевом језичком универзуму најчешће се одвија у акту зачуђености и препознавања. Знамо да историја филозофије, да сама филозофија, филозофирање као такво, почиње управо том зачуђеношћу типичном за детињство – а и једно и друго изузетно је важно у Толнаијевој уметности, будући да у његовом опусу (у Толнаијевој енциклопедији која се стално

шири), који егзистира кроз перманентне метаморфозе и модификације значења, аутор *a priori* сублимира филозофске категорије у песничке (нпр. пресавијање, ризом, пустиња, ништа); његове анализе песничке и ликовних дела филозофски су утемељене. Током својих повратака у искуствени свет детињства он настоји да феноменолошки разоткрије свет. Његов филозофски циљ је да стигне до чисте материје, до ствари као таквих (у својој нетакнутости, чистоти, још незагађених опсервацијама онога који их посматра и перципира).

Истовремено, продирање у дубину ствари, у материју, спознаја света и његово освајање, није лишено еротике, има везе и с буђењем сексуалности, с процесима сексуалног сазревања у пубертету. Естетички улог романа *Морска шкољка* (код нас доступног у преводу Арпада Вицка), рецимо, крије се управо у хватању момента еротског присвајања света, продирања у месо света, док се различите светлости преламају и стапају кроз призму пубертета, сједињујући тиме можда ни изблиза толико радикално супротстављене околности и модалитете детиње невиности (чистих материја) и процеса одрастања (у којем се ствари интерпретирају у различитим констелацијама, „загађене“ свешћу посматрача) (Bencsik 2011). Та еротика, специфична за Толнаија, на фини начин прожима и Толнаијеве афричке песме, свет пустиње, али и саме алате којима се служи сликарева стваралачка рука, на пример, кичице („Танушне четке од природних длака / Од камиле ласице и две стидне длаке слонице / [...] Док стидне длаке једнако очерупаног / Скотног златоруног шакала упорно круже“ – Толнаи 2019: 7). Пустињски свет, приказан и као терен еротике, важан је моменат у стварању осећаја бивања код куће и универзалности, штавише, еротика нас одводи на само извориште стваралачког чина. Покретачка сила жудње, стање пре зачећа, у тесној је вези с чежњом за питком водом, али – што знамо и из Седамнаесте поеме ове збирке – у пустињској врелини посуда с водом неће представљати истакнути искуствени предмет у гашењу жеђи већ на плану распламсавања сексуалне жеље сенка предмета означава девојку: „Насред пустиње тињајућа жар пинцушке“ (Толнаи 2019: 45). Такође, у *жудећу* димензију бивања-код-куће и универзалности примећујемо и у сцени када се централни ликови Толнаијевог универзума, лумпенпролетери/инфаустуси/локални-провинцијски алкохоличари („Имао сам много алкохоличара међу пријатељима / Божанствено златни људи“ – Толнаи 2019: 37) кроз властито искуство жеђи идентификују с путницима залуталим у пустињи („Ништа горе за њих / Него ако би неко случајно просуо пиће / (...) Ако је неко само једном тумарао / Ако се у пустињи изгубио / Тај више није у стању да поднесе / Призор једне преврнуте чаше / Једног просутог гутљаја воде“ – Толнаи 2019: 37). Ова Толнаијева песма, иначе, представља екфразу Барселове слике из 1987. године, насловљеном *Verre d'eau renversé* (то је слика која се налази на већ поменутој насловној



страни француско-мађарске збирке Толнаијевих песама), и преко те слике на којој је приказана чаша воде збирка се директно везује за централни скуп мотива вода – жеђ – суша – пресушивање, док, истовремено, кроз остале песме уводи и присуство мора и Бога. Безграничност афричке пустиње, ишчезавање хоризонта, растакање обала, граница, рубова и контура, па чак и значења (чију радикализацију налазимо у стању које описује песник Иштван Конц кад каже „Обала је мој непријатељ!“<sup>5</sup>) указују на то да се меки простор опире било каквој сегментацији и преобликовању, о чему у својој номадологији говоре Делез и Гатари (Deleuze – Guattari 2013: 395–480).

Истовремено, ови мотиви везују се, у Толнаијевој уметности, и за изузетно наглашени мотив воде (Тиса, Јадран, делта), тачније, за један његов елемент, за игру речи *Azúr / Az Úr*.<sup>5</sup> На тај начин сакрално се појављује не само у миљеу мора већ и у амбијенту пустиње (ништавила). Штавише, Толнаи посредством Барселових слика, којима су му песме инспирисане, плете још снажнију, још доследнију мрежу метафора везану за стварање/постање. Скупу питања везано за бескрај мотива море – пустиња – Бог придружује се и филозофско-теолошко-естетички програм ничега/ништавила, што даље контекстуализује Толнаијеве ништавне стварчице (које често искрсавају и на метарефлексиван начин). Важно је напоменути да збирка песама *Сенка Микела Барсела* доноси свега два мотоа, иако их у једној часописној верзији из 2005. године има четири. Аутор је у овом издању сакрио управо најјачу и, у светлу тумачења збирке и њеног наслова, најрелевантнију констатацију: „Ништавило, то је сенка Бога“ (Николас Гомез Давид) (Tolnai 2005: 417). У наслову наглашена (не)сенка доследно се провлачи кроз целу збирку песама: „прекречена Шпанија“, то јест каталонски сликар, нема своју сенку. И *сам* Толнаи је уметник с мањинским идентитетом, па му је утолико лакше да се „идентификује“ с улогом, доживљајем света и егзистенције каталонског сликара, или да се њоме инспирише, да се на њу надовеже. Као што у Тридесетој песми читамо: „Овај човек нема сенку / Све их је потрошио (разделио)“ (Толнаи 2019: 85). Један од најважнијих момената збирке јесте кад читалац добије прилику да увреба тајне из атељеа. То „разобличавање“ сликара, ту његову трагедију и чудо истовремено покушава да коригује други уметник, плесач и Толнаијев пријатељ из Кањиже Јожеф Нађ, кад на лицу лирског субјекта-Толнаија угледа панику. То јест, посредством мимезе, репрезентације, игре, разиграности покушава да их учини пријемчивијим, разумљивијим, интерпретабилнијим: „Као да је одиграо / Као што дете уме да одигра ствари одраслих / А потом га узалуд траже / Одиграло је не-сенку Микела Барсела“ (Толнаи 2019: 87). А читалац Толнаијевих песама преко Толнаија-лирског субјек-

<sup>5</sup> Прво значење је *азур* (у смислу боје), а друго би се могло читати и као *Az Úr* (*Госпођ*) (прим. прев.).

та/казивача песама и *сâм* постаје део овог проблема из домена теорије стварања и рецепције. Стварања из самога себе, из властите материје/властитога тела, током којег се сликар све више удаљава од човека и од ништавила. И мада је тобоже протраћио, раскућио самога себе, управо у тим тренуцима настаје свет (оно нешто), и то тако што делове његовог властитог тела уграђује у своје постојање. Не-сенка уметника разоткрива, дакле, једно богатство и живахност (чак и газела, рецимо, силази с Барселовог платна), но уједно указује и на застрашујућу трагичност удаљавања од човека (јер „Човек је сенка“ – Толнаи 2019: 21).

Поред репрезентације и призора, у Толнаијевом доживљају Африке пустиња се открива и као звучни простор. За Толнаија, живо заинтересованог за ликовну уметност, песника који своју лирику поставља на пиктуралне основе и често пише екфрастично, ни приказ се ипак не може ставити у заграду (или бар оно оруђе које тај приказ ствара, елементи потребни за „осликавање“ – стварање – настањивање номадског простора). У Другој песми збирке, поводом протагонисте који на леђима носи газелу, а на узици води пса, захваљујући слици и звуку који доспевају једно поред другог у свом сакралитету, као и захваљујући звучности, ликови, тј. фигуре у меком простору слике оживљавају: „Њихове сенке се преклапају / Чује се њихово шљапкање у месту / Премда је њихов продор ван сваке сумње / Ништавном дијагоналном пустиње / Чује се како им се сенке прштало преклапају / У одсјају барице зноја / У коју ће ускоро да капне / И прва кап газелине крви / Као са четкице каквог препреденог сликара / На једној олтарској слици негде у Палерму“ (Толнаи 2019: 11). Мада је сасвим јасно да је, полазећи од мета-положаја песме, најпрепреденији сликар ипак *сâм* Толнаи.

Повратни мотиви нумерисаних песама у фином су кретању, и у одредници (микрокосмосу) Толнаијевог лексикона *йусџиња* појављују се у различитим, променљивим констелацијама, указујући и на тај начин на мноштво могућности и начина за манифестацију и реализацију материје (у виду идентитета, културе, територије). Но, ту спадају и они, казано делезовско-гатаријевском терминологијом, „релеји“ (Deleuze – Guattari 2013: 395 – 480) који, прикључујући се Толнаијевом каравану, несигурним корацима тумарају међу основним тачкама (мотивима) лирских путања. Они упозоравају Толнаијеве читаоце и на корачање према смрти, односно не-битку, па чак и ка хајдегеровском „надношењем над ништавилем“ (Хајдегер 2007). Нумерисане слике Африке у лирској структури збирке, између осталог и кроз различите констелације већ поменуте метафоре сенке, кроз термите које прождиру Рембоов папир, кроз стихове који кажу „Микел је дословно овде транжирао / Бика (Европа)“ (Толнаи 2019: 51), кроз Барселову не-сенку итд., упозоравају на знаке и трагове смрти, не-битка. А посредством тога се ништавило (нешто исконскије од

свега постојећег, пустиња као меки простор који окружује постојеће) претвара у праискон, у извориште и у амбијент који створитељ (алхемичар, песник, сликар) секвенцира, диференцира, насељава.

Сликарски призор, представљање (репрезентација) на платнима и графикама Микела Барсела изгледа, начелно, овако: ликови који се истичу, који лебде у том ништавилу, добијају боју, облик и материјалност (месо, кожу, косу или длаку, биљне капиларе) из неке врсте делатног пустињског гробља. Предмети, људи, биљке и животиње губе контуре, умиру, угибају, али њихова сенка (слика, песма, фотографија, покрет) која се не да прождрати, сугерише постојање невиности и спремности на жртву усред непостојеће средине Ништавила (Bencsik 2012: 29). На оклембешеним ножицама и канцама обешене, истранжиране и сасушене кокошке види се траг азурном бојом офарбаног длана Микела Барсела, који не скреће пажњу само на постојање створитеља-инсталатора него и на убиство које се дешава у процесу креације. Пустиња није ограничен простор већ је, напротив, безграничан амбијент који је поприште и стварања и пустошења истовремено. Миље у којем Толнаи кроз фата моргану, кроз одражене површине (просута вода/црно вино, огледало), кроз смртоносне зраке сунца (златне клинове забијене у ћелаво теме) проналази могућност идентификације.

У оном радикално другачијем, у Африци, открива се егзистенцијално и естетско искуство постојања. Мањински писац из Јараша попут термита прождире фотографије Јожефа Нађа који плеше по не-сенкама у сликарском атељеу Микела Барсела. („Редигујем своје песме о пустињским сликама / Микела Барсела свом пријатељу Јожефу Нађу / Обећао је да ће пре него што се врати у Париз / Скокнути до мене / Из Старе Кањиже на Палић / Скакућеш кажем / Скакућеш амо-тамо по те афричке песме / У оволиком снегу“ – Толнаи 2019: 57). Овај алхемичар афричких песама помно прати гестове каталонског сликара који ствара из Ништавила, знајући врло добро да у процесу уметничке креације Н Толнаијевог новог лексикона света, да у корекцији грешака те ре-креације, мора на пиктуралне основе да се постави констатација Делеза и Гатарија, према којој номад ствара пустињу у најмању руку у мери у којој пустиња ствара њега (Deleuze – Guattari 2013: 395 – 480). А Толнаијев номад истовремено је и кокошка окачена о клин, термит који прождире Рембоов папир, дете којем је спаљена кућа, мајка-шакал која једе лешину камиле, газела чија крв капље по зноју човека који је тегли – и, разуме се, сам Толнаи на слатинастој пустари, у Палићкој бањи и у Кули од песка.

Превео с мађарског Марко Чудић

## ЛИТЕРАТУРА

- Толнаи, Ото. *Песник од свињске масџи. Роман једној радио-интервјуа*. Питања поставља: Лајош Парти Нађ. Превод с мађарског: Марко Чудић. Зрењанин: Градска народна библиотека, 2007.
- Толнаи, Ото. *Кишињевска ружа / Tolnai, Ottó, A kisinyovi rózsa*. Превела с мађарског Драгиња Рамадански. Нови Сад: Академска књига, 2013.
- Толнаи, Ото. *Сенка Микела Барсела / Tolnai, Ottó, Miquel Barceló árnyéka*. Превео с мађарског Арпад Вицко. Нови Сад: Академска књига, 2019.
- Хајдегер, Мартин, *Битиак и време*. С немачког превео Милош Тодоровић. Београд: Службени гласник, 2007.
- Bencsik, Orsolya. „Kagylóra szakosodni” [‘Специјализовати се за шкољке’]. *Revizor*, <https://www.revizoronline.com/hu/cikk/3550/tolnai-otto-a-tengeri-kagylo> (последњи пут приступљено 17. 9. 2023)
- Bencsik, Orsolya. 2012. „A sivatag, a Semmi szép, brutális nem-árnyéka” [‘Пустиња, лепа, брутална Не-сенка Ништавила’]. *Parnasszus*, 2012/3, pp. 27–30.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix. „Traktat o nomadologiji: ratna mašina“. U: Deleuze, Gilles – Guattari, Félix, *Tisuću platoa*, prev. Marko Gregerić. Zagreb: Sandorf i Mizantropija, 2013, str. 395–480.
- Koncz, István. „A szép Tisza és más” [‘Лепа Тиса и друго’], <http://www.zetna.org/zek/konyvek/93/koncz20.html> (последњи пут приступљено 17. 9. 2023)
- Sóter, Zsolt. „Az autonómia új esélyei?” [‘Нове могућности аутономије?’]. *Helikon*, 2008/4, pp. 273–336.
- Tengelyi, László. *Élettörténet és sorsesemény* [‘Животна прича и судбински догађај’]. Budapest: Atlantisz, 1998.
- Tolnai, Ottó. *Wilhelm-dalok avagy a vidéki Orpheusz* [‘Вилхелмове песме илити Провинцијски Орфеј’]. Pécs: Jelenkor, 1992.
- Tolnai, Ottó. „Miquel Barceló árnyéka” (vers) [‘Сенка Микела Барсела (песма)’]. *Jelenkor*, 2005/5, pp. 417–425.
- Tolnai, Ottó. *L'ombre de Miquel Barceló / Miquel Barceló árnyéka*. Fordító [преводиоци]: Lorand Gaspar, Sarah Clair. Vic la Gardiole: L'Entretemps éditions, 2006.
- Tolnai, Ottó. *A kisinyovi rózsa* [‘Ружа из Кишињева’]. Szeged, Factory Creative Studio, 2010.
- Tolnai, Ottó. *Világsor* [‘Прах света’]. Budapest: Jelenkor, 2016.

Orsolya Bencsik

*On the “African Poems” of Ottó Tolnai: a Nomadological and Minority Approach*

*Summary*

This paper deals with Ottó Tolnai's desert, the Africa of his poetry, the childhood puszta of Old-Kanizsa and the substances (sand, gold and dust) associated with it, based on the collection of 32 poems about Africa. This is an example of Tolnai's alchemy in an endeavour to create value and autonomy, and represents an exciting attempt at 'radical and autonomous culture creation'. His book of poems *Miquel Barceló's Shadow* was published in 2006 and translated into Serbian by Árpád Vickó in 2019. Although Tolnai himself has never been to Africa, he is able to envision the continent and its deserts in a uniquely fascinating way through interpreting various works of art and literature, such as Barceló's paintings, Rimbaud's poetry and biography, Lorand Gaspar's travel narratives and poems, Camus' desert narratives, Saint-Exupéry's texts and Deleuze and Guattari's concept of nomadology. The minority poet incorporates these impressions into his own homeland experience, avoiding at the same time the use of stereotypes, clichés and the colonialist understanding of Africa as a black (unknown, dark) or exotic continent. For Tolnai, the desert becomes the field of (artistic) identification: an existential and aesthetic experience of being in the radically different (Africa) is revealed, while attention is drawn to active solidarity. In the analysis of African poems, the problems of artistic autonomy, political ideology and power are interpreted primarily in terms of Deleuze and Guattari's theories of minority and nomadology.

*Keywords:* Ottó Tolnai, African poems, *Miquel Barceló's Shadow*, ekphrasis, desert, artistic autonomy, identification, nomadology, the Self and the Other

Примљено: 1. 12. 2021.

Прихваћено: 10. 7. 2023.